

Sociología de la literatura infantil y juvenil

Ámbitos de la creación
literaria y de la didáctica

Este libro ha contado con una ayuda del grupo de Investigación 159 HUM de la Junta de Andalucía, "Recuperación del Patrimonio Literario Andaluz"

Esta publicación ha sido editada con el patrocinio de Fundación Unicaja



Colección Biblioteca Filológica **Literatura N°2**

Dirección: Francisco José Sánchez García

Reservados todos los derechos. Esta prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de los propietarios del copyright.

1.ª Edición: Noviembre 2011

© Copyright: F. Morales Lomas y F. Morales Pérez

Edita:

Editorial ZUMAYA

Gran Vía de Colón 15, 3ªA - GRANADA

Tif.: 958 27 88 42 - info@editorialzumaya.com

www.editorialzumaya.com

ISBN: 978-84-939406-2-1

Depósito Legal: J2505-2011

Imprime: Gráficas la Paz

Sociología de la literatura infantil y juvenil

Ámbitos de la creación literaria y de la didáctica

F. Morales Lomas

L. Morales Pérez



Índice

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL Y SUS PROCESOS CREADORES	11
<i>A. Especificidad de la literatura infantil y juvenil</i>	13
1. Deslindes teóricos.	13
2. ¿Qué entendemos por lector infantil?	19
3. Percepción e impresiones sobre la literatura infantil. Definiciones y procesos cognoscitivos.	31
4. La infancia como delimitación de los cauces expresivos del escritor.	67
5. ¿Cuándo surge la literatura infantil?	76
6. La infancia en la literatura.	82
<i>B. Características generales y funciones de la Literatura infantil y juvenil</i>	87
7. Algunas temáticas infantiles y juveniles. Propuestas de análisis.	87
1. Temas para adultos y temas infantiles y juveniles.	87
2. El síndrome de la prohibición y las cortapisas del tratamiento didáctico.	97
3. La temática del miedo, el terror y la violencia.	103
4. La mujer como lugar de encuentros y desencuentros.	118
5. La fantasía y la magia como industria y sugestivo secreto.	133

6. La magia y sus paradojas:	150
-Algunas ideas generales.	150
-Los cuentos infantiles y la teoría de lo mágico.	156
-La elocuencia de lo mágico y los conflictos en literatura infantil y juvenil.	162
-Algunos modelos dignos de interpretación.	173
7. Ambiente familiar.	177
8. La estructura formal y la sistematización de la obra literaria infantil y juvenil.	179
1. Algunas precisiones teóricas.	179
2. La voz y la focalización.	182
3. Los capítulos.	188
4. La acción novelesca y el ritmo ágil.	191
5. El espacio-tiempo narrativos:	198
a) El bosque.	201
b) El palacio, el castillo y la casa.	211
c) Las ciudades, las casas burguesas y los espacios al aire libre.	218
6. Los argumentos, los asuntos, las historias...	219
7. La construcción del personaje.	228
8. El desenlace de los conflictos.	236
9. El tono.	252
9. El libro infantil y juvenil y el comercio cultural. Encuentros y desencuentros con el autor. Sugerencias editoriales.	259
10. ¿La literatura infantil y juvenil es un producto de segunda fila?	266
C. Breve panorámica de la historia de la literatura infantil y juvenil	277
10. Antes del siglo XIX.	277
11. El siglo XIX.	289
12. El siglo XX.	295

LOS GÉNEROS Y FORMAS EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	353
1. Presupuestos teóricos.	355
2. Épico.	358
· Epopeya y cantares de gesta.	359
· El cuento y las hadas.	362
· El Mito y la leyenda.	368
· Fábulas.	375
· Relatos de aventuras.	378
· Novelas históricas.	383
· Ciencia-ficción.	387
· Novela policíaca.	398
· Novela rosa.	406
3. El teatro.	412
· Teatro de títeres.	421
· Teatro de sombras.	429
· Teatro de marionetas.	432
4. La lírica.	435
· Las canciones de cuna.	443
· Los Villancicos.	446
· Las rondas.	448
· Las coplas.	450
· Rimas infantiles.	451
· Trabalenguas.	454
· Retahílas.	456
· Romances.	458
SEMBLANZA DEL LECTOR INFANTIL Y JUVENIL	463
A. Etapas de la literatura infantil y evolución psicológica del alumnado.	465

B. Formación literaria del lector infantil y juvenil	489
1. Algunas apostillas.	489
2. El lector.	493
3. La familia.	495
4. La escuela y el profesorado.	499
5. Los bibliotecarios.	502
C. Criterios para seleccionar obras, teniendo en cuenta el texto y el receptor.	507
1. La calidad literaria.	507
2. Introducción de elementos atractivos.	512
3. El tipo de lenguaje, los recursos literarios y el vocabulario.	513
LA POESÍA INFANTIL Y JUVENIL DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	519
1. Juan Ramón Jiménez, Zenobia y la infancia.	521
2. Las ediciones de la poesía infantil y juvenil de JRJ.	529
3. <i>Antología para niños y adolescentes</i> (1950) (Edición de Norah Borges y Guillermo de Torre)	538

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL Y SUS PROCESOS CREADORES

A. ESPECIFICIDAD DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

1. Deslindes teóricos

La literatura no es una disciplina que se haya desentendido nunca del lector. Esto significa que cuando determinamos la existencia de un texto literario, inmediatamente también debemos prescribir la existencia de un lector. No hay literatura sin lector. La literatura no la crea el autor para sí. La literatura necesita del otro (de un lector diferente al escritor) para sentir que el proceso de producción-creación se ha completado. Cuando esto no sucede, la literatura pierde la esencia de objeto artístico. Un objeto artístico ha nacido para ser contemplado por el mayor número de personas. Una obra literaria ha sido creada para ser leída por el mayor número de lectores. Pero está claro que, según algunos críticos, cada libro tiene sus lectores y, en consecuencia, cada obra literaria tiene su propia conformación final como hecho estético:

Una observación atenta demuestra que el libro también depende del lector. No sólo del lector como intérprete inteligente y custodio histórico de su contenido, sino del lector como destinatario obligado del mensaje estético. Una obra que no en-

contrara eco propicio en él, quedaría esterilizada en su propia impotencia. Y aunque el autor al crear no lo tenga en cuenta o finja luego orgulloso desdén, escribe al cabo para el lector¹.

El lector necesita de la obra literaria tanto como la obra literaria necesita del lector. Son vasos comunicantes que determinan su principio vital y su consistencia creadora en la fatalidad de estar unidos. ¿Piensa el escritor en el lector cuando escribe su obra literaria? Evidentemente sí. No tendría sentido lo contrario:

Durante los muchos años que llevo dedicados al oficio de escribir he escuchado varias respuestas a esta pregunta. Una de las más comunes, por ejemplo, es la del escritor que dice que escribe para sí mismo, que no escribe para el lector, que no piensa en el lector, y que ni siquiera le importa que lo lean. Mi opinión es que estos autores no dicen la verdad. Quizás por miedo al rechazo... quizás por arrogancia... no sé por qué, no soy siquiatra, pero la verdad es que no puedo creer que una persona dedique meses o años a escribir una novela y que luego realmente no le importe si el libro se lee².

El escritor sólo tiene sentido en el lector, evidentemente. Lo que no significa que el lector juega el rol de impositor de un tipo de literatura (a veces sin duda sí), porque si esto fuera en términos globales del modo prefijado estaríamos ante el declive del hecho literario y ante la presencia omnimoda del mercado. Éste

¹ J. E. Clemente, "Psicología y estética del lector", [en línea], Dirección URL: <<http://ar.geocities.com/escueladebibliotecarios/clemente1.htm>> (Consultado el día 24 de agosto de 2009).

² L. López Nieves, "De la musa a las manos del lector", Ponencia leída en el foro de la Universidad del Sagrado Corazón, San Juan de Puerto Rico, 5 febrero 2009. También la podemos encontrar [en línea], Dirección URL: <<http://www.ciudadseva.com/otros/ponen/05feb09.htm>> (Consultado el día 2 de agosto de 2009).

acabaría arrasando la literatura. Creo que en estos términos se impone una cierta libertad. El lector es libre para elegir y también el escritor es libre para elegir a sus lectores. ¡Ah! Pero, ¿el escritor elige a sus lectores? Directamente no, pero indirectamente sí. El producto estético va a permitir la presencia de unos u otros lectores. Está claro que si el tipo de literatura elaborada es de corte intelectual, el escritor sabe que su número de lectores será menor y con un nivel determinado de formación cultural.

Hay autores que tratan de escribir para todos:

De hecho, esta es la escritura más difícil. Pablo Neruda dijo que el poema más difícil de escribir es el poema sencillo, el que dice cosas profundas pero de manera clara. Es muy difícil encontrar siempre este balance.

La escritura para todos debe ser el objetivo final, sin embargo, esto no siempre es posible por múltiples razones. Por ejemplo, el *Quijote* (si no está adaptado) no podrá ser entendido nunca por un niño de seis años. Si algún educador sospecha que un niño de seis, siete u ocho años puede ser un lector del *Quijote* es que no ha entendido el proceso que va del lector al escritor y viceversa:

El autor se dirige a un lector tipo, más o menos idealizado, para el que esos elementos del texto que orientan el sentido de la obra tienen un significado. Presupone, por tanto, un mínimo contexto, no solo lingüístico (necesidad de conocer el mismo código) o espacio-temporal (se dirige, en primer lugar, a sus contemporáneos), sino también cultural (entendido en un sentido amplio), que permitirá al lector llevar a cabo una lectura coherente³.

³ A. Ubach Medina, "Complicidad entre autor y lector: Las horas completas de Luis Mateo Díez", [en línea], Dirección URL: <<http://www.ub.es/filhis/culturele/ubach.html>> (Consultado el día 20 de agosto de 2009).

Hay escritores que escriben para su público. Los escritores burgueses para la burguesía, los escritores obreristas para el proletariado y los escritores de literatura infantil para los niños, etcétera. Existe este modelo. De hecho, durante muchos años se dijo que el teatro de Jacinto Benavente estaba creado para la burguesía y ésta era la protagonista de sus textos y, a la postre, la que asistía a sus representaciones. Jacinto Benavente se declaró así un escritor burgués. Y en honor a ello la concesión del Nobel no fue sino una concesión de la burguesía a sí misma. Menos suerte cupo a los «rojos» Galdós o Zola. También hubo una literatura de escritores social-realistas cuyos protagonistas eran obreros o gente del campo, y a éstos (se suponía) iba dirigido su producto.

¡Qué vamos a decir de la literatura infantil, tenemos todo un libro para decirlo! Al igual que en su momento histórico la nobleza determinaba el modelo literario que conducía sus intereses como clase:

El modelo de caballero medieval está conformado por elementos brindados desde dos flancos: desde el modelo de caballero existente en la realidad extraliteraria y desde el otorgado por el género literario en que se inserta el personaje⁴.

¿Sobre qué premisas si no se amparan obras como *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco* que bien podrían pasar aunque se hallen fuera de los circuitos al uso por novelas juveniles? Víctor Alvarado nos indica algunos ejemplos:

El escritor del siglo XVII no poseía un público virtual, su lector era específico, y con él experimentaba una innegable

4L. Lobato Osorio, “Los tres ejes del comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, *Tirant*, 11, 2008, pp. 67-88 [68].

complicidad, pues pertenecían al mismo mundo y defendían y protegían la misma escala de valores (...) Más tarde, en el siglo XVIII, a pesar de que la mayoría de los escritores siguen perteneciendo a la burguesía, viven un cambio notorio en comparación con el siglo anterior (...) Aparecen dos tipos de lectores opuestos entre sí, motivo por el cual el escritor del siglo XVIII se caracteriza por la tensión que experimenta ante ellos. Por un lado, la clase dirigente ya no cree en su propia ideología, pero a pesar de eso hace todo lo posible por mantenerla, pidiéndole al escritor que le ayude en tal empresa. Para la clase dirigente no importa que el escritor «no tenga miramientos, si así lo desea, en su severidad, pero que procure por lo menos un poco de libertad a una ideología que se marchita, que se dirija a la razón de los lectores y la persuada a adoptar dogmas que, con el correr del tiempo, se han hecho irracionales» (1990, 113)⁵.

En consecuencia, la literatura es un río vital cuya singladura última pertenece al lector que siempre será un referente para el escritor pero, sobre todo, el lector no es la persona que asiste pasiva al discurso literario sino que será, en última instancia, el «segundo escritor» de la obra, el escritor con el que se completa definitivamente la órbita del acto de creación:

La capacidad de comprensión del lector con respecto a una obra determinada depende en gran parte de su mayor o menor afinidad temperamental con el autor de la misma. Los sentimientos que mejor comprendemos son aquellos análogos a los que nosotros mismos experimentamos⁶.

5 V. Alvarado, “Cuando se escribe, ¿para qué se escribe?”, [en línea], Dirección URL: <<http://www.lamaquinadel tiempo.com/algode/sartre02.html>> (Consultado el día 2 de agosto de 2009).

6 Clemente, “Psicología”, op. cit. Habla de bibliopsicología para expresar aquellas relaciones que se establecen entre la obra y la psicología del lector en la línea inaugurada por Lasso de la Vega, Roubakine, etc. Roubakine, por ejemplo, en su obra *Introduction à la Psychologie Bibliologique*, dice que la experiencia demostró a los

Pero no sólo ya en términos de comprensión solamente, sino de elaboración propia de la obra literaria. Algunos prefieren hablar de bibliopsicología para expresar esas relaciones necesarias que determinan, por ejemplo, que estemos hablando de literatura infantil, etc. Y aquí está la génesis del discurso literario como en su momento transmitieron Humboldt y otros:

Las palabras, figuras, etc., si bien transmiten sonidos, líneas, etc., no transmiten contenidos: los excitan; provocan en el espíritu receptor una reconstrucción de experiencias psíquicas individuales, por asociaciones sucesivas. Esto es: las sensaciones auditivas o visuales actúan como estímulos y hacen surgir del fondo del recuerdo (experiencia) imágenes semejantes, mediante la combinación de los elementos ya depositados en la conciencia⁷.

Todo ello nos anima a pensar que, para que la esencia del discurso literario infantil tenga sentido y el proceso circular alcance el éxito adecuado, se tiene que dar una coyuntura específica entre el escritor de literatura infantil y el niño/a, de modo que la creación en los ojos del niño acabe definitivamente por elaborar la obra literaria. Si no sucede así, las obras literarias tendrán un objetivo pero nunca el reconocimiento de la infancia o la adolescencia. Pero, ¿qué determina esta simbiosis? Los bibliopsicólogos hablan de la capacidad de comprensión de la obra literaria en función de que proyecte los mismos sentimientos que nosotros proyectamos (identidad sentimental). Esto se

revolucionarios que no era raro que un libro, el más gubernamental, despertara entre tal o tales lectores las ideas más antigubernamentales; la existencia de lectores que piensan por contraste, explicaba que ciertas órdenes del gobierno zarista fueran las mejores proclamas revolucionarias.

⁷ Ibidem.

produce, pero también otros elementos: entretenimiento, gusto estético, comprensión textual, aprendizaje...

Como decía la escritora argentina María Teresa Andruetto, la literatura al cabo en ese proceso del escritor al lector y viceversa necesita de la comprensión del lector, de su psicología, de su mundo y en consecuencia llegar a una comunión con otros:

Los lectores vamos a la ficción para intentar comprendernos, para conocer algo más acerca de nuestras contradicciones, miserias y grandezas, es decir, acerca de lo más profundamente humano. Es por esa razón, creo yo, que el relato de ficción sigue existiendo como producto de la cultura, porque viene a decirnos acerca de nosotros de un modo que aún no pueden decir las ciencias ni las estadísticas. Un relato es un viaje que nos remite al territorio de otro o de otros, una manera entonces de expandir los límites de nuestra experiencia, accediendo a un fragmento de mundo que no es el nuestro. Refleja una necesidad muy humana: la de no contentarnos con vivir una sola vida, y por eso el deseo de suspender cada tanto el monocorde transcurso de la propia existencia para acceder a otras vidas y mundos posibles, lo que produce por una parte cierto descanso ante la fatiga de vivir y por la otra el acceso a sutiles aspectos de lo humano que tal vez hasta entonces nos habían sido ajenos⁸

2. ¿Qué entendemos por lector infantil?

Un lector infantil es un lector que no ha crecido, un lector influenciable, un lector en proceso de formación, un lector frágil

⁸ M^a T. Andruetto, "Hacia una literatura sin adjetivos", Conferencia pronunciada el 5 de julio de 2008, Jornada de Literatura Infantil y Juvenil, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. También lo podemos encontrar [en línea], Dirección URL: <http://revistababar.com/web/index.php?option=com_content&task=view&id=876&Itemid=49> (Consultado el día 20 de septiembre de 2009).

de musculatura mental para el que la lectura debe ser (según algunos) un proceso de fortalecimiento, de consolidación, de formación y organización de un mundo amplio y abierto.

El lector infantil es un lector peligroso porque su mundo no tiene raíces. Las personas adultas tienen rizomas y espolones. Los niños sólo tienen tiempo. Delimitar su espacio temporal es una forma de acotar ideas, sensaciones, percepciones y entretenimiento. Probablemente y, más que en ninguna etapa, la literatura dirigida a un lector infantil será festiva o no será. El componente lúdico que debería ser connatural a cualquier hecho literario cuando se proyecta sobre la infancia se resuelve como algo obligatorio e irrevocable. Debería admitir todas las coyunturas posibles de su adecuación al recreo y el esparcimiento como principio inmanente, si es que hay alguno imprescindible.

Y todo para evitar algo terrible, que la lectura no ahogue al lector:

El niño no se acerca al libro como al juego, al circo o al deporte; no existe entre sus apetencias. Antes bien, suele acoger la invitación al libro como una celada que lo apresará en el tedio. Porque sus primeros contactos con él [contactos oficiales -precisamos nosotros-] son de vencimiento de obstáculos; primero, el de descifrar los signos gráficos y el de relacionarlos con el significado del léxico y del discurso; después, el de la comprensión de los distintos saberes... Con el libro de texto, los muchachos, en rigor, no leen, sino que aprenden. No es raro que este esfuerzo les disuada del camino de la lectura [...] No creo apenas en el lector espontáneo; los que solemos tenernos por tales hallaremos en los orígenes de nuestra afición, si recapacitamos, estímulos y contagio⁹.

⁹ F. Lázaro Carreter, "El deseo de leer", en *ABC*, 12 de febrero de 1984, p. 7.

El problema también nace de su delimitación temporal. Se ha creado un término inicial que demarca el campo de actuación en la prelectura. A éste se le ha llamado el campo de los «primeros lectores», con el que se quiere acotar un espacio temporal que iría desde cero años hasta los seis (tanto niños que están aprendiendo a leer como los que acaban de aprender). Son niños con meses que pueden jugar con el objeto-libro, aprehenderlo, acariciarlo e incluso morderlo inicialmente, hasta niños que comprenden imágenes (sobre las que se soporta gran parte de la creación) y la «lectura» (si es que podemos adoptar el término sin distorsionarlo) es imaginaria en el sentido primigenio, es decir, que sólo se detecta en la imaginación y también en la acepción de sostenida sobre imágenes. Por tanto, no son libros de literatura. No son propiamente literatura infantil si nos ceñimos *strictu sensu* a un campo reducido de esa semántica que trasladan los términos, más bien tendríamos que hablar de algo que está muy de moda hoy día: «libros-juego, libros-objeto, algunos álbumes, pictogramas, libros de conocimientos, etc.¹⁰». Libros que en un número de treinta son recomendados por diversos autores¹¹.

Habitualmente, si el niño contempla en soledad el objeto libro funcionan cuatro sentidos: vista, oído, gusto y tacto. Pero

¹⁰ P. C. Cerrillo, "Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil" en *Literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, 2000, p. 93.

¹¹ C. Cañamares Torrijos y P. C. Cerrillo Torremocha, "El concepto de «primeros lectores»" en *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, Alcalá de Henares, 2003, p. 398: "Los treinta títulos con los que hemos trabajado, que las editoriales ofrecen para primeros lectores, han sido elegidos porque se incluyen además como libros recomendados para esas edades, en publicaciones especializadas y en diversas listas y guías de libros seleccionados por instituciones y centros que trabajan en la promoción de la lectura infantil: la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, el CEPLI o la Asociación Nacional del Libro Infantil y Juvenil, entre otros". En la página 405 de su trabajo estos autores relacionan los treinta libros a los que hacemos referencia.

la vista sólo se reduce a la visualización de una imagen. El niño puede oír el cuento, puede incluso masticar el libro. Es el momento en que las sensaciones corporales determinan la pre-literatura. Puede que sea más adelante, antes de los cinco años cuando se interesa más por los dibujos y por repetir breves poemas o la invención oral de historias que le gusta oír y que se las reproduzcan.

Los libros dedicados a niños de cinco años, aproximadamente, se caracterizan porque conservan sus relatos unidad en el tiempo y lugar y personajes simples con roles muy bien definidos. También las ilustraciones deben ser claras, aunque pueden tener más detalles que las de etapas anteriores, y ser de menor tamaño. El lector suele reconocer la escritura de algunas palabras y disfruta descifrándolas, memoriza textos que le gustan, y quiere escuchar el relato una y otra vez. Aprecia mucho los libros de láminas de textos simples con los que puede ir familiarizándose como así también con ilustraciones ricas en imágenes¹².

Pero es durante estas edades cuando la recepción oral de la literatura alcanza su cenit y tiene su arranque y precisión propia. Antes los lectores se hacían por el oído. Eran lectores orales. Sólo escuchaban. Un aprendizaje que penetraba por el martillo, el yunque y el lenticular y se depositaba sobre los afectos. La literatura oral creaba lectores porque se proyectaba con el magma de la cercanía personal, del tacto, de la caricia, de los cambios en el timbre de voz y por la presencia de la persona querida (madre, abuela o padre) en el fragor del cuento. Muchos, de pequeños nos hicimos grandes lectores gracias a

12 R. Rossini y D. Calvo, "Origen y evolución del cuento infantil", [en línea], Dirección URL: <<http://www.leemeuncuento.com.ar/cuento-infantil.htm>> (Consultado el día 4 de junio de 2009).

los cuentos de nuestras madres y de nuestras abuelas. Ellas nos hacían participar de la gran creación de la literatura como simbiosis única y expresiva de los afectos. La literatura así imponía su cercanía de carne y sentido. La literatura oral penetraba y tenía razón de ser porque sentíamos la presencia de la persona amada al lado. ¿Cuántas veces de pequeño me dijo mi hijo: papá no me leas el cuento, yo quiero que tú me lo cuentes? No quería cuentos leídos, quería cuentos contados y, a ser posible, inventados por el progenitor, cuentos sin la aureola rancia, sin la premeditación y la alevosía de lo ya escrito. Quería cuentos movibles, cuentos que se iban haciendo sobre la marcha y en función de la expectativa, de los movimientos de ojos, de la atención, de la fluidez mental de la niña o el niño:

Ya he dicho que yo, al principio, no leía. Escuchaba. No me encontraba ante el lenguaje escrito. Esto supone que el mérito del relato depende por una parte de la propia historia narrada (...) De otra parte dependería de la gracia particular del narrador, ya que el mismo cuento resultaba distinto si lo contaba mi madre o si lo contaba la hermana mayor de un amigo mío (...) El concepto de la historia narrada es lo primordial¹³.

Las expectativas de la oralidad llenaron muchas vidas literarias y llenaron los cauces para que el lector volviera una y otra vez a apoyarse sobre esa memoria inventada porque en última instancia lo que estaba en funcionamiento era la comunión de personas que interactúan:

Esta presencia es la que activa, construye y negocia las características de la narración, la que fija los temas y las fórmulas

13 A. Martínez Menchén, *Narraciones infantiles y cambio social*, Madrid, 1971, pp. 8-9.

y el resultado del proceso dependerá de las características psicosociales del grupo: su estatus o imagen¹⁴.

Esos «primeros lectores» para los que la oralidad determina procesos futuros podemos constreñirlos en dos ámbitos diferenciados, como nos dicen Cañamares Torrijos y P. C. Cerrillo Torremocha¹⁵:

- A) Desde el nacimiento hasta los dos años (Estadio sensorio motor).
- B) Desde los tres años hasta los seis (Estadio preoperacional).

En el primer caso, como decimos en los libros se promueven ilustraciones a toda página, de gran formato, con letra grande y la historia se secuencia página a página en ámbitos relacionados con la familia, los juegos, las canciones, las nanas y la expresión sencilla con tendencia al uso de elementos de repetición relacionados con el sonido o las palabras.

En el segundo caso, se mantiene en término general el gran formato y las imágenes como elemento referencial, aunque las estructuras gramaticales y sintácticas se crean para ser leídas individual o grupalmente.

Es cierto que existe un componente determinante que condiciona la literatura infantil y juvenil y son las cuatro etapas de la evolución del niño (*sensomotora*, *preoperacional*, de *operaciones concretas* y de *operaciones formales*) según Piaget. Y el escritor debe ser consciente de este proceso. En consecuencia, según López Narváez,

Durante la primera etapa de la evolución cognitiva, la *sensomotora*, el libro no será para el niño otra cosa que un objeto,

14G. Lluch, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, 2003, p. 88.

15 Cañamares y Cerrillo, “Concepto”, op. cit., pp. 399-400.

lo mirará y lo tocará, como hace con todo, pero lo conocerá, y éste es el momento de conocer el libro, el libro físicamente. Claro está que tal cosa entraña el riesgo de que sea destruido o, al menos, estropeado, de ahí que algunas editoriales hayan puesto a la venta libros de plástico o tela, agradables al tacto, que pueden ser chupados y manipulados a *placer*¹⁶.

En la etapa *preoperacional* el niño es amante de los libros con muchas ilustraciones sin texto o con uno muy pequeño: «Es muy importante que los temas estén relacionados con el mismo niño: *él, su familia, su casa, su colegio...*»¹⁷ En la etapa de las *operaciones concretas* comienza a socializarse. En esta se distinguen dos: de siete a nueve y de nueve a doce. En la primera el niño se siente distinto pero necesita ayuda de los demás, aparecen los complejos y sufrimientos:

En la Literatura, el niño gustará de temas consoladores, que le ayuden a comprender qué es lo que le sucede en relación con el grupo. Si al protagonista de una historia le sucede lo que a él mismo, se sentirá consolado (...) Tiende a identificarse con los principales personajes de una historia¹⁸.

Según la escritora, los temas determinantes de estas edades son los que se centran en el niño, la convivencia, las relaciones familiares, las diferencias con los hermanos, las alegrías y tristezas cotidianas.

A partir de los nueve años el niño descubre que es un igual entre los iguales y el grupo adquiere una gran trascendencia, pero también es consciente de lo justo e injusto, crítico, descubre el mundo... Le interesan los temas que «le afiancen como

16 López Narváez, “Literatura”, op. cit., p. 26.

17 Ibidem, p. 26.

18 Ibidem, p. 27

ser social, que confirmen sus deseos de independencia, o que sirvan para anudar los lazos que le unen a la Naturaleza»¹⁹.

Esta división tan precisa admite otras interpretaciones y siempre estará en consonancia con el desarrollo madurativo del niño o la niña. No todos los niños poseen de modo automático la misma percepción de la existencia, la misma capacidad de observación o de comprensión del mundo y, en consecuencia, se deben tener en cuenta estos procesos madurativos personales porque como ha dicho Luis Daniel González,

Para certificar un libro como infantil-juvenil hay que decir, en primer lugar, que no basta el criterio de edad cuando tantos adultos no llegan nunca a una mínima madurez lectora; y cuando hay también niños que, a partir de una edad suficiente, son capaces de leer lo que muchos no leerán jamás²⁰.

Hecha esta aclaración hay autores que establecen otras diferenciaciones. Por ejemplo, Kepa Osoro establece las siguientes subdivisiones:

1. De cero a dieciocho meses:

Predominarán las ilustraciones que serán coloristas y estimulantes y favorecerán la interacción niño/adulto. Historias con un texto mínimo. Fotografías de objetos familiares permitirán al niño conectar lo impreso y el mundo real. Los libros serán de cartón resistente y seguro (con bordes redondeados), pero también de plástico, madera, o distintos tipos de tejidos. Su tamaño permitirá que el niño los sostenga solo y pueda pasar las páginas. Se incluirán sonidos y un tacto cálido y variado²¹.

¹⁹ Ibidem, p. 28.

²⁰ L.D. González, *Tesoros para la memoria. Una visión y una selección de obras de literatura infantil y juvenil*, Madrid, 2002, p. 29.

²¹ K. Osoro, "Cómo elegir libros de literatura infantil", [en línea], Dirección URL:

2. De dieciocho meses a tres años:

Ilustraciones sugerentes y fotos para mirar y hablar con el adulto. Poesías, canciones y juegos acumulativos para repetir. Textos mínimos apoyados en una pequeña historia narrada en imágenes (o pictogramas) e historias para ocasiones especiales (cambio de pañales a orinal, nacimiento de hermano, caída del primer diente...). Acción dinámica y ágil. Lenguaje claro y de calidad pero no ñoño. Proporción texto/imagen. Las imágenes de objetos cotidianos con un texto repetitivo permiten iniciar el desarrollo de las habilidades de lectura. Variedad de formatos, tamaños y propuestas gráficas que aumenten su interés por descubrir el mundo de los libros²².

3. De tres a cinco años.

No es conveniente que en esta época los niños tengan ninguna complejidad en la resolución de una obra literaria ni en los personajes, ni en los espacios donde se hallan, pero tampoco hay que entender al niño como si se tratara de un bebé. Les interesan:

Historias que les diviertan expresadas con sencillez, no por ello triviales ni pobres. Debe hablarse con los niños de casi todo, aunque es muy importante la forma en que uno se exprese, para que ellos escuchen sin perder la atención. Libros de poemas para recitar con el niño y que éste pueda memorizar²³.

Por ejemplo, las costumbres de los animales ejercen un gran atractivo para ellos, y también las historias por episodios:

http://sol-e.com/motor.php?id_seccion=7&subsec=81&separata=4&ideaok=30&PH_PSESSID=06416d3f526f7cad2234783609c01a0e (Consultado el día 2 de agosto de 2009).

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

Son convenientes los cuentos por episodios, basados en las aventuras que viven uno o dos héroes. El más habitual es el cuento estructurado en tres episodios que evita la narración lineal²⁴.

4. De seis a ocho años.

Historias de animales domésticos que hablan, cuentos maravillosos, máquinas personificadas, ambiente familiar (hogar, escuela, juego...) y humor. Han de evitarse siempre las reflexiones que el niño no pueda entender, la crueldad y el terror, el sentimentalismo (sensibilidad, no sensiblería), la metáfora pura (no la comprende) y las descripciones minuciosas. El contenido será adecuado a la edad del niño y a sus intereses. Con argumento, suspense y aventura. Debe haber continuidad de acciones o de movimientos. Pocos personajes, para no desviar la atención del niño. Escrito en estilo directo, con diálogos frecuentes. Onomatopeyas de animales o de acciones o movimientos. Desenlace rápido y siempre feliz. No muy largos, comprensibles y convincentes. Impregnados de alegría y buen humor. Serán atractivos visualmente. Las ilustraciones –preferiblemente en color– deben estar sincronizadas con el texto para reforzar la comprensión²⁵.

En esta etapa el niño pasa de la etapa de la fantasía lúdica a la fantasía creadora proyectando sus fobias y deseos, creándose una especie de evasión hacia el refugio preferido y a través de una singladura precisa que ha sido vista por Gómez del Manzano que sigue a C. Muñoz y G. Muñoz en *Exploración de la imaginación*:

24 S. Monguiló, “La literatura infantil (Prohibido mentir)”, [en línea] Dirección URL: <ftp://217.76.130.214/html/literaturainfantil.pdf> (Consultado el día 30 de junio de 2009).

25 Ibidem.

Los niños durante la etapa imaginativa (de seis a ocho años) proyectan o liberan sus miedos y complejos a través del antropomorfismo de los animales, de cuentos humorísticos que poseen elementos maravillosos o de cuentos en los que predominan el disparate. También proyectan y liberan su propio yo, potenciándolo sobre relatos en los que el sueño transporta al protagonista a países extraños, a países exóticos o a lugares normales con connotaciones fantásticas²⁶.

5. De nueve a once años:

Al mejorar la competencia lectora, le interesan los personajes con problemas como los suyos y las aventuras de pandillas, en las que se proyecta. Aunque también busca misterio, cuentos fantásticos y clásicos, biografías, deportes y juegos, pueblos lejanos, humor, animales reales o fantásticos, inventos, ciencia y experimentos para niños. Hay que evitar moralejas. Acción, ambiente y caracteres vigorosos y dinámicos. No deben dejar en el niño dudas irresolubles. Frases no demasiado largas ni complejas. Tipografía de tamaño intermedio. Ilustraciones acordes al contenido del libro. Resumen del contenido en la contracubierta²⁷.

Hay una etapa, la que va desde los dos a los seis años en que algunos autores se han detenido en el estadio llamado *fantasía lúdica*, cuando el niño antes de crear conceptos y operaciones lógicas opera lúdicamente, como recuerda Sprager en *Psicología de la edad juvenil*, y existe en él una necesidad de

Establecer un diálogo compensatorio con cualquier cosa a su alcance. Cualquiera que sea la temática del cuento –puede

26 M. Gómez del Manzano, *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*, Madrid, 1987, p. 180.

27 Ibidem.

captar bien el cuento de hadas sencillo- va a traducirla en una personificación gratificante debido a la capacidad lúdica que tiene la palabra. El lenguaje entra en el haber cultural del niño de la mano del trabalenguas, de la onomatopeya, del refrán, de la retahíla, del conjuro, de la palabra mágica, de las simulaciones sensoriales²⁸.

En general, por tanto, a partir de los seis años y hasta los doce se ha considerado tradicionalmente el límite de la literatura infantil, se establece un segundo grupo de edades en los que la introducción definitiva de la escritura apoyada sobre las imágenes genera un proceso de modo directamente proporcional e inverso: a medida que cumplen años la imagen va desapareciendo en beneficio de las grafías.

Para concluir este apartado, no olvidemos las palabras de Fernando Alonso sobre esta etapa fundamental:

El lector de obras literarias nace en la infancia. En la primera infancia. El lenguaje oral, y el lenguaje escrito, son extensiones del hombre, que facilitan y posibilitan su comunicación y, con ello, su condición de «ser social». Por consiguiente, el acceso al libro debe ser simultáneo, en tiempo y forma, al acceso al lenguaje oral. El niño nace como lector siguiendo pautas de mimetismo, cuando trata de imitar a los adultos que leen en su presencia. Así, desde su primera infancia, contemplará el libro como un bien cotidiano y necesario²⁹.

28 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit. p. 179.

29 F. Alonso, “El lector se hace en la infancia”, [en línea], Dirección URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12709417714502617987213/p0000001.htm>> (Consultado el día 5 de julio de 2009).

3. Percepción e impresiones sobre la literatura infantil. Definiciones y procesos cognoscitivos

La literatura infantil es un producto estético. Al igual que cualquier creación artística la literatura infantil es antes que nada un hecho de creación estética que hunde sus raíces en los mismos elementos que determinan ésta: la comunicación de una idea, un sentimiento, etc. de una forma determinada que tiene valor artístico:

La literatura infantil no es una segregación de la Literatura; las características que pueden ser propias de ella no son ajenas al conjunto de la literatura; cualquier estudio de literatura comparada entre obras infantiles y obras para adultos nos ofrece algunos datos de interés, como que, en una y en otra literatura podemos encontrar estructuras organizativas y procedimientos estéticos similares; o que en ambas literaturas se suelen reflejar las corrientes sociales y culturales que, en cada momento, predominan³⁰.

El concepto literatura infantil tiene dos términos que la determinan y con los que se garantiza su conceptualización: *literatura* e *infantil* (o juvenil). Muchos dirán que la literatura es única. Por supuesto. Sin apellidos. Borges estaba en contra de apellidar de un modo u otro a la literatura, pues entendía que la literatura era o no era. No tenía sentido cercenarla con los términos de infantil. Decía que quien escribía para niños corría el riesgo de «quedar contaminado de puerilidad; el autor se confunde con los oyentes». Máxime si tenemos en cuenta que gran parte de la obra de Borges nace de lecturas que hoy han entrado en el canon de consideración de literatura infantil-juvenil;

30 P. C. Cerrillo, “Lo literario y lo infantil: Concepto y caracterización de la literatura infantil” en *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, 2001, pp. 79-94 [82-83].

por ejemplo, *Las mil y unas noches*, las obras de Stevenson, de Twain, de Stoker...:

Ante la literatura infantil, el mundo de la literatura de adultos ha mantenido posturas contrarias; mientras unos han negado sus existencia (Croce), o su necesidad: «los niños sólo buscan los libros que les prohíben los mayores» (Umbral); otros -en cambio- la han afirmado con decisión: «Escribir para niños no es escribir para tontos» (Sánchez Silva)³¹.

También otros escritores (algunos escritores de literatura infantil y juvenil) se cuestionaron este término y su existencia porque consideraban que seguramente su existencia no tenía otra razón de ser que la del desarrollo de un importante mercado. Cervera³² habla en este sentido de que existe una *tesis liberal* (frente a la *tesis dirigista*) de los que opinan que no existe la literatura infantil, sino que existe buena o mala literatura. Y citaba como seguidor de esta tesis al novelista Sánchez Ferlosio. Algunos otros, como Andruetto también lo cuestionan:

El empleo de esos rótulos (literatura infantil/literatura juvenil y, en ese marco, literatura en valores/ literatura para educación sexual/ literatura con temática ecológica/ literatura sobre buenas costumbres y urbanidad/ literatura para los derechos humanos/literatura para aprender a vivir en una familia ensamblada, y tantos otros casilleros que podríamos llenar) presupone temas, estilos y estrategias y, sobre todo, la marcada destinación y predeterminación de un libro con respecto a cier-

31 Cerrillo, "Literario", op. cit., p. 84.

32 J. Cervera, "En torno a la literatura infantil", [en línea], Dirección URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/94676281985686130882346/p0000001.htm>> (Consultado el día 9 de mayo de 2009)

ta función que se supone que éste debe cumplir. Se le atribuye a la literatura infantil la inocencia, la capacidad de adecuarse, de adaptarse, de divertir, de jugar, de enseñar y, sobre todo, la condición central de no incomodar ni desacomodar, y así es como están muy poco presentes otros aspectos y tratamientos, y cuando lo están aparecen con demasiada frecuencia teñidos de deber ser y obediencia temática o de sospechosa adaptabilidad curricular³³.

Pero, sobre todo, Martínez Menchén se cuestionó «si este invento de la literatura infantil es solamente un pretexto de la infantilización de la literatura»³⁴. Se responde el propio autor afirmando que cuando ha escrito para niños ha tenido una serie de condicionamientos previos que han limitado su creación. Y esto ha podido crear un conflicto en el propio autor:

Cuando escribo para niños debo limitar en parte el vocabulario, simplificar la sintaxis, limitar las técnicas narrativas. Tengo que procurar que el relato resulte no sólo divertido, sino, ante todo comprensible (...) Autor y lector se encuentran situados en niveles diferentes (...) Y es aquí donde puede surgir el primer conflicto para el escritor. Si, con independencia de dirigirse a un lector infantil, el escritor como tal escritor desea expresar un mundo propio, ¿cómo puede compaginar esta necesidad de expresión con una autolimitación de sus medios expresivos? Es a lo que antes me refería cuando señalaba el peligro de que por la necesidad de hacer literatura infantil uno acabase por infantilizar la literatura³⁵.

33 Andruetto, "Literatura", op. cit.

34 A. Martínez Menchén, "El conflicto del autor de literatura infantil" en *Teoría de la literatura infantil y juvenil*, Jaén, 2005, pp. 97-101 [98].

35 Ibidem, pp. 98-99.

¿La literatura infantil, por tanto, primero debe ser literatura y luego es infantil o juvenil?

El gran peligro que acecha a la literatura infantil y a la juvenil en lo que respecta a su categorización como literatura es justamente el de presentarse a priori como infantil o como juvenil. Lo que puede haber de “para niños” o “para jóvenes” en una obra debe ser secundario y venir por añadidura, porque el hueso de un texto capaz de gustar a lectores niños o jóvenes no proviene tanto de su adaptabilidad a un destinatario sino sobre todo de su calidad³⁶.

De hecho, en su origen la literatura que se traslada a la infancia no tenía un presupuesto teórico en esta línea, sino que se utilizaban textos literarios dirigidos a un público adulto que podían tener cabida en el ámbito infantil o juvenil, bien por su temática, bien por su forma expresiva adecuada, fácil de entender y, en definitiva, proclive a la comprensión y ajena a muchas dificultades interpretativas. Sin embargo, desde el momento en que aparece el término delimitador «infantil» y las editoriales comienzan a crear un producto de mercadotecnia llamado «literatura infantil», nos encontramos ya ante un hecho estético-económico que posee unas componentes ideológicas, didácticas, creadoras muy distintas a su origen. Se le pretende un utilitarismo que puede acabar por arruinar su versión más romántica y creativa. Este positivismo que invade el hecho literario (todo debe servir para algo) contrarresta el factor estético, el placer de la lectura, la gramática de la fantasía y el poder de evocación para convertirse en un ejercicio aburrido y rentable. ¿Por qué la literatura tiene que estar cargada de esta rémora capitalista?:

³⁶ Andruetto, “Literatura”, op. cit.

La literatura infantil tiene hoy otros problemas que, como aquel, repercuten negativamente en sus componentes literarios. Victoria Fernández, directora de la revista *CLIJ* y crítica literaria, ya habló de los peligros del «utilitarismo curricular», que no es más que el aprovechamiento de la lectura de textos literarios para el cumplimiento de objetivos escolares ajenos a la propia lectura³⁷.

Por ejemplo, cualquiera que observe el mercado editorial del libro infantil y juvenil hoy día (un mercado que reporta pingües beneficios) en comparación con el existente a principios del XIX podrá percibir cuántas cosas han cambiado. En la actualidad la literatura infantil podemos definirla del modo siguiente:

1. Es un producto elaborado *ex profeso*.

Efectivamente, la tesis dirigista a la que aludía Cervera propugna una literatura específica para niños que tiene como rémora el dirigismo técnico de quien ejerce su influencia. Una idea que denunciaba Alonso de esta guisa:

Por ello, al autor se le plantean a veces problemas de identidad; hay un momento en que no se le pide ya que haga buena literatura, sino que asuma las funciones de amanuense anónimo o las responsabilidades de maestro y pastor de almas. Muchas veces observa, con estupor, que los valores pedagógicos, morales y religiosos ocupan el primer puesto a la hora de valorar una obra literaria para niños. No nos extrañe que tamaña transposición de valores haya motivado, por una parte, el desinterés de muchos autores; por otra, el intrusismo de personas llenas de buena voluntad, valores morales y preocupaciones pedagógicas, que son inducidas a pensar que las obras literarias admiten menores niveles de calidad cuando se dirigen a unos ciudadanos menores de edad³⁸.

³⁷ Cerrillo, “Literario”, op. cit., p. 81.

³⁸ F. Alonso, “La creación en la literatura infantil: el creador”, [en línea]

2. Forma parte del orden económico y genera una riqueza evidente para las editoriales, junto con los libros de texto, el libro que más se vende hoy día³⁹.

3. Debe tener unos componentes que se le exigen al escritor que se convierte de este modo en una especie de trabajador a sueldo de un producto determinado.

4. Nace con una voluntad didáctico-pedagógica y como transmisora de determinados valores sociales que son los vigentes en cada territorio y en cada época:

Lo que siempre me ha hecho sospechar de la llamada literatura infantil es su irremediable vocación pedagógica (...) El gran problema es que, con independencia de la buena voluntad del autor, si se escribe para él, si se escribe pensando en él, se va a caer necesariamente en el didactismo, se va a caer, se quiera o no, en la escritura más o menos solapadamente pedagógica⁴⁰.

Esta tendencia en sí puede no resultar ni negativa ni positiva si partimos de la libérrima voluntad del escritor y partimos de una oferta amplia y generosa de ideas y obras literarias:

No podemos negar que del interés manifestado por educadores y psicólogos depende, en gran medida, un cierto mo-

DirecciónURL:<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/57961629212263721754491/p0000001.htm#I_1_> (Consultado el día 12 de mayo de 2009).

39 Ibidem. Dice lo siguiente sobre la tipificación de editores: “En este caso, podemos distinguir tres tipos de editores:

- El editor para quien las obras infantiles no son sino una parte de su catálogo,
- el editor para quien estas obras no son sino un objeto de mercado,
- el editor que asume el hecho de la publicación de obras literarias para niños porque cree en ellas, es consciente de su calidad literaria y comprende la importante función cultural y social que cumplen”.

40 Martínez Menchén, “Conflicto”, op. cit., pp. 99-100.

vimiento de interés hacia la literatura para niños que parece hacerse patente en nuestro país. El único problema derivado de esta relación estará en el momento en que cualquiera de las partes pretenda salirse fuera de su campo: que el autor, imbuido de un espíritu pedagógico, se lance a escribir obras paraliterarias o parapedagógicas, con el fin de encontrar un campo favorable en el medio escolar; o que pedagogos y psicólogos pretendan imponer decálogos para uso de autores de literatura para niños. Es muy positivo que los educadores trabajen en la promoción de la literatura para niños; pero es preciso que esta promoción se realice bajo criterios estrictamente literarios, no psicológicos o pedagógicos, para no caer en un género híbrido, segregado del resto de la literatura, como el que en gran medida sufrimos en la actualidad.

Pero puede resultar peligrosa (lo ha resultado en determinadas épocas) cuando los valores del ciudadano no coinciden con la voluntad instructiva del gobierno de turno o cuando el gobierno de turno emplea la literatura infantil y juvenil como «arma para lavar cerebros» o crear un modelo de sociedad *ad hoc*:

Nadie puede orillar totalmente las influencias comerciales, culturales, religiosas, ideológicas y políticas, que, manifiesta o solapadamente, pueden alcanzar altas cotas restrictivas de la libertad del autor. Prueba de ello es que existen países donde el dirigismo se ejerce bajo formas de censura, de orientaciones marcadas, de presiones incluso económicas, con fórmulas de modelación y adoctrinamiento de los niños, cosa que sucede especialmente en países sometidos a regímenes totalitarios (Hürlimann, 1968)⁴¹.

En el pasado, tanto los movimientos de extrema izquierda en la extinta URSS como Hitler en Alemania emplearon este tipo de

41 Cervera, “Literatura”, op. cit.

literatura como instrumento de «formación» de sus jóvenes en la ideología nazi o estalinista. Pero sin irnos tan lejos, también en España se produjo este fenómeno durante el franquismo:

En aquellos años difíciles, se mantuvieron revistas infantiles que durante la guerra habían respondido a claros propósitos de adoctrinamiento acorde con una determinada mentalidad. Ejemplo de ello fue la revista *Flechas y Pelayos* (11 de Diciembre de 1938), en cuyo primer número, su director, Fray Justo Pérez de Urbel declaraba el propósito de contribuir a “lograr la unidad moral y la hermandad en la Patria de todos los niños españoles, haciéndoles buenos cristianos y grandes patriotas”⁴².

Esta tendencia ha llevado a crear un tipo de literatura en la que los valores sociales de una determinada formación se proyectan, a veces, espontáneamente en sus cuentos y novelas:

Un ejemplo de ello es el dato aportado por F. Orquín en el artículo anteriormente citado; durante una investigación realizada en 1971 por un grupo de profesoras de la Universidad de Princetown (EUA) se reveló *que de las quince colecciones analizadas los niños eran protagonistas de 881 cuentos y las niñas, de 344; como conclusión final constataron que desde los primeros años niños y niñas aprenden que los varones son dominadores y las hembras pasivas.* (Orquín, 1989, p. 15)⁴³.

Estas ideas no tienen el porqué ser siempre negativas y sí responder a un ideal democrático, solidario, generoso que, en

42 J. García Padrino, “Tradición e innovación en la literatura infantil”, en AA. VV., *Estudios de Filología y su Didáctica II*, Madrid, Publica Pablo Montesino/Dpto. Filología y su Didáctica, 1992, pp. 65-82. También se puede encontrar [en línea], Dirección URL: <<http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/recursos/Trabajos/Articulos/2.html>> (Consultado el día 2 de mayo de 2009).

43 X. Etxaniz Erle, “La ideología en la literatura infantil y juvenil”, *Revista de Filología y su Didáctica*, 27, pp. 83-96 [84-85].

definitiva, puede conducir a buen puerto como nos recordaba Simone Sousa:

El modelo tradicional giraba en torno a valores como el individualismo, la obediencia absoluta a los valores de la Iglesia, el dominio de la ejemplaridad, la división clasista de la sociedad, la superioridad masculina. Los nuevos modelos ofrecen otros valores como el espíritu solidario, el cuestionamiento de la autoridad, las transformaciones del sistema social en busca de la igualdad, la libertad y la justicia social, la tolerancia, el respeto a lo diferente, la denuncia de contenidos sexistas, los valores ecológicos y pacifistas, la convivencia, la multiculturalidad, los valores para la ciudadanía⁴⁴.

Sin embargo, también hay detractores de esta línea de acción que consideran que la literatura infantil y juvenil debe estar ajena a la manipulación ideológica o a la intromisión de elementos ideologizados dejando al lector la posibilidad de elección y mostrando las diversas líneas de pensamiento⁴⁵, idea que sobre el papel (y desde un punto de vista romántico) puede resultar verbalizada pero no llevada a la práctica de un modo fehaciente.

44 S. Sousa, “Valores y formación en la literatura infantil y juvenil actual”, [en línea], Dirección URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/liteinfa.html>> (Consultado el día 19 de julio de 2009).

45 Esta voluntad didáctico-pedagógica es la que está presente en el trabajo del profesor Ángel Suárez Muñoz, “El tratamiento de los temas transversales a través de los cuentos” en *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil (Actas del Seminario Internacional y Exposiciones de Literatura Infantil)*, (Coordinadores: Ángel Suárez Muñoz y Eloy Martos Núñez), Badajoz, 2000, pp. 145-150: “En relación con las decisiones de carácter metodológico, conviene no perder de vista la finalidad fundamental de las enseñanzas transversales: contribuir a una formación integral en la que se atienda al desarrollo cognitivo y afectivo del alumnado, a su educación en valores como la solidaridad, la cooperación, la tolerancia, el respeto por el medio ambiente, etc.”

En definitiva, existe una evidente división en torno a este concepto, del que profundizaremos más adelante que deja en el alero del tejado evidentes peligros de esta actitud cuando, en realidad, como dice Juan Carlos Merlo, la literatura infantil no es literatura didáctica ni es para mejorar la competencia en lectoescritura ni la competencia literaria, y, en última instancia, como dice Sousa:

La instrumentalización didáctica y pedagógica, la presión de las instancias escolares y educativas o de las propias editoriales especializadas, hacen que la “carga” educativa y didáctica, así como la presencia del discurso ideológico, sea evidente y, en algún caso, contraproducente o abusiva lo que termina por obstaculizar el placer literario⁴⁶.

5. Ha perdido su artificiosidad inicial, su romanticismo *in situ*, su vocación de aventura originaria para convertirse en un producto de mercadotecnia:

Si la obra de un escritor no coincide con la imagen de lo infantil o lo juvenil que tienen el mercado, las editoriales, los medios audiovisuales, la escuela o quien fuere, se deduce (inmediatamente) de esta divergencia la inutilidad del escritor para ser ofrecido en ese campo de lectores potenciales. Así, la literatura para adultos se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia y la literatura infantil/juvenil se asimila con demasiada frecuencia a lo funcional y lo utilitario, convirtiendo a lo infantil/juvenil y lo funcional en dos aspectos de un mismo fenómeno⁴⁷.

46 Ibidem.

47 Andruetto, “Literatura”, op. cit.

6. Ha abarcado un periodo más amplio y ha diversificado el producto literario que va dirigido a diversas franjas de edad según la evolución psicológica del niño o el joven.

7. Sus relaciones con otros ámbitos artísticos como la pintura, el dibujo o los multimedia lo convierten más que en libro a secas en objeto-libro.

8. Ha logrado aumentar el número de jóvenes que leen libros, sobre todo a la edad de los once o doce años, convirtiendo a este segmento de la población en uno de los más importantes y amplios desde que nacemos hasta que morimos. En definitiva, ha servido de instrumento para el desarrollo de la competencia literaria. Este hecho que, objetivamente, es loable es al que se agarran las tesis dirigistas para hablarnos de un modelo determinado de literatura infantil como dice Cervera:

A esta instrumentalización didáctica se le perdonan indulgentemente todos los riesgos e intromisiones, todas las manipulaciones y todas las exageraciones con la excusa de crear lectores. Dado que el fin es noble -promoción de la lectura- se justifican los medios, sin reparar en su oportunidad u ortodoxia educativa. El riesgo principal radica en el apoyo dado a una nueva forma de dirigismo en el que las iniciativas que le corresponden a la sociedad como creadora de cultura, se le transfieren a la escuela, gestora de gran parte de la educación.⁴⁸

Todos estos fenómenos poseen una importancia trascendente pero hay escritores que hacen la siguiente reflexión: en esta tendencia hacia lo pedagógico-didáctico, la enseñanza en valores, el aumento de la competencia lectora, de la competencia literaria:

48 Cervera, “Literatura”, op. cit.

La educación literaria infantil ha adoptado un enfoque *pragmático*, basado en la recepción de textos literarios. Esto significa que los contenidos curriculares que se han de aprender deben ser todos aquellos que permitan al niño construir el sentido del texto literario. Por consiguiente, el objetivo prioritario en la educación literaria infantil es la formación y adquisición de la competencia literaria⁴⁹.

¿No nos estamos olvidando del hecho literario en detrimento del hecho infantil? ¿No estamos denigrando a la literatura? ¿No estamos olvidando a la literatura que pasa a convertirse en un instrumento necesario para «otras cosas»? ¿No le estamos dando un plano utilitario que debería reservarse para otras disciplinas? ¿No creen ustedes que en esta correlación de términos, el término infantil ha ganado la partida al término literatura? Sobre la situación actual del libro infantil en España decía Alonso:

En estos momentos la creación de obras literarias para niños sufre en nuestro país una grave crisis. Posiblemente, las circunstancias sociales descritas tengan como consecuencia el que muy pocos autores conozcan y se interesen por el público infantil; que sean muy pocos los que escriban para niños y que algunos de los que antes escribían hayan dejado de hacerlo. Por otra parte, de los pocos autores que escriben para niños, son inmensa minoría quienes trabajan con un espíritu renovador, desde unos supuestos progresivos acordes con las necesidades de los niños; con unos contenidos, temática y lenguaje que no les escindan del colectivo social; sin usar la fantasía como vehículo de escapismo; sin recurrir a envolver a los niños entre algodones ni encerrarlos en torres de marfil para preservarlos del contacto con la realidad que les rodea⁵⁰.

49 J. M. del Amo Sánchez-Fortún, *Literatura infantil: claves para la formación de la competencia literaria*, Archidona (Málaga), 2003, p. 44.

50 Alonso, "Creación", op. cit.

El profesor Sánchez Corral, llevado por un idealismo de nuevo cuño, observa una gran trascendencia en el fenómeno de la literatura infantil, y ajeno a ese mundo al que nos hemos referido, prefiere marchar por otros derroteros imbuido de un romanticismo positivo y prefiere hablar de las múltiples posibilidades de apertura de la literatura infantil ofrecidas al niño pues desata una potencialidad semántica extraordinarias y se centra en el proceso de recepción de la misma y sus múltiples efectos:

Al lector infantil que disfruta con y por el discurso literario se le abre la posibilidad de experimentar la extraordinaria aventura de viajar, en el vehículo imaginario de la palabra y a través de su poder metafórico, a ese territorio simbólico de la utopía donde se nos confiere el placer de destruir el tiempo establecido y determinado por la rutina del sistema⁵¹.

Así es, pero esto sucede siempre en el ámbito literario y sea el lector infantil, juvenil o adulto. La literatura siempre es una aventura de experimentar mundos diversos y relanzar el imaginario personal, alejándonos o no de la rutina diaria. E insiste en que durante la infancia esa necesidad de la aventura literaria se hace más manifiesta, y él asimila el «tiempo de juego» al «tiempo del cuento» en esa manifiesta aventura optimista de su visión sobre la literatura infantil:

La huida del universo inmediato y la posibilidad de transitar por un escenario fantástico donde las transacciones verbales del mercado quedan automáticamente suspendidas. Se trata del mismo placer que supone el penetrar en el círculo mágico

51 L. Sánchez Corral, "Discurso literario y comunicación infantil" en *Literatura infantil y su didáctica*, (Coords: P. C. Cerrillo y J. García Padrino), Cuenca, 1999, pp. 89-116 [92].

construido por el narrador de cuentos para delimitar el territorio de la experiencia lúdica y/o estética de lo imaginario⁵².

Esto es como dice el profesor Sánchez Corral con determinada literatura, una literatura de la fantasía, por decirlo así, que nos adentra en mundos lejanos o en un proceso cognoscitivo muy alejado de la realidad. Pero no siempre sucede así. A no ser que queramos inscribir el discurso literario de la infancia única y exclusivamente en el ámbito de la fantasía.

¿Qué elementos debe tener, por tanto, la literatura infantil? Miguel Delibes, que conoce bien el mundo del niño (ha tenido ocho hijos) y que se ha dedicado en tantas obras a reflejar el mundo de la infancia y la adolescencia con obras tan encomiadas como *El camino* o *Las ratas*, decía que la literatura infantil debe tener tres componentes básicos:

- a) Un tema adecuado: no debe ser ñoño ni edulcorado pero debe excitar su imaginación. Tampoco tiene por qué ser exclusivo del ámbito infantil:

Quiero decir que un gran tema para un relato infantil será aquel que no sólo encandile a los niños sino que despierte en el adulto sus nostalgias de infancia o sus sentimientos de entonces⁵³.

- b) La linealidad: implica que la historia debe seguir unos principios aristotélicos al uso, seguir un proceso temporal sin altibajos, flash-back, etc.
- c) La brevedad y concisión a la hora del desarrollo de la historia sin profundizar excesivamente en los diversos componentes novelescos.

⁵² Sánchez Corral, "Discurso", op. cit., p. 93.

⁵³ M. Delibes, "Escribir para niños", en *CLIJ*, 61, 1994, p. 17.

Realmente no delimita mucho el terreno Delibes y lo afirmado se podría aplicar a la literatura en general: que sea un tema interesante, el texto lineal (¿por qué lineal, acaso el lector infantil se pierde en los cambios temporales?) y breve. La brevedad la entendemos en los capítulos, pero está claro que la edad nos va a delimitar la brevedad o amplitud. No es lo mismo un lector infantil de ocho años y otro de doce o trece. Por tanto, no nos satisface mucho esta acotación tan simplista de Delibes.

Sí creemos con otros tantos críticos que la literatura infantil no se debe reducir a la infancia, es decir, que sus límites no deben estar constreñidos a la infancia sino que por literatura infantil se debe entender también aquella que «sin tener a los niños como destinatarios únicos o principales, ellos la han hecho suya con el paso del tiempo». Cervera en este aspecto hablaba de «literatura ganada»:

La literatura *ganada* (otros la llaman *recuperada* empleando una mala traducción del francés *dérobé* -robada-; está claro que no puede ser recuperado lo que nunca perteneció al niño) que engloba todas aquellas producciones que no nacieron para los niños, pero que, andando el tiempo, el niño se las apropió o ganó o se le destinaron, previa adaptación o no. Aquí cabe incluir todos los cuentos tradicionales, el sector folclórico de la literatura infantil, muchos de los romances y canciones, una porción nada despreciable de la novelística juvenil, etc. Tal es el caso de los *Cuentos*, de Perrault, o las adaptaciones de *Las mil y una noches*⁵⁴.

Esta misma es la opinión de otros que consideran que habría que hablar de literatura de los niños:

⁵⁴ Cervera, "Literatura", op. cit.

El poeta cubano Eliseo Diego en una entrevista donde hace una nostálgica visita al paraíso perdido de su infancia comenta que no existe una literatura para niños, él se refiere a una literatura de los niños, es decir, aquella que estos lectores se apropian en términos generales. Pienso que el deslizamiento de esta propuesta, sirve como periscopio para mirar al rico y heterogéneo mundo de libros que hoy en día se editan para niños, de todas las edades, de diversos formatos y amplias posibilidades materiales⁵⁵.

También habla Cervera de literatura creada para los niños y literatura instrumentalizada. La primera es aquella que, específicamente, ha sido inventada con la pretensión de dirigirse a la infancia o la adolescencia. Entre ellas cita, *Las aventuras de Pinocho* de Collodi o *El hombre de las cien manos* de Luis Matilla. Y por literatura instrumentalizada se entiende:

Bajo este nombre pretendemos señalar gran cantidad de libros que se produce ahora sobre todo para preescolar y Ciclo inicial de la E. G. B. Debemos hablar más de libros que de literatura. Nos referimos a todos esos que aparecen en series en las que, tras escoger un protagonista común, lo hacen pasar por distintos escenarios y situaciones: la playa, el monte, el circo, el mercado, el zoo, el campo, la iglesia, el colegio, la plaza... O bien aquellos que se crean como extensión para ejercicios de gramática u otras asignaturas. Está claro que en todas estas producciones predomina la intención didáctica sobre la literaria. La creatividad es mínima, por no decir nula. Toman el esquema de la literatura y lo aplican a varios temas monográficos que convierten así en centros de interés. Tal es el caso de los libros

55 F. Hanán Díaz, "Literatura infantil: bordes y fronteras", *Seminario el Placer de Leer*, octubre 1980.

protagonizados por *Teo*, *Tina-Ton*, *Ibái* en los que los objetivos didácticos están por encima de los literarios. No son literatura, aunque lo parezca⁵⁶.

Desde luego que esta literatura instrumentalizada no es literatura infantil y mucho menos literatura, sino un conjunto de actividades literarias sin valor creativo alguno y sin la perspectiva literaria que se sostiene sobre la función poética, germen de cualquier obra literaria que nace de una voluntad artística expresada en palabras, no mediatizada por instrumentos, no mediatizada por nada ni por nadie, libérrima siempre:

El concepto «Literatura infantil» se ha convertido en un inmenso y generoso cajón de sastre que lo mismo da cabida a las obras literarias que a los libros didácticos y divulgativos, a los tebeos o a esos engendros troquelados que suelen aunar el desprecio a la letra impresa y un gusto estético envilecido. Por ello, cuando se citan cifras de producción literaria infantil, se incluyen toda esa serie indiscriminada de publicaciones. Esto crea una confusión que en nada beneficia a los autores, ni a los editores, ni al posible lector; esto puede inducir a pensar que un sector que es incapaz de poner un poco de orden en su propio campo no puede ser tomado en serio⁵⁷.

Quizá lo ideal sería un tipo de literatura que se sostuviera inicialmente sobre el concepto literatura siendo el segundo, infantil, meramente adjetival y no sustantivo, y apostara por un tipo de obra que gustara tanto al niño como al padre, que despertara el interés en uno y en otro. Es lo que puede suceder con

56 Ibidem.

57 Alonso, "Creación", op. cit.

obras como *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez⁵⁸, *La historia interminable* de Michael Ende, *El señor de los anillos* de Tolkien o incluso algunas obras de teatro de Valle-Inclán o García Lorca, que han sido representadas o leídas por lectores muy dispares, y no necesariamente infantiles. Como recuerda Cervera, sobre esta idea sostenía Jacinto Benavente su idea originaria de escribir un teatro para niños:

Jacinto Benavente, en su temprano intento de crear un Teatro de los Niños, en 1909, pretendió que las obras presentadas en él gustaran a los niños espectadores y a sus padres, obligados acompañantes. De este intento quedan para la historia y el análisis, entre otras, dos obras dignas de respeto: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, del propio Benavente, y *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán⁵⁹.

Esta misma tesis era la defendida en su momento, como recordamos, por Martínez Menchén para quien ni la utilidad, ni el tutelaje, ni la estructura literaria, ni la temática, ni los criterios consumistas son los importantes sino el «gozoso entretenimiento» y «la buena literatura»⁶⁰.

Para Marisa Bortolussi⁶¹ la literatura infantil es la «obra artística dirigida a un público infantil», en consecuencia hay dos tér-

58 Esta obra despierta también grandes controversias porque hay críticos y profesores que afirman que no es una obra infantil o juvenil aunque haya aspectos relacionados con la infancia y adolescencia, y ello lo justifican por la dificultad de su lenguaje, de una connotación y habilidad que puede sobrepasar los límites de la infancia y por una profundidad de pensamiento que hace innecesaria su cercanía a los más pequeñas por razones obvias.

59 Cervera, "Literatura", op. cit.

60 A. Martínez Menchén, "Literatura infantil y juvenil: ¿dónde la literatura?", en *Teoría de la literatura infantil y juvenil*, op. cit., pp.103-107 [107].

61 M. Bortolussi, *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, 1985, p. 16.

minos precisos en los que ya hemos insistido, creación artística como concepto meramente literario e infantil como lector al que se dirige una obra creada -habitualmente- por adultos. Lo que no imposibilita que haya niños que hayan escrito literatura infantil (evidentemente corregida por adultos).

Esta perspectiva infantil nos hace que debemos tener presentes, como recuerda Isabel Borda Crespo, los conocimientos adecuados a la realidad de la infancia y la adolescencia:

La propia utilización del término Literatura infantil, como sinónimo de literatura para niños, encierra una notoria ambigüedad, contemplada desde la perspectiva de la intencionalidad creadora. Si admitimos la justicia de tal intencionalidad, es obvio que requiere un conocimiento adecuado de la realidad de la infancia y de la adolescencia, de cuáles son sus intereses dominantes, de cómo evolucionan sus gustos literarios y sus preferencias condicionados por el desarrollo de su particular personalidad y de cómo los condicionamientos culturales influyen en esto receptores⁶².

Toda vez que el autor se siente inmerso en un mundo diferente y juega con las perspectivas de un lector determinado, es necesario objetivamente el acercamiento a su mundo y a sus intereses particulares. Esta perspectiva es la que tienen hoy día la mayor parte de los escritores asesorados por las editoriales que marcan su cuaderno de bitácora literario. Pero, ¿qué es lo que gusta a los niños? Es lo que se pregunta el profesor Moreno Verdulla⁶³. Siguiendo al autor italiano Petrini, nos indica los ingredientes que debe tener una obra literaria que guste a los niños:

62 I. Borda Crespo, *Literatura infantil y juvenil. Teoría y didáctica*, Granada, 2002, p. 21.

63 A. Moreno Verdulla, *Literatura infantil, introducción en su problemática, su historia y su didáctica*, Cádiz, 1998, pp. 22 y ss.

1. Lo maravilloso⁶⁴.
2. Lo aventurero.
3. El mundo de los animales.
4. La naturaleza y el hombre.

Y añadía Petrini⁶⁵ algunos de los rasgos necesarios que debían tener estas obras dirigidas a la infancia debían ser:

1. Divertidas.

El concepto de diversión aplicado a la literatura es polémico y hay voces en dirección contraria. Entendemos la diversión como acto de entretenimiento, recreación, pasatiempo o solaz. Desde luego que sí participamos de este concepto que se debe aplicar a toda la literatura desde nuestro punto de vista, y más aún a la literatura infantil. Moreno Verdulla decía que era «una diversión espiritual que puede ser estética o lúdica»⁶⁶. Pero hay voces que se manifiestan en contra cuando se refieren en concreto al concepto de lectura más que al de obra literaria en sí, algo que debemos delimitar porque el elemento lúdico es necesario en una obra literaria pero la lectura en sí puede no ser un acto de diversión:

64 Sobre el término maravilloso Moreno Verdulla, *Literatura*, op. cit. nos dice que es aquel suceso extraordinario fácilmente imaginable, que irrumpe en la vida normal. Y recoge la opinión de Jacqueline Held que han matizado el término maravilloso enfrentándolo a fantástico o a términos como fabuloso y mágico: “Como entendemos que *fantástico* es un término más amplio que *maravilloso*, puesto que el segundo puede incluirse en el primero, pero no al revés, creemos que sólo es válida la utilización de lo *maravilloso* cuando nos reparamos concretamente a una parte de la fantasía utilizada por lo general en los cuentos de hadas y en aquellas obras que tomen de ellos este carácter” (p. 22). No obstante, para todo este tipo de disquisiciones teóricas sobre el concepto de ficcional, imaginario, real, posible, falso, verosímil... se puede ver la obra de A. García Berrio, *Teoría de la literatura*, Madrid, 1989 o T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, 1994...

65 E. Petrini, *Estudio crítico de la literatura infantil*, Madrid, 1981, pp. 122 y 126.

66 Moreno Verdulla, *Literatura*, op. cit., p. 8.

“No se trata de hacerles creer a los niños que leer es divertido, ni tampoco de poner a competir los libros con el play station”, afirmó el escritor y ganador de numerosos premios en literatura infantil, Gonzalo Moure Trenor, durante el foro La creación literaria para la niñez y sus perspectivas, organizado por la Escuela de Formación Docente de la Universidad de Costa Rica (...) Para él la lectura es un placer, “es una forma de amor por los demás, por uno mismo y por el ansia de saber, pero no es una diversión”⁶⁷.

2. Apasionantes y, en consecuencia, que capten la atención y el interés del lector.

No se puede leer literatura sin interés. Y esta actitud se consigue creando las condiciones adecuadas. Esa pasión empuja al lector a seguir leyendo e incluso a no permanecer mucho tiempo desligado de la lectura. Y esto debe ir, según algunos, indeliblemente unido a otro concepto diferente pero que sirve como correlato: «los intereses particulares del niño o la niña»:

67 P. Blanco Picado, “La literatura para niños no es una diversión”, [en línea], Dirección URL: <http://www.ucr.ac.cr/boletin/index.php?option=com_content&task=view&id=455&Itemid=96> (Consultado el día 16 de junio de 2009). En una entrevista que llevan a cabo la revista de literatura infantil y juvenil Peonza (número 58, octubre 2001) insiste una vez más Mouré y especifica sus ideas más ampliamente: “La literatura no es diversión, aunque te diviertes leyendo como te diviertes escuchando *La Traviata* (que no tiene nada de divertida, tiene belleza y tiene tragedia), o contemplando una puesta de sol, por lo que despierta en ti. Si yo tuviera un hijo me gustaría que encontrara en la literatura la apertura de la mente, ver la otra mirada, ser capaz de sentir con otro corazón, de vivir en otra realidad, en otro tiempo, en otro mundo y cuando llegara a la edad clave, a la edad del abandono, temporal en algunos casos y definitivo en otros, de la lectura no estuviera eligiendo entre diversiones sino que tuviera una adición a la lectura para vivir la vida más plenamente. Creo que la literatura es el mejor invento del hombre porque nos permite vivir la vida de una forma más amplia, más pura; por eso en las primeras edades se tiene la oportunidad de crear en los niños esa necesidad de que leyendo se es más feliz, más pleno, más plural, de sentir otras emociones. Desde este punto de vista sí que hay una literatura infantil y juvenil.”

«Las historias deben ser sencillas, estas reflejarán el contexto del niño, deben partir de sus intereses para generar otros»⁶⁸.

3. Reales.

El concepto de realidad aplicado a la literatura siempre ha provocado disquisiciones y ha creado instrumentos para la polémica. No obstante, soy consciente de que el concepto de realidad (existencia real y efectiva de algo) aplicado a la literatura infantil es una necesidad hasta el punto de que hay autores que dicen que los cuentos infantiles tienen su fuerza en la realidad:

Para el niño lector de cuentos infantiles los héroes de los mismos, todos ellos, tienen una existencia lejana pero real. Si el niño tiene la más absoluta seguridad de su falsedad, si no le ofrece la menor posibilidad de que puedan existir o hayan existido, deja de interesarse por ellos. Cuando el niño deja de creer en las hadas es señal de que ya es mayor, de que ya ha crecido⁶⁹.

4. Verdaderas.

La verdad en literatura es un concepto muy amplio y puede inducir a error. Una historia es verdadera cuando lo que sucede en ella está conforme con el concepto que la mente posee de ésta. Y en muchos casos puede ser sinónima de realidad. Los niños quieren que las cosas que suceden en los cuentos o los textos literarios tengan veracidad.

68 P. Córdova, "Literatura infantil", [en línea], Dirección URL: <<http://www.eeducador.com/ecu/contenido/contenido.aspx?catID=196&conID=1224>> (Consultado el día 25 de julio de 2009).

69 A. Martínez Menchén, *Narraciones infantiles y cambio social*, Madrid, 1971, p. 15.

5. Con validez moral.

El concepto de moralidad también ha sido valorado polémicamente. Oscar Wilde decía que «un libro no es en modo alguno moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Eso es todo». La necesidad del triunfo de valores éticos y morales en la obra literaria infantil parece que se convierte en una necesidad casi estética y no sólo ética. Sin embargo, este hecho puede producir verdaderas aberraciones difícilmente justificables dependiendo de donde venga esa moralidad o de los elementos que la conformen. Así, por ejemplo, Pablo Cruz refiere en su breve ensayo "Caza de brujas: la censura en la literatura infantil" que a partir de la creación de las iglesias evangélicas en Norteamérica muchos estadounidenses están especialmente en cruzada contra la inmoralidad, el pecado, el comunismo, la corrupción de las costumbres, el ateísmo...:

Guiados por este tan alto concepto de la niñez, atacan con virulencia cualquier libro que se ponga por medio, cualquiera, repito, con las más variadas de las excusas: vocabulario obsceno (la palabra "culo", por ejemplo), exceso de violencia (un niño le pega una bofetada a otro), inmoralidad (un personaje femenino con minifalda), vulgaridad (un personaje apático, o triste). Los ejemplos que cito no son en absoluto de mi cosecha, son citas textuales de protestas que se han producido en diversos colegios y municipios estadounidenses⁷⁰.

Lo que les ha llevado a prohibir los cuentos de los hermanos Grimm a los alumnos de colegios de Arizona por ser excesiva-

70 P. Cruz, "Caza de brujas: la censura en literatura infantil", [en línea], Dirección URL: <http://www.revistababar.com/web/index.php?option=com_content&task=view&id=49&Itemid=49> (Consultado el día 20 de julio de 2009).

mente violentos, por el tratamiento de los personajes femeninos y por las connotaciones antisemíticas. O por ejemplo, la prohibición de *El diario de Ana Frank*, *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, *1984* de Georges Orwell y *La llamada de la selva* de Jack London. De esta última decían que era un libro extremista que incluso llegó a ser quemado por los nazis. Recuerda Pablo Cruz que, por ejemplo, valiéndose de esa concepción de la moralidad se retiró de la circulación por ser un libro obsceno, indecente... *Frankenstein* de Mary Shelley. Y añade Pablo Cruz:

Harry Potter, el libro que ha seducido a millones de lectores en todo el mundo, es para ellos lo que Bill Gates para los informáticos, la personificación del mismísimo diablo. El hecho de que el personaje creado por J.K. Rowling haya obtenido un diploma en la escuela de brujería y magia, y que además sea el alumno más avanzado de la clase, constituye para esta gente un peligro, ya que los niños pueden entender que se recompensa la práctica de la hechicería con buenas notas y felicitaciones escolares. Es tan literal su concepción de la literatura, que Mark Filiatreau, uno de estos sujetos, ha llegado a afirmar que “Todo comienza con la imaginación”, y también que “A medida que nuestros hijos van avanzando en los cursos escolares, pueden encontrarse con la oportunidad de explorar e investigar el mundo de la brujería y el satanismo. *Harry Potter* puede fácilmente ser un puente “imaginativo” que una estos dos peligrosos elementos” (...) No obstante, y para ser justos y objetivos, también hemos de tener en cuenta que este afán censor y controlador no viene sólo de los grupos religiosos evangélicos norteamericanos. En el otro polo tenemos a los radicales defensores de la igualdad de las razas o del feminismo militante, que lograron prohibir en algunos colegios la lectura de *La cabaña del tío Tom* o *Huckleberry Finn*, e incluso *Dr. Dolittle* porque en sus páginas podíamos encontrar expresiones que podrían ofender a minorías étnicas. Evidente-

mente estos comportamientos son igualmente condenables, y de hecho suponen un lastre para todo aquello que pretenden defender, pero creo que resulta menos peligroso pasarse de tolerante que de intransigente⁷¹.

De ahí que existan peligros ciertos en torno al concepto de moralidad que es muy difícil limitar. Desde luego que si se opta por algún criterio moral en la obra de literatura infantil, desde mi punto de vista, tendría que ser aquel que no vaya en contra de los derechos fundamentales de la persona. Ahora bien, se plantea un problema con aquellas historias que formando parte de la historia de la humanidad y ajenas a esa concepción moderna de los derechos humanos reflejan en las mismas ideas o pensamientos que van en contra de estos. Estaríamos pues ante algo difícil de resolver y, en esta tesitura, yo particularmente abogaría por la lectura de cualquier obra literaria explicando al niño los conceptos que se viertan en ella. Parece que algunos escritores, no obstante, lo tienen bastante claro:

En resumen: ¿Qué moral debe quedar del cuento después de leído?...

En los míos me limito -creo, a que, no sólo no haya las menores intenciones amorales, sino también a borrar su existencia de allende los márgenes del libro. Si acaso, las amoralidades fáciles se asomarán al cuento siempre en una clara senda de modificación hacia el bien.

Es cierto que no sé -seguramente me lo propusiera, porque no soy pedagogo-introducir la moral con ejemplos de cuento. Pero me gustaría ir la inculcando por exclusión, poco a poco, con esas sensibilidades clara y sinceras, muy unida a la literatura, que dejan transparente el alma⁷².

71 Ibidem.

72 A. Robles, “El cuento infantil” en *26 cuentos infantiles en orden alfabético*, Madrid,

Hay críticos entonces que se preguntan qué ha sucedido para que se produzca esta alianza entre la moral y la literatura en los últimos tiempos cuando hasta hace poco no era este un elemento que se le exigiese esencialmente a un libro de literatura infantil:

¿Por qué la literatura y otras manifestaciones artísticas son elegidas como formas privilegiadas para esa transmisión? ¿Por qué la literatura infantil resulta tan permeable a este uso moral al que se la somete? ¿Qué concepción de niño supone este programa de transmisión de valores? ¿Qué concepción de la lectura, en particular de la lectura literaria, y del lector implica este uso moral de lo literario?...⁷³

Este asunto desde luego plantea una cuestión insoluble para el que sería necesario dedicar en profundidad un estudio y delimitar lo que la historia literaria ha construido al respecto. El problema, no obstante, es cuando la literatura deja de hacerse en libertad y se convierte en una coadyuvante «casi natural» de la formación o deformación del individuo. Hecho con el que no estamos en absoluto de acuerdo.

6. Con serenidad psicológica.

La serenidad psicológica es un concepto que iría en contra de tanta violencia como predicán los cuentos infantiles y no digamos los cuentos de hadas o de la tradición en general. Esto significaría eliminar de un plumazo gran parte de las obras literarias que han servido de sustento a la infancia y adolescencia. Esta

1930, pp. 9-19 [19].

73 M. Carranza, "La literatura al servicio de los valores, o cómo conjurar el peligro de la literatura", *Imaginaria*, 181. También [en línea], Dirección URL: <<http://www.imaginaria.com.ar/18/1/literatura-y-valores.htm>> (Consultado el día 19 de agosto de 2009).

serenidad psicológica que predica el escritor italiano creemos que es utópica y no sé si hasta cierto punto es contraproducente:

Muchos padres están convencidos de que los niños deberían conocer únicamente el lado bueno de las cosas, para evitarles sufrimientos o preocupaciones tempranas. Sin embargo, los cuentos de hadas les transmiten que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, y que si uno no huye y se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, puede llegar a dominar todos los obstáculos⁷⁴.

7. Con interés continuo.

Es un principio que debe sustentar cualquier tipo de literatura. Es cierto que para los lectores adultos puede resultar más fácil generar ese interés que para un niño. El interés de una obra literaria infantil y juvenil debe sustentarse sobre principios de tipo temático como formal. Y, a veces, es muy complejo detectar el criterio acertado porque incluso este interés de unas a otras épocas cambia considerablemente. Y lo que parecía interesante durante unos años atrás ahora no lo es. Así ha sucedido con obras con *El señor de los anillos* de Tolkien. En una encuesta reciente los alumnos ya no mostraban el interés de hace unos años. Había caído el mismo por no se sabe exactamente qué causas muchas veces ajenas a la literatura y sí a factores que tienen que ver con los gustos sociales o las modas.

Existe, no obstante, la opinión de que para los niños se escribe igual que para los adultos, sólo que mejor. Así lo afirmaba Gorki, quizá llevado por el mayor nivel de exigencia del niño

74 S. A., "Psicoanálisis de los cuentos de hadas" [en línea], Dirección URL: <<http://psicologia.laguia2000.com/general/psicoanalisis-de-los-cuentos-de-hadas>> (Consultado el día 14 de junio de 2009).

en comparación con el adulto y la ausencia de hipocresía en él hasta el punto de que si una obra no le gusta no tiene por qué inventar que le gusta, como podría suceder en un lector adulto. Hace unos años tuve ocasión de comprobarlo con una escritora que había ganado el premio Nadal y cuyo libro de literatura infantil no satisfizo al público asistente. La respuesta de la escritora no fue pacífica. No entendió que los niños no mienten en sus preferencias y son un público difícil de seducir y muy crítico.

También hay opiniones contrarias a la de Gorki sustentadas sobre el principio de que es más fácil seducir literariamente a un niño con productos literarios más endebles. Así, por ejemplo, ha habido comentarios como el del best-sellers infantil-juvenil *El niño del pijama de rayas* de John Boyne cuyo lenguaje repetitivo, las frases simples y el final archisabido son ideales para un niño. Y de este modo, los pequeños lectores no encontrarán ninguna dificultad en este entretenido texto, pero tampoco se harán ni siquiera una lejana idea de lo que fue el exterminio nazi. Por tanto, es complicado afirmar o negar en este sentido. Gustavo Martín Garzo, por ejemplo, decía que el lector joven es más exigente y menos contaminado que el adulto. Y Laura Gallego afirmaba en una entrevista:

La literatura infantil y juvenil lleva ya mucho tiempo exigiendo calidad a sus autores, porque los niños y jóvenes nunca han sido lectores más tontos o menos exigentes que los adultos. En los últimos años esto ha sido más evidente, porque las editoriales han empezado a publicar libros pensados para chicos y chicas que escogen sus propias lecturas, y no simplemente para colecciones escolares cuyos títulos son elegidos por maestros, padres o educadores. Ahora hay que convencer primero a los

propios lectores, no a los mediadores, y ya no basta con que sea una literatura didáctica o que guste a los profesores que van a recomendarla en los colegios. Eso implica contar buenas historias, y saber narrarlas. Historias que enganchen y que emocionen, con tramas complejas, puntos de giro sorprendentes y personajes redondos. Soy consciente de ello y por eso siempre me he tomado muy en serio mi trabajo y he tratado de escribir lo mejor posible. Esa responsabilidad no me asusta ni me preocupa. Jamás he pensado que un lector de doce o catorce años sea menos lector o menos persona que uno adulto. Perciben que me los tomo muy en serio, y eso lo valoran⁷⁵.

En la misma línea están escritores como Jesús Londáiz o Isabel Allende que decía al respecto lo siguiente:

Al averiguar quiénes son mis lectores jóvenes, me fui enamorando de ellos, porque son muy exigentes, pero también muy abiertos. Tienen la capacidad de entender que el mundo es un lugar misterioso donde todo puede ocurrir, donde hay espacio para la magia, para los sentimientos buenos y malos⁷⁶.

8. Claridad expositiva.

La claridad expositiva ha sido un rasgo que pocos han dudado a la hora de aplicarlo a la literatura infantil. El hecho de que exista un proceso de madurez psicológica (tanto en el ámbito lingüístico como en el de discernimiento) en el niño que todavía no se ha alcanzado hace que la creación literaria tanto desde el punto de vista lingüístico como estructural o temático debe ir

⁷⁵ M.A.B, “Los niños son unos lectores muy exigentes”, *ABC*, 14 abril 2008.

⁷⁶ Entrevista a Isabel Allende, [en línea], Dirección URL:< http://www.mineduc.cl/biblio/documento/Paginas_de_revista_Educacion_313_ar_2.pdf> (Consultado el día 2 de mayo de 2009).

por derroteros acordes con su evolución personal. La claridad tiene mucho que ver con las técnicas literarias pero no con la simpleza o la ñoñería. Creemos que se trata más bien de una cuestión formal y en menor medida de profundidad de pensamiento. Como decía Anatole France, el aparentar sencillez para ponerse al nivel de la mentalidad infantil es una puerilidad para aquel que la practica:

Que el lenguaje haya de estar acomodado a la madurez interpretativa de los niños en razón de la sencillez o de su conocimiento, no quiere decir que haya de trivializarse. Cuanto más depurada sea la expresión y más bella la entonación, más gustaría y atraería a los niños. Diminutivos y aumentativos activos y burlescos, vulgarismos oportunos y contrastes humorísticos: repeticiones deliberadas de algunas palabras y retahílas; cantinelas y fragmentos líricos; aliteraciones, onomatopéyas, prosopopeyas, apóstrofes e hipérbolos; interrogaciones, exclamaciones, puntos suspensivos; cifras escritas con letras, nombres propios que respondan a las características físicas o temperamentales de los personajes; diálogos caracterizadores, monólogos interiores y estilo directo; son recursos estilísticos habituales que agradan a los niños y suscitan su interés⁷⁷.

9. Acompañadas de ilustraciones.

La ilustración ha sido un hecho reciente⁷⁸ en la literatura in-

77 C. A. Castro Alonso, "Estilística de la literatura infantil", *Estudios de Literatura*, 11, 1986, pp. 111-122 [115].

78 V. Montoya, "Las ilustraciones en la literatura infantil", [en línea], Dirección URL: < <http://www.leemeuncuento.com.ar/ilustraciones.html>> (Consultado el día 18 de junio de 2009): "Jan Amos Comenius (1592-1670), considerado el padre de la pedagogía moderna, fue el primero que intentó renovar los libros de texto en base a las ilustraciones. La publicación de su libro "Obis Pictus", en 1658, causó un revuelo entre los educadores de su época, puesto que se trataba de un libro cuyas imágenes

fantil. El desarrollo del color y la trascendencia de la imprenta y las nuevas fórmulas de impresión ha creado múltiples posibilidades que, lejos de servir de elemento ajeno o extraño, o de ser un componente meramente de embellecimiento juegan un papel de primer orden, sobre todo en etapas iniciales en las que la imagen es mayor en detrimento del texto. No obstante, se ha considerado a veces que las ilustraciones o los dibujos en los textos literarios eran elementos de arte menor, secundarios, parciales, dirigistas, o simplemente ornamentales en sentido negativo. La mayor crítica que se ha hecho es la siguiente:

El desarrollo editorial ha propiciado, en algunos casos, la publicación de libros, donde las ilustraciones, más que compartir de forma igualitaria con el código escrito una posición estable en el libro, se convierten en los protagonistas absolutos (Colomer, 2000). El esmero en hacer este tipo de imágenes y el auge de los valores sociales donde no se premian ni la iniciativa propia ni el esfuerzo personal han hecho creer a muchos que la fascinación que siente el niño por estas ilustraciones lo persuade de entregarse a una empresa tan ardua como la lectura comprensiva, impidiendo, por lo tanto, una participación activa y cooperativa del receptor⁷⁹.

transmitían tantos conocimientos como los textos (...) En Alemania se comenzó con la litografía, que entre 1800 y 1830 tuvo un desarrollo significativo. Pero los libros de imágenes alcanzaron su mayor esplendor en el siglo XX, junto a la litografía que era la clave para reproducir imágenes gráficas. Ya a principios de 1900, los cuentos populares, que fueron paulatinamente adaptados para los niños, contenían excelentes ilustraciones en blanco y negro. Con el transcurso del tiempo, los textos se han combinado con las ilustraciones, que constituyen un excelente recurso didáctico para hacer más ameno un texto extenso y compacto. En la actualidad, en el mundo de la literatura infantil, es abundante la producción de libros en cuyas páginas se complementan el texto y las ilustraciones, en un proceso dinámico que refleja la importancia de cómo se maneja el dibujo y cómo éste influye en la mente humana".

79 Sánchez-Fortún, *Literatura*, op. cit., p. 141.

Creemos, no obstante, que la moderación debe regir el proceso de creación de imágenes e ilustraciones, de tal modo que si, en las primeras edades es lo adecuado, a medida que pasan los años no porque se convierten en una forma de determinación o parcelación de la realidad, así como en factores que interpretan y determinan la resolución de elementos textuales. De ahí que muchas editoriales con buen criterio optan por ir suprimiendo las ilustraciones progresivamente e introduciendo a su vez imágenes en trazos grises o similares a las letras de la escritura:

Los expertos sostienen que cualquier niño, que tiene un libro en sus manos, es inmediatamente cautivado por las láminas a colores, debido a que comprende, antes que ningún otro idioma, las láminas que le transmiten mensajes y le suministran emociones estéticas. Por otro lado, desde la Primera Feria del Libro Infantil y Juvenil, celebrado en 1964, la plástica se ha convertido en un serio competidor de la palabra escrita, pues la ilustración no sólo es un elemento perfectamente válido en cuanto transmisor del contenido narrado, sino como realización estética, válida también por sí misma, y a cuya excelencia el pequeño lector tiene todo el derecho como a la belleza literaria.

En cualquier caso el ilustrador debe ser una persona que conozca perfectamente el desarrollo psicológico del niño hasta el punto de que, al igual que el escritor, sea consciente de las edades y lo que más conviene en cada momento. Probablemente, y lo indicamos a efecto de sugerencia, debería imbuirse de la edad hasta el punto de que los trazos de sus dibujos e ilustraciones podrían ir en consonancia a los que hace un niño de la edad a la que vaya dirigido el texto literario:

En efecto, el arte de la ilustración, que se ha incrementado en la literatura infantil, es la puerta que conduce hacia el complejo

proceso de aprendizaje de la lectura, o como sostienen Verónica Uribe y Marianne Delon: "Las imágenes y la concepción gráfica son de gran importancia en un libro para niños. En el aprendizaje de la lectura y en la consolidación de hábitos de lectura, las imágenes juegan un papel interesante de apoyo, motivación y apresto a la lectura. No deben ser simples adornos del libro ni debemos considerar que simplemente hacen al libro más bonito. Las imágenes constituyen por sí mismas un lenguaje de fácil aprehensión por parte de los niños, que pueden tener tanta o más importancia que el lenguaje escrito. Por este motivo, es indispensable prestar atención a la calidad gráfica de los libros para niños" (Uribe, V.- Delon, M., 1983, p. 27)⁸⁰.

Ante todo esto nos preguntaríamos finalmente si es conveniente y necesaria esta literatura para jóvenes. Alonso decía al respecto:

Sin embargo pienso en ellos como principales destinatarios de mi obra literaria, porque entiendo que es de vital importancia para un país que sus ciudadanos lean; porque de esa forma aumentará su nivel cultural y, con ello, su bienestar; sé que es muy importante la lectura para los ciudadanos; porque les brinda mayor capacidad de criterio, mayor libertad de pensamiento y mayor independencia frente a los instrumentos de la manipulación y del poder; pero, sobre todo, sé que los hábitos duraderos de lectura se generan en la infancia y en la primera juventud. Por ello, es necesario que comiencen a leer obras literarias que les interesen, les diviertan y que susciten en ellos la necesidad de seguir leyendo⁸¹.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ F. Alonso, "¿Por qué escribo para niños?", [en línea], Dirección URL:<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/12937513117073757421624/p0000001.htm#I_0_> (Consultado el día 5 de julio de 2009).

Y el premio Nobel Isaac Bashevis Singer⁸² decía que tenía más de 500 razones para escribir para los niños, pero con el fin de ahorrar tiempo enumeraré diez:

1) Los niños leen libros y no críticas de libros. Los críticos les importan un pepino.

2) Los niños no leen para encontrar su identidad.

3) No leen para liberarse de un complejo de culpa, para satisfacer su ansia de rebelión ni para deshacerse del sentimiento de alienación.

4) Los niños no hacen uso de la psicología.

5) Aborrecen a la sociología.

6) No intentan siquiera comprender a Kafka.

7) Siguen creyendo en el Bien, en la familia, en los ángeles, en los demonios, en brujas, en los diablos burlones, en la lógica, en la claridad, en los signos de puntuación y en muchas otras cosas comprensibles.

8) Les gusta leer relatos interesantes y no comentarios, ni guías o notas que acompañan a textos.

9) Cuando un libro es aburrido, bostezan abiertamente sin sentimiento de culpa o temor a la autoridad.

10) No esperan de su escritor preferido que salve la humanidad. Por más jóvenes que sean, ya han comprendido que él no está en condiciones de hacerlo. Solamente los adultos tienen ilusiones tan infantiles.

Como conclusión podemos decir que lejos del utilitarismo reinante en el ámbito de la literatura infantil y juvenil, de la voluntad de configuración de una literatura que aspira al aumento de la competencia literaria o a un didactismo que vaya en con-

82 Lo recoge la revista *Cuatrogatos*, [en línea], dirección URL: <<http://www.cuatrogatos.org/articulobashevissinger.html>> (Consultado el día 19 de junio de 2009).

sonancia con las materias al uso que se imparten en la escuela o los institutos, debe primar siempre el principio de libertad y los gustos personales.

Hablar de una literatura didáctica es un sin sentido. ¿Por qué, entonces, se ha insistido sobre su predominio en los libros infantiles? Pues —y aquí retornamos a nuestro centro clave, la literatura—, porque se ha desplazado el eje por excelencia de lo literario, surgido del texto desplegado y puntual que se considera, para instalarlo en los objetivos enseñantes elegidos por el operador/enunciador/docente. Reitero que la literatura es el texto verbal establecido en un estatuto autónomo, la escritura, por lo que amojonarlo tras una lección o una línea didáctica, con un sin par tufillo autoritario, es comprometer la polisemia o pluralidad de significaciones que el mismo texto literario provee al probable lector y oyente del mismo⁸³.

La literatura o es una lectura gozosa o libre o no es. Las pretendidas versiones pedagógicas sólo hacen daño a ésta. Si el niño o la niña son felices leyendo habremos conseguido todo. Si no puede que estemos haciendo sólo pedagogía y didáctica. Al respecto decía lo siguiente Isabel Allende:

Nunca leí por obligación, porque me cultivé leyendo lo que yo quería leer. Hoy veo las listas de los libros que, a veces, son obligatorias en las escuelas, y no sólo en Chile, en todas partes del mundo. Y son textos escritos en el siglo XIX, que no tienen ninguna relación con los jóvenes lectores actuales. Les da lata leerlos; el idioma, los temas, las circunstancias son anticuadas, no sienten que se puedan conectar con ese texto. Si tú eres un

83 M^a A. Díaz Rönnner, “Cara y cruz de la literatura infantil”, *Imaginaria*, 54, 27 junio 2001. También [en línea], Dirección URL: <<http://www.imaginaria.com.ar/05/4/caraycruz.htm>> (Consultado el día 3 de agosto de 2009).

lector sofisticado, que has leído mucho, le buscas el ángulo y lo lees feliz. Yo pude leer *Moby Dick* hoy día, pero no pude hacerlo cuando tenía 10 años, porque es una lectura que me parecía pesada y anticuada. Si hay libros que los niños leen con gusto, como *Harry Potter*, Tolkien, Jerry Pullman y tantos otros, entonces denles a leer eso que les gusta para iniciarlos en la lectura gozosa, y después se irán convirtiendo en lectores sofisticados⁸⁴.

La literatura infantil y juvenil en los últimos años posee una componente didáctica y pedagógica que le está restando credibilidad y está ahogando el hecho literario que se vuelve de este modo un tanto proteico y artificial al albur de lo que dice la pedagogía y no lo que dice la literatura, como demuestra la profesora de la Universidad de Burdeos, Esther Laso y León:

El didactismo más evidente actualmente es, sin embargo, el pedagógico.

-Al nivel de la estructura del texto, hemos hablado ya de la reflexión psicopedagógica que siempre ha gobernado la literatura juvenil, llegando a veces a confundirse con formas de censura.

-Al nivel de temas, mayoritariamente realistas, notamos que ya tiene en sí un fin demostrativo (...) Además, los temas también se adaptan cada vez más a los programas escolares (en las novelas históricas es evidente). Igualmente se adaptan a la actualidad para explicársela a los jóvenes⁸⁵.

84 Allende, "Entrevista", op. cit.

85 E. Laso y León, "Aspectos didácticos de la literatura juvenil" en *Actas de didáctica de la lengua y la literatura. Literatura infantil y juvenil* (Edic. C. García Surrallés y A. Moreno Verdulla), Cádiz, p. 327.

4. La infancia como delimitación de los cauces expresivos del escritor

La literatura nace de las propias limitaciones. Y este origen en aparente contradicción con el principio que debe tener el proceso creador sustentado en la libérrima voluntad del escritor puede encerrar una contradicción, aunque entendemos que no es así, sino que la paradoja preside cualquier acto creativo. La creación nace de la libertad es obvio pero cualquier creación no es válida para nuestro propósito. Si un escritor pretende inventar un relato que libérrimamente se sostenga sobre principios estéticos del Quinientos sabe que está condenado de antemano al ostracismo. ¿Es posible su creación? Evidentemente, pero existen unos límites que condicionan su plasmación. No ya unos límites estéticos (si su obra quiere hacerla pública) que la condicionan sino incluso temáticos, de actualidad, de adecuación al mundo en que vivimos. Estas limitaciones lejos de ser un ejercicio de constreñimiento o dictadura ajena a las decisiones propias lo que hacen son dotar al escritor de las condiciones precisas para, en cualquier circunstancia, seguir siéndolo. Por ejemplo, a mediados del siglo XIX, en algunos sectores de América del Norte la colección de cuentos de los hermanos Grimm era condenada por maestros, padres de familia y figuras religiosas debido a su crudo e incivilizado contenido, ya que representaba la cultura medieval con todos sus rígidos prejuicios, su crudeza y atrocidades.

Quiero decir que las limitaciones de espacio, de tiempo, de lugar o de temática o formas no sólo no limitan a un escritor que domina su oficio sino que se convierten en un gran reto, lo

mismo que para un arquitecto importante es un desafío cualquier dificultad que pueda plantearle la creación de su obra arquitectónica con las mayores circunstancias adversas. Y no por eso abandona o señala que los límites no los debe cumplir. En las grandes dificultades y, en consecuencia, en los grandes límites se crece el gran escritor y se muere el mediocre.

La infancia impone unas demarcaciones, unas fronteras al escritor. No podemos mostrarnos ajenos a ellas ni desdeñarlas si se quiere hacer frente a esa labor creativa. Estos límites lejos de ser una rémora, deben de convertirse en un acicate. Aliciente que permite mostrar que la creación literaria es una tarea artística pero sobre todo una labor profesional en la que se ponen en funcionamiento técnicas de creación e invención que en cada momento debe saber conducir el escritor perito en su trabajo. A pesar de ello hay escritores de literatura infantil y juvenil que dicen que no piensan nunca que van a escribir para niños cuando lo hacen:

Cuando un escritor de Literatura Infantil o Juvenil se pone a crear nunca piensa: "Ahora voy a escribir para niños", y mucho menos se preocupa de la edad de éstos. Por supuesto, cuando le llega la inspiración, sobre todo si la recibe caída del cielo (...) Pero es un hecho que los receptores de sus historias, los niños, y el escritor lo sabe. Naturalmente se siente condicionado; sin embargo, el suyo es un condicionamiento asumido, que se parece mucho más a un reto que a una frustración⁸⁶.

86 C. López Narváez, "La Literatura Infantil en relación con la evolución psicológica del niño" *Actas de didáctica de la lengua y la literatura. Literatura infantil y juvenil* (Edic. C. García Surrallés y A. Moreno Verdulla), Cádiz, 1997, p. 23

La principal frontera que crea esta literatura es su objeto específico y su público lector. Conocer al niño, por tanto, es un elemento esencial de esta dinámica creadora, pero sobre todo amarlo. El escritor que no ame a los niños difícilmente puede crear nada para ellos.

Pero amar no es crear. Conocer puede acercarse a esa necesidad. Y, en consecuencia, el escritor debe saber lo que en cada momento necesita, quiere, comprende o puede el niño. No se trata de crear por efecto de seducción. La seducción se tiene o no, ni por efecto de embelesar al niño para atraerlo a nuestras posiciones sino para que pueda acceder a la literatura en las mismas condiciones que el adulto pero en su edad.

Aquí radica la dificultad verdadera y el gran límite: escribir para niños es igual que escribir para adultos (desde el punto de vista del rigor y la seriedad con el que se debe abordar el trabajo) con el plus de que no podemos ser ajenos a su mundo, a sus pasiones y a sus simpatías. La escritora Liliana Bodoc comentaba su experiencia al respecto:

Creo, sí, que el mayor cuidado debe ponerse en: la organización de las secuencias narrativas, la forma de presentar el o los tiempos de la narración, los juegos de narradores y puntos de vista y, por último, los elementos intertextuales. Otro elemento de la zona de intersección en el que deseo detenerme es la incidencia de ética y de la ideología (...) El escritor de literatura dirigida a niños y jóvenes sabe que sus receptores están en una etapa de doble formación: se están formando como individuos y también como lectores. Si escribo para un ser humano en formación, ¿debo procurar que el texto sea proveedor de valores éticos y humanos? Mi respuesta personal es: sí. Sí, pero... Exactamente igual que en un relato para adultos, si pretendemos que la literatura juvenil sea eficiente en este cometido debemos pararnos en el extremo opuesto a la obviedad, al panfleto. Y

crear textos con espacios abiertos para la vacilación y la duda. En literatura, la contundencia del contenido sólo se logra por la contundencia de la propuesta estética⁸⁷.

Efectivamente, construir obras con las que se ve uno inmerso en el contexto al uso o en la «comida ideológica masticada» sin la posibilidad de planteamientos diversificados o contradictorios, sin dudar sobre la concepción de las cosas y su determinismo, difícilmente puede hacer avanzar en la consolidación de las bases de un pensamiento en el niño que siempre debe ser crítico y, por tanto, razonado.

El escritor no debe sostenerse sobre evidencias permanentemente sino ser conscientes de que el mundo es siempre ancho y ajeno. Y la sensibilidad en torno a ese mundo es determinante de la seguridad de que las propuestas sean las acertadas.

Pero, parece que existe alguna coincidencia en muchos escritores y críticos en que la forma, el proyecto narrativo y su tratamiento pueden ser trascendentes más que las propuestas temáticas en la conformación de esos límites, así como la capacidad del escritor para saber aprovechar las potencialidades del receptor:

No es la temática –ya se ha dicho suficientemente– lo que diferencia a la literatura infantil de la reservada a consumo adulto, es el tratamiento. Pero este tratamiento (de las formas y no sólo de los temas) no debe ser visto como el sometimiento del autor a las limitaciones de comprensión de cierto destinatario, sino como el aprovechamiento de las potencialidades expresivas de ese receptor, que no es un adulto en miniatura o

87 L. Bodoc, “Límites y fronteras de la literatura juvenil”, Seminario Internacional de Promoción de la Lectura, 2008, p. 2. También lo podemos encontrar [en línea], Dirección URL: < http://www.placerdeleer.org.ar/files/art_liliana_bodoc.pdf> (Consultado el día 2 de mayo de 2009).

en constitución, sino que posee maneras propias de interpretar y representar el mundo en que convivimos grandes y chicos sin que, por obra y gracia de esa mirada especial, éste sea igual para ambos⁸⁸.

No comparto la idea de que el escritor de literatura infantil puede permanecer ajeno al conocimiento de la psicología del niño y de su formación o intereses particulares y que el autor pueda crear obras partiendo de una intuición *sui géneris*. Esto puede resultar cierto en casos muy concretos pero no como norma.

Algunas de las propuestas que se hacen o de los caminos que debe llevar el escritor para que su obra sea aceptada por los jóvenes lectores son según Armando López Valero y Pedro Guerrero Ruiz⁸⁹:

1. El carácter imaginativo se justifica por ser una etapa del desarrollo humano en la que la trascendencia de la imaginación tiene más impronta que en cualquier otra:

Lo creado por el niño, en su proceso de superación de lo existente, en la ficción del juego le pertenece y lo identifica. En este sentido, es indudable que entre las cuestiones más importantes de la psicología infantil y de la pedagogía la comprensión de la imaginación en la infancia y el fomento de esta capacidad es una cuestión absolutamente relevante para el desarrollo general del niño⁹⁰.

88 J. F. Rossell, “¿Qué es la literatura infantil? Un poco de leña al fuego”, [en línea], Dirección URL: < <http://www.cuatrogatos.org/articuloqueeslaliteraturainfantil.html>> (Consultado el día 2 de mayo de 2009).

89 A. López Valero y P. Guerrero Ruiz, “La literatura infantil y su didáctica”, *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 18, 1993, pp. 187-199 [192-195].

90 J. Parra Rodríguez, “La imaginación”, [en línea], Dirección URL: < <http://www.javeriana.edu.co/Facultades/Educacion/html/programa/maestria/II-07/documentos/Imaginacion.pdf>> (Consultado el día 23 de junio de 2009).

2. El dramatismo:

El mismo Perrault indicaba la alegría o la aflicción de los niños mientras se desarrollaban las escenas de su narración. El drama importa al niño en cuanto es traductor de sus movimientos interiores y en cuanto en él, el niño siente vivir⁹¹.

3. La técnica del desarrollo y el lenguaje.

Aquí radica a nuestro entender y el de muchos otros una de las piedras angulares de la creación literaria. El acertar en este elemento puede ser en muchos casos muy trascendente. Para ello la sencillez en el proceso así como la depuración lingüística, la expresión atractiva pueden resultar las más necesarias. Siguiendo a Mercedes Gómez del Manzano ésta hacía coincidir estas capacidades del lenguaje con la audacia poética, la sencillez creadora y la comunicación adecuada. Por sencillez no se entiende la simplicidad, tanto en la estructura como en el tema y la trama. Y la audacia poética como una forma de no empobrecer el lenguaje literario infantil, uno de los grandes caballos de batalla que se deben tener en cuenta:

La dimensión poética centra la atención del niño en la forma del mensaje, la audacia poética adentra al niño en un mundo abierto, lúdico, expresivo, intuitivo y provocador. Este mundo lo irá captando hasta que llega a desvelar y decodificar plenamente el mensaje. La dimensión poética juega un papel de interiorización en el niño, lo capacita para una postura crítica.

4. El simbolismo y la comunicación.

Lo que significa que la obra literaria no debe formar parte de lo inexpresivo y simplón sino abrirle todos los mundos posibles de tal modo que él pueda crear los estímulos para la compren-

91 López Valero y Guerrero Ruiz, "Literatura", op. cit., p. 193.

sión del mismo y la decodificación de lo propuesto. De ahí que el gran hándicap en este sentido sea esa voluntad moralizadora de la que a veces se impregnan los textos que son tan evidentes y poco dados a la crítica o la interpretación por parte del niño.

Y en sentido negativo hay una serie de instrumentos no necesarios que imposibilitan ese acercamiento cuando la obra es:

1. Aniñada.

Sin entender la infancia y conformando un léxico absurdo basado en aumentativos o diminutivos, reduciendo la amplitud del pensamiento, cercenando las expresiones, y creando pobreza temática y expresiva.

2. Didáctica o intrumentalizadora en el sentido de moralizante, patrioter, ideológica.

El libro se comporta aquí como un arma de adiestramiento, de creación de una religión, de una patria o de una determinada ideología:

Su propósito es crear en la mente del pequeño lector una predeterminada concepción del mundo. De ella depende lo que ese niño va a decidir durante toda su vida sobre el mundo, la sociedad o el pensamiento. Toda actuación del ser humano en cualquier época tiene una marca ideológica, es decir, que obedece a la forma como el hombre concibe, observa y desea las cosas que le rodean (...) El problema nace cuando utiliza el libro para manipular la conciencia del pequeño lector hacia una determinada concepción del mundo⁹².

3. Paternalista.

La literatura desea convertirse entonces en un instrumento de la educación familiar y en un duplicado del padre o la ma-

92 Ibidem, p. 194.

dre. Hasta el punto de que instituye su formación e ideas. Se trata de una literatura dirigista que no piensa en el regocijo del hecho estético sino en su fuente de valores o en el ámbito de lo normativo, instituyendo la diferencia entre lo que está bien o mal, en lugar de otras dicotomías como entre lo que es imaginativo o no, lo que está bien expresado o no, lo que es entretenido o no, lo que me permite reflexionar o me introduce las ideas con la fuerza de un taladro.

4. Cursi.

Se entiende todo lo que está en contra de la naturalidad y forma parte de un lenguaje impostado, ajeno a las circunstancias del niño y premeditadamente creado con una finalidad diversa de tipo formalista. En DRAE dice de lo cursi esa presunción de lo fino y elegante sin serlo, de modo que buscando la apariencia de elegante acaba convirtiéndose en algo de mal gusto o ridículo.

5. Ambigua:

La literatura infantil debe ser clara conceptualmente tanto en la temática como en los personajes. La ambigüedad, la yuxtaposición de rasgos opuestos en los personajes, de elementos ambivalentes, dificultan la comprensión de la historia. El joven lector no posee aún las experiencias vitales que le permitan asimilar las complejidades del comportamiento humano en la vida real.

En definitiva, el escritor de literatura infantil debe conocer que está en presencia de un individuo con unos gustos determinados, una edad en la que se pueden permitir determinadas cosas, otras no, y una forma de ver el mundo para la que se debe estar preparado como escritor y mentalizado del terreno que se pisa. No es necesario que venda su alma al diablo pero

sí adaptarse a un medio determinado. Este conjunto de «limitaciones» han sido vistas por algunos en sentido negativo:

El hecho de escribir para niños supone la aceptación de unos condicionantes previos que limitan la creatividad del escritor. Y esa previa limitación en función del público a quien se dirige puede originar un conflicto en el escritor, un conflicto entre su necesidad de expresión y las limitaciones a que esta expresión debe someterse en función de sus destinatarios (...) Si yo escribo para adultos, no tengo esa preocupación previa de si mi mensaje desbordará la capacidad de comprensión del lector que surge ante mí cuando hago una obra de literatura infantil. Cuando escribo para niños debo limitar en parte el vocabulario, simplificar la sintaxis, limitar las técnicas narrativas. Tengo que procurar que el relato resulte no sólo divertido sino, ante todo, comprensible (...) Y es aquí donde puede surgir el primer conflicto para el escritor. Si con independencia de dirigirse a un lector infantil, el escritor como tal escritor desea expresar un mundo propio, ¿cómo puede compaginar esta necesidad de expresión con una autolimitación de sus medios expresivos?

El escritor y ensayista Martínez Menchén plantea una serie de interrogantes que son de gran trascendencia para abordar esta problemática. Y de todas ellas quizá la más compleja de resolver es la necesidad de conformar con la literatura a los niños, la necesidad de crear una obra que no desborde la capacidad de comprensión del lector hasta el punto de que tampoco desborde la capacidad de concreción o de creación de su mundo poético y literario a una sombra. Este difícil equilibrio entre el mundo del escritor o su proyección y el mundo de entendimiento del niño y su aceptación rigen los destinos de una literatura que tiene su problemática concreta y, a veces, despiadada.

5. ¿Cuándo surge la literatura infantil?

Nunca hubo niños para la literatura, aunque fueran protagonistas literarios. La literatura infantil no es cosa de ayer sino de hoy. De un pasado muy reciente del que todavía se tiene memoria:

La idea de juventud como la idea de infancia y adolescencia, es una creación moderna. Una construcción social (...) Más que de una literatura para jóvenes habría que hablar de una lectura joven⁹³.

Martínez Menchén decía que «el niño es, en buena parte, un invento reciente y, en su totalidad, un invento de determinadas clases sociales»⁹⁴.

Hay autores que sostienen que la primera obra dedicada expresamente y pensada editorialmente para niños es *Orbis Sensualium Pictus*⁹⁵ del monje Johan Amos Comenius, un manual de 1658 que crea desde primera obra una indisociable relación entre el libro en sí y las imágenes. Muchos surgieron con una intención didáctica. Pero está claro que no es una obra de creación.

Ofrece sus primeros balbuceos en torno al siglo XVIII con John Newberry, pero no será hasta avanzado el siglo XIX cuando surja como una necesidad.

93 G. Janer Manila: “La verdad del arte”, *Peonza*, 79-80, 2006, pp. 15-16.

94 Martínez Menchén, “Conflicto”, op. cit., p. 100.

95 Se puede encontrar en la siguiente dirección de internet: <http://www.uned.es/manesvirtual/Historia/Comenius/OPictus/OPictusAA.htm>. Es considerado como una enciclopedia para niños y se le atribuye ser el primer libro ilustrado para niños. El libro está dividido en capítulos ilustrados por xilografías, que se describen en el texto que los acompaña. El libro tiene 150 capítulos y abarca una amplia gama de temas.

No obstante, se ha hablado de que asirios y babilonios hace cuatro mil años tenían esa preocupación por la infancia y los primeros cuentos e historias de los que se tiene noticia son de esa época. Townsend⁹⁶ en *Escritos para niños* distingue dos fuentes diversas en el origen de la literatura infantil: el material pensado para niños que no eran cuentos, los cuentos que no habían sido pensados para niños.

En esa línea algunos detectan la presencia de esa literatura infantil en los primeros textos de La Fontaine:

En 1668 se publican las *Fábulas* de La Fontaine. El escritor está convencido de que la fábula es el género adecuado para que los niños aprendan a distinguir entre el bien y el mal. Lo esencial es instruir deleitando y por ello dedica y envía su libro al hijo mayor de Luis XIV diciéndoles, entre otros conceptos: “...Es un entretenimiento que conviene a vuestros primeros años. Estáis en una edad en que la diversión y los juegos se permiten a los príncipes; pero al mismo tiempo debéis dedicaros a reflexiones serias. Todo lo cual se halla en las fábulas que hemos de agradecer a Esopo. La apariencia es pueril, lo confieso, pero estas puerilidades encubren, muchas veces, verdades muy importantes.”⁹⁷

Más adelante las historias de la tradición oral recogidas por Charles Perrault en la tradición de los cuentos de hadas.

Se dice que fue el revendedor de libros John Newberry el que adujo esa necesidad inicial en un siglo, el de las luces, caracterizado por la extensión del conocimiento al mayor número

96 A. Vistró, “La evolución del cuento”, [en línea], Dirección URL: < <http://docs.google.com/gview?a=v&q=cache:Z4QpgheYq74J:www.fundacionespriu.coop/src/downloadfile.php%3FMTQyMzA%253D+%22Escritos+para+ni%C3%B1os%22%2BJohn+Rowe+Townsend&hl=es&gl=es> > (Consultado el día 12 de julio de 2009).

97 Rossini y Calvo “Origen”, op. cit.

ro de individuos y cuando surge la literatura como fenómeno social, siendo conscientes también de que el niño es un individuo que debe ser cuidado especialmente y protegido porque siendo bueno por naturaleza sólo la sociedad se encarga de corromperlo. Curiosamente uno de los padres que adujo este pensamiento sería uno de los peores de la historia abandonando a sus cinco hijos en orfanatos. Nos referimos claro está al filósofo y pensador Jean-Jacques Rousseau. De ahí la trascendencia de la labor de John Newberry:

John Newbery (for whom the Newbery medal is named) is commonly believed to be the originator of books for children designed to give real pleasure as well as instruction, though Thomas Boreman issued his set of miniature books, the *Gigantick Histories*, more than two years earlier. According to Darton, Newbery was enlightened in an aesthetic and literary sense - he knew good work - and improved the standard of cheap publication for children in every way. He got good writers, such as Oliver Goldsmith, to write for him, and he improved the format of cheap books by using covers of Dutch floral paper, and gilt edges. He often employed original artists to illustrate his works. During his lifetime, he developed a large list of titles and he was succeeded in his publishing business by a variety of relatives who raised the list of juvenile books to approximately 400⁹⁸.

También Newberry será el primero que publique un periódico para niños en Inglaterra, titulado *The Lilliputian Magazine*⁹⁹, entre 1751 y 1752. Newberry será un adelantado a su tiempo, pero según la mayor parte de los estudiosos no será hasta el

98 S.A., "John Newberry", [en línea], Dirección URL: < <http://www.iupui.edu/~engwft/newbery.htm> > (Consultado el día 18 de julio de 2009).

99 J. Martí, *La edad de oro*, México, (1ª ed. 1889), 1995, p. 11.

siglo XIX cuando comience propiamente lo dado en llamar literatura infantil y juvenil. Así lo dicen Hürlimann, Bortolussi, Bravo-Villasante, Harvey... Es cierto, no obstante, que en un proceso intermedio comienzan las adaptaciones de obras adultas a un público infantil también en el siglo XVIII:

Aunque siempre ha existido un lector infantil, por lo general, no se encuentran adaptaciones de las obras desde el punto de vista lingüístico y temático a los conocimientos y capacidad intelectual de los niños hasta el siglo XVIII, detalle en el que tiene gran influencia el nacimiento de la pedagogía a partir de los trabajos de Locke y de Rousseau y el consecuente cambio de concepción de la infancia¹⁰⁰.

Así, uno de los primeros que crea una biblioteca infantil es Joachim H. Campe, autor también de la adaptación de *Robinson Crusoe* para niños. Sin embargo, estos pedagogos iniciales están demasiado obsesionados por la pedagogía en detrimento de la literatura en sí y su componente lúdica. Digamos que al principio se está más obsesionado por el componente ético que por el estético-lúdico. Tres conceptos que como vemos están irremisiblemente en la definición, hasta ahora, de la literatura infantil y juvenil, quizá engañosamente o necesariamente engañosamente sobre todo para aquellos que piensan que debería olvidar esa componente pedagógica-didáctica-ética y centrarse más en aspectos literarios y de divertimento. Entre esas obras de adultos que se van adaptando al público infantil estarán además *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *David Copperfield* de Charles Dickens, *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson, *Cien*

100 C. Toledano Buendía, "Traducción y adecuación de una literatura para adultos a un público infantil y juvenil", *Cuadernos de investigación filológica*, 27-28, pp. 103-120 [103-104].

mil leguas de viaje submarino de Julio Verne, *La cabaña del tío Tom* de Harriet Becher Stowe, etc. Pero, sobre todo las obras de Perrault, los hermanos Grimm, Andersen, Hoffmann, Asbörnsen y Moe, Afanasiev...

En España podemos decir que las primeras versiones de lo que luego sería literatura infantil, que alcanzan un desarrollo inusitado con Calleja a finales del XIX, se produce en torno a mediados de siglo con los llamados «cuentos de viejas» que vieron la luz en el *Semanario Pintoresco Español*:

Fueron los titulados *Juan sin miedo*, *La princesa del bien podrá ser*, *El caballito discreto* y *El caballo de los siete colores* que lo recogerá Juan de Ariza, y *El príncipe por un día* y *La camisa del hombre feliz*, de los que no se citaba el nombre de su recopilador. En esta misma revista, a partir de 1849, Fernán Caballero publicó sus primeros relatos de inspiración folklórica que justificarían el ser considerada como «la más entusiasta cultivadora de este género en el siglo XIX»¹⁰¹.

En Fernán Caballero existe esa necesidad de acercar al mundo infantil su visión sobre la literatura, la tradición y lo que ella había oído o le habían contado. Y prueba de ello será la obra que apareció en 1877 en la imprenta Fontanet, *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, primera antología de cuentos folclóricos pensada para niños:

Cecilia Böhl se da cuenta de que la gran cantidad de material de que dispone la obliga a dividir sus recolecciones en dos volúmenes, que, en principio, debían aparecer en un lapso de tiempo no muy largo, tal y como se desprende de su extenso

101 J. García Padrin, *Así pasaron muchos años... (En torno a la literatura infantil española)*, Cuenca, 2001, p. 13.

epistolario. En el primero se incluiría todo el material popular andaluz; en el segundo las “cosas infantiles”, como las llama la autora. La raíz de esta distinción debe buscarse en la concepción genérica alemana de la que dependía Cecilia. Distingue entre los *Volksmärchen*, cuentos populares, y los *Kindermärchen*, cuentos infantiles. Así, el volumen de cuentos populares de 1859 y el que publicaría en 1877, y que lleva preparando desde por lo menos 1862, forman parte de una labor única, sólo que en el primero, y siempre en lo referente a los cuentos, iban los *Volksmärchen*, y en el siguiente los *Kindermärchen*, los conocidos entre nosotros como cuentos de animales y de encantamiento¹⁰².

En estos cuentos¹⁰³, Fernán Caballero emplea a los niños como protagonistas de sus historias aunque tengan comportamientos similares a los de los adultos y siempre sean niños ejemplares:

La mayoría de los cuentos que contiene el grupo de los «cuentos de encantamiento» son de carácter maravilloso o cuentos folclóricos de animales. En nueve los protagonistas, donantes, agresores o simplemente personajes secundarios son actantes comunes en los cuentos maravillosos: reyes, reinas, princesas y príncipes, y en la corte de países lejanos tienen lu-

102 M. Amores, “Los cuentos folclóricos de Fernán Caballero”, [en línea], Dirección URL: < <http://www.weblitoral.com/estudios/los-cuentos-folcloricos-de-fernancaballero> > (Consultado el día 18 de junio de 2009).

103 Ibidem: “Tres de las siete secciones en que se divide el volumen están dedicadas a los cuentos folclóricos: 21 «Cuentos de encantamiento», dos de los cuales no han sido catalogados en los índices tipológicos internacionales, 13 «Cuentos infantiles religiosos» de los que sólo puede asegurarse el carácter folclórico de cinco de ellos, y 3 “Ejemplos», uno de ellos es sin duda folclórico. De todos ellos existen versiones orales peninsulares que corroboran su tradición hispánica. Con una sola excepción: el cuento titulado “Benibaire” que desarrolla una versión alejada de la nuestra y se aproxima más a las versiones alemanas”.

gar muchas de las aventuras de los protagonistas. La condición de los personajes hace que, incluso cuando la trama del cuento no desarrolla ningún acontecimiento de tipo maravilloso, se consideren cuentos de encantamiento¹⁰⁴.

Años más tarde el padre Luis Coloma recogerá el testigo que había creado Fernán Caballero y proseguirá esta labor a través de las páginas de *El Mensajero del Corazón de Jesús* donde ofrece una actitud paternalista y refleja el contacto con los colegiales y novicios. Los primeros fueron publicados en 1885, *Colección de lecturas recreativas*, con el título de *Cuentos para niños* (1888):

Donde mostraba ya dos notas esenciales: una, la peculiar recreación literaria de los elementos tradicionales bajo el punto de vista de su apostolado o instrucción moral y, otra, el fiel reflejo costumbrista del ambiente¹⁰⁵.

6. La infancia en la literatura.

Todo el mundo sabe lo que es un niño y lo que no lo es, sin embargo, hasta el siglo XVII no tomó su acepción moderna porque hasta entonces se decía que un niño era el que tenía menos de dieciocho años. Y esto también se demuestra en que hasta un momento determinado de la historia no se tuviese en cuenta la edad para temas educativos. Se tiene más en cuenta el grado que la edad¹⁰⁶. De ese modo convivían en la misma aula alumnos de

104 Ibidem.

105 García Padrino, *Pasaron*, op. cit., pp. 15-16.

106 Hasta 1692 podíamos ver en una clase de niños de quinto alumnos entre nueve y diecisiete años. Pero si esto es así desde el punto de vista educativo más lo es desde el punto de vista etnológico pues, por ejemplo, en Tanganika la adolescencia se inicia con los nueve años, en Esparta se iniciaba con doce, en Roma con dieciséis, en los masais también y, entre los hotentotes, con dieciocho.

diversas edades en un amplio abanico que podía ir desde los diez a los dieciocho años. Las instancias educativas fueron las que llegaron progresivamente a distinguir la infancia y sus edades.

Habría que entender la infancia como un elemento de orden cultural¹⁰⁷, habida cuenta de la variedad de su objeto según las culturas y las épocas. Hoy día, según la Convención sobre los Derechos del Niño en su artículo 1 se dice que «Para los efectos de la presente Convención, se entiende por niño todo ser humano menor de dieciocho años de edad, salvo que, en virtud de la ley que le sea aplicable, haya alcanzado la mayoría de edad».

No han sido objeto de la literatura los niños hasta hace muy poco tiempo. Acaso en España los primeros textos en los que los personajes infantiles son protagonistas deben retrotraerse a *El lazarillo de Tormes* de autor anónimo y a *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes.

En ambas obras, el niño es un personaje ajeno al mundo y formando parte de la peor sociedad, una colectividad agresiva en la que él es una víctima y como tal surge y se desarrolla en estas obras. Sin embargo, según Martínez Menchén habrá que esperar hasta el siglo XIX¹⁰⁸, con la revolución industrial para que el niño forme parte solemne de la candidatura de personajes que pueblan estas obras, sobre todo a partir de Charles Dickens:

107 H. Gratiot, H. Gratiot-Alphandéry, R. Zazo, *Tratado de psicología del niño*, París, 1970, p. 78.

108 En el caso colombiano, por ejemplo, la cuestión literaria tiene una historia aún más problemática. Los novelistas y poetas del siglo XX escasamente la tratan, salvo excepciones. En el siglo XIX el pionero de la infancia en la literatura fue Silva: ahí están sus versos que atestiguan sus añoranzas con la abuela. También está Aurelio Arturo y su niño que sueña o Barba Jacob y la bella época de infancia cuando florecían las astromelias, como canta alguno de sus poemas. Así como, más reciente, Álvaro Mutis o Raúl Gómez Jattin.

No, nuestra literatura clásica no trata la infancia y no la trata por una elemental razón: porque la infancia no existe. Existen niños, pero no existe infancia. La infancia, lo que nosotros entendemos por infancia, es un producto burgués. De ahí que habrá que esperar al nacimiento de la novela burguesa para que la infancia se haga un lugar en la literatura (...) Pero a partir de la revolución industrial, al establecerse otro tipo de sociedad marcada por la movilidad social y la competencia, este ser que se va haciendo será objeto de una atención especial. Al que no habla se le obligará a hablar, estableciéndose así una interacción con el adulto que será fuente de conflicto dramático. A partir de aquí el niño va a tomar por primera vez un protagonismo en la narrativa. La infancia hace su entrada en la literatura¹⁰⁹.

También coincide con este momento de aparición J. C. García cuando afirma:

¿Es la infancia un tema literario? La infancia como tema literario sólo empieza en la segunda mitad del siglo XIX. No sobra recordar a Dickens, a Tolstoi, a Twain y después a Proust. ¿Por qué es tan escasa la literatura sobre la infancia? Es una buena pregunta y más si no confundimos infancia con adolescencia o juventud. Sin embargo, el tema es más cercano, están los nobeles de literatura, más cercanos a nosotros, que hablan o han hablado sobre la infancia, ya sea como personajes creados, ya sea en sus memorias biográficas, ya sea en sus novelas. Por ejemplo, Grass, Saramago, Pamuk, Coetzee¹¹⁰.

109 A. Martínez Menchén, "La infancia en la literatura" en *Teoría de la literatura infantil y juvenil*, op. cit., pp. 109-112 [109-110].

110 J. C. García, "¿Es la infancia un tema literario?", [en línea] Dirección URL: <<http://www.laotramovida.net/libros/669-ies-la-infancia-un-tema-literario.html>> (Consultado el día 19 de mayo de 2009).

Como recuerda Gómez del Manzano, sobre análisis llevados a cabo de esos cuentos durante el XIX y el XX se observa que a medida que avanzan ambos siglos la presencia de los jóvenes es cada vez mayor porque se crea un proceso de identificación del narrador infantil con el protagonista hasta el punto que desde un punto de vista psicológico muchas vivencias, muchas percepciones sobre la realidad, muchas preocupaciones, ilusiones o desilusiones serán inherentes a ambos. Por ejemplo, en la obra de Miguel Delibes, *El camino* (una novela que podríamos considerar juvenil) el descubrimiento que los protagonistas niños llevan a cabo sobre la sexualidad también es un modo de acercamiento a la sexualidad del lector y a sus preocupaciones vitales, sin ninguna duda:

Un nuevo análisis realizado sobre las fichas en las que niños y preadolescentes cumplen función de protagonistas, cualquiera que sea el género al que pertenezcan, da un total de un 36 por 100 en el 68 por 100 de la producción total del siglo XX sobre los 6265 título base¹¹¹.

Así, por citar un ejemplo, en el periodo de 1950-1975 el protagonista de la mayor parte de los cuentos premiados es un niño que en situaciones vitales de cierta normalidad que se abre camino poco a poco en la sociedad a través de una lenta conquista de la misma. Así aparecen niños en obras de Delibes, M^a Marcela Sánchez Coquillat, E. Farjeón, A. Lindgren, E. Kastner, A. Ionescu, C. Kurtz, A. M^a Matute, M. del Amo, Ignacio Aldecoa, Torcuato Luca de Tena, R. J. Sender, A. Barea... En muchas de estas obras, se

Expresan situaciones anímicas o simbolizan realidades sociopolíticas que, aunque definen las principales notas de la in-

111 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 52.

fancia como el encanto, la fascinación y la inocencia, y utilizan modos de comunicación múltiples, algunos de ellos como el lirismo y la ternura asequibles a la comunicación infantil, desbordan las capacidades que el niño tiene para captar el personaje que siente y vive en él¹¹².

A lo largo de estos años en que la literatura infantil ha adquirido su presencia en la historia de la literatura han existido, sin embargo, personajes emblemáticos que han quedado ya como símbolos para muchas generaciones porque representaban determinados valores (bondad, alegría, estabilidad emocional, valentía...) que subyacen ya en el inconsciente colectivo. Entre ellos podemos citar más recientemente a Alicia de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, a Heidi de Spyri, a Wendy o *Peter Pan* de Barrie, *Tom Sawyer* de M. Twain, *La fosforerita* de Andersen, *Celia* de Elena Fortún, *Antoñita la fantástica* de Borita Casas, *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio, el Mochuelo en *El camino* de Delibes, Atreyu en *La historia interminable* o Momo de Michel Ende, *Guillermo* de Richmal Crompton, *Harry Potter* de Rowling, *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo, Tina en *El despertar de Tina* de Martínez Menchén, muchos de los personajes de J.M. Gisbert, de Alonso, Atxaga...

112 Ibidem, p. 59.

B. CARACTERÍSTICAS GENERALES Y FUNCIONES DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

1. Algunas temáticas infantiles y juveniles. Propuestas de análisis

1. Temas para adultos y temas infantiles o juveniles

Una de las preguntas que nos hacemos muchos es si realmente existen grandes diferencias entre las temáticas creadas para la infancia y aquella otra que adopta un público adulto. De hecho, en su origen la infancia no existe para la literatura y lo que se producirá, en consecuencia, cuando el público infantil emerja por razones históricas es una adaptación a la infancia de las obras literarias de adultos o simplemente un «ganar» para la infancia una literatura que había pertenecido a aquellos. De ahí que hablar en un principio de temáticas diferenciadas tiene poca razón de ser. Después, cuando los pedagogos entran en funcionamiento y pretenden marcar los pasos de la literatura infantil y juvenil con todo su rosario de las bondades del texto literario para la vida, el aprendizaje del niño, su maduración.... se observa que determinadas obras pueden ser contraproducentes y comienza entonces un proceso histórico que consiste en ordenar la literatura infantil, convertirla en un objeto autónomo al margen de la literatura con palabras mayúsculas y acaba convirtiéndose en un gueto temático, formal... en donde la prohibición hace acto de presencia con todo su corolario de imposiciones e imposturas. Esta situación cambió en la década de los setenta como constata Teresa Colomer:

La ampliación se extendió también hacia una mayor permisividad en los temas considerados inapropiados porque vulneraban las normas de urbanidad, tal como un rápido repaso a algunos títulos permite constatar: *El libro peludo*, *Insultos*, *¡Qué asco de bichos!*, *El estornudo*, *¡Quiero hacer pis!* *El arte de la baci*. *¿Quién saca las cacas del perro?*, *El libro apestoso*, etc.

Pero más allá de la anulación de las prohibiciones implícitas, los nuevos temas de la literatura infantil significarán especialmente una invitación hecha al lector para que considere el conflicto como una parte inevitable de la propia vida¹¹³.

Algunos escritores como Michael Ende piensan que no existen grandes diferencias temáticas entre la literatura infantil y la dedicada a adultos, lo que existen son diferencias formales, puntos de vista distintos, tratamiento diferenciado...; en definitiva, una diversa manera de contar.

Es evidente que hay muchas temáticas de adultos que pueden ser llevadas a cabo al público infantil (y la diferencia estaría en el proceso creador, en el tratamiento); sin embargo, creemos que concurren temáticas específicas que sólo pueden tener su sentido y razón de ser en el ámbito infantil. Por ejemplo, aquellas que se sostienen sobre la construcción de la psicología o sobre los miedos que pueden llevar a destruir al ser humano o sobre temáticas lúdicas e incluso cimentación de la identidad y la conformación como individuo consistente. En definitiva, muchas de las que se nutren de la voluntad didáctica y pedagógica.

Lo que no se debe nunca es prohibir temáticas que, por diversas razones (imputables a nuestra ideología conservadora

113 Colomer, *Introducción*, op. cit, p. 111.

o liberal) no consideremos adecuadas, pues entendemos que siempre se podrá entrar en cualquier tema con los atributos literarios y la sensibilidad necesarias:

La escritora y editora argentina Graciela Pérez Aguilar puntualizó que no se deben censurar temas en la literatura infantil, sin embargo, aclaró que sí censuraría el fomento de los prejuicios y todo tipo de segregaciones. «Yo no escribiría cuentos sexistas, homofóbicos, racistas, porque no me sale, y como editora no los publicaría. Yo no quiero más de eso, no quiero que haya más de eso en el mundo», exclamó la escritora. Asimismo, expresó su disposición a arriesgarse a publicar algún tema duro, pero no prejuicioso; «un libro duro, pero bien escrito»¹¹⁴.

Pérez Aguilar defiende la libertad absoluta pero con restricciones. En consecuencia, al final acaba cayendo en aquello que denuncia o rehúsa a seguir aquello que defiende. Y es que la libertad temática crea un conjunto de diatribas y supuestos puntos de vista enriquecedores pero difíciles de resolver. ¿Puede el escritor imbuido de esa libertad creadora escribir historias sexistas, homofóbicas o racistas? Muchos libros de la tradición son sexistas, racistas y homofóbicos. No es el momento ahora de entrar de lleno en este análisis pero sí entendemos que los componentes sexistas de los cuentos de hadas, por ejemplo, no admiten ninguna duda. ¿Y por esto no se han creado y no los leen o se los leemos a nuestros hijos? ¿Qué es antes la libertad creadora o las ideas, que en algunos casos pueden atentar contra derechos fundamentales?

114 S. A., “La censura en la literatura infantil”, [en línea], Dirección URL:< <http://www.clubkirico.com/la-censura-en-la-literatura-infantil>> (Consultado el día 20 de mayo de 2009).

Cualquier solución que adoptáramos entraría en conflicto. Si elegimos la primera, la libertad, rápidamente chocaríamos con aquellos que justamente defienden una serie de ideas que están en el frontispicio del desarrollo y el progreso de la humanidad; pero si no respetamos la libertad de creación estamos haciendo un flaco favor al desarrollo del arte (la literatura lo es) que se sostiene sobre un principio tan immaculado como la libertad creadora. Nosotros podemos dar nuestra respuesta, pero no podemos generalizarla ni inducirla como una guía a seguir por todos los creadores. Ellos deben tener (debemos tener) la libertad para crear y los padres deben disfrutar de la libertad para elegir el tipo de lectura que quieren para sus hijos. La responsabilidad de su formación es de ellos, la responsabilidad del escritor es su propia obra. De lo contrario entraremos en un terreno resbaladizo y de opiniones.

Este concepto de libertad está muy presente en muchos críticos que apuestan por esta opción para encarar cualquier texto literario sea para el público que sea cuando se hace con profesionalidad:

Uno debe escribir con libertad como cualquier escritor, uno asume la responsabilidad de hacerlo con todas sus ambigüedades, plurivalencias y significados profundos. Creo que no debe haber temas tabúes, porque los niños entienden perfectamente el mundo que los rodea. Y con esto no quiero decir que estoy en contra de las historias clásicas o de fantasía, pero es importante no autolimitarse por el solo hecho de que los lectores para los que uno escribe sean los más jóvenes¹¹⁵.

115 S. Espinosa de los Monteros, “No debe haber temas tabúes en la literatura infantil: Buitrago”, *El Financiero*, México, 6 de enero de 2009. El escritor y narrador español Javier Sobrino, del colectivo Peonza, también decía en una entrevista que la libertad

Juan Cervera considera que todos los temas pueden ser objeto de esta literatura si guardan relación con el niño y adoptan un tratamiento determinado. Y lo concreta en las siguientes ideas:

Los temas que le resultan más apropiados son los que están en relación con su creciente apertura a la realidad y marcados por el descubrimiento, reconociendo en ello el desarrollo de su propio ser en todos los aspectos. Así podemos cifrar el conjunto en el descubrimiento de sí mismo, en el descubrimiento de su entorno humano, en el descubrimiento del entorno material, y en el descubrimiento y aceptación de la posible existencia de otras realidades fuera del marco abarcado por él¹¹⁶.

Esta capacidad de descubrirse a sí mismo y su entorno parece ser, según Cervera, el elemento determinante. Creemos que es bastante importante porque ese proceso de construirse está en la esencia del desenvolvimiento como persona. El descubrimiento de lo que somos y del mundo en torno sólo coadyuvará a ello. Pero este proceso es sólo al principio porque a medida

debe ser absoluta: “A mi modo de ver el mundo infantil es ajeno a pocos temas, a muy pocos temas. La infancia vive la pobreza, el maltrato, la muerte, la enfermedad, la guerra, la alegría, la fantasía, la marginación. y podríamos seguir. Por tanto, considero que es natural y sano que los niños lean libros con distintas problemáticas, sobre distintas realidades. No me parece justo, ni justo para ellos, que se les quiera mantener en una burbuja de irrealidad donde todo es maravilloso, así les estamos engañando. Otro tema es la escritura de esos libros. Cuando un escritor antepone la intención de hablar de un tema a la propia historia, es difícil que salga un buen libro. Cada uno debiera escribir las historias que le preocupan, que le llegan, las que siente y esas no siempre van a ser sobre los temas candentes que la sociedad genera” (*El Diario Montañés*, 20 de enero de 2009).

116 J. Cervera, “La literatura de transición”, [en línea], Dirección URL:< http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09604518322813843544813/p0000001.htm#I_1_>. (Consultado el día 14 de mayo de 2009).

que avanza en edad su horizonte de intereses temáticos cambia y junto a ello podría encontrarse la suspicacia en torno a la obra prohibida. Lo cierto es que el punto de inflexión parece ser que se produce (al menos en España) en los años setenta cuando con la llegada del sistema democrático surgen con fuerza una gran cantidad de temáticas que levantaban suspicacias al régimen franquista cuando no eran prohibidas. El derecho a la libertad individual se impone y, sobre todo, el placer de la lectura. A partir de entonces se impone también la idea de que la lectura de libros infantiles y juveniles es un buen camino para alcanzar las competencias literarias y lingüísticas:

La lucha contra la discriminación de raza o género, la defensa de la propia manera de ser o la búsqueda de relaciones tolerantes y pacíficas se plasmaron en una literatura progresista y militante que, en algunos casos, se identificó como "literatura antiautoritaria"¹¹⁷.

Temáticas en las que se cambian los roles sociales y desaparecen los conceptos antiautoritarios. Sin embargo históricamente hubo también cambios en este aspecto porque, como recuerda Colomer, se produjo durante los ochenta una relativización de los valores progresistas y se vio progresivamente una

Progresiva influencia de las leyes del mercado en la configuración de los libros infantiles y juveniles. En consecuencia, las obras realistas de temas sociales o psicológicos evolucionaron hacia una simple constatación de la realidad descrita, lo cual provocó un aumento de la dureza con que se reflejaba el conflicto (...) Se produjo una difuminación de la protección infantil

117 T. Colomer, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, 1999, p. 111.

ante el grado de angustia generado por los temas abordados (...) Esta evolución llevó a la literatura infantil y juvenil hasta terrenos no transitados con anterioridad. El grado de experimentación fue muy elevado en ambas décadas y permitió un salto de modernización decisivo para que esta literatura respondiera a los lectores infantiles y adolescentes de nuestro tiempo¹¹⁸.

En cualquier caso, se pasaría de una etapa autoincidente a una etapa sociocéntrica, es decir, se pasaría de un proceso en la que importa ese descubrimiento interior al del descubrimiento del mundo entorno. En un periodo de transición donde

Partiendo del fenómeno del *descubrimiento* parece lógico que *la familia, la propia personalidad y el sexo* deban considerarse índices suficientemente explícitos de la transición. Al llegar a la adolescencia la familia ya no se ofrece como un reducto donde el muchacho es acogido con cariño, ni es el puerto seguro que se teme perder cuando se es niño. Los miedos y las angustias que el niño padece ante la posibilidad de verse apartado de la familia o privado de ella, o ante la sospecha de no ser bastante querido, ahora cambian de signo. Ahora se levanta la crítica ante la propia familia e incluso ante los propios padres que ya no son plena garantía, sino que se transforman para él en motivo de inquietud. El adolescente se siente incomprendido¹¹⁹.

Tejerina Lobo establecía una clasificación al respecto y distinguía entre un sesgo fantástico y otro realista para delimitar en ellas los campos temáticos. Del primero decía lo siguiente:

Creación artística de mundos imaginarios posibles poblados por seres irreales que adquieren una existencia de ficción.

118 Colomer, *Introducción*, p. 113.

119 Ibidem.

Las obras pueden seguir modelos de ficción verosímil, mimesis realista, porque se comprenden con la lógica del mundo real, o de ficción no verosímil, los relatos cuyas instrucciones no se comprenden con estas leyes, no están sujetos, por ejemplo, a las leyes físicas del espacio y del tiempo¹²⁰.

Estas obras de tendencia fantástica reúnen los cuentos de temática maravillosa, tradicionales, transmitidos de generación en generación y pertenecientes al folklore y la etnología de cualquier país. *La Bella Durmiente*, los cuentos de los hermanos Grimm o los recuperados por Rodríguez Almodóvar están entre ellos aunque su temática es muy variada. En esa misma estela están los cuentos maravillosos actuales que siguen la singladura clásica y se centran en la aventura iniciática, la fechoría que se repara, las pruebas difíciles, la victoria y el final feliz. A veces también se trata de modo fantástico la realidad en una línea heredera del mejor Kafka o de Borges o Cortázar. Por ejemplo, en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité, una joven que aprecia a su abuela extraña, que bebe y fuma y es ludópata.

Las historias de temática disparatada o sin sentido formarían parte de este ámbito o los relatos de temática ficcional ambientados en otras galaxias, como los de Asimov, Wells, Huxley...:

Una muestra de nuestra narrativa reciente es *El maestro y el robot* de José Antonio del Cañizo. La apresurada construcción de una escuela supermoderna y el relevo del viejo y campechano maestro por un fascinante robot dan pie a un relato de «fantasía comprometida» como el mismo autor la define¹²¹.

120 I. Tejerina Lobo, “Grandes tendencias, autores y obras de la narrativa infantil y juvenil española actual”, [en línea] Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/05811734255737762132268/p0000001.htm#I_0_> (Consultado el día 11 de mayo de 2009).

121 Ibidem.

La tendencia realista promueve otros espacios y otras singladuras temáticas diferentes a las obras de tendencia fantástica. En aquellas las relaciones interpersonales y el proceso de conformación de una psicología son transcendentales, así como el entorno escolar. A este tipo de obras se les ha llamado *psicoliteratura*. En este ámbito los temas habituales son los celos, el fracaso escolar, el miedo, la trasgresión de las normas, la timidez, las diferencias personales, las relaciones de pandilla, el paso de la adolescencia a la vida adulta... Entre estas abundan las que tienen un valor social y crítico con la sociedad que les ha tocado vivir. Por ejemplo, *El niño que vivía en las estrellas* de Sierra i Fabra, en la que hay un niño extraño que llega al despacho del doctor Rojas y no se sabe de dónde ha salido y si es de este planeta.

Pero es la desmitificación y deformación de los cuentos clásicos una de las temáticas de corte humorístico que más éxito ha cosechado en los últimos tiempos y cuyo protagonista es el escritor inglés Roald Dahl con obras tan conocidas como *Matilda*, una lectora empedernida con solo cinco años, a la que todos quieren por ser una chica sensible e inteligente. Pero sus padres no sienten el mismo afecto por ella pues la consideran un ser incapaz.

También el relato de aventuras, peripecias... donde si situarían clásicas como *La isla del tesoro* de Stevenson, *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain, *Los viajes de Gulliver* de J. Swift o *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.

La novela histórica ha adquirido un auge muy grande en los últimos tiempos con obras de Martínez Menchén, *Fin de trayecto*, o José Antonio del Cañizo, Concha López Narváez, José Ma-

ría Merino... Junto a esta la temática de misterio, uno de cuyos representantes es Eliacer Cansino con *El misterio de Velázquez*.

En Hispanoamérica existe una problemática específica en la que existe un predominio de obras infantiles que tienen como centro la problemática social:

Entre los temas, desde luego, encontramos las tradiciones, los costumbrismos, el contexto urbano, rural o indígena. Nos topamos con las creencias, compartidas o no, con los usos y costumbres, pero ocurre que entre los contextos, entre las letras específicas de una cultura, también se cuele lo universal. Y el abandono, el desencuentro, la soledad, la ración de victoria y triunfo logran viajar entre los modos del castellano, entre las formas de la tinta con la que cada quien canta su idioma (...) La mirada al mundo adulto, es uno de los temas fundamentales en la literatura para niños y jóvenes; y también las pérdidas, las grandes pérdidas que duelen en el mismo lugar (...) La realidad se nos cuele entre las manos y también la universalidad de lo humano, el gozo, el miedo, la sensación de pertenencia o de exclusión, esos temas que independientemente del modo del idioma nos reflejan a todos¹²².

En última instancia, resumir afirmando que existe libertad de temáticas y sólo el tratamiento nos dirá si hemos acertado con el método adecuado en la seleccionada:

Son rasgos del niño la experiencia escasa, la maleabilidad de conceptos, la permeabilidad de límites entre realidad y fantasía, y entre presente, pasado y futuro, la ignorancia de las reglas de la gramática, la etimología o la redacción, y la falta

122 M. Zepeda, "Temas recurrentes en la literatura infantil hispanoamericana", [en línea], Dirección URL:< <http://www.cuatrogatos.org/articulomoniquezepeda.html>> (Consultado el día 3 abril de 2009).

de prejuicios, desconfianzas y suspicacias. Todo esto hace del chico no sólo el destinatario ideal para un tipo de obras en que todas las libertades están permitidas, sino una fuente de recursos todavía insuficientemente explorados y explotados para la expresión artística de esos adultos híbridos que somos los autores de libros infantiles¹²³.

2. El síndrome de la prohibición y las cortapisas del tratamiento didáctico

Decíamos que siempre estará servido el conflicto entre la libertad creadora del autor y las cortapisas al mismo cuando no todas las ideas o temáticas se pueden reflejar en la obra literaria y todos los puntos de vista. Decía una escritora que ella nunca escribiría cuentos sexistas ni homofóbicos ni racistas. Esta idea sostiene todo el ensamblaje de una parte de la teoría en torno a la literatura infantil que, más que literatura, es un medio didáctico-pedagógico para educar al niño. En esta línea José Manuel del Amo Sánchez-Fortún decía que la

Selección de un canon formativo ha de estar sujeto, por consiguiente, a varios tipos de criterios: a) los estético-literarios; b) los lúdico-recreativos y c) los pedagógico-didácticos¹²⁴.

Si en la actualidad se tuvieran en cuenta *ipso facto* estos límites a la labor creadora, que subyugan la escritura literaria a esa voluntad didáctico-pedagógica, podríamos hacer desaparecer

123 Rosell, "Literatura", op. cit.

124 Sánchez-Fortún, "Literatura", op. cit., p. 169.

gran parte de las obras que están en el repertorio desde hace siglos dirigidas al público infantil o como literatura ganada para el público infantil:

A lo largo del siglo XIX se libró una dura batalla entre libros didácticos para niños y cuentos populares. Los inicios de la literatura escrita para la infancia estuvo presidida, y justificada, por un afán pedagógico que ha convertido en inservible en la actualidad la casi totalidad de las obras infantiles de la primera época (...) El mismo Perrault ya explicitaba en el prólogo de su obra el propósito de “entretener e instruir”, una tensión constante, pues, en la literatura infantil desde sus comienzos¹²⁵.

En el afán por sistematizar didáctico-pedagógicamente la aventura de la creación podemos tener muy buenos libros para formar, enseñar o educar, en definitiva, conformar un modelo de individuos determinado, acorde con las ideas de esta formación social, la formación social de comienzos del siglo XXI, pero flaco favor haremos a la literatura y sus aspectos creadores.

Al llegar al contenido de la materia (lo que realmente nos interesa temáticamente) Sánchez-Fortún¹²⁶ establece una clasificación de aspectos de contenido, de materia de lectura, para que sean valorados del uno al cinco con objeto de que nos den las claves de si son temáticas adecuadas al público infantil o no, y por tanto propone los siguientes (siguiendo la normativa de la UNESCO para la evaluación de los libros infantiles) si la obra de literatura infantil:

- A. Se basa en experiencias, intereses, necesidades de significación vital para los niños.

¹²⁵ Colomer, *Introducción*, op. cit., p. 71.

¹²⁶ Sánchez Fortún, “Literatura”, op. cit., p. 172.

- B. Estimula las actividades de los niños.
 C. Se relaciona parcialmente con las actividades de la comunidad.
 D. No se observan elementos discriminatorios o sexistas.
 E. Tienen otros elementos fundamentales: sorpresa, sentido del humor, brevedad, diálogo, novedad.
 F. Fomenta la convivencia humana.
 G. Sugiere ideales de vida.
 H. Desarrolla y estimula la higiene mental.

Entendemos que si la respuesta fuera negativa o en algunas de ellas hubiera negatividad, habría que eliminar la lectura por no responder a los cánones de elección previamente estipulados. Esto plantea el problema al que aludíamos con anterioridad y que tiene una difícil solución (o no tiene ninguna) cuando la labor creadora se dirime en términos de pedagogía y didáctica para la formación del «espíritu» del niño o del adolescente. En el fondo de esta elección existe la voluntad de condicionar la labor creadora hacia aquellos cuentos o historias que se adecuen a las capacidades, necesidades e intereses personales del niño y su formación como individuo, y concluye Sánchez-Fortún con las siguientes ideas:

Se le han de facilitar libros que puedan comprender, porque a partir del reto cognitivo que supone la lectura, éstos pueden experimentar un placer estético. Será tarea de la familia y del docente formarlos para que sientan estas necesidades comunicativas, porque, como señala Manuel Abril (1997), de lo que se trata es de «trascender, de progresar en espiral, de aspirar a más y mejor, no sólo de conformarse con solucionar la inmediatez de cualquier presente». Han de ser libros motivadores que faciliten al niño la creación de hipótesis, expectativas y su pos-

terior verificación. De esta forma, irá consolidando progresivamente sus estrategias lectoras (...) Paulatinamente, el docente ha de transferir la responsabilidad y el control de la lectura a los alumnos, para que puedan de forma autónoma formular hipótesis sobre el texto y verificarlas, en otras palabras, ha de potenciar la capacidad de formular expectativas, de elaborar inferencias, de construir hipótesis de significado, de advertir intencionalidades y de educar la sensibilidad receptiva, siempre a partir de los estímulos que ofrece la obra literaria¹²⁷.

Pero existe otro elemento a tener en cuenta que formaría parte de esas limitaciones, la voluntad del niño. ¿Dónde está expresada hoy día esta voluntad en aras a que la temática de una obra infantil sea la que estima este lector? Y por supuesto la voluntad del mayor sea en forma de padre o de maestro que siempre dirime los límites que debe tener la lectura. Es evidente que a estas limitaciones habría que añadir, como recuerda Ruiz Campos, las que en un momento determinado crea el *marketing* editorial:

Evitar las manipulaciones del *marketing* editorial, descubrir posibles manipulaciones ideológicas, procurar diversidad de estilos y temas y saber elegir resultan, hoy día, labores ciertamente dificultosas (...) La presión ejercida por los estudios de mercado y el deseo de elevar el porcentaje de ventas por parte de las editoriales puede posibilitar que, en no pocas ocasiones, se pongan a la venta libros escritos por individuos que ignoran de forma total o parcial la psicología, los gustos y las necesidades de los niños para los que supuestamente escriben.¹²⁸

127 Sánchez-Fortún, "Literatura", op. cit., pp. 176-178.

128 A. M. Ruiz Campos, *Literatura infantil, introducción a su teoría y práctica*, Sevilla, 2000, pp. 37-38.

Sin embargo, puede ser que alguien se pregunte: en todo este discurso ¿dónde está la literatura, dónde está el verdadero protagonista y creador de la obra literaria, el autor? El mundo del niño, su entorno, su jurisdicción, el desarrollo de sus capacidades, de sus potencialidades, de su comprensión lectora, de su competencia literaria sustituye a la literatura. Por tanto, gana la segunda parte del sintagma (literatura infantil), gana el adjetivo infantil, el niño como centro de toda la creación, en detrimento del sustantivo, literatura.

La tendencia a considerar la literatura infantil y/o juvenil básicamente por lo que tiene de infantil o de juvenil, es un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre lo que es un niño y un joven, y porque contribuye a formar un ghetto de autores reconocidos, incluso a veces consagrados, que no tiene entidad suficiente como para ser leído por lectores a secas. Si la obra de un escritor no coincide con la imagen de lo infantil o lo juvenil que tienen el mercado, las editoriales, los medios audiovisuales, la escuela o quien fuere, se deduce (inmediatamente) de esta divergencia la inutilidad del escritor para ser ofrecido en ese campo de lectores potenciales. Así, la literatura para adultos se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia y la literatura infantil/juvenil se asimila con demasiada frecuencia a lo funcional y lo utilitario, convirtiendo a lo infantil/juvenil y lo funcional en dos aspectos de un mismo fenómeno¹²⁹.

Lo secundario ha ganado a lo primario. ¿Adónde ha quedado el impulso antropológico del texto literario y su voluntad lúdica, de aventura y placentera? El escritor alemán Michael Ende explica ese principio que sostiene la escritura y al que, al pare-

129 Andruetto, "Literatura", op. cit.

cer, en los momentos actuales no se le presta mucha atención porque el escritor ha quedado arrumbado ante el poder omnímodo de la formación y enseñanza de la infancia:

El motor real que me mueve a escribir es el placer que encuentro en el juego libre e ilimitado de mi imaginación. Con cada nuevo libro, me embarco en un viaje hacia un destino desconocido, en una aventura (...) una aventura que, finalmente, hace de mí un hombre diferente del que era al principio.¹³⁰

¿Se ha pensado también en ese niño o ese adolescente para hacerlos diferentes antes de la lectura del texto literario como después de su lectura? Parece que todo queda bastante claro con estas palabras: «La cuestión ahora es saber qué textos utilizar para que los estudiantes adquieran esta competencia literaria a través de la lectura»¹³¹. Lo que le ha llevado a decir a Martínez Menchén que el papel del escritor en las sociedades contemporáneas ha producido la anulación de su personalidad:

El carácter industrial de los nuevos medios narrativos llevará a la anulación del hombre-autor como individuo creador, en el sentido que esto tenía en el siglo XIX. Los medios de difusión de masas –y los que a ellos les sirven– están, con independencia de las voluntades personales, al servicio de las funciones socializadoras de los todopoderosos estados contemporáneos¹³².

130 M. Ende, “¿Por qué escribo para niños?”, *CLIJ*, 37, 1992, p. 24.

131 Borda, *Literatura*, op. cit., p. 214.

132 Martínez Menchén, *Narraciones*, op. cit., pp. 115-116.

3. La temática del miedo, el terror y la violencia

Históricamente el miedo, el terror, la violencia... han sido siempre instrumentos fundamentales del discurso infantil y juvenil y los jóvenes se han sentido plenos de satisfacción arrimados a este culto al miedo. Hoy día son los programas de televisión más violentos los que más audiencia poseen: «Los niños piden con frecuencia violencia, emociones fuertes... porque eso es lo que ven, lo que se les presenta»¹³³. Hay factores psicológicos y sociológicos que explican este fenómeno como bien ha estudiado Sánchez Corral en *Violencia, discurso y público infantil* en torno a la serie *Los caballeros del Zodiaco*:

Nadie puede poner en duda que los actos violentos, desde el momento en que son transformados en ficciones por la actividad del discurso, desempeñan una determinada función lúdica de relevante atractivo para una buena parte de la población actual, especialmente para el segmento del mercado que comprende la infancia y juventud (...) Hasta el punto puede llegar la fascinación que en la ciudad de Nueva York se han editado, para la venta y el intercambio entre el público infantil, cromos con las efigies de los asesinos más célebres de la historia¹³⁴.

Considera que existen mecanismos de la sintaxis narrativa que con este formato transmiten con mayor eficacia los mensajes para conseguir una audiencia fascinada por el discurso, ofreciendo la violencia a los receptores como una especie de «objeto de deseo»:

133 López Narváez, “Literatura”, p. 24.

134 L. Sánchez Corral, *Violencia, discurso y público infantil*, Cuenca, 2005, p. 34 y 37.

La descripción de las diversas «focalizaciones» de las voces narradoras, puestas al servicio del Destinador, nos llevarán a describir el espacio narrativo de las ficciones violentas destinadas a los niños y a los adolescentes como el espacio donde se ejerce el poder manipulador del mensaje, en la medida en que al narrar de una determinada manera genera como efecto pragmático la adhesión por parte de los destinatarios¹³⁵.

Son peanas de muchos cuentos infantiles como respuesta a un sentimiento ancestral, inmanente en el ser humano que despierta turbaciones innominadas. Miedo a lo desconocido fundamentalmente y a las formas de hacerle frente. El miedo es un sentimiento producido por un peligro presente e inminente: «El miedo es una señal emocional de advertencia de que se aproxima un daño físico o psicológico».¹³⁶

Pero el miedo también como una forma de ser en sí de tutela, como un sentimiento que si no se posee puede acabar con nuestra existencia como seres humanos y como especie. La propagación y difusión de este miedo en los cuentos infantiles tiene el efecto terapéutico del mantenimiento del linaje, de la estirpe, de la familia, de la tribu...:

El miedo ayuda a percibir el riesgo: es un mecanismo de defensa frente a los peligros. Entonces el miedo debe ser también visto como algo positivo. Cuando el miedo se ve sólo como negativo, es frecuente que la gente lo oculte, que trate de que no se le note¹³⁷.

135 Ibidem, p. 27.

136 E. G. Fernández-Abascal, *Psicología general: motivación y emoción*, Madrid, 2001, p. 174.

137 M. García Renedo, J. M. Gil Beltrán y M. Valero Valero, *Psicología y desastres. Aspectos psicosociales*, Castelló de la Plana, 2007, p. 128.

Al niño hay que advertirle sobre los peligros que le acecharán a lo largo de la vida y si es consciente de ellos puede sobrevivir. En el cuento tradicional esta presencia constante con su carga moralizadora puede incidir en este objetivo que tanto acomodo puede encontrar en el ámbito familiar. En una ocasión una señora demandó a Einstein lo que debía hacer para que sus hijos fueran más inteligentes y Einstein le respondió: «Léales cuentos de hadas». La señora se sonrió y volvió a insistir con una nueva pregunta: «Ya, ¿y qué debo hacer después de haberles leído cuentos de hadas?». Y Einstein respondió: «Pues léales más cuentos de hadas». En los cuentos de hadas está el miedo en su máxima expresión y consistencia.

En el cuento popular español *Periquillo sin miedo*, según la edición del padre Luis Coloma, dice el narrador: «Hay un miedo muy saludable que todo hombre ha de buscar para gran provecho suyo»¹³⁸. El miedo saludable digno de ser buscado. El miedo como un factor de desarrollo personal, como una herramienta positiva. Ésta es la base del terror sobre todo en los cuentos de hadas:

Por otra parte, la insistencia en el temor a ser devorado y el final trágico de algunos de estos cuentos hizo que algunos folkloristas lo clasificaran entre los «cuentos admonitorios» o cuentos destinados a advertir al receptor. En este sentido resulta revelador que Perrault especifique, en una anotación al margen de su escrito, que el narrador debe alzar la voz en forma terrorífica al formular la última respuesta del lobo¹³⁹.

138 S.A., *Periquillo sin miedo*, [en línea], Dirección URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12920524227819384543435/p0000001.htm#8>> (Consultado el día 2 de mayo de 2009).

139 Colomer, *Introducción*, op. cit., p. 68.

La visión ancestral cambia sensiblemente a finales del XVIII con la aparición de la literatura gótica que se desarrollará definitivamente con el romanticismo. Pues en tanto aquella poseía unos valores como alegato moralizante, ahora subyace otro efecto que se traduce en la atracción que el romántico siente por todo el ámbito de la negritud y su aureola de proscripción, extraña y extraordinaria. Algo ha insinuado en este sentido Matilla Álvarez cuando dice:

En los cuentos estos poseen en muchas ocasiones ese factor (miedo, terror, fobia) que se necesita para la comprensión de otros conocimientos posteriores y las pautas de conducta que posibilitan soluciones posteriores; facilitando al niño recursos para superar conflictos internos de personalidad (vencer situaciones de peligro en soledad, sobrepasar riesgos...) ¹⁴⁰

En un principio se produce una adecuación de la temática al espacio en que se habita o a las circunstancias particulares. Las historias de temática infantil se centraban tradicionalmente en el ámbito rural, grandes espacios naturales o en las aldeas y tenían como principal objetivo descubrir los peligros del medio y repelerlos.

Esa inserción de *la temática del miedo* como instrumento para la formación del ser humano ha sido recurrente en muchos cuentos infantiles durante años en función de esa voluntad pedagógica que los ha asistido.

Y junto a esta gran temática de lucha por sobrevivir en la naturaleza ante un medio hostil, la otra gran temática ha sido la lucha por la vida y las asechanzas diversas en las que nos sen-

¹⁴⁰ J. J. Matilla Álvarez, "La función del 'quitamiedos' en la literatura infantil y juvenil", en *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil*, op. cit., pp. 63-69 [63].

timos inmersos por el mero hecho de vivir en sociedad: la envidia, el odio, la venganza... han formado parte tradicionalmente de esos cuentos. En definitiva, se pretende crear en el lector un sistema de defensa personal (el miedo como escudo) que impida la desaparición del grupo. Es un sistema de contención que podríamos llamar los glóbulos blancos externos. Los internos repelen las enfermedades y, en consecuencia, el exterminio del individuo desde el punto de vista de la salud. Y los glóbulos blancos exteriores (los cuentos de la tradición) como sistema de defensa frente al medio y al vecino, porque en el fondo se parte de la idea de que «homo homini lupus est».

Esta violencia real que proyectaban los cuentos de hadas, por ejemplo, ha sido vista por algunos críticos como contra-productiva cuando se toma la literatura como un adlátere de la formación educativa o la proyección ideológica. Hay un sector que opina que a los niños no se les debe dar crueldad, miedos ni violencias, que ya tendrán tiempo de padecerlas. A estos opinadores los incluyo en *el grupo de los sidhartas*¹⁴¹, aquel joven al que habían educado para que no viera la crueldad del mundo que había lejos de la muralla que lo cercenaba:

Los profundos conflictos internos que se originan en nuestros impulsos primarios y violentas emociones están ausentes en gran parte de la literatura infantil moderna; y de este modo

¹⁴¹ El sabio brahmán profetizó que Siddhārtha llegaría a ser un gran gobernante o un gran maestro religioso, lo que consternó a Śuddhodana, que quería que su hijo siguiera sus mismos pasos y que un día le sucediera en el trono. Por ello su padre lo protegió de la dureza de la vida, fuera de palacio, para evitar que el hijo desarrollara su tendencia hacia lo espiritual. Pensó que el mejor modo de evitarle la tendencia a la religiosidad consistía en impedirle toda experiencia con el lado amargo de la vida, de modo que creó en torno de él una vida llena de placeres y con el menor contacto posible con el sufrimiento de la realidad.

no se ayuda al niño a que pueda vencerlos. El pequeño está sujeto a sentimientos desesperados de soledad y aislamiento, y experimenta una angustia mortal. Generalmente, es incapaz de expresar en palabras esos sentimientos, y sólo puede sugerirlos indirectamente: miedo a la oscuridad, a algún animal, angustia respecto a su propio cuerpo. Los cuentos de hadas toman muy en serio estos problemas y angustias existenciales y hacen énfasis en ellas directamente: la necesidad de ser amado y el temor a que se crea que uno es despreciable; el amor a la vida y el miedo a la muerte. Dichas historias ofrecen soluciones que están al alcance del nivel de comprensión del niño¹⁴².

Al niño no se le debe cuidar como si estuviera en una urna, tampoco se le debe mortificar inútilmente pero sí hacerlo copartícipe del mundo que habita y los cuentos de hadas tienen una función trascendental al avivar el miedo o conformar una experiencia traumática que genera o puede generar un sentido en la existencia de la persona:

Los autores sostienen que a los niños les agradan todas estas narraciones e incluso algunos comienzan a sentirse identificados con muchas situaciones que viven en los cuentos. No se sienten tan solos si hay niños incomprendidos o niños que sufren¹⁴³.

Podríamos decir que desde un punto de vista genérico todos estos cuentos de la tradición (sobre todo los cuentos de hadas) están inmersos en la *temática del miedo* que soporta sobre ella la parte más malvada del ser humano o de la bestia. Pero no

142 F. E. F. Larocca, "Cuentos de hadas-magia, fe y encanto..." [en línea], Dirección URL:<<http://www.monografias.com/trabajos50/cuentos-de-hadas/cuentos-de-hadas.shtml>> (Consultado el día 11 de mayo de 2009).

143 M. Peña Muñoz, *Alas para la infancia: fundamentos de literatura infantil*, Chile, 1995, p. 157.

sólo en la tradición de los cuentos de hadas. La mitología griega, por ejemplo, sobre la que se sostienen grandes historias y aventuras que han sido siempre atractivas para el público infantil-juvenil, están surcadas por todo tipo de personajes sombríos que producen miedo con su presencia. La historia de Geanos muestra que engendró a Urano y a Ponto (el mar) y de su unión con su hijo Urano surgieron los gigantes de un solo ojo en la frente, los tres Hecatonquires de cincuenta cabezas y cien brazos cada uno y los doce titanes. Cronos devora a sus hijos para no ser derrotado. Polifemo en la *Odisea* produce pánico con su presencia gigantesca y su solo ojo.

Simbad el marino se enfrenta en *Las mil y una noches* a un gigante también de un solo ojo. Por ejemplo, Cormorán es protagonista en el cuento *Jack el matagigantes* el muchacho, tras subir por el tallo de la habichuela mágica que había crecido y crecido tanto en una sola noche que se abrió paso entre las nubes, encuentra al atroz y horrible gigante que trata de engullirle: «Huelo la sangre de un pequeño, cocínalo y dame de cenar» - *gruñe el gigante estrepitosamente*.

Gracias a su ingenio Pulgarcito logrará esquivar al ogro y escapar con sus hermanos. Caperucita es una niña a la que le advierten sobre el lobo y se genera una expectativa de miedo en torno a él: la madre le previene a Caperucita¹⁴⁴ que tenga cuidado. A *Cenicienta* se la acosa desde la envidia. *La Bella Durmiente* está condenada a morir por efecto del uso. En *El patito*

144 Evidentemente se entiende que objetivamente es un acto de idiocia terrible el que una madre ponga a su vástago en ese peligro tan terrible y eche a su hija al bosque con la posibilidad cierta de que ésta sea devorada por el lobo. No tiene explicación este modo de actuar de una madre. Objetivamente ninguna madre lo haría. Por tanto, ¿cómo se interpreta esta coyuntura del cuento?

feo es el medio hostil identificado con sus congéneres. *Blanca-nieves* será víctima de la envidia. *Hansel y Gretel* perdidos en el bosque. *Garbancito* extraviado en el interior de los animales y cosas por su insignificancia...

Los temores y miedos que alberga el niño son insondables. El exterior y el interior le acosan, los sufre como una auténtica agresión. Él se encuentra minúsculo, indefenso ante los *ogros* y *brujas* que alberga en su ser más profundo, que se debaten por salir a la luz e, igualmente, ante las figuras gigantescas de los adultos.

En los cuentos de hadas, en la literatura fantástica, el niño encuentra proyectados sus miedos sus angustias. Mediante los personajes de miedo puede llegar a comprenderse, inconscientemente, superar sus frustraciones narcisistas y, sobre todo, al poder identificarse con el héroe, con sus luchas y penalidades que, inevitablemente alcanzan un desenlace feliz, se convencerá de que también él puede recibir las ayudas adecuadas, de que también él saldrá victorioso de su propio conflicto interior¹⁴⁵.

En muchos de estos cuentos, la temática del miedo está en el origen y subyace a cualquier tipo de aventura. Y si nos adelantamos un poco en la historia de la literatura infantil y juvenil, ¿qué representa sino el *Drácula* de Stoker? O en general la novela gótica inglesa que lo precede como *El castillo de Otranto* de Walpole o *Los misterios de Udolpho* de Ann Radcliffe... Un género cuya ambientación en paisajes sombríos, personajes desolados, escenificación en una arquitectura medieval de castillos y habitaciones destartaladas generan una ambientación propia

145 J. Zatón, "Hadas y personajes de miedo. Iconografía y narrativa inquietante en la literatura infantil", [en línea] Dirección URL: < <http://www.jesuszaton.es/descargas/hadas.pdf> > (Consultado el día 19 de mayo de 2009).

para introducir al lector en la penumbra y el miedo¹⁴⁶. Evidentemente que existen otras temáticas complementarias pero el miedo es un instrumento de primer orden. En los cuentos terroríficos de Poe su realidad es inmanente y perfecta. Un tipo de literatura que a medida que avanzó el XIX iría transformándose y alcanzando un cambio fundamental gracias a Arthur Machen y su obra maestra *El pueblo blanco*, precedente de autores como Lovecraft, Klein, Straub...

Pero si nos adentramos en la literatura oral, aquella que nos contaba la abuela a la luz de la lumbre, sin duda que se llevará la palma toda una gramática de monstruos, apariciones y muertos resucitados que nos hacían temblar pero a la vez sentíamos profunda fascinación por esa especie de repulsión que generaba el miedo a lo desconocido y nos impedía en muchas ocasiones dormir:

146 J. O. Rossi, "El camino del miedo: de la novela gótica a Arthur Machen", [en línea], dirección URL: < <http://www.literareafantastica.com.ar/gotica.html> > (Consultado el día 13 de mayo de 2009). "Así las cosas, el cuento de miedo anglosajón va a producir un profundo cambio a fines del siglo XIX y principios del XX, de la mano de un galés llamado Arthur Machen. Ocurre que el mismo racionalismo positivista provocó una revitalización del cuento de terror, especialmente el de origen anglosajón.

Como dijimos, en esta época científica, al principio, los autores debieron recurrir a teorías científicas o pseudocientíficas (mesmerismo, swedenborgianismo, etc.) para agregar verosimilitud a sus historias. Luego, otros escritores, comenzando con Arthur Machen, se internaron en antiguas mitologías y recrearon cultos horrendos para apuntalar la nueva literatura de terror. Se configuró así, una necesaria reacción, desde el arte, contra el frío racionalismo materialista propio del positivismo. Se apeló a estimular los temores y emociones más irracionales y primitivos de la Humanidad. Es que el cuento de terror, para funcionar, tiene que lograr que el lector deje de lado su incredulidad y, lo que es tan o más importante, abandone por un momento sus terrores cotidianos. La sociedad industrializada de los siglos XIX y XX, con sus revoluciones, desastres financieros, crisis económicas y guerras de gran escala, generaba en el hombre común suficiente espanto. Ante eso ¿Quién se asusta con un simple fantasma que deambula por un cementerio ruinoso?"

Las descripciones de estos ambientes por parte de etnógrafos insisten en el carácter ritual, esto es, en el marco expectante, la reunión en torno a la lumbre, la oscuridad o el silencio de la selva como elementos que aseguraban una semiosis adecuada del misterio, hoy casi imposible si tratamos de imaginar esa misma historia en un marco banal. En cambio, el escritor sólo tiene el propio poder del lenguaje para trasladar toda esta atmósfera de misterio¹⁴⁷.

Esta temática de aterrorizar, impresionar o estremecer, muy propicia en todas las tradiciones se la apropia el niño, que se convierte en un lector acérrimo de todo tipo de aventuras terroríficas. Martos Núñez nos recordaba en nuestra tradición hispánica toda una saga de personajes que han sido determinantes de esa concreción del miedo: el Basilisco, el Coco o Cuco, el Hombre del Saco, la Fiera Corrupia, el Sacamantecas, María Sarmiento, Pateta...:

Constatamos, pues, la riqueza de todo este repertorio de personajes. Por lo demás, estas 166 representaciones no sólo aparecen en las nanas, también en los cuentos y leyendas aparecen en forma más genérica, por ejemplo, como ogros, brujas, enanos, animales, seres extraordinarios en general, unas veces en funciones protectoras (es decir, como *ayudantes sobrenaturales* según Thompson, tal es el caso de las hilanderas, o los llamados animales agradecidos en los cuentos de Grimm, hadas...) y otras veces en una función efectiva o potencialmente agresora (*Adversarios sobrenaturales, ogros, brujas, diablos, la muerte...*)¹⁴⁸.

147 E. Martos Núñez, "La imagen del joven a través de las ficciones de terror y sus fuentes folklórico-literarias. El caso iberoamericano", [en línea], Dirección URL: <<http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/recursos/Biblioteca%20virtual/C1.%20Tradiciones%20y%20Literatura%20Infantil/17.%20Eloy%20Martos.pdf>> (Consultado el día 19 de junio de 2009).

148 Ibidem.

En España esta visión de lo terrorífico ha estado siempre asociada a personajes que aparecen por sorpresa y desaparecen, personajes imprevisibles que en la mente infantil habían creado una literatura oral terrorífica:

El espanto es personificado en un hombre imaginario que según las nanas se llevaba a los niños que no querían dormir metidos en un saco y se los comía, pero con una gran carga de realismo, de ahí su asociación con mendigos, titiriteros y otra clase de personajes con este mismo aspecto¹⁴⁹.

La nana clásica es determinante para percatarnos del sentido del miedo imbuido como una cosa ancestral en la mente de los seres humanos desde su infancia, conectado con la muerte y con el terror a desaparecer para siempre:

*Duérmete niño,
Duérmete ya,
Que viene el coco
Y te comerá (y te llevará).*

La trascendencia del terror español a través de la infancia o no infancia, porque hay textos que propiamente nos son infantiles, ha sido vista de este modo por Martos Núñez:

a) El folklore ibérico está lleno de amplísimos referentes al terror, que hunden sus raíces en mitologías antiguas, singularmente la romana, y que explican el larguísimo listado de "asustadores", entes, duendes, fantasmas, espectros, etc.

b) que dicho sedimento ha engendrado unos temas comunes donde lo escatológico y lo mundano

149 Ibidem.

se interpenetran, por ejemplo, las ánimas se hacen presentes y familiares, lo cual le aleja del modelo de Otto del “mysterium tremendum” y del espanto connatural al cuento gótico: aunque asustan o conmueven, no llegan a ese desquiciamiento del cuento anglosajón, son digamos figuras más “llevaderas”. De ahí al realismo mágico-costumbrista de Cunqueiro, o al humor del cuento popular “Juan sin miedo”, o a la forma mexicana de celebrar la muerte –tan hispana, tan a lo Celestina-, sólo hay un paso.

c) que estas actitudes explican que historias donde lo *siniestro*, en el sentido junguiano, es fundamental –como *Marcelino Pan y Vino*- no se decanten en el caso de España por la vertiente de Lovecraft sino más bien por un tratamiento becqueriano, donde el terror, aun el más terrible, encuentra al final un orden, un centro¹⁵⁰.

Desde el comienzo en *La isla del Tesoro* de Stevenson¹⁵¹ el miedo estará presente y los jóvenes van madurando a golpe

150 Martos Núñez, “Imagen”, op. cit.

151 El escocés R. L. Stevenson nació en Edimburgo (Escocia) en 1850 y murió de un ataque cerebral en Upolu, Samoa, el 3 de diciembre de 1894. Es autor de algunas de las historias fantásticas y de aventuras más populares, como *La isla del tesoro*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o *La flecha negra*, adaptadas para niños y llevadas varias veces al cine en el siglo XX. Debido a la marchita salud de su madre no cursó estudio alguno durante su niñez. Esto hizo que a la edad de 8 años fuera totalmente analfabeto. Durante su adolescencia, Robert acompañó a su padre en sus frecuentes viajes, lo que le inspiró en algunas de sus obras. Ingresó en la Universidad de Edimburgo como estudiante de Ingeniería Náutica, pero la abandonó para estudiar leyes. En 1875 empezó a practicar la abogacía. Enseguida aparecieron en él los primeros síntomas de la tuberculosis e inició una serie de viajes por el continente. a Nueva York, donde Stevenson hizo amistad con Mark Twain. Finalmente se estableció en Samoa.

de estacazos. Al igual que sucede en *La historia interminable* donde Fantasía está presta a desaparecer. O en *El señor de los anillos* con la presencia agobiante de la sombra de Sauron, el Señor Oscuro de Mordor, que mezclando el oro líquido con su sangre fabricó a traición un anillo regente que pretendía gobernar todos los otros anillos:

«Tres Anillos para los Reyes Elfos bajo el cielo. Siete para los Señores Enanos en casas de piedra. Nueve para los Hombres Mortales condenados a morir. Uno para el Señor Oscuro, sobre el trono oscuro, En la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras. Un Anillo para gobernarlos a todos. Un Anillo para encontrarlos, un Anillo para gobernarlos a todos y atarlos en las tinieblas en la Tierra de Mordor donde se extienden las sombras»¹⁵².

En consecuencia, el miedo es uno de los temas preferidos de los niños. Existe como una especie de atracción y repulsa en ellos. Si por una lado siente ese pavor yacente, por otra hay un atractivo inmanente que les pide entrar de lleno en los universos del miedo. Es una paradoja que tiene su explicación y forma parte del paisaje general del ser humano. La infancia es atrevida. Para ellos el miedo tiene menos valor que para los adultos que son más conscientes del mismo. La experiencia determina que los procesos creadores sean contemplados con mayor distancia que en la infancia:

¿Dónde están las fuentes del terror? Lovecraft halló las fuentes del terror ni más allá ni más acá de las leyes de la naturaleza sino en sus intersticios. Así se abandona la idea de los fantasmas, muertos vivientes, maldiciones victorianas... Los

152 J.R.R. Tolkien, *El señor de los anillos*, Barcelona, 1991, p. 7.

cuentos tratan de incrementar la sensación de miedo, ya que el miedo es nuestra más fuerte y profunda emoción, y una de las que mejor se presta a desafiar los cánones de las leyes de la naturaleza¹⁵³.

En ocasiones la perspectiva adoptada en torno al miedo ha sido irónica y con trascendencia humorística con objeto de disipar el miedo del niño y motivarlo para que éste no causara estragos en él. Así sucede en el conocido cuento tradicional español *Juan sin miedo*. Se trata de un joven que no conoce el miedo y siente necesidad de conocerlo pero no hay modo de que lo conozca. El padre lo echa de la casa porque lo consideraba una persona zafia. Pasa por distintas experiencias porque está obsesionado con tener miedo pero en ninguna de ellas logra conseguir su objetivo y así repetía constantemente: « ¡Si por lo menos tuviera miedo! ¡Si por lo menos tuviera miedo!». Hasta el punto es repetitivo que incluso las experiencias con muertos y las amenazas de que va a perder la vida (el mayor miedo posible) impiden que no sienta miedo. Alguien le dirá: « ¡Ah, bribonzuelo -exclamó-; pronto sabrás lo que es miedo, pues vas a morir!». Una vez vencidas todas las pruebas el rey le concede la mano de su hija y se casa, pero seguía quejándose permanentemente de que no tenía miedo hasta que la camarera de la reina hizo lo siguiente:

Se dirigió al riachuelo que cruzaba el jardín y mandó que le llenaran un barreño de agua con muchos pececillos. Por la noche, mientras el joven dormía, su esposa, instruida por la camarera, le quitó bruscamente las ropas y le echó encima el cubo de

153 J. J. Matilla Álvarez, “La función del ‘quitamiedos’ en la literatura infantil y juvenil”, [en línea], dirección URL: < <http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animoteca/recursos/Biblioteca%20virtual/C1.%20Tradiciones%20y%20Literatura%20Infantil/6.%20Juan%20Jos%E9%20Matilla.pdf>> (Consultado el día 19 de enero de 2010).

agua fría con los peces, los cuales se pusieron a coletear sobre el cuerpo del muchacho. Éste despertó de súbito y echó a gritar: -¡Ah, qué miedo, qué miedo, mujercita mía! ¡Ahora sí que sé lo que es el miedo!¹⁵⁴

A veces el miedo, tradicionalmente asociado a la muerte en la mayor parte de la humanidad, en otras personas puede estar asociado también a cosas nimias. ¿No es del ratón de quien tiene miedo el elefante? Esta situación engendra humor porque rompe el efecto de la norma estableciéndose sobre hechos anormales. En este caso el miedo produce un efecto terapéutico y su ausencia el éxito.

Hay otro cuento popular español recreado con sabor moral por el padre Luis Coloma que se llama *Periquillo sin miedo*¹⁵⁵ y podemos considerar como una variante de *Juan sin miedo*:

-¿Pero tú no tienes miedo a la muerte, muchacho? -exclamó el cura, a quien sacaba de quicio la calma de Periquillo.
-¿Miedo yo?... ¡Ojalá y lo encontrara!¹⁵⁶

Por el camino dirá que había pensado ser un general muy valiente, y que, por lo tanto, a nada temía. También como *Juan sin miedo* se va por el mundo en busca del miedo. Y tiene otras semejanzas con Juan. A éste lo consideran zoquete y simple, a Periquillo lo consideran poco cuerdo: « -Que en cuanto le coja las vueltas a mi madre, me marchó por esos mundos de Dios en

154 S. A., *Juan sin miedo*, [en línea] Dirección URL: <<http://www.pekegifs.com/cuentos/cuentojuansinmiedo.htm>> (Consultado el día 13 de julio de 2009).

155 L. Coloma, *Periquillo sin miedo*, [en línea], Dirección URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12920524227819384543435/p0000001.htm#8>> (Consultado el día 2 de mayo de 2009).

156 Ibidem.

busca del miedo». También va preguntando a la gente dónde se halla el miedo, pero la risa que asomaba a los labios de todos quedó de repente paralizada al ver la extraña mutación que se operó en el muchacho. Su vista se detuvo en las alforjas en que llevaba los vicios, y al ver ante sí el morral que contenía los suyos y que nunca hasta entonces había tenido ocasión de considerar, el terror imprimió en su rostro su característico sello: desencajaronse sus ojos, enronquecióse su voz, y huyendo de un lado a otro, gritaba a grandes voces:

-¡El miedo!... ¡El miedo!... ¡Ya encontré el miedo!...

Y así era en efecto: la contemplación de sus propios vicios que hasta entonces había evitado, bastó para inspirarle aquel miedo que buscaba y que ninguna cosa del mundo, ni aun el horror de un combate sangriento, había podido despertar en su alma de hierro.

-Aprenda, pues, mi futuro general, a combatir a los enemigos de dentro antes que a los de fuera. Mira, Carlitos, que si registras bien las alforjas de tu corazón, encontrarás ese miedo saludable que lleva a la humildad, por el camino del propio conocimiento: ¡El miedo de sí mismo!¹⁵⁷

Una enseñanza extraordinaria, asumir el miedo de uno mismo, el único miedo que imposibilitaba al joven Periquillo.

4. La mujer como lugar de encuentros y desencuentros

La mujer múltiple y plural aparece en los cuentos infantiles con una importancia inusitada. Mujer-madre, mujer-ama de

¹⁵⁷ Coloma, *Periquillo*, op. cit.

casa, mujer-pasiva, mujer-bruja, mujer que acecha o transforma la realidad con un poder sugerente y trascendental. Presa del príncipe o del marido, siempre súbdita:

La mayoría de los cuentos presentan a la mujer como ama de casa al cuidado de los hijos/as, en fin, en actividades hogareñas (familismo), disminuyendo la posibilidad de desenvolverse en otros roles dentro de los cuentos y negándole el derecho a la responsabilidad, y reduciéndola a roles “pasivos” –que para nosotras no son tan pasivos– ya que para realizarlos se necesita de fuerza, astucia e inteligencia (cualidades que se resaltan cuando se trata de varones). Los personajes masculinos desarrollan papeles dominantes: trabajo fuera del hogar y papel de proteger y salvar a la mujer¹⁵⁸.

En algunos casos anclada en profundas antítesis como consecuencia de esa seducción que siempre tuvieron la maldad y la bondad. Crueldad o piedad como símbolos de un modelo de personaje que no admite medias verdades sino completas seducciones:

Pero también recibieron un mensaje implícito: las mujeres o son buenas, sumisas, obedientes y sufridas como Cenicienta o son crueles, perversas y recibirán terribles castigos por ello. Así durante generaciones, la sociedad se aseguraba el traspaso de roles inamovibles, en los que la mujer perdía sensiblemente. Lo paradójico era que esta verdad era firmemente consolidada a través de algo tan hermoso como los cuentos y justamente las

¹⁵⁸ D. Ochoa, M. Parra y C. T. García, “Los cuentos infantiles, niñas sumisas que esperan un príncipe y niños aventureros malvados y violentos”, *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, v. 11, núm. 27, 2006, pp. 119-154. También [en línea], Dirección URL: <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012006000200009&lng=es&nrm=iso> (Consultado el día 19 de septiembre de 2009).

encargadas de transmitir esta ideología eran precisamente: ¡Las mujeres! Quién mejor que ellas para asegurar¹⁵⁹.

Pero no sólo eran las mujeres las que difundían ese rol de sí mismas, también la religión, también otros hombres, y sobre todo el criterio exclusivo de determinadas formaciones sociales que siempre la contemplaron como alguien secundario en sociedad una vez que, como diría Engels, el patriarcado accedió al control de la misma, creándose así una carga androcéntrica propia de la cultura patriarcal muy evidente en los cuentos de hadas:

Para evidenciar los modelos de representación que dicha cultura proponía para las mujeres: su caracterización arquetípica consolida la creencia de que lo mejor que le puede pasar a una chica es enamorarse, casarse y tener hijos, de forma que las niñas, una vez que se identifican con estos personajes femeninos interiorizan y asimilan como su principal función en la sociedad la que los intereses del patriarcado han propuesto desde antiguo¹⁶⁰.

En definitiva, una mujer siempre predeterminada para ser pábulo de las llamas de la ideología de la época:

La mujer en los cuentos infantiles sigue teniendo el carácter de Eva tentadora. Es falsa, y su amor por el marido es un amor fingido. La viuda encuentra sustituto, a veces cuando el cuerpo del muerto aún está caliente (Grupos de cuentos de *La viuda fingida* o *La matrona de Éfeso*). Es tan curiosa, que es capaz de per-

159 N. Fonollosa, "Reflexiones sobre el tema de la mujer en la literatura infantil", [en línea], Dirección URL: <<http://www.sagrado.edu.ar/revista4/reflexiones.htm>> (Consultado el día 22 de mayo de 2009).

160 L. Acosta, "Érase una vez una niña...: la importancia de la ideología en los cuentos para niños", en *Actas*, op. cit., p. 377.

derse por su propia curiosidad (*La averiguana-La Sala prohibida*). Es glotona y embustera. (Los cuentos populares españoles de *La mujer que no comía con su marido; La mujer golosa*, de la recopilación de Espinosa). Es incapaz de guardar un secreto: En el cuento perteneciente a la serie de *Los tres consejos* (...) el primer consejo es no revelar ningún secreto a la mujer, pues ésta lo difundirá inmediatamente acarreado con ello al marido las mayores desgracias. Finalmente, si se la deja campar por sus respetos, puede ser díscola e intratatable, por lo que el mejor medio para ponerla en su lugar es el empleo de una buena vara, o meterle el miedo en el cuerpo de la manera más adecuada y eficaz (Este es el conocido tema folklórico de *La doma de la bravía*)¹⁶¹.

La mujer vivía presa de sí misma y del conformismo de la época. Si se quedaban dormidas durante muchos años, el hombre (un príncipe) vendría en su rescate. El matrimonio sería la finalidad última y la forma de resolver todos sus conflictos. De ahí esa necesidad de gratitud y retribución permaneciendo en casa al cuidado de la prole (cuando la hubiera) y de las faenas domésticas:

Se llegó a la conclusión de que los libros para niños transmiten de manera contundente que la función femenina es hacerse cargo de las funciones domésticas y de los hijos y que la de los hombres es ganar dinero. Consecuentemente: los hombres son responsables, creativos, leales y brindan la estabilidad económica de la familia. Las madres son frívolas, gastadoras y estúpidas. Esto lo presentan a través de algunos objetos simbólicos¹⁶².

Si nos percatamos del pensamiento de Luis Vives en *Sobre la educación de la mujer cristiana* o de Fray Luis de León, por

161 Martínez Menchén, *Narraciones*, op. cit., 51-52.

162 Fonollosa, "Reflexiones", op. cit.

ejemplo, en *La perfecta casada* entenderemos este proceso que forma parte de una ideología en la que la mujer cumplía un papel predestinado:

Porque como la mujer sea de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal, y de su costumbre y ingenio una cosa quebradiza y melindrosa (...) Porque cosas de tan poco ser es esto que llamamos mujer (...) Que por más áspero y de fiera condición que el marido sea, es necesario que la mujer lo soporte.

El hombre debe tutelar a la mujer porque ésta es considerada como una menor de edad. Así fue en España hasta entrada la década de los setenta (1970). Hay, en consecuencia, un modo masculino de abordar la existencia y convertirla en modelo a seguir. Pero también como aquella que representa todos los males de la humanidad porque a causa de ella fuimos expulsados del paraíso terrenal. La asociación con la brujería, en consecuencia, es inmediata y en los cuentos infantiles, mientras el brujo representa un personaje consistente, trascendental y con una proyección mágica, la bruja es un ser despreciable, abyecto y vil.

Pfandl nos recuerda que durante el siglo XVI la mujer dedicaba las horas del día al servicio de Dios y de la familia, rezaba sus oraciones y cumplía sus obligaciones en casa:

Como esposa y como madre el ideal más acabado del retiro doméstico, de la modestia edificante y de la religiosidad más profunda, evitaba todo contacto con el exterior y huía del ruido alborotado de las calles y del aire malsano de la vida pública¹⁶³.

Es verdad que si esto sucedía en el ámbito de la sociedad

163 L. Pfandl, *Sobre las mujeres. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII, Introducción al estudio del siglo de oro*, 1994.

burguesa y en las ciudades, en menor medida se podía decir del ámbito rural. Pues, como nos recuerdan algunos autores,

La vida de las mujeres del campo, más del 80%, debía de ser bastante diferente. La información que tenemos es mucho menor, pero, aunque no se puede extrapolar directamente a España, los cuadros flamencos, por ejemplo, parecen indicarnos que los hombres y las mujeres campesinos del siglo XVI hacían tareas muy similares y llevaban una vida más homogénea¹⁶⁴.

En un estudio¹⁶⁵ llevado a cabo por investigadoras venezolanas sobre 514 cuentos de los cuales 34 cuentos son tradicionales y 480 no son tradicionales, se elaboró una clasificación de acuerdo a varios parámetros: por ejemplo, la presencia o ausencia de lo femenino o masculino en los títulos de los cuentos, que revelan conclusiones muy importantes que vamos a comentar *grosso modo*:

Con relación a los personajes femeninos, se observan representaciones de roles sexistas que muestran el par dominación/subordinación encontramos: 2 personajes que realizan trabajo remunerado en el espacio doméstico (sirvientas); 3 se muestran en actividades intelectuales, se presentan como mujeres lectoras (hermana de Alicia en el cuento *Alicia en el país de las maravillas*, Bella: en *La bella y la bestia* y Wendy en el cuento de *Peter Pan*); 18 personajes femeninos en roles de sumisión, mostrando actitudes y comportamientos de obediencia, disciplina, docilidad, resignación: en el cuento *El Gato con botas*, la princesa manejable por el Rey padre; en el cuento de *Alí Babá* presen-

164 VV.AA., *Antología comentada de la literatura española. Historia y textos. Siglo XVI*, Madrid, 2006, p. 195.

165 Ochoa, Parra y García, "Cuentos", op. cit.

tan la obediente esclava fiel, la dócil esposa de Casim; en *Bambi* la Zorrillita y la Conejita esposas de los coprotagonistas. En el cuento *La luna y el sol*, la obediencia por parte de la hija menor y mayor hacia su padre (indígena), en el cuento de Ximena, aprende sobre abuso sexual, que al inicio del cuento presenta a Ximena como una niña dócil y obediente a los familiares adultos.¹⁶⁶

Todo ello nos indica que el papel fundamental de las mujeres (como ya hemos puesto de manifiesto en las obras de, por ejemplo, Fray Luis de León y Luis Vives) es el desarrollo de actividades del ámbito familiar. La mujer surge con el estereotipo de esposa con hijos que cuida de la casa y es la que mantiene el hogar del que se excluye al hombre. En el cuento de *Caperucita Roja* se evidencia por la presencia de las tres mujeres: abuela, madre e hija. La madre cocina las tortas (en el cuento de Perrault) y la niña lleva la torta y el tarrito de mantequilla. La mujer también ha de ser bella como en el cuento de los hermanos Grimm, *La bestia peluda*: «Si cuando yo muera quieres casarte de nuevo, no escojas a ninguna mujer que sea menos hermosa que yo y que no tenga el cabello de oro. ¡Prométemelo!». La mujer es hacendosa en *Las tres hilanderas* de Grimm. Así le dice la reina a la madre de las niñas: “Nada me importa que seas pobre; una joven hacendosa lleva consigo su propia dote”. En *Madre Nieve* de los hermanos Grimm se impone como castigo las faenas del hogar a una de las dos hermanas: hay una viuda que tiene dos hijas, una de ellas hermosa y diligente; la otra, fea y perezosa. Sin embargo, quería mucho más a esta segunda, porque era verdadera hija suya, y cargaba a la otra todas las

¹⁶⁶ Ibidem.

faenas del hogar. Y es que, como ha desarrollado la crítica feminista anglosajona de los años 80 muchos autores señalaron que Perrault y Grimm fueron escritores que proyectaron los valores de su sexo y de su época sobre un género convencional:

Y cambiaron el cuento popular de Caperucita para narrar una violación en la que la víctima es presentada, paradójicamente, como la culpable. Ya que la causa de la tragedia es el desconocimiento femenino sobre la necesidad de control, el cuento expresaría, en realidad, la culpabilización social de la mujer en las agresiones sexuales, el mito masculino de la mujer a quien gusta de ser seducida y violada¹⁶⁷.

En pocas ocasiones aparece la mujer como en *El duendecillo y la mujer* de Andersen, con dotes de escritora y de oradora, exaltada por el narrador. Se trata de una serie de cuentos que no tratan de ofender a las clases medias, que aceptan ideas cristianas y crean la dicotomía masculino/femenino según unos determinados cánones que reinan en esa atmósfera patriarcal:

Formaron parte de la transformación político socio-económica que supuso el asentamiento de los principios burgueses que iban a dominar la cultura y la sociedad hasta nuestros días, siendo un elemento fundamental la nueva forma de concebir la idea de familia como una organización basada en lazos de afecto, obligación, compañerismo y privacidad. En ese modelo familiar la figura de la mujer se fue identificando cada vez más con el sentimiento y el amor, reforzándose así la idea de su dependencia hacia el hombre, categorizándola siempre con relación al matrimonio y haciendo de ella el elemento socializador del grupo¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Colomer, *Introducción*, op. cit., p. 74.

¹⁶⁸ Acosta, “Érase”, op. cit., p. 377.

Las mujeres serán brujas malignas, envidiosas hermanas, malvadas suegras o perversas reinas. Pero, además, en muchos casos necesitan del hombre para poder seguir existiendo, como sucede en *Blancanieves* y *La bella durmiente* con el beso de amor o en *Caperucita roja*, rescatada por el cazador en el cuento de los Grimm. O, Ariel en *La sirenita*, donde el príncipe la defiende ante los ataques de la bruja. La *Cenicienta* es defendida por el hada madrina y Reina, en la obra *La dama y el vagabundo* es defendida por el perro callejero:

Además de la pasividad, la dependencia femenina se escurre en las diferentes historias. Mujeres desgraciadas que son tuteladas (por sus padres ¡y hasta por los enanitos!) o que necesitan ser protegidas, rescatadas por los hombres. En estas narrativas pareciera que la exogamia se logra para las mujeres mediante el amor romántico y la institución familiar¹⁶⁹.

Uno de los modelos de obras literarias donde la mujer adquiere un especial protagonismo es en la novela tildada como rosa, sentimental... donde la esencia de la misma surge de la relación amorosa y los diversos conflictos complementarios que surgen en torno a ella. En estas obras la mujer, su principal lectora, se deja invadir de la ideología conformista al uso y es fiel al mismo. Novelas infantiles de este ámbito como *Heidi* de Spyri, muestran a una joven graciosa desde el punto de vista afectivo pero que genera un arquetipo, un modelo de conducta en la que la mujer se identifica con la bondad, la generosidad, el altruismo, la magnanimidad, la filantropía... y una cierta evasión de la realidad que en este caso se sostiene sobre una sociedad rural y

169 E. Tarzibachi, “¿Con ese cuento a otra parte?: Cuentos infantiles tradicionales, mujeres y varones”, [en línea], Dirección URL: < <http://portal.educ.ar/debates/eid/docentes hoy/con-ese-cuento-a-otra-parte-cu.php> > (Consultado el día 13 de mayo de 2009).

arcangélica en la que la cercanía con el paraíso terrenal conduce a los personajes por un idilio permanente. Heidi simboliza la niña gozosa sin padres pero con una relación extraordinaria con el abuelo. La narradora juzga esta alianza entre abuelos-nietos como de una gran fortaleza y la ausencia de los padres no tiene un efecto negativo real. Así se acredita en la alegría habitual de la niña Heidi, estable emocionalmente y siempre presta a hacer el bien. Un prototipo que genera en los niños huérfanos unas expectativas extraordinarias y una resolución de sus conflictos desde ámbitos aparentemente irresolutos.

La novela de Alcott, *Mujercitas*, nos ofrece también muchas claves interpretativas sobre la situación de la mujer en los cuentos infantiles, toda vez que las protagonistas de esta obra son unas chicas de una personalidad heterogénea que seducen con su carácter y rápidamente promueven la identificación del lector. En esta obra se producía una exaltación de la mujer en el ámbito de la familia:

La autora les da a los personajes un gran corazón, al mismo tiempo que los hace toscos de corazón. De ello depende lo más elemental y quizás lo más importante, que las personas sencillas transmiten: el valor de la amistad, de la fidelidad y de la ternura¹⁷⁰.

Las protagonistas, Meg, Jo, Beth y Amy son unas jóvenes adolescentes que viven con la madre y la ausencia del padre que ha debido salir de casa pues se ha sido alistado en el ejér-

170 E. Martos, “Literatura infantil y juvenil. Narraciones realistas y sentimentales. Dickens y Alcott”, [en línea], dirección URL: < http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca_v2/ponencias/TRABAJOS%20FINAL/ESCENARIO%202/PARTE%20II/TEMA%205/1%20NARRACIONES%20REALISTAS%20Y%20SENTI._%20DICKENS%20Y%20ALCOTT/dickensyalcott2.pdf > (Consultado el día 30 de marzo de 2010).

cito como sacerdote. El padre les pide en una carta que sean obedientes y ellas, obviamente, lo son. Estos elementos determinan una obra en la que la comprensión del mundo de las adolescentes está conformado siempre en el ámbito familiar y pocas veces son ajenas al mismo, convirtiéndose en personas comprensivas, cercanas, casquivanas a veces, caprichosas... Y siempre sentimentales:

Aún en décadas cercanas los libros infantiles se dividían en libros para niños y libros para niñas. Cualquier lector sabía, por ejemplo, que las obras de Jules Verne estaban destinadas a los chicos y que *Mujercitas* de M. Louise Alcott, en cambio era un libro para chicas, independientemente del hecho de que muchas niñas robaran el viaje al centro de la Tierra de los estantes de sus hermanos o de que sintieran como una injusticia que Jo, el personaje de *Mujercitas*, perdiera su viaje a Europa como castigo por su falta de sometimiento y afabilidad femenina¹⁷¹.

Alcott influirá en obras españolas como *Celia* de Elena Fortún que creó su personaje el 24 de junio de 1928 para la revista *Blanco y Negro*. Se trataba de una niña que cuestionaba el mundo que le rodeaba en maneras que eran tanto ingeniosas como inocentes: *Celia lo que dice*, *Celia en el colegio*, *Celia novelista*...

Celia es una de las niñas protagonistas más significativas de este primer periodo del siglo XX. Aparece desenvuelta, graciosa, con mucho desparpajo en la acción y con una intencionalidad de proyección social y costumbrista cifrada y manifestada por el lenguaje¹⁷².

En *Celia en la revolución* Elena Fortún hace vivir a su personaje el momento de la guerra pero no se ausenta de la tragedia.

171 Colomer, *Introducción*, p. 45.

172 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 23.

Nos sitúa en el Madrid en guerra y finalmente sale de España como muchos españoles para no vivir las injusticias sociales:

En Madrid ha visto cómo los fascistas tiran desde los aviones pan envuelto en papel de seda, y cómo la gente no lo come, se lo da a los perros, nadie quiere su pan, se prefiere pasar hambre. Ha vivido bajo los bombardeos, ha visto a la gente trabajadora que voluntariosa y sin medios se ha dispuesto al combate y confía, como el padre de Celia, en la defensa de Madrid: "...esta noche debemos luchar todos", "vamos a ganar la guerra"¹⁷³.

Celia sin embargo no es revolucionaria pues pertenece a una familia católica aunque respetuosa con la República. No obstante, también la guerra y la desgracia le llega a ellos, que serán víctimas de la situación.

Durante los últimos años del XIX y comienzos del XX pero sobre todo a partir la segunda mitad del siglo XX se creó por el contrario la imagen de una mujer que está condicionada por los mismos roles de actuación y comportamiento del hombre: la super-mujer. Pero también mujeres que no permanecen en el ámbito familiar como instrumentos de la organización de lo cotidiano sino que forman parte de los grandes acontecimientos y los producen, mujeres que participan de la sociedad y están inmersas en los problemas de su época como la guerra, el paro, la miseria y la condición humana. Surgen entonces algunos libros de gran fuerza que van a tratar de enviar un mensaje diferente como el que se había llevado hasta ahora. Nos referimos a escritoras como Laura Ingalls Wilder (1867-1957) y sus libros *La casa del bosque* (1932) y *La casa de la pradera* (1935). Todavía

173 R. Pedregal Casanova, "Lo que vivió Celia", [en línea], Dirección URL: < <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=33227> > (Consultado el día 23 de junio de 2009).

éstas con una imagen un tanto convencional y rural de la mujer. En 1880 en Suiza Johanna Spyri (1827-1901) escribió *Heidi*, años de viajes y aprendizajes y el segundo volumen Heidi puede necesitar lo que ha aprendido. En Canadá Lucy Maud Montgomery (1874-1942) escribe *Ana, la de las tejas verdes*. La inglesa radicada en Estados Unidos Frances Hodgson Burnett (1849-1924) escribió *El pequeño Lord* (1885) y *El jardín secreto* (1911).

Todas estas niñas valientes y activas no dudan en enfrentarse a lo sombrío y establecen nuevas relaciones afectivas con sus tutores, fomentan una literatura del sentimiento basada en la aventura interior y cotidiana de sus protagonistas:

Para sorpresa de muchos, la literatura infantil argentina contemporánea es más transgresora y vital que la del resto del Latinoamérica y Europa y por lo tanto tiene innumerables textos donde se trata de desmitificar esa imagen sexista tradicional en la literatura para niños universal¹⁷⁴.

Entre estas obras a las que alude Fonollosa se pueden citar, *Historia de ratita* de Laura Devetach, la ratita del Panchatantra se transforma en una moderna ratona que toma la decisión de casarse con el Ratón-Ratón. *La señora Planchita* y *Blanca como la nieve, roja como la sangre* de Graciela Cabal desarrolla la historia de una ama de casa que se rebela de su situación de planchadora perpetua y una Blancanieves actual que rescata a un príncipe ceceoso y sometido a su madre castradora. Otros títulos son: *Historia de una princesa, su papá y el príncipe Kinoto Fukasuka* y *Bisa vuela* de María Elena Walsh, y *La madrastra* de Elsa Bornemann, sobre una madrastra buena.

¹⁷⁴ Fonollosa, "Reflexiones", op. cit.

Pero todavía durante la fecha de 1971 en un estudio realizado en la Universidad de Princeton (USA) por un grupo de profesoras sobre un total de quince colecciones se lleva a la conclusión de lo siguiente, como nos recuerda Orquín¹⁷⁵:

Los niños eran protagonistas de 881 cuentos y las niñas de 344; como conclusión final constataron que desde los primeros años niños y niñas aprenden que los varones son dominadores y las hembras pasivas.

Pero quizá la obra más significativa del siglo XX y la que revolucionó en su momento el lugar que la mujer había tenido en las historias infantiles fue *Pipi Calzaslargas*¹⁷⁶ (1945) de Astrid Lindgren. La historia de esa niña de ocho años, intrépida, traviesa, ingeniosa y terrible que tiene un maletín lleno de monedas de oro, dormía cuando le apetecía, desayunaba tarta de nata, y vivía con su mono y su caballo, al que pintaba de color rosa cuando le apetecía. Además era capaz de derribar al hombre más fuerte del mundo. Lo que nunca haría Pippi es esperar a que apareciera su príncipe azul montado en un caballo blanco. Vive en absoluta libertad rompiendo todo tipo de arquetipos y normas sociales. ¡Qué lejos esta Pipi de la mujer de la Edad Media! Su autora cuando le preguntaban la razón de esta creación decía: «Todo lo que puedo esperar es que puedan contribuir a inculcar amabilidad humana y una mirada democrática en quienes las lean».

¹⁷⁵ F. Orquín, "La nueva imagen de la mujer" en *CLIJ*, 11, pp. 14-19 [15].

¹⁷⁶ Traducido a más de 60 idiomas. Muchos se preguntan cómo es posible que una niña nacida en los bosques de Smaland haya hecho reír con su fantasía a niños de Tailandia, Polonia o Azerbaiyán. La respuesta es bastante simple, contestan en la página oficial del Premio en Memoria de Astrid Lindgren: «Una buena historia es una buena historia en cualquier parte».

Como recuerda Leonor Acosta, una de las escritoras que ha luchado más contra esta escritura androcéntrica ha sido la escritora británica Angela Carter (1940-1992) que publica *The Bloody Chamber*, un conjunto de cuentos dirigidos al público adulto en el que recrea historias de los cuentos de hadas: *La Bella Durmiente, Barbazul, Caperucita Roja, Blancanieves...* Y en 1990, *The Virago Book of Fairy Tales* y en 1992 *The Second Virago Book of Fairy Tales*. Con estas obras pretendía su oposición a algunas de las ideas propuestas por el psicoanálisis sobre la mujer y los cuentos infantiles, pero también destacar la importancia y poder de los vínculos entre mujeres,

Se profundiza en la concepción de la sexualidad como predación en los cuentos convencionales y se propone una alternativa en la que el papel del predador y de presa no corresponden exclusivamente a uno u otro sexo sino que a lo largo de los cuentos las transformaciones de uno y otro personaje logran desmitificar dichos estereotipos¹⁷⁷.

Para Teresa Colomer ha existido en muchos cuentos infantiles una presencia acuciante de la mujer-madre que ha generado satisfacción y bienestar en los primeros lectores, madres afectivas y agradables como Max en *Donde viven los monstruos* o juguetonas como la de Tomás en *El desayuno de Tomás* de Ivor Cutler... Madres con una nueva visión, sin embargo, la mujer queda confinada a un papel secundario en muchas ocasiones:

Marginadas, pues, de las temáticas predominantes y sin constituir ya la figura adulta de referencia de los pequeños protagonistas, el papel de la mujer termina derivando de su relación con el marido. Son la esposa silenciosa de *El único re-*

177 Acosta, "Érase", op. cit., p. 381.

belde de P. Pelot, la viuda del inventor de *El lápiz fantástico* de Sennell, la Trudis casada con el hombre del saco (*Datrebil, 7 cuentos y 1 espejo* de Obiols) (...) Respecto de las tareas sociales ejercidas por las mujeres secundarias, sorprende ver que la inmensa mayoría de ellas (un 69,2%) continúa dedicándose a los quehaceres domésticos¹⁷⁸.

Es verdad que, como decíamos, la presencia de mujeres diversas, trabajadoras fuera del hogar, valientes y decididas ocupa cada vez más este tipo de literatura y las niñas, por ejemplo, cada vez más ocupan un rol que hasta entonces sólo estaba predestinado a los hombres, aunque es cierto que todavía queda mucho para que las desigualdades desaparezcan de la literatura.

5. La fantasía y la magia como industria y sugestivo secreto.

La fantasía, la magia y los elementos extraordinarios están presentes desde su fundación en la literatura mundial, aunque han existido etapas en las que no han tenido el apogeo de otras (por ejemplo, durante el realismo y naturalismo). Pero lo cierto es que son elementos que conforman la proyección del ser humano hacia otros mundos y la conformación de diversas posibilidades de ser en ellos, con su capacidad de transformación y proyección de la intimidad en otras realidades:

El relato fantástico reúne, materializa y traduce el mundo amplio de los deseos: liberación de peso, volverse invisible, cambiar de tamaño, entablar comunicación con animales, plantas y seres inanimados, dominar las leyes de la naturaleza, etc.

178 Colomer, *Introducción*, op. cit., p. 53.

Es decir, transformar el universo y transformarse el hombre así mismo, según su deseo y su voluntad propia¹⁷⁹.

Digamos que han mantenido su curso histórico y de tarde en tarde surgen con una fuerza inusitada al albur de circunstancias históricas y sociológicas que poseen una explicación fehaciente. Como decía en mi estudio “La retórica de lo mágico como solución de conflictos”:

Fue el siglo XX el que de nuevo se reinició con ahínco en la responsabilidad de lo mágico. Y hoy día la presencia de lecturas obligadas de obras como *El señor de los anillos* o *Harry Potter* no es sino una forma de vuelta al pasado y a transgredir los principios del realismo que con tanta obstinación se crearon durante el XIX. Decía Alejo Carpentier que lo maravilloso comienza a serlo cuando surge de una alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o reveladora, de una ampliación de las categorías y escalas de la realidad percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un estado límite¹⁸⁰.

Sin duda que, entre los intereses del ser humano en general, se encuentra la fantasía y la magia como irreductibles, pero más específicamente en el mundo del niño porque en él se produce lo que Piaget y otros han llamado el *pensamiento animista* que está presente hasta la pubertad, y ese pensamiento condiciona su percepción de la realidad que discrepa profundamente de la visión del adulto. Hasta esa edad lo imaginario es asumido perfectamente por el niño cuyo mundo se entiende cabalmente

179 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit. pp. 176-177.

180 Remitimos al lector a nuestro estudio “La retórica de lo mágico como solución de conflictos”, [en línea], dirección URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/02589429869103151867857/index.htm>> (Consultado el día 3 de mayo de 2009).

entre elementos de una irrealidad o de una vertiginosa fantasía que a cualquier adulto sólo pueden producirle espasmo. Ellos, en cambio, creen en dragones, piedras que tienen vida o árboles que hablan, ranas que parlamentan y se transforman en reyes o príncipes, e incluso que un lobo no se coma a una niña en el bosque, milagro:

Para el niño no hay ninguna división clara que separe los objetos de las cosas vivas; y cualquier cosa que tenga vida la tiene igual que nosotros. Si no comprendemos los que nos dicen las rocas, los árboles y los animales, es porque no armonizamos suficientemente con ellos. Para el pequeño que intenta comprender el mundo, es más que razonable esperar respuestas de aquellos objetos que excitan su curiosidad...¹⁸¹

En consecuencia, en este ámbito hay que contemplar los procesos psíquicos que operan en la mente de los niños al comprender la trascendencia de los procesos fantásticos en la conformación de su perspectiva vital. Así pues, el mundo que se adapte a esta coyuntura personal tiene muchos visos de triunfar. De ahí la razón de la permanencia de los cuentos de hadas durante siglos. Pero hay algo más, como bien ha puesto de manifiesto Bettelheim, el hecho de que la *verdad* de los cuentos de hadas ofrece a los niños posibilidades para resolver sus congostas vitales que son muchas, a pesar de lo inicialmente pensado por los mayores:

Desde un punto de vista adulto, y en términos de la ciencia moderna, las respuestas que ofrecen los cuentos de hadas están más cerca de lo fantástico que de lo real. De hecho, estas

181 B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de los cuentos de hadas*, Barcelona, (1ª ed. 1979), 2009, p. 54.

soluciones son tan incorrectas para muchos adultos –ajenos al modo en que el niño experimenta el mundo- que se niegan a revelar a sus hijos esa «falsa» información. Sin embargo, las explicaciones realistas son, a menudo, incomprensibles para los niños, ya que éstos carecen del pensamiento abstracto necesario para captar su sentido¹⁸².

La fantasía siempre estuvo de moda. Los cuentos de hadas, pues, tan inmersos en ella han formado a muchas generaciones y nunca han caído en el precipicio del olvido. Cuando se dice que la fantasía o la magia están de moda, lo que queremos decir es que en estos momentos hay un abundante número de obras literarias que poseen un alcance mundial: *Charlie y la fábrica de chocolate*, *Harry Potter*, *El señor de los anillos...* en las que la fantasía posee una función libresca con más fuerza que en otras épocas y con un sentido diferente. Ello no quiere decir que haya desaparecido a lo largo de la historia la pasión por los mundos fantásticos, sólo que como con el Guadiana, en ese movimiento de ida y vuelta, asistimos en los momentos actuales a un fenómeno que pusieron de moda los egipcios hace miles de años. Sintomáticos son los cuentos de Perrault en el XVII o de los hermanos Grimm, o los de Hoffmann en el siglo XIX y, sobre todo, la obra que escribió expresamente para niños, *Cascanueces y el rey de los ratones* (1811)¹⁸³, historia que debe gran

¹⁸² Ibidem, p. 55.

¹⁸³ A. Gamero, “El cascanueces y el rey de los ratones de E.T.A. Hoffman”, [en línea], dirección URL: <<http://santino.blogia.com/2007/122701--el-cascanueces-y-el-rey-de-los-ratones-de-e.t.a.-hoffmann.php>> (Consultado el día 20 de septiembre de 2009): “En un principio la historia se presenta como un relato realista a la manera tradicional, pero a partir de un momento determinado, y siempre de la mano de un misterioso personaje, se introduce el elemento mágico, que amenaza con invadir e incluso suplantar al mundo real. La modernidad de la obra se concentra, sobre todo, en esta técnica, que posteriormente manejará de forma magistral Kafka en

popularidad al ballet de Tchaikovsky; pero también Andersen con obras como *La sirenita*; *Leyendas* de Bécquer; o *Cuentos populares rusos* (1855-1863) de Afanasiev...

Sobre todo su presencia es más trascendente a partir de una etapa, la de los seis u ocho años que se ha dado en llamar de la *fantasía creadora o crítica* en la que el niño proyecta su espacio vital hacia otros mundos exóticos, extraños o fantásticos. Mundos que se organizan en torno a unas pautas estéticas que ha visto de este modo Gómez del Manzano en dos etapas sucesivas:

En esta etapa imaginativa, el lector-niño entra en contacto y se siente interpelado por la frase directa, la claridad del relato, la construcción sencilla y musical, y suele fijar la atención en las palabras que encierran sugerencias sensoriales y en las repeticiones. Para estas edades el lenguaje de los cuentos posee, generalmente un matiz afectivo y poético. En la etapa fantástico-realista, buscan en los cuentos el dinamismo de la acción y del argumento, la descripción vigorosa de los caracteres, las expresiones jocosas y la alternancia del lenguaje literario y el lenguaje coloquial¹⁸⁴.

sus narraciones y que en el fondo dará origen al realismo mágico. El protagonista, María en el caso del «Cascanueces», se debate entre estos dos mundos con mejor o peor fortuna, decantándose finalmente por el mundo de la fantasía. Cascanueces es el personaje que sirve de guía, como el archivero Lindhorst en «El puchero de oro», y que acompaña al protagonista en un viaje iniciático que culmina con el triunfo absoluto de la imaginación (...) El modelo de funciones de Propp -o modelo actancial en Tesnière y Greimas- se puede aplicar perfectamente: frente al protagonista hay siempre un antagonista, que puede ser un personaje fantástico, como el rey de los ratones o un personaje realista, como los padres de María. También es fácil localizar a los personajes que eventualmente actúan como ayudantes: el magistrado Drosselmeier y su hermano Federico. En el caso de este último, su participación es fundamental porque entrega al Cascanueces el objeto que le permite alcanzar la victoria sobre el rey de los ratones: una espada”.

¹⁸⁴ Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 180.

El niño moderno, el niño actual necesita de nuevas sensaciones. Vive demasiado inmerso en una sociedad que lo ha conquistado todo, en una realidad abrumadora de la que necesita escabullirse. Esta condición ha tenido sin embargo sus detractores, muchos padres que consideraban que este ejercicio de evasión no ayudaba a resolver los problemas que cotidianamente presentaba la realidad y

Que la mente de un niño se vea desbordada hasta tal punto por la fantasía de los cuentos de hadas que luego se niegue a enfrentarse a la realidad. Sin embargo, lo que ocurre es, precisamente, lo contrario (...) La personalidad total necesita el apoyo de un a fantasía rica, combinada con una conciencia sólida y una comprensión clara de la realidad, para ser capaz de llevar a cabo las tareas que exige la vida cotidiana¹⁸⁵.

La fantasía y los elementos mágicos imponen su propia condición de agentes que luchan contra la realidad o se convierten en su antítesis, de modo que los presupuestos fantásticos alcanzan más su razón de ser en este momento. Si la droga (extendida *urbi et orbe*) proyecta mundos imaginarios y fantásticos para aislarse de la agobiante realidad y se convierte en un símbolo de la sociedad actual, también la literatura fantástica opera una simulación sentida: la realidad en algunos casos no interesa a la infancia. O existe una infancia a la que no interesa esta realidad y prefiere internarse en otros mundos:

En el niño se produce una apertura a horizontes más amplios que los inmediatos en lo que está inmerso, y la imaginación le proporciona terrenos de evasión y creatividad, supe-

185 Bettelheim, *Psicoanálisis*, op. cit., p. 127.

rando las coordenadas del tiempo (superación del pasado) y superando también la realidad cotidiana¹⁸⁶.

En otras ocasiones, lo que se produce, en cierto modo, es un proceso catártico que coadyuva en el desarrollo de la creatividad o de la resolución de conflictos personales, o simplemente en el entretenimiento libresco:

La fantasía moderna ha sido profusamente utilizada también para la resolución de los conflictos de los personajes, para la denuncia de las formas de vida de la sociedad postindustrial y para el juego literario experimental. Su desarrollo ha supuesto la creación de nuevos imaginarios de ficción a partir de diversas vías asociadas mayoritariamente al humor¹⁸⁷.

Existe en el niño una simbiosis entre la realidad y la fantasía cuyos límites son inevitables y sus procesos de adaptación temporales. En determinados momentos, en torno a los siete u ocho años no existen esos límites, creando así una función liberadora de carácter proyectivo y hacia fuera:

En el niño se produce una apertura a horizontes más amplios que los inmediatos en los que está inmerso, y la imaginación le proporciona terrenos de evasión y de creatividad, superando las coordenadas del tiempo (superación del pasado) y superando también la realidad cotidiana¹⁸⁸.

Pero la fantasía siempre tuvo sus adeptos y el público infantil que se caracteriza por estar inmerso en una etapa en la que los límites entre la realidad y la fantasía son muy tenues, ha sido uno de los principales consumidores de fantasía. Los

186 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 177.

187 Colomer, *Introducción*, op. cit., pp. 131-132.

188 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 177.

cuentos de hadas en general, el clásico de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, o los más recientes de *La historia interminable* de Michel Ende, *Charlie y la fábrica de chocolate* de Roal Dahl, *Un mago de terramar* de U. Le Guin, *Caperucita Roja en Manhattan* de Carmen Martín Gaité... Son unos ejemplos de obras que han tenido un gran éxito en los últimos tiempos pero junto a ellas existen otras menos conocidas como *Las brujas* (1985) de Roal Dahl, *Cuentos por teléfono* (1983) de Gianni Rodari, *El bosque encantado* (1985) de Joles Sennell, *La aventura formidable del hombrecillo indomable* (1983) de Traxler, *El guardián del olvido* de J. M. Gisbert, *Dos cuentos maravillosos: El castillo de las tres murallas, Cuando Lía dibujó el mundo* de Viví Escrivá, *Una historia sin nombre* (1987) y *Mi amigo el unicornio* (1992) de A. Martínez Menchén, *El misterio de la isla de Tökland* de Joan Manuel Gisbert, *La guía fantástica* de Joles Senell y *Mi amigo el unicornio* de Martínez Menchén, *No soy un libro* y *Los trenes del verano* de José M^a Merino, *El pequeño libro que aún no tenía nombre* de José Antonio Millán, *El pastel del diablo* de Carmen Martín Gaité, *La roca* de Carmen Solé, *Los zapatos de Murano* (basado en *La Cenicienta*) de Miguel Fernández Pacheco... Un conjunto de obras en la que los elementos fantásticos desorganizan la vida diaria de los protagonistas con la presencia de lápices que escriben solos, aventuras de chocolate, astronaves enamoradas, vidas en el interior de un libro o brujas amables... que pretenden cierta desmitificación también de historias fantásticas tradicionales, la readaptación a los nuevos tiempos desde perspectivas humorísticas, la cierta especulación en torno a diversos mundos que, desde luego, no son éste. Isabel Tejerina entendía la literatura fantástica del siguiente modo:

Creación artística de mundos imaginarios posibles poblados por seres irreales que adquieren una existencia de ficción. Las obras pueden seguir modelos de ficción verosímil, mimesis realista, porque se comprenden con la lógica del mundo real, o de ficción no verosímil, los relatos cuyas instrucciones no se comprenden con estas leyes, no están sujetos, por ejemplo, a las leyes físicas del espacio y del tiempo¹⁸⁹.

En la lógica creadora de la literatura fantástica los elementos realistas poseen una importancia trascendente, sólo como modelos, sin embargo, la irrealidad nace de una tendencia que permite resolver los conflictos que ésta plantea. La irrealidad como solución, al igual que la magia en armonía. Pero la proyección de los mundos es, aparentemente real, o al menos con visos o comportamientos realistas si bien trascendidos por el efecto resolutivo referido. Como decía Vax hay muchos que no creen en los fantasmas, pero también los hay que creen en su existencia e incluso pueden experimentar sensaciones nacidas de lo espectral:

Lo fantástico oscila, si así puede decirse, entre la trascendencia y la inmanencia, es decir, entre la verdad de hecho, correspondencia entre discurso y realidad, y la evidencia interna por la cual un relato se impone por sí mismo a un lector receptivo¹⁹⁰.

La vigencia de ésta nace también de la aclimatación a la realidad, de la simbiosis con ésta hasta el punto de que a veces los límites entre una y otra se hacen tan tenues que podemos estar en la sinrazón o la racionalidad en situaciones imperceptibles. En otros casos no es así, los límites son más gruesos. Pero aún en estos casos pueden resultar creíbles, al menos *ad futurum*.

189 Tejerina, "Grandes", op. cit.

190 L. Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, 1981, p. 57.

De ahí su acomodo a la realidad del lector.

Tejerina¹⁹¹ distingue dos grandes tendencias de esta literatura fantástica:

- a) La reescritura actual del cuento maravilloso tradicional.
- b) El cuento maravilloso actual.

Esta abundante creación de obras de corte fantástico, imaginativo o maravilloso, bien en la línea de la tradición renovándola, deformándola o estableciendo nuevos cánones, bien desde la propia creación del mundo actual, ha sido vista por Gómez del Manzano¹⁹² desde diversos ámbitos. Esta autora distingue varios grupos:

- a) Los seres animados donde habría que tener los relacionados con la naturaleza, los muñecos, los medios de locomoción, los objetos maravillosos, los juguetes y los arlequines.
- b) Los relacionados con los seres maravillosos. Se tendrían en cuenta las princesas, las brujas, los ángeles, las hadas, los demonios, los duendes y los gigantes.
- c) Los que tienen como protagonistas a niños y países maravillosos.
- d) Las adaptaciones de los cuentos de hadas.

En la animación de la naturaleza habría que tener en cuenta personajes mágicos como árboles, agua y frutos que se convierten en protagonistas. Entre estas obras cita: *El tomate paliducho*

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., pp. 189 y ss.

de Carmen Vázquez Vigo; *La manzana* de Dick Bruna; *El haya* de P. Buck; *El árbol de los deseos* de William Faulkner; *Concierto en el bosque* de José Luis Acosta; *El árbol cariñoso* de E. Sotillos; *El viento, la lluvia y el árbol* de Alfredo Marquerie; *El gran viaje de Gotazul y Gotaverde* de Ángeles Garriga; *La gota de agua* de Concepción Zehdrera; *La ruta del sol* de Aurora Díaz Plaja...

El mundo de los muñecos aparece también en algunas obras que siguen fundamentalmente el valor simbólico de la obra *Pinocho* de Collodi. Entre ellos se pueden citar: *El hombre pequeñito* de E. Kastner; *El circo* de A. Jiménez Candi; *Bertolín, una, dos, tres...*, de Federico Muelas y *Antón Retaco* de María Luisa Gefaell.

Hay un grupo importante en el que los niños o las niñas son los protagonistas de unos relatos que tienen un sabor fantástico, simbólico y, a veces, extravagante. Siguen en la estela de obras como *Alicia en el país de las maravillas*, *El principito*, *Mary Poppins*, *Peter Pan*, *El mago de Oz*, *Pinocho* (aunque este último con la variante muñeco-niño), *Pipa* de Astrid Lindgren... Y así nos encontramos obras como *La gata Chundarata* y *Canguara para todo* de Gloria Fuertes; *Los Batautos* y *Los batautos hacen batautadas* de Consuelo Armijo...

A este tipo de literatura se le ha dado en llamar del *nonsense*, que en traducción española significaría sin sentido aunque en la palabra originaria signifique algo mucho más difícil de traducir. Nace a raíz de la publicación por Edward Lear de su obra *El libro de nonsense* (1845)¹⁹³, una colección de poemas ingeniosos lingüísticamente.

¹⁹³ A. Morel, "Esa palabra inglesa..." [en línea], dirección URL: <<http://ibychile.spaces.live.com/blog/cns!69E5A5093F5923FF!483.entry>> (Consultado el día 16 de agosto de 2009): "Es necesario aclarar que el 'nonsense' no debe confundirse con trabalenguas ni jerigonzas ni con fórmulas de juegos o las que introducen cuentos infantiles, en su resistencia a toda interpretación racional o alegórica. Otra característica sería que se

Se puede encuadrar a caballo entre el cuento de hadas y la literatura metafísica por los razonamientos de los personajes pero también a caballo del libro de animales:

La estructura abierta que adoptan los autores que cultivan este género, la concepción de los espacios como configuradores de la acción de los protagonistas y como referencial del mundo fantástico o maravilloso al que el niño fácilmente se orienta; la supresión o superación del tiempo, corroborador de la alogicidad y la irracionalidad propia de los sueños...¹⁹⁴

Para L. D. González se trataría de historias cuyo sentido del humor se basa en situaciones absurdas pero

En realidad se pueden incluir en este mismo grupo a cualquier relato de fantasía humorística que más o menos aborda situaciones reales transfiguradas por el humor o por la poesía. Es frecuente que muchos libros presenten una sucesión de distintos episodios independientes entre sí, unificados por ser co-

usa casi exclusivamente en literatura para niños, por su humor lúdico, su pureza, su fondo de verdad. Encontramos el 'nonsense' en las canciones de cuna de la mayoría de los países occidentales. Sería cosa de buscar si sucede lo mismo en los orientales. En España se denominan 'nanas' y pertenecen al folclor, rimas que el pueblo improvisa y fija en la memoria común. Las más famosas rimas inglesas están recopiladas en libros para niños, hermosamente ilustrados; algunas son muy conocidas, como 'Humpty Dumpty', 'Three blind mice' y la que se parece de algún modo a otra en castellano:

'Baa baa black sheep',
have you any wool?
Yes sir, yes sir,
Three bags fool.
One for the master
An one for de dame
An one for the little boy
Who lives down the lane".

194 Ibidem, p. 208.

munes el protagonista y sus amigos¹⁹⁵.

En esta línea podemos situar muchos relatos del inglés Hugh Lofting que compuso *Doctor Lolittle* (1920-1929) durante la primera Guerra Mundial, sobre la historia de un médico que aprende el lenguaje de los animales. En la misma línea estaría *Pippa Mediaslargas* (o *Calzaslargas*), *Pipa en los mares del sur* y *Pipa se embarca* de Astrid Lindgren, donde aparece esta niña traviesa e ingeniosa, todo un símbolo de anarquismo, rebelde e inconformista. Pero también se cita a *La familia Mumin*¹⁹⁶ (1948-1968) de la finlandesa Töve Jansson, seis libros donde los protagonistas son unos trols que habitan un valle en Finlandia. *Los incursores*¹⁹⁷ (1952-1982) es una serie de historias de Mary Norton que altera la personalidad de personajes tradicionales. *Las historias de Norton*

Cuentan la historia de la familia Clock, formada por Pod y Homily, y su hija Arrietty, de quince años. Inspirados en los antiguos duendes o gnomos, o en los hobbits creados por Tolkien, los incursores tienen unos quince centímetros de altura y vivían a costa de los humanos y llaman «incursionar» a lo que los hombres llaman robar¹⁹⁸.

En muchos de estos casos la recuperación del cuento se hace desde perspectivas que tratan de romper ese lenguaje subliminal que han proyectado siempre estos cuentos en los que

195 González, *Tesoros*, op. cit., p. 57.

196 Los seis libros son: *La familia Mumin*, *Memorias de Papá Mumin*, *Una noche de San Juan bastante loca*, *La familia Mumin en invierno*, *La niña invisible* y *La llegada del cometa*.

197 Lo componen cinco libros: *Los incursores*, *Los incursores en el campo*, *Los incursores navegan*, *Los incursores en el aire* y *Los incursores vengados*.

198 González, *Tesoros*, op. cit., p. 62.

las diferencias de género y la subyugación de la mujer ha sido precisa y manifiesta.

En otras como un pago en especie a los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX de los cuales estos cuentos son herederos:

La llamada «fantasía moderna» obedece en gran medida a la propuesta imaginativa realizada por Gianni Rodari a partir de juegos literarios recogidos de las literaturas surrealistas y de vanguardia del período de entreguerras¹⁹⁹.

Me parece excesiva esta opinión de cargar sobre Rodari el peso de la fantasía moderna. Son muchos los procesos creadores en su entorno, aunque no podamos negar un papel importante del italiano aunque un tanto exagerado. Pues no existirían grandes diferencias entre el cuento fantástico... actual y el cuento de la tradición con estas mismas condiciones teóricas. Básicamente se mantiene, como ha recordado Tejerina al referirse a su actualidad, la misma estructura:

Son historias que esencialmente poseen la estructura y significado existencial del cuento maravilloso tradicional: aventura iniciática, fechoría que se repara, pruebas difícil es, victoria y final feliz. Los narradores actuales retoman el mundo de los cuentos antiguos, sus escenarios y personajes mágicos y sus temas universales y los acercan a los niños y niñas de hoy con un estilo cercano a su sensibilidad²⁰⁰.

Entre todas las tendencias reinantes en torno a la fantasía cada vez más existe una presencia extraordinaria de la simbio-

¹⁹⁹ Colomer, *Introducción*, op. cit., p. 131.

²⁰⁰ Tejerina, “Grandes”, op. cit.

sis entre los elementos humorísticos y los fantásticos en muchas obras actuales. La fantasía y su acercamiento al terror y al miedo, que operaban de consuno en muchos cuentos tradicionales, ahora han sido sustituidos por esta nueva alianza. El humor tiene la principal virtud de construir una realidad desde los estragos de la realidad anterior. Y uno de los cuentos que desde mi punto de vista puede servir de antecedente a este proceso es *Pinocho* de Carlo Collodi. Su humanidad, su ternura y sus situaciones ridículas pueden proyectar una gran carga de autocomplacencia también en los lectores infantiles actuales. El humor para alcanzar los instrumentos de la retórica de la fantasía en un mundo que necesita cada vez más de la risa y del relax. Entre los publicados en los últimos años del siglo XX están los de *La cabina mágica* (1961) de Norton Juster que desarrolla la historia de Milo, un chico de diez años que entra en una especie de mundo encantado, una tierra donde la metáfora es la realidad; los reinos de Digitópolis, con los hermanos King Long opuestos entre sí, el destierro de las princesas Rima y Razón... Milo, junto con un perro guardián llamado Tac (la mitad del reloj media perro) y otra criatura extraña llamada la Farsa debe devolver a las princesas de los reinos a la normalidad.

Pero, sobre todo, uno de los escritores que en los últimos años ha destacado con fuerza es Roald Dahl con obras como *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964), que relata la historia de un niño, Charlie Bucket, un pobre que vive cerca de la fábrica de chocolate más grande del mundo, propiedad de Willy Wonka. Produce todo tipo de delicias maravillosas. Bucket recibe uno de los premios que le permite visitar la fábrica. Una vez dentro de la fábrica, Wonka les revela a sus invitados que los misteriosos trabajadores de la fábrica son los “Ompa Loompas”, un grupo de gente de la nación de Loompalandia que aceptó trabajar para Wonka a cambio de una ración ilimitada de su más

preciado manjar, las semillas de cacao (el ingrediente principal del chocolate).

Al final de la historia, cuando sólo queda Charlie en la fábrica, es revelado que la lotería era una táctica de Willy Wonka para escoger a su sucesor. Otra de sus obras más conocidas es *Matilda* (1988) cuya protagonista es una niña superdotada, Matilda Wormwood, que sin haber cumplido los cinco años, ya lee a numerosos autores y atesora asombrosos conocimientos y con el que Dahl carga contra el mundo de los adultos:

En una entrevista (Mark West 1989) manifestaba el autor que escribía: «para niños entre siete y nueve años. A esas edades está aún semicivilizados... y los encargados de ese proceso de civilización son los adultos... en especial sus padres y profesores. Por ello los niños se sienten inclinados, al menos inconscientemente, a considerar a los adultos como al enemigo.... Por eso los adultos en mis libros son a veces tontos o grotescos. Me divierte burlarme de ellos...» La sátira es ciertamente feroz. Los padres de Matilda son unos fantoches mediocres y la directora una bestia vestida de mujer²⁰¹.

La señora Honey pide que pasen a Matilda a una clase más avanzada, pero la pérfida directora, la señorita Trunchbull, se niega. Agatha Trunchbull, una persona malvada que mete a los niños en un espantoso dispositivo de tortura, «la ratonera». Mientras tanto, Matilda descubre que tiene poderes telequinéticos y tras las torturas a las que la somete la señorita Trunchbull, la niña huye y marcha a una casa de campo, aunque piensa en un plan para deshacerse de Treunchbull, usando sus

201 C. Fernández Martín, “Mi abuela tiene cara de culo de perro: Rol Dahl y la sátira en la literatura infantil”, en *Actas de didáctica de la lengua y la literatura. Literatura infantil y juvenil. I Jornadas* (Ed. C. García Surrallés y A. Moreno Verdulla), Cádiz, 1997, pp. 367-374 [372].

poderes para escribir en la pizarra, fingiendo ser el fantasma del padre de su maestra, que cae desmayada. Al día siguiente, la señorita Trunchbull desaparece, abandonando la casa de su cuñado. También aparece su testamento y se descubre que la señorita Honey es la heredera legítima de la propiedad. Matilda, una vez que sus padres se marchan, les ruega que la dejen quedarse con la señorita Honey. Cosa que hace.

Otro de los autores recientes es Gerard Durrell con obras como *El paquete parlante* (1974).

También podrían incluirse dentro de este gran apartado los libros de ciencia-ficción en los que la fantasía se produce a través de la configuración de otros mundos que están en la mente del escritor. Bien podrían tener una consideración aparte, sin embargo, los incluimos aquí porque existen muchos elementos fantásticos e incluso maravillosos que determinan su presencia. Sin duda, su precedente más trascendente es toda la obra del francés Julio Verne. Y durante el siglo XX las obras de Asimov, Huxley, Wells, J. Christopher... Uno de los que más recientemente asume este camino es José Antonio del Cañizo con su obra *El maestro y el robot* en la que el maestro tradicional ha sido sustituido por un robot. Pero también podemos citar: *El niño, la golondrina y el gato* (1959)²⁰² de Miguel Buñuel; *El gato que llegó a la luna* (1964) de Carmen Pérez Avelló²⁰³; el libro de relatos

202 Viaje onírico de un niño, acompañado por una golondrina y un gato, por un bosque, por las estrellas y por un lago en el que acaban su vida, mientras que tres constelaciones nuevas aparecen en el cielo, en forma de niño, de golondrina y de gato.

203 C. M^a Jiménez, “Carmen Pérez Avelló y la literatura infantil y juvenil”, [en línea], Dirección URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02405032092139052754491/p0000001.htm> > (Consultado el día 19 de mayo de 2009).

Dentro de mucho tiempo (1961), *Marsuf, el vagabundo del espacio* (1962) y *Nuevas aventuras de Marsuf* (1971), las tres obras de Tomás Salvador²⁰⁴; *Los astronautas del Mochuelo* (1972) de Sebastián Soribas, *Cuentos del año 2100* de Aarón Cuppit...

La imagen transmitida por la literatura fantástica enmarca unos límites irracionales con fuerte interpelación y presencia de los rasgos ilógicos del subconsciente y con un sentido de lo onírico que cumple una doble función: la de estimular la reflexión lectora y la de divertir, e hilvanan el proceso de conocimiento personal del lector-niño y descubre la inserción social progresiva en contacto con personas y situaciones distendidas y abiertas²⁰⁵.

6. La magia y sus paradojas.

ALGUNAS IDEAS GENERALES

Vivimos en un mundo que ha desterrado lo insólito en medio de la rutina. Y en una dinámica amplificadora de deflación imaginaria también se ha confinado lo inusual, infrecuente, excepcional, asombroso, extraordinario, sorprendente, sobrehu-

204 J. García Padrino, *Así pasaron muchos años... (En torno a la literatura infantil española)*, Cuenca, 2001, p. 184: Otro aspecto de declarada intención innovadora en la narrativa juvenil de aquellos años sesenta correspondió al tratamiento de la ciencia-ficción, con unos relatos de Tomás Salvador incluidos en el volumen titulado *Dentro de mucho tiempo* (1961). En ellos el autor caracterizaba un mundo de anticipación donde los valores humanos seguían dominando sobre los avances de la técnica. Es decir los valores tradicionales conservaban su vigencia en un mundo nuevo, visión más desarrollada después en sus narraciones protagonizadas por un personaje entrañable: *Marsuf, el vagabundo del espacio* (1962), que es el último juglar –lo tradicional– en el mundo innovador de los viajes intergalácticos.

205 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 267.

mano, maravilloso e inconcebible²⁰⁶. Vivimos demasiado apegados a nuestra cotidianidad.

Desde finales del siglo XIX, en que se impuso la retórica de lo real y el discurso cientifista, positivista, biologicista, comtiano...²⁰⁷, como se dirime en el *Discurso sobre el espíritu positivo*, se debilitaron los puentes con lo invisible, lo extraño y mágico, que desde entonces pasarían a ser enemigos de lo verdadero, encarnado en el discurso positivista. Se consideraba entonces que el mundo no podía deparar ninguna sorpresa. Hubo un tiempo, sin embargo, en que Hércules existía, con mayor relevancia incluso que un afamado Pericles, porque se partía del concepto de que el escritor, el poeta, para Aristóteles, no tenía por oficio

El contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (...) sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen.²⁰⁸

206 El origen etimológico de maravilla es claro, procede de la palabra latina *mirabilia* (cosas extrañas), por vía semiculta –como nos indica el diccionario de Corominas–, plural culto del adjetivo *mirabilis*, extraño, notable. Su raíz *miror*, *mirari* implica algo visual que se percibe con la mirada.

207 Comte habla en su *Discurso sobre el espíritu positivo* (1844) de que la humanidad ha pasado por tres fases sucesivas: estado teológico o ficticio, estado metafísico o abstracto y estado positivo o real. La primera, en la que surge el concepto ficción como asociado a lo mágico y lo irreal, está dividida a su vez en tres, de las que la primera es llamada <fetichismo> (en consecuencia, la magia como determinante iniciática e inicial de la humanidad); la segunda, politeísmo y, la tercera, monoteísmo. Si bien es cierto que magia y religión han sido definidas autónomamente: mientras que la magia sería «manipulación de objetos, según secuencias que se suponen concatenadas de modo necesario e impersonal», las religiones supondrían actos dirigidos a lograr el favor de alguna entidad personal capaz, si lo quiere, de hacer o deshacer lo que se pide por ruego, y a veces, por amenaza.

208 Aristóteles, *Arte poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 45.

El matiz aristotélico permitía la discriminación y, en consecuencia, la posibilidad de que el escritor (el poeta) se distinguiera perfectamente del historiador (esa especie de narrador decimonónico). Aristóteles, que basó su principio rector en la *imitatio*, poseía un sentido menos restringido de la retórica literaria que los escritores del XIX y, a resultas, es más moderno.

Era una época, la de Aristóteles, en la que también surgió el hermetismo, con su carga esotérica, mágica y religiosa, que armonizaba elementos de la magia egipcia y griega, y tenía como figura central al dios Hermes, el mensajero de los dioses, al que se invocaba con el apelativo de Trimegisto, el tres veces grande, a quien se le atribuyó la inspiración directa de una serie de textos ocultistas, de temática diversa (alquimia, magia y astrología), que se conocen con el nombre genérico de *Corpus Hermeticum*²⁰⁹. Todo un proceso que tiene su origen evidente en Egipto donde la magia era considerada como el conjunto de reglas que dejaron los dioses a los seres humanos como ayuda en su existencia y para defensa en el mundo en que vivimos. En consecuencia, el principio rector de lo mágico se sostuvo siempre en una concepción tangible cual es el arreglo de los conflictos vitales.

209 La bibliografía manejada por John-Gabriel Bodard para su tesis doctoral titulada *Witches, Cursing and Necromancy: Archaic and classical Greek representations of Magic*, presentada por la Universidad inglesa de Reading, en las cercanías de Londres es muy importante. Entre otras cosas, recoge bibliografía sobre las brujas y demás usuarios de la magia en Grecia, sobre necromancia, sobre los *Papyri Graecae Magicae* y sobre estudios antropológicos de magia. En esta página se pueden encontrar algunos de los objetos mágicos, [en línea], dirección URL: <<http://www.lib.umich.edu/pap/exhibits/magic/def1.display.html>> (Consultado el día 25 de enero de 2010); También en <<http://hermetic.com>>, y en [<http://home.teleport.com/~aforrest/HFWeb/HFCollectHermRed.html>]. O la enciclopedia on-line <<http://www.themystica.com/default.htm>>.

La palabra magia deriva de magí, que era como llamaban los griegos de la Antigüedad a los sabios de Persia y Babilonia. La magia era complementada con gestos físicos y señales, y con la creación de un ritual diferente en cada caso para una necesidad específica. El mago también se ayudaba con objetos o dibujos de objetos llamados “votivos”. Estas imágenes votivas eran en la Antigüedad estatuillas diminutas y otras figuras y símbolos que se utilizaban para hacer pedidos. Las varas mágicas eran utilizadas para invocar la protección de diferentes divinidades o seres míticos que se hacían tallar en la superficie de las varas. Egipto fue, pues, la cuna de la magia y así pasará a Grecia.

Aunque no se desterró totalmente a lo largo de la historia de la humanidad, la religión cristiana sí la consideró siempre como una gran rival pues, como dice Eliphas Levi,

Silenció los falsos oráculos y puso coto a las ilusiones de los falsos dioses, reverencia, no obstante, a aquellos reyes místicos que llegaron de Oriente, guiados por una estrella, para adorar al Salvador del mundo en Su cuna²¹⁰.

Fue el siglo XX el que de nuevo se reinició con ahínco en la responsabilidad de lo mágico. Y hoy día la presencia de lecturas obligadas de obras como *El señor de los anillos* o *Harry Potter* no es sino una forma de vuelta al pasado y a transgredir los principios del realismo que con tanta obstinación se crearon durante el XIX. Decía Alejo Carpentier que lo maravilloso comienza a serlo cuando surge de una alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o reveladora, de una ampliación de las categorías y escalas de la realidad percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un estado límite.

210 E. Levi, *Historia de la magia*, Ed. Kier, Buenos Aires, 1988, p. 6.

Toda la retórica al respecto se subsume en torno al concepto de verosimilitud. Así, para Aristóteles, lo importante en literatura no era que las cosas fueran posibles o imposibles (como sucede en la antinomia literatura realista/literatura fantástica, etc.) sino en que fueran creíbles o no: "Conviene antes escoger un asunto, aunque parezca imposible, si es creíble, que otro posible no siendo creíble".²¹¹

Una idea que estaría en relación con el principio aportado por el obispo Berkeley al decir "esse est percipi" (*existir consiste en ser percibido*). El concepto de la percepción por el sujeto determina la existencia, que conllevaría una radical impugnación del conocimiento científico convencional²¹². También, por reacción, en aquel final del XIX y comienzos del XX, las teorías ocultistas de Madame Blavatsky adquirieron gran predicamento, en esa línea mágica a la que aludíamos, poniéndose de moda en la literatura de algunos, como Valle-Inclán, y adquiriendo en EE.UU. una fuerza inusitada:

El ocultismo, en la línea de Lévi o Blavatsky que lo ponen de moda en la segunda mitad del siglo XIX, al que se adscribe claramente Valle durante esta etapa de su vida, es un método

²¹¹ Aristóteles, op. cit., p. 85.

²¹² J. Padrón, "Fascinación retórica y pensamiento mágico en las ciencias del espíritu", en J. Padrón, *Tres críticas a las doctrinas del Paradigma Emergente*, Caracas, Ciech, Ustr (Reimpreso en *Letras*, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, UPEL, Caracas, 2000, núm. 60, pp. 165-194). En una línea cercana, dice Padrón, estaría Husserl (1962), para el que «la fenomenología no se ocupa de hechos (ya que, precisamente, las cuestiones fácticas o experienciales quedan "suspensas" o "puestas entre paréntesis"), sino de "esencias", mediante un proceso de aprehensión de lo dado tal como se presenta ante la intuición. Así, lo que se capta o se "comprende" no es propiamente la "realidad", sino el trasfondo mismo de todas las realidades, incluso aquellas que son "ideales" (o "idealidades")».

de conocimiento e introspección en la realidad circundante que permitirá la trascendencia del mundo fenomenológico y el alcance del conocimiento.²¹³

Las vanguardias se considerarían, en esta línea de pensamiento, una ruptura con el concepto de la realidad. Un paso más en este orden sería a lo largo del XX y del XXI una nueva configuración del concepto de realidad a partir del realismo mágico²¹⁴, del lenguaje computacional, de la tecnología digital y de la llamada <realidad virtual> en la que los objetos y los hechos aparecen desdoblados porque tienen un suplemento simbólico que configura su realidad. Umberto Eco nos habló, al respecto, del derrumbamiento de todos los valores clásicos en el mundo del arte y del indeterminismo que regía las leyes de la materia inanimada, viviente o psíquica. En este ámbito Eco formuló su concepto metodológico de *obra abierta* como metáfora epistemológica:

En un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva

²¹³ F. Morales Lomas, *La lírica de Valle-Inclán*, Málaga, Universidad, 2005, p. 257.

²¹⁴ Intentando dar las claves de este e indicando las diferencias básicas que diferencian al realismo mágico de la narrativa fantástica o puramente realista, H. Azzetti, "Realismo mágico-mitos y símbolos-lo real maravilloso-el barroco en la literatura iberoamericana" [en línea] Dirección URL: < hum.unne.edu.ar/academica/departamentos/letras/catedras/ibero2/realismo_magico.pdf >. (Consultado el día 2 de enero de 2007) decía que «el efecto del encantamiento del lector es provocado por la percepción de contigüidad entre las esferas de lo real y lo irreal, por la revelación de una causalidad omnipresente, por más velada y difusa que esté: la búsqueda de contigüidad entre los órdenes físico y metafísico exige del discurso realista-maravilloso la representación de los *realia*, de cuya afirmación depende la verosimilitud de la representación de lo maravilloso. Pero mientras en lo fantástico el universo familiar y cotidiano es convocado para instaurar una contrariedad insoluble con el orden sobrenatural, en el realismo maravilloso lo tétrico y lo no tétrico se combinan armónicamente sin que las dos lógicas se contrapongan.»

(...) Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella.»²¹⁵

En este ámbito deberá ser entendida la nueva convención en torno a la literatura y el arte que (en cierto modo conecta con esa gran interpretación en torno a la realidad que trae la magia) se ha dado en llamar la teoría cuántica²¹⁶, para la que la realidad no es sólo lo cognoscible sino la búsqueda del misterio, lo extraordinario, las emociones: lo más normal y cotidiano se tiñe con las luces de lo sobrenatural (en las obras de escritores como Poe o Cortázar así sucedía) y la materia y el espíritu forman un *continuum*...

Como nota irónica que puede resumir esta controversia estética, Borges, tan gran maestro de la síntesis de los universos disímiles, decía que el mundo es tan raro que dentro de él pasan tantas cosas asombrosas que hasta es posible que la Santísima Trinidad exista.

LOS CUENTOS INFANTILES Y LA TEORÍA DE LO MÁGICO

En la tradición de los cuentos infantiles, lo excepcional, lo infrecuente, lo extravagante..., en definitiva, lo fantástico o má-

²¹⁵ U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 202.

²¹⁶ M. J. Caro y J. W. Murphy, *El mundo de la cultura cuántica*, Granada, Port Royal, 2003. G. Morales que desarrolla en esta obra el capítulo 1, "Venciendo el síndrome del límite" (pp. 14-56) nos habla de los fundamentos de la teoría cuántica aplicada a la literatura y de los principios de complementariedad, de incertidumbre, antrópico, no separabilidad, acausalidad, complejidad, ubicuidad, campos morfogenéticos, la existencia de A y no-A al mismo tiempo, la belleza como corroboración de la pertinencia a una teoría, el universo como holograma, el orden implicado y el orden manifiesto y la no distinción entre materia y energía, cuerpo y mente... entre otras cuestiones.

gico pertenecen a la esencia de la narración, son una con ella, adquiriendo la configuración de estructura²¹⁷.

En cualquier caso, a pesar de las diferencias matizadas por Todorov²¹⁸ entre lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico, debemos incidir, *grosso modo*, en que los elementos mágicos han transitado por la obra infantil y juvenil con una fuerza arrolladora y, a pesar, de su excepcionalidad o su irrealidad (en el sentido definitorio y conceptual del término como aquello que no tiene existencia verdadera y efectiva) existe la convención de su aceptación y certidumbre al introducir el concepto de versimilitud en su aplicabilidad y al conferirle la misma categorización que cualquier elemento inserto en esa realidad definitoria.

Y esto sucede porque entre el escritor y el lector se produce un pacto, lo que yo llamaría el *pacto de credibilidad*, que le da una categorización absoluta (y, en consecuencia, una existencia, a quien no la tenía). Por eso se ha dicho lo siguiente:

Esta base semántica de la ficción está conectada también con el ámbito pragmático, pues para que se realice adecuadamente la comunicación del texto ficcional, es necesario que productor y receptor se hallen en posesión de modelos idénticos, pertenecientes al mismo tipo.²¹⁹

²¹⁷ Uno de los escritores que ha hecho uso de la fantasía de modo pleno y con gran éxito ha sido Michael Ende que con su *Historia interminable* consiguió recuperar la tradición. Ello le motivó diversas justificaciones ante el ámbito de la literatura realista alemana de la época. Pero como dice A. Garralón, "Michael Ende o la realidad de la fantasía", [en línea] Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/13593064223572617444424/p0000001.htm#I_1_> : «La recuperación que hizo de la fantasía, no como algo irracional o escapista o "como quiera que recen todos esos vocablos utilizados en sentido peyorativo" sino como la esencia del ser humano que ha sido apartada del camino por la racionalidad y el utilitarismo propios de la sociedad de consumo en que vivimos...»

²¹⁸ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ed. de Coyoacán, 1994.

²¹⁹ I. Borda, *Literatura infantil y juvenil. Teoría y didáctica*, Granada, Grupo Editorial

En consecuencia, las categorizaciones tradicionales realismo/fantasia o seres reales/seres extraordinarios o maravillosos o mágicos sucumben a la propia dinámica creadora de ese pacto no verbal que se acepta como positivo para el desarrollo de la ficción. La entrada en la literatura de «personajes» mágicos (hadas, duendes, demonios, hechiceras, brujas, gnomos, elfos, caballos alados, dragones, gigantes, titanes, sirenas, ondinas, el espíritu de los montes...) u «objetos» mágicos (la alfombra voladora, lámparas como la de Aladino, baritas o ramas, muñecas, manzanas, manteles, alforjas, cofres, bolsitas, anillos, el agua de la vida y de la muerte, talismanes y amuletos...) ²²⁰, lo que Pratrck Harper ha llamado *La realidad daimónica*, seres o fenómenos que forman parte del inconsciente colectivo (como un pacto de credibilidad y silencio) y aparecerían situados en el *Anima Mundi* o la imaginación creativa, erigen en la obra literaria una dinámica nueva creando una *retórica de lo mágico*, como conjunto de normas y reglas que codifican esta entrada en liza de lo mágico, que se sustenta sobre principios precisos que trataremos de desarrollar en los que el plano denotativo saltaría hacia el plano connotativo del discurso, y se iría de los significados referenciales a los de sentido y desde la función representativa a la expresiva o apelativa ²²¹.

Universitario, 2002, p. 56.

220 Se produciría, en consecuencia, el endiosamiento del objeto que actúa sin el hombre, en virtud de sus cualidades mágicas inherentes: objeto divinizado.

221 Padrón, op. cit., se refiere a la <veracidad> del pensamiento mágico: «Y es en este sentido en que el pensamiento mágico se diferencia de las conjeturas y de las teorías, que también constituyen un tránsito entre lo que se piensa y lo que ocurre en la realidad. Mientras las conjeturas y las teorías tienen carácter de tentativa, se guían por ensayo y error y se someten a prueba o justificación canónica, en el pensamiento mágico ese tránsito entre ambos planos es gratuito, espontáneo, inmediato y opera

¿Cómo se conforman esos principios rectores de la teoría de lo mágico y su categorización sistémica? En Asia, en Grecia antigua, en la Edad Media de Europa este *mundo diferenciado* ²²² ha estado asociado generalmente a dos principios invariables: la dinámica del miedo, como efecto ante la no comprensión del mundo y su sustitución por la instrumentalización atávica (los ángeles y las brujas, serían un paradigma), y la fortaleza de la naturaleza que todavía no es dominada por el ser humano sino que, muy al contrario, se siente prisionero de ella.

Cuando no hay respuestas para fenómenos que se pierden en esa aparente irrealidad, el ser humano se hace depositario de la magia. Verbigracia, muchos de estos seres extraordinarios están asociados a los árboles, a las fuentes y los estanques, facilitando

dentro del deslizamiento de una lógica *epistémica* a una lógica *referencial* (o *básica*). »

222 Emplearemos este término para hacer referencia a ese mundo mágico en general. Se ha comentado en ocasiones la observación de Chesterton por boca del padre Brown en torno al valor de la diferenciación entre ellos: y es que se pueden entender y permitir bien un relato sobre cosas sobrenaturales que no comprendemos (¡hay tantas cosas normales de las que no entendemos nada!), sin embargo, no podemos aceptar un relato sobre cosas ordinarias que vaya contra lo que comprendemos bien. Es una precisión que proponemos aunque habría otras que dirían lo contrario. Pero como L. D. González, “Los relatos de fantasía y Dios”, *Aceprensa*, núm. 172, 19 diciembre 2001 (también [en línea] Dirección URL: < <http://www.bienvenidosalafiesta.com/index.php?mod=Articulos&acc=VerFicha&datId=00000010J>>). (Consultado el día 26 de noviembre de 2007) nos advierte: «Al final, por tanto, se puede decir que de una novela de fantasía podemos esperar que, al llevarnos imaginativamente a otros escenarios, nos ayude a comprender mejor las leyes morales que rigen nuestro mundo. Así lo hacen relatos cuya correspondencia con lo real es relativamente sencilla, como *La Bella y la Bestia* o *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, o extraordinariamente pulida y con multitud de matices y ramificaciones en obras como *El Señor de los anillos* o *Harry Potter*. A distintos niveles de calidad literaria y de significados, los cuatro son ejemplos de cómo la fantasía enriquece nuestra visión de lo cotidiano y nos sirve para contemplar las cosas comunes con sentido épico y de novedad... »

el desarrollo del mundo vegetal a partir del reino mineral. Las hadas y los elfos a veces también se manifiestan en el mundo de los humanos (han sido avistados en prados y bosques poblados de hongos), otorgando poderes mágicos a los poetas o bien enamorándose de héroes, dando nacimiento a las leyendas élficas y cuentos de hadas que han poblado el imaginario colectivo de la Edad Media y de edades aun más tempranas. Esta manifestación determina la racionalización (adquiriendo < categorización científica > y sentido común) de estos seres mágicos en los que se crea una recurrencia fenoménica sensorial.

La antítesis entre la *lógica del mundo* (la realidad aceptada comúnmente, el raciocinio, el sentido común) y la *realidad admisible* (la magia como pacto) producen la uniformidad de dos categorizaciones que en sus orígenes son distintas, pero para algunos incluso esta última puede llegar a tener mayor verosimilitud que la otra, pues, como dice Freddy Sosa,

De hecho, el sentido común o la ciencia son más permeables al absurdo que la magia, pues aquellos están sujetos a posibles inducciones absurdas elaboradas desde la interpretación de los fenómenos mientras que la magia, una vez establecida una legalidad básica, ha de mantener una lógica rigurosa sobre esa base a riesgo de mitigar el absurdo del mundo con un absurdo mayor, lo que la haría insostenible e inservible.²²³

Admitido, pues, lo que yo llamaría *principio de aceptación de la ilogicidad de lo mágico*, observamos el porqué en los cuentos de la tradición cada uno de estos seres extraordinarios o

²²³ F. Sosa, "Consideraciones acerca del origen de la magia y de la religión", *A Parte Rei*, 10, p. 3. También [en línea] Dirección URL: < <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/> > (Consultado el día 25 de diciembre de 2007)

mágicos tienen un comportamiento esperado: la bruja siempre será mala y el ángel siempre será bueno. No se entenderían de otro modo, forman parte de su propia lógica mágica. En consecuencia, lo mágico no se opone a la lógica sino que posee su propia lógica interna. Es una retórica que se sustenta sobre el principio del control de los procesos vitales y la conformación de un sistema ordenado:

El control del mundo físico es en el pensamiento mágico un deseo real que actúa como móvil (un control que, por otra parte, para asombro de la ciencia y del sentido común, puede darse en los hechos) pero a la magia le importa tanto los resultados como los procedimientos, porque su objetivo no es únicamente el control efectivo del mundo físico sino, además, evitar que el mundo sea un caos sin lógica.²²⁴

En consecuencia, se produciría *la paradoja de la retórica de lo mágico*: naciendo de la < irrealidad > (o de la ilogicidad de lo no real) su función última es salvar al mundo de su ilogicidad (algunos hablan incluso de la creación de un sistema de regulación), aunque, a veces, su recorrido no es tan irrefutable, pues su intervención genera en muchos casos la ruptura de esa lógica, si bien finalmente, en muchos casos se impone el proceso que estamos estudiando:

"La magia -escribe Octavio Paz- es un sistema completo y no menos coherente consigo mismo que la ciencia". Desde luego, en el país de los cuentos esa fuerza actúa como un sistema regulador, si bien a nadie puede ocultársele que "la magia se plantea problemas que la ciencia ignora o que, por ahora, prefiere no tocar".²²⁵

²²⁴ Ibidem, p. 4.

²²⁵ G. Urrero, "Dragones, brujas y huérfanos", [en línea] Dirección URL: <<http://>

La naturaleza está llena de seres misteriosos o espíritus (el embarazo que puede producir el viento...) que también pueden actuar como seres que alteran la lógica de lo creado (y en esa lógica el bueno siempre lo será y el malo no dejará de serlo). Pero la alteración se produce, de modo que, en muchas ocasiones, se les prohíba salir y la trasgresión, como diría Propp, lleva implícita una acción hostil: el dragón rapta a la princesa, por ejemplo.

LA ELOCUCIÓN DE LO MÁGICO Y LOS CONFLICTOS EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

En nuestro estudio pretendemos centrarnos en *la retórica de lo mágico como solución de conflictos*. Y está claro que, como veremos, más adelante, la solución de conflictos o la ruptura de la lógica tiene una mayor funcionalidad que su contrario. Así, en *La cenicienta* de los hermanos Grimm, por ejemplo, los elementos mágicos ordenan la disfuncionalidad del mundo. Y esto se produce cuando se lleva a cabo la recepción del objeto mágico: la niña planta la ramita en la tumba de su madre y, de tanto llorar, nace un árbol (símbolo de la madre muerta) que crece y será su aliado futuro.

En la versión más popular de Perrault, el árbol, como símbolo atávico, se sustituye por el ayudante o donante encarnado en un hada madrina, que es la que mueve a la chica a la acción. En consecuencia, el elemento mágico, restablecerá el orden lógico roto en ese proceso que produce la fractura entre lo real (la Cenicienta al principio del cuento) y la <realidad otra> (la Cenicienta al final del mismo).

www.guzmanurrero.es/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=37. (Consultado el día 2 de enero de 2007).

En *La Bella Durmiente*, la hermosa joven cae en el sueño duradero como consecuencia del despecho de la vieja hada (el elemento mágico, benefactor de la acción, en este caso es un instrumento para erigir los conflictos). Esta ruptura con el mundo (en tanto una joven no sigue su proceso vital natural que es crecer y morir, sino que es truncado por un elemento mágico y artificial: el sueño) se restablece gracias a la intervención de la joven hada, aunque, en realidad, habría que decir que esa muerte es mentirosa, en cuanto no es meta sino un estado de enajenación o animación suspendida. Se manifiesta en este caso una vuelta a la vida de la hermosa durmiente no sólo por la fuerza del amor (elemento mágico donde los halla, que también: ¿qué serían si no las flechas del amor?, ¿no son acaso elementos mágicos?) sino fundamentalmente por la actuación maravillosa de la joven hada, que se conforma como la donante que resuelve el conflicto o, al menos, anuncia la resolución venidera del mismo. Así, advertirá al rey y a la reina:

Tranquilos, rey y reina, la hija de ustedes no morirá; es verdad que no tengo poder suficiente para deshacer por completo lo que mi antecesora ha hecho. La princesa se clavará la mano con un huso; pero en vez de morir, sólo caerá en un sueño profundo que durará cien años, al cabo de los cuales el hijo de un rey llegará a despertarla.

Los seres mágicos se manifiestan, de este modo, en un estadio anterior a los dioses en las sociedades primitivas como bien advirtió Comte en su *Discurso sobre el espíritu positivo*. Mucho después Dios sustituirá al mago, aunque, de hecho, convivan ambos mixtificadamente (¿acaso la eucaristía no es una mezcla entre lo mágico y la realidad?: el pan que es cuerpo y el vino que es sangre). En consecuencia:

En el traslado de la racionalidad del mago-que-conoce hasta un conjunto de objetos cuya vinculación es abstracta pero producto ineludible del modo de abstraer del pensamiento lógico, aparece el dios.²²⁶

Lo que nos lleva a decir que los seres mágicos formarían parte de un estadio anterior en el que todavía no ha nacido dios y, mientras la magia sería «manipulación de objetos, según secuencias que se suponen concatenadas de modo necesario e impersonal», todo lo que gira en torno a las religiones supondría actos dirigidos a lograr el favor de alguna entidad personal capaz, si lo quiere, de hacer o deshacer lo que se pide. En los cuentos maravillosos incluso ni siquiera llegarán a actuar. Prácticamente nunca aparece la divinidad para resolver los conflictos o la ruptura de la lógica de los acontecimientos. Un caso, por ejemplo, en el que sí aparece es en la obra de Óscar Wilde, *El príncipe feliz*, cuando, al final del cuento, Dios comunica su satisfacción por la generosidad del Príncipe y la golondrina, y anuncia el premio que les espera.

Sin embargo, no es lo habitual. De ahí que se quejaron recientemente:

He comprobado que a ciertas personas los relatos de Harry Potter les provocan desazón porque no mencionan a Dios para nada, porque sus protagonistas no rezan nunca y porque no se refieren a un más allá. También he oído reproches parecidos en relación con *El hobbit* y *El Señor de los anillos* (...) Pero, en cualquier caso, el lector cristiano ha de tener presente que progresamos en la comprensión de las cosas más altas en la medida en que nos desprendemos de los modelos imaginativos,

²²⁶ Ibidem, p. 7.

que terminamos atascados cuando nos atamos a esos modelos, y que cuando esto último sucede y se aplica a este caso se da pie a quienes sostienen que Dios sólo es una creación de los hombres.²²⁷

V. Propp²²⁸ descubrió que uno de los elementos que sostenían los cuentos maravillosos eran las *funciones* de los personajes (treinta una)²²⁹ y los *papeles* de estos (siete en total)²³⁰. En los cuentos infantiles los *papeles* de los seres maravillosos (en la dimensión de solución de conflictos de la venimos hablando) se sostienen sobre la figura del donante²³¹, el amigo o colaborador (actante, según Greimas) que ayuda al héroe o heroína a restablecer la *lógica del mundo*. Sería, según Propp, la función décimosegunda: El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Sería la primera función en la que intervendría el donante. En la función decimocuarta, el objeto mágico pasará a la disposición del héroe que lo recepciona. O, en otros casos, si el héroe busca a la princesa raptada, para su travesía a través

²²⁷ González, op. cit.

²²⁸ Propp, *Morfología*, op. cit.

²²⁹ Alejamiento, prohibición y trasgresión, interrogación e información, engaño y complicidad, mala conciencia (o falta), mediación, iniciación de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, victoria, reparación de la falta, regreso del héroe, persecución y auxilio, llegada de incógnito, pretensiones embusteras, tarea difícil y tarea cumplida, reconocimiento y descubrimiento de la engaño, trasfiguración, castigo y matrimonio.

²³⁰ Antagonista (o agresor), el donante, el auxiliar, la princesa o su padre, el mandatario, el héroe y el falso héroe.

²³¹ El concepto de donante varía según los autores, para Greimas el donante se llamará ayudante y será uno de los seis actantes de la historia: sujeto, objeto, emisor, oponente, destinatario y ayudante

del mundo (generalmente un bosque misterioso) se aprovisiona de los zapatos, el bastón y el pan que ya aparecían en los ritos funerarios de los *Libros de los muertos* egipcios y abastecían a los puertos en su peregrinar, siendo el hierro quien simboliza el largo viaje.

El *espíritu guardián del bosque*, como dice Propp, es la maga. El donante, en consecuencia, tendrá en terminología inglesa el ser un *guardian spirit* que se relaciona con el espíritu de la tribu o tótem (animal o cualquier ser objeto de veneración religiosa, protector de la tribu o antepasado; de él toma la tribu su nombre o le sirve de emblema), y quien ayudará en su travesía a la heroína o héroe. Como dice Propp, existen los donantes de Ultratumba que podrían tener ese valor mágico: el padre muerto (que entrega generalmente un caballo), la madre difunta, la cabeza del muerto...; en definitiva, un grupo especial de donantes que son los muertos.

Pero también pueden ser donantes animales agradecidos: se les denomina *frente de cobre, ladrón de hierro, hombre de hierro...* Afanasiev, al referirse al hombre de hierro, decía que era el guardián de los tesoros, un ser monstruoso que está prisionero en la corte del rey y pide al príncipe que lo libere, a cambio de la promesa de serle útil, en un animal antropomorfizado relacionado con los animales totémicos. Por ejemplo, el herrero Wiland, es capturado por el rey Nigod y le corta los tendones para que no pueda huir. Finalmente Wiland mata a los principitos y echa sus restos a la fragua para convertirlos en joyas. En los cuentos rusos, el papel de *Frente de cobre* lo representa el pájaro de fuego. También Talus, hombre de bronce de Creta, a veces representado como animal (ternero o buey) que aniquila a los forasteros saltando con ellos a la fragua.

Pero en esta organización de *la retórica de lo mágico* también existen desviaciones de la regla general que venimos defendiendo (sostenida sobre su capacidad para solucionar conflictos) y hay muchos seres que tienen funciones un tanto diferenciadas que, en ocasiones, no sólo sirven para resolver los conflictos, contrariedades, trabajos u obstáculos del héroe o la heroína sino también para resolver los suyos propios, es decir, las dificultades existenciales de los seres mágicos. Nos referimos ahora a los genios o los Djinn buenos, frente a los Efrits o los Djinn malvados. Estos se liberan de sus ataduras en tanto conceden una o varias bondades al héroe o heroína que puede encontrarse en un apuro. Es decir, la solución del conflicto del héroe narrativo provoca *ipso facto* la solución del conflicto del propio ser mágico. Sería, en consecuencia, una variante muy apreciada en *Los cuentos de las mil y una noches*²³².

En el folclore hindú, en el que estarían inspirados, estos genios (o espíritus), sean benignos o malignos, curiosamente dependen de modo directo de la divinidad. Los genios buenos serían los *Nagas*, que sirven a *Brahma* (Dios principal del panteón hindú); y los malvados son los *Raksasas*, discípulos de *Ravana* (demonio principal de la mitología hindú, equivalente por supuesto a Satanás o a *Iblis*).

232 L. F. Palacio Guerrero, "Las mil y una noches árabes: un estudio simbólico" [en línea] Dirección URL: <http://www.javeriana.edu.co/sociales/fractales/docs/felipe_palacio_lasmil.pdf> (Consultado el día 25 de diciembre de 2007). Dice Palacio Guerrero: «Los genios, ampliamente conocidos por occidente son los *Djinn* buenos, es decir, que poseen una naturaleza amable y están dispuestos a ayudar a los hombres con sus habilidades supra-humanas pero a cambio de pruebas de habilidad tanto lírica –acentuando aun más el poetismo de las *mil y una noches*, y si nos adentramos en el personaje de *Schehrezada*, una manera de alargar más la historia– como mental; lastimosamente son pocos los que aparecen en las mil y una noches y resulta bastante complicado aseverar cual *Djinn* realmente es genio para un occidental (porque muchas pruebas de los *Djinn* son malvadas o complicadas que realmente).»

Hay situaciones en las que una alianza entre el azar y el valor simbólico del amor puede detener el proceso final, la muerte de la heroína, y el elemento mágico inicial no pueden resolver por sí mismo el conflicto creado. En ellos, el mal no vencerá, pero momentáneamente si resistirá. Me refiero, en concreto, a *Blancanieves y los siete enanitos* (cuya versión más conocida es la de los hermanos Grimm). En ella las lágrimas de uno de los enanos al contemplar a la joven yacente resolverá en una primera instancia el mal. Este será el elemento mágico en el que se alía para la resolución del conflicto: el agua, como símbolo positivo, y el afecto. Incluso en el cristianismo la inmersión en el agua garantiza la victoria sobre el mal. Al constatar que Blancanieves es salvada por los siete enanitos, la madrastra se disfraza de bruja y le ofrece una manzana envenenada, con la que Blancanieves se atora en la garganta y cae desmayada. Sólo el amor y la fortuna del príncipe resolverán el conflicto creado.

En *El Hobbit* de Tolkien²³³ aparecen como elementos resolutorios de la acción unas espadas mágicas y el anillo que encuentra Bilbo, que actúa espontáneamente. También unas águilas socorren a los héroes y Beorn se convierte en un Auxiliar Mágico que ayuda espontáneamente a los héroes; por último, el Zorzal, que, como Auxiliar Mágico, es capaz de hablar, indica a Bardo cómo matar a Smaug. El anillo, del que hace bastante uso, le sirve para escapar de cualquier situación peligrosa:

233 El hobbit Bilbo Bolsón recibe la visita del mago Gandalf y de una compañía de Enanos. Su plan es alcanzar la Montaña Solitaria y derrotar al dragón Smaug. Se suceden una serie de aventuras: encuentro con los Trolls, las espadas mágicas, encuentro con el anillo mágico, encuentro con el monstruo Beorn, las arañas del bosque, el robo de la piedra del arca, la guerra de los cinco ejércitos... El regreso de Bilbo a su comarca llevando el anillo de Sauron.

Aunque es Bilbo el personaje principal, a su alrededor hay un mago y un grupo de enanos tan inútiles como interesantes. (...) ²³⁴.

Gandalf será el Mandatario Paternalista, el mago que hace de guía durante una parte del viaje, alentando a los enanos y a Bilbo en ocasiones, volviendo a ponerles en el camino correcto cuando se extravían demasiado, identificándose con el padre protector.

En *El señor de los anillos* ²³⁵, en contra de lo que sucede habitualmente en los cuentos tradicionales, El Objeto Mágico es transferido al principio de la historia, antes incluso de la Partida, pero en realidad se trata más de una carga que de un don. El mal es de un poder bastante superior al del héroe ²³⁶.

En otros casos se produce una alianza entre seres maravillosos o mágicos y objetos también maravillosos con la finalidad de intervenir en la resolución del conflicto creado. Por ejemplo en las obras *La bella y la bestia* y en *Eros y Psique* (de *El asno de Apuleyo*):

De las tres clases de auxiliares que propone Propp, tenemos: en *Eros y Psique*, colaboradores parciales, aptos para desempeñar ciertas funciones, son, en concreto: seres vivos, animales, y

234 D. Willis, "Los arquetipos del cuento en Tolkien" [en línea] Dirección URL: <<http://uan.nu/dti/trad.arquet.htm>> (Consultado el día 3 de diciembre de 2007).

235 La historia se centra en el viaje del hobbit Frodo Bolsón para destruir el Anillo Único y en la guerra que surge para recuperar el anillo, pues es fuente principal del poder de su creador, el Señor Oscuro, Sauron. En la obra anterior, *El Hobbit*, el tío de Frodo, Bilbo Bolsón, desarrolla la conquista del anillo por éste. Está dividida en tres partes, La Comunidad del Anillo, Las dos torres y El retorno del Rey, aunque está dividido a su vez en seis libros. Su obra está influenciada por la mitología nórdica; por ejemplo, los Enanos están basados en Norse, de la mitología nórdica, así como muchos de sus nombres; también de la mitología germánica, de Odín, el anciano de la barba blanca. Toma prestados elementos de la saga de Los Nibelungos... En la mitología finlandesa también hay influencias.

236 Willis, op. cit.

algún objeto sugerido por éstos. En *La Bella y la Bestia* el auxiliar mágico es doble, aparece un hada, que se le presenta en sueños y que, al final del cuento castiga a los falsos héroes y un objeto, un auxiliar específico, que consigue trasladarla por medio de la magia, hasta la mansión de la Bestia.²³⁷

La resolución final del conflicto se produce, en consecuencia con el final feliz (sobre el que se ha escrito tanta literatura) relacionado, más que con el triunfo del héroe o la heroína, con el afán de hacer justicia. Y esta resolución llega en muchos momentos gracias a los elementos mágicos. El final feliz es la devolución del orden del mundo, es la vuelta a un orden roto. Y son los elementos mágicos los que consiguen esa solución, es decir, son los elementos relacionados con los mitos y el inconsciente los que reorganizan la realidad, toda vez que la acción del héroe o la heroína ha creado un desorden en el mundo:

El impulso de la acción constituye lo que Propp (1992) llama una “desventura”, que es la forma fundamental de la trama. Esta desventura, como principio de la acción, establece un desequilibrio en la situación que experimenta el héroe/heroína, lo que deberá ser corregido.²³⁸

Como dirá Linda Volosky

Normalmente, el protagonista del cuento de hadas debe enfrentar una serie de desafíos, de los que finalmente resultará

237 A. Álvarez García, “El cuento de Eros y Psique y La bella y la bestia: cuentos de viejas”, EPOS, XV, 1999, pp. 409-424 [413].

238 C. Rubio y H. Winsberger, “Relaciones familiares y tipificación del personaje femenino en el cuento maravilloso”, *Revista Chilena de Literatura*, 1 noviembre 2000. También [en línea] Dirección URL:< http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1910467_ITM>. (Consultado el día 19 de diciembre de 2007).

triumfante, gracias a su propio ingenio y entereza y a poderosas ayudas sobrenaturales²³⁹.

Las ayudas sobrenaturales, los elementos mágicos, determinan un final feliz. La resolución del conflicto creado, en consecuencia, comienza a adquirir carta de naturaleza cuando los personajes que encarnan el papel de donantes, ayudantes u objetos mágicos entran en liza. En este momento podemos decir que en el cuento se produce un periodo de desviación o modulación, que anunciará la resolución del conflicto de un modo positivo para el héroe o la heroína. Desde ese instante éste actúa con una total seguridad y es como si hubiera adquirido la fuerza necesaria para solventar el problema. Esta sistemática admite sus desviaciones y excepciones a la regla general como sucede en el cuento de Andersen, *La sirenita*, y esto sucede, a nuestro entender, porque el pacto llevado por la sirenita con la bruja va *contra natura* (ésta no actúa como donante absoluta sino relativa) y, en esta contaminación del proceso, la resolución del conflicto, subsiguientemente, será parcial: la sirenita llega al pacto con la bruja para que le dé piernas a cambio de la cola, pero la contrapartida es la pérdida de su maravillosa voz, al cortarle la bruja la lengua²⁴⁰. El príncipe, aunque esté conmo-

239 Ibidem.

240 M. Labraga de Mirza, “El cuento de hadas y el mito” [en línea] Dirección URL:<<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0701/hadas.htm>> (Consultado el día 10 de enero de 2008). Dice Labraga de Mirza: «La pérdida de la voz aparece como la imposibilidad de proferir el “llamado de amor”, la invocación de amor, la condena a la desposesión de esa pulsión invocante, que queda “encerrada” en ella como un grito mudo que la mata o la hace figurar muerta, castrada para toda intimidad y toda seducción (...) Lo mudo es un silente espejo, y ese escenario narcisista e imaginario deja afuera las formas de la pasión. Al perder la voz se impone la fusión y el borramiento de las diferencias entre ambos, porque no se cumple la función de la voz, que es anhelo,

vido con ella, se casa con otra princesa de un reino vecino. Sin embargo, en la versión popular sí se produce la resolución del conflicto, como era de esperar: la sirenita recupera mágicamente la voz y las piernas, y el príncipe comprende que es a ella a quien ama.

Una de las historias actuales que toman prestado de los cuentos de la tradición su estructura, pero se aleja en su sistematización de carácter antitéticos es *Shrek*²⁴¹. En esta el elemento mágico que lo ayuda es Burro, un ser despreciable, locuaz sin compasión, hasta el punto de que el protagonista le pide que se calle. Burro (que equivaldría al donante en los cuentos tradicionales) no llega a convertirse en el que resuelve el conflicto con su actuación (pero lo ayuda, por ejemplo, cuando le da la escalera) ayudado por el dragón:

Pero Burro encuentra el dragón antes que la escalera. El dragón – que puede verse como un falso villano ya que más adelante ayudará a la resolución del problema – comienza a correr a ambos personajes hasta que en cierto momento Shrek lo toma de la cola.

Es interesante, por otra parte, considerar que la retórica de lo mágico (su conformación como instrumento de resolución de conflictos) surge en los cuentos de modo diverso y plural: en unas ocasiones tras trabajos terribles de los protagonistas. En

establece distancia y crea al 'otro' como tal.»

241 El héroe que rescata a la princesa es un horrible ogro con costumbres repugnantes. La princesa a rescatar es tan repulsiva como el ogro, eructándose y peleándose como los malvados... Es obvio que esta sistemática de la historia y los personajes tiene que ver en el objetivo último de la obra la deformación y la ridiculización de los personajes de los cuentos de hadas tomando como esquema estructural los propios cuentos de hadas.

otras ocasiones, de modo accidental. Como han pensado muchos autores, las hadas eran los intermediarios perfectos con un pueblo ignorante y analfabeto que dependía de ellas como elementos transitorios para dar una salida a su vida con a ayuda de lo maravilloso, una salida pagana, al no recurrir a vírgenes o santos. En otros pueblos, como los alemanes, son sustituidas por los duendes, los animales o las plantas como benefactores del héroe o heroína.

ALGUNOS MODELOS DIGNOS DE INTERPRETACIÓN

No es casual que en el proceso constructivo de los cuentos de la tradición el elemento mágico (identificado con el ser, el objeto o la cosa concreta a la que nos referíamos) ofrece no sólo respuestas determinantes o cerradas en una u otra dirección, como hemos visto, sino que, a veces, participa incluso de una ambigüedad manifiesta que se resuelve de modo positivo para el héroe o la heroína, resolviendo el conflicto. Esta mixtura entre lo positivo y lo negativo (el bien y el mal, o lo que parece mal y es mal pero al final deviene bien para los intereses de nuestra heroína) está singularizado en un personaje: la terrible bruja Baba-Yaga, presente en algunas historias de Afanasiev, y, en concreto, en *La Hermosa Basilisa*.

En sus comienzos esta historia es similar a *Cenicienta*, en tanto un hombre se queda viudo y con una niña, Basilisa, y se casa en segundas nupcias con una mujer a la vez viuda y con dos hijas, que desprecian profundamente a Basilisa. En *La Hermosa Basilisa* y *La Cenicienta*, la envidia de las hermanastras y la demonización y ataque sistemático a que es sometida la parte más débil, manifiesta una visión común. Ahora bien, en

La Hermosa Basilisa existirán dos elementos mágicos poderosos que alcanzarán una fuerza constructiva y, en consecuencia, propiciarán la solución del conflicto planteado: una muñeca y la bruja Baba-Yaga.

Antes de morir la madre le dice a su hija Basilisa: «Yo me muero y con mi bendición te dejo esta muñeca; guárdala siempre con cuidado, sin mostrarla a nadie, y cuando te suceda alguna desdicha, pídele consejo.» La muñeca le resolverá diversos conflictos en una situación normalizada. Pero también le ayudará a resolverlos la bruja Baba-Yaga al concederle la luz («He aquí la luz para las hijas de tu madrastra; tómalas y llévatelas a casa», le dice la bruja) que a la postre le salvará de su embarazosa situación vital. En el cuento de Afanasiev se produce un desvío significativo ante el *statu quo* que rige la actuación de las brujas, y esta interpretación de la luz ha sido vista por Manzano Espinosa del siguiente modo:

En *La Hermosa Basilisa*, Baba Yaga le entrega a la heroína la luz, que puede interpretarse en el relato como símbolo de la sabiduría y del crecimiento o la madurez, aunque antes le pide que desempeñe una serie de trabajos, que Basilisa realiza con la ayuda de la muñeca que su difunta madre le entregó (...) En realidad Baba Yaga es una interpretación de la Madre Tierra, o de la Madre Naturaleza, que cuando se desata puede ser terrible y destructiva, pero también desempeña funciones genéticas. Su papel más elocuente en este sentido es el de espíritu de la Fuente de las Aguas de la Vida y la Muerte. El folclore ruso, recopilado en los relatos de Afanasiev, la ubica.²⁴²

242 C. Manzano Espinosa, "Relaciones entre heroínas y brujas" [en línea] Dirección URL: <http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0390/Relaciones_entre_heorinas_y_brujas_-_relatos_infantiles_y_juveniles_en_cine_y_literatura_Cristina_Manzan.pdf> (Consultado el día 21 de diciembre de 2007). Sobre este personaje existe una interpretación que la aleja de la bruja al uso (símbolo maléfico donde los halla y

En *La ciencia mágica* un hombre intenta que alguien instruya a su hijo sin cargo, pues no puede pagar la formación debido a su pobreza. Un desconocido, que, a la postre, sabremos que es un hechicero, lo adiestrará pero, a cambio, pone una sola condición: que al cabo de tres años, en el mismo día y a la misma hora, vaya el padre a recoger al chico. El hombre olvida el día y la hora, pero es advertido por su hijo el día anterior a la fecha límite tras llegar transformado en un pajarillo. Tras prevenirle de las pruebas que debe superar con el mago y cómo debe responderle, el chico queda libre y emplea las artimañas de la hechicería aprendidas para sacar a sus padres de la pobreza. No obstante, al final del cuento existe un intento del hechicero de derrotar al chico pero finalmente éste le vence y se casa con la hija de un mercader.

En esta historia el hechicero juega también, como la bruja Baba-Yaga en la historia anterior, a la ambigüedad como sistema, en tanto si en un primer momento es un elemento decisivo para la resolución de peligros; en otro, se convierte en un antagonista y, en consecuencia, en el creador de los conflictos. Esta duplicidad ofrece una riqueza mayor en los cuentos de Afanasiev y permite crear un personaje con muchas más posibilidades, tanto dramáticas cuanto favorecedoras de la intriga y la conformación de una historia más densa y perfeccionada, mucho más sólida y abigarrada. Y, en lo que respecta a nues-

creadora de conflictos más que resolutive): «El término "baba", en ruso, denota a una mujer mayor que una niña. En la tradición matrimonial histórica, en la que las niñas eran entregadas muy jóvenes, "baba" comenzaba a utilizarse a partir del momento de la pérdida de la virginidad; es decir, pasado el momento en que Caperucita "había visto ya al lobo". Por eso Baba Yaga, a pesar de su aspecto terrorífico y de su ejercicio de bruja, puede también manifestarse como protectora, con cualidades maternas.»

tra tesis inicial, conforma un modelo de personaje que también resolverá los conflictos creados, si en determinado momento puede llegar a crearlos.

En *Las hadas* de Perrault se cuenta la historia de una viuda que tenía dos hijas: la mayor (a la que ella estimaba más) era un verdadero horror, desagradable de carácter y agria; la menor, en cambio, era más dulce pero al mismo tiempo despreciada por su madre por parecerse más al difunto marido. Un día, la menor se encuentra con una mujer que requiere su ayuda y ésta, muy amablemente, se la presta. En pago recibe de ella (en realidad, un hada) el don de que por cada palabra que pronuncie salga de su boca una flor o una piedra preciosa.

En este primer instante, el buen hacer de la joven le permite resolver un conflicto y atraerse, aunque sea interesadamente a la madre, gracias a la generosidad del hada que actúa de este modo como instrumento que remedia una circunstancia.

Este comportamiento formaría parte del proceso habitual de los cuentos de hadas: el hada actúa benefactoramente ante la persona más débil y necesitada pero con el añadido de que la heroína se comporta conforme a las reglas de la urbanidad y la bondad en su caso. Sin embargo, esta línea de actuación no es permanente en la historia: el hada no siempre es un “hada buena”, ese arquetipo tan habitual en los cuentos de la tradición. Pronto veremos como ésta puede transformarse en justiciera y actuar en sentido contrario cuando la hermana mayor pretenda conseguir los favores del hada sin mostrarse con ella tan solícita como su hermana menor: «-No eres nada amable -repuso el hada, sin irritarse-; ¡está bien! ya que eres tan poco atenta, te otorgo el don de que a cada palabra que pronuncies, te salga de la boca una serpiente o un sapo.»

7. Ambiente familiar

El ámbito familiar tiene una gran trascendencia como temática que sostiene muchas obras de literatura infantil. En el análisis que lleva a cabo Cervera²⁴³ presenta varias obras, una suya, *Javi, sus amigos y sus cacharros*, y otras de autores diferentes: *Veva* de Carmen Kurtz, *Anastasia tiene problemas* de Lois Lwory y *Elvis Karlsson* de Maria Gripe. En todos ellos se crean las condiciones para el desajuste entre las emociones y las fantasías de los protagonistas, todos ellos niños y su ámbito familiar. La incompreensión, la incomunicación y la falta de salida a los ámbitos cotidianos genera un proceso conflictivo que, a veces, tiene una difícil solución e incluso en otros casos, como el de María Gripe, genera una dificultad añadida al caer en un ámbito pesimista y poco edificador para la infancia. Lo que le ha llevado a decir a Cervera que no recomienda esta última obra a los niños a que va dirigida sino a mayores.

En la obra de Cervera el protagonista es Javi, un niño entre los 6 y los 7 años que está emparedado entre la importancia y el prestigio de su hermano mayor y la amenaza y el mimo del tercero al que se espera vivamente. Javi más que encontrarse en tierra de nadie, se halla en tierra movediza e insegura y sólo quiere ser él mismo aunque hay muchas cosas que no comprende como la situación de la madre. Al final, es su propia madre la que le comunica que está embarazada. Y «el pequeñajo» deja de serlo, y experimenta la satisfacción de creer que «sabe» de la vida tanto como los mayores. Un elemento trascendente en la infancia en la que se produce siempre una proyección hacia la

²⁴³ Cervera, “Literatura”, op. cit.

edad más adulta como una forma casi natural.

Veva, de Carmen Kurtz es una niña precoz que descubre el mundo de los adultos parapetada tras su precocidad que éstos ignoran. En primera persona escribe la historia en la que ella es la menor de varios hermanos y nace cuando no la esperaban. La abuela la cuida pero es Veva la que la ayuda en todo y le enseña cosas que ella no sabe. También ayuda a sus padres a abrir su corazón y a hacerse más sensibles: *Me propuse gustar a papá que tenía muchos quebraderos de cabeza y que, sigo creyéndolo, es muy torpe. Buena persona por lo demás ya que depositó un beso en mi frente* (p. 15).

Anastasia tiene problemas de Lois Lowry cuenta la historia de una niña de trece años que se empeña en criar unos *hamsters* en casa, lo que distancia las relaciones con su madre. Incluso Anastasia llega a avergonzarse de sus padres ante sus amigas y cree que las madres cambian y se vuelven repelentes cuando sus hijos cumplen trece años. ¿Por qué su madre usa vaqueros y pinta cuadros en vez de jugar a las cartas como hacen las madres de sus amigas? ¿Y por qué le dan horror los *hámsters* que ella cría para hacer su trabajo de Ciencias? Las circunstancias le harán comprender que el origen de todo está en ella misma.

María Gripe en *Elvis Karlsson* tiene un planteamiento completamente distinto: Elvis es un niño de seis años no querido por su madre. Tampoco el padre demuestra mucho entusiasmo por el niño, sobre todo porque no ve en él posibilidades para ser deportista. Ante este panorama Elvis se da cuenta de que verdaderamente es un castigo para su madre. La imaginación de Elvis lo empuja a crearse un mundo aparte en el que sobrevivir: plantar flores, soñar en ir por las calles. Aparte este micro-mundo, sólo encuentra una realidad agradable y consoladora: el abuelo.

8. La estructura formal y la sistematización de la obra literaria infantil y juvenil

1. ALGUNAS PRECISIONES TEÓRICAS

Cualquier obra literaria es una forma ordenada. Una estructura que participa de la condición de representación en una secuencia organizada de palabras. Este sistema configura una institución literaria, un sentido. Decía Barthes que «la técnica es el ser mismo de toda creación»²⁴⁴, que sin duda sigue a F. Kafka, que ya antes había dicho que «el ser de la literatura no es nada más que su técnica»²⁴⁵.

Generalmente es la narrativa la que cuenta con más seguidores entre los jóvenes y en ella nos queremos centrar en estas reflexiones.

La narrativa infantil y juvenil no es diferente en cuestiones formales a la narrativa de adultos. Ambas se mueven por los mismos parámetros estéticos y la única diferencia, acaso, sea la especial atención y cuidado que se debe tener en la configuración de la estructura, la forma; en definitiva, el sistema externo que configura una obra infantil y juvenil.

El narrador crea un mundo organizado, la historia de unos personajes que asumen una vivencia en un tiempo y en un lugar determinados y, al final de la historia (casi todas las historias infantiles y juveniles lo tienen), se resuelven las diversas aventuras o situaciones inciertas que surgen. Generalmente, el narrador adopta la tercera persona omnisciente, aunque en

244 R. Barthes, p. 258.

245 Ibidem, p. 169.

ocasiones adopta también la primera. Muy pocas, por no decir ninguna, emplea la segunda persona narrativa. Este narrador nos introduce raudo en la trama sin muchos prolegómenos y evita, en lo posible, las descripciones (sólo usa las imprescindibles) y asume con voluntad el diálogo (la gran estrella en las novelas contemporáneas). Este mundo desarrollado necesita de una peripecia en la que sostenerse que, habitualmente, es simple y se resuelve al final de la novela. Los personajes secundarios apenas si están respunteados para evitar que se pierda el hilo argumental fundamental. Y todo este proceso, muy bien organizado en capítulos que llevan un título cada uno, deviene al final en una resolución de la historia en la que los buenos siempre ganan y los malos siempre pierden o en el que la tensión emocional de la peripecia vital de los protagonistas toca a su fin de modo grato. La tensión emocional es necesaria y el mantenimiento de la intriga con los resortes técnicos que existen para ello: dejar las historias truncadas, sugerir sin llegar a decir definitivamente, establecer vías secundarias por las que poder perderse y, en definitiva, sostener la emoción final. Decía Lukács que la novela es la historia de un agonista problemático que va por el mundo aprendiendo a conocerse, que busca aventuras para experimentarse en ellas y que, a través de esta prueba, da su medida y descubre su propia esencia. Este agonista problemático (*La cenicienta, Caperucita, Hansel y Gretel...*, pero también *Oliver Twist* o *Harry Potter*, etc.) es norma en la novela infantil y juvenil que debe poseer el síndrome del aprendizaje, porque el niño es un novicio de vida, una persona que va aprendiendo a vivir y comprendiendo la existencia.

En muchas ocasiones sucede que la estructura está condicionada por la peripecia del relato. Por ejemplo, la estructura

de *Caperucita Roja* siempre es lineal. Los acontecimientos se suceden desde principio al final siguiendo el proceso de causalidad. No tendría sentido comenzar la historia por el final y reconstruir la historia según el *flash-back*. Tampoco tendría sentido comenzar la historia *in media res*. La razón última para el niño es si *Caperucita* logrará su objetivo zafándose del lobo. El final trasciende el resto de la historia, pero también la línea causal, sus encuentros con el lobo y su corolario.

En los cuentos o novelas infantiles y juveniles conviene, en consecuencia, valorar substancialmente estos pormenores formales porque si no son bien manejados pueden arruinar una historia, evitar la atención o hacer que el niño abandone la lectura. Una obra literaria infantil y juvenil que se construyera por aluvión, es decir, a través de fragmentos que se van enlazando poco a poco estaría condenada al fracaso. La técnica del monólogo interior sería otro sistema formal que arruinaría cualquier obra infantil y juvenil. Sin embargo, en edades más avanzadas todo este proceso estructural cambia radicalmente y el niño, a medida que su competencia lectora y su competencia vital sea más perfeccionada, sí entrará en este tipo de estructuras sin dificultad. Es decir, hay determinados sistemas formales que llevados a la literatura infantil no sólo perderían su efecto sino que no funcionarían porque su complejidad no está en consonancia con la edad del niño.

El tipo de estructura narrativa adoptada por ejemplo en *Las mil y una noches* o en *Calila e Dimna* con el sistema de las muñecas matrioska, en la que una historia se incorpora a otra y así sucesivamente, no la considero tampoco acertada para la construcción de un mundo dirigido a la infancia, que se perdería en el laberinto de historias que van abriéndose con sus peripecias

y casi nunca parecen acabar de cerrarse completamente. Se perderían en esta estructura laberíntica.

2. LA VOZ Y LA FOCALIZACIÓN

Tradicionalmente ha sido el relato heterodiegético²⁴⁶ el que ha estado presente en la narrativa infantil y juvenil de la mano de una tercera persona y a través del narrador omnisciente, quien ha desarrollado con más ahínco las instancias narrativas. El relato ha sido el producto de una dictadura cuentística en el que un ser iluminaba la inanidad del receptor, ese lector ensimismado, con todo tipo de conocimientos que advertían de su cercanía a una especie de *deus ex machina* que todo lo dominaba. El narrador-omnisciente encarnaba la dictadura del propio escritor. En algunas ocasiones la omnisciencia ha sido «editorial» cuando el narrador ha querido permanecer absolutamente explícito y en otras «neutral», más al margen.

Muchos cuentos e historias que han acabado en la literatura infantil han tenido el punto de vista de la tercera persona y la diégesis se ha desarrollado desde fuera, tan habitual hasta la llegada de las vanguardias y muy especialmente durante el

246 C. Molina Fernández, “Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato I”, [en línea], Dirección URL: <http://etclubros.es/n1/001_2.pdf> (Consultado el día 24 de marzo de 2009). Dice: “Podemos concluir entonces que la representación de un narrador heterodiegético se manifiesta en: a) las metalepsis, o aparición de una primera persona (ya sea en desinencias verbales, en posesivos...) en textos heterodiegéticos. b) las descripciones explícitas (adjetivaciones, índices espaciales y deícticos). c) los comentarios sobre el universo narrativo, y en especial las generalizaciones, u «observaciones filosóficas que saliéndose del mundo de la ficción llegan hasta el universo real» (S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, 1990, p. 262). d) figuras retóricas como la *correctio*, o enmienda que hace el narrador a su propio tejido discursivo.

siglo XIX. En la mayor parte de las historias de Perrault, el punto de vista adoptado es el de narrador observador aunque en determinados momentos puede intervenir como un narrador omnisciente. Lo podemos observar en *Caperucita Roja*: «Caperucita Roja, al oír la ronca voz del lobo, primero se asustó, pero creyendo que su abuela estaba resfriada»

En cuanto a la focalización²⁴⁷ Genette distinguía: la *focalización cero*, la *focalización interna* y la *focalización externa*. En los relatos infantiles predomina la focalización cero y la voz en tercera persona. Y en los casos en que existe focalización, la externa predomina sobre la interna:

De entre estas otras posibilidades la que más se produce es la focalización externa, es decir, la limitación de lo que sabe el narrador a lo que dicen o hacen los personajes de la historia. La limitación a los aspectos externos se halla al servicio de dos propósitos distintos: por una parte constituye un tipo especial de ayuda al lector, puesto que el discurso queda liberado de la información de los pensamientos y sentimientos de los personajes, prima la acción y se acerca a la recepción de las narraciones audiovisuales en la que el receptor se sitúa como un espectador de la historia que se representa teatralmente ante él²⁴⁸.

La ausencia de un compromiso con los sucesos y su distanciamiento, permite que la historia discurra por sí misma y los jóvenes se introduzcan en ella sin la conducción propia de

247 Tipos de focalización según Genette: la *focalización cero* (o relatos no focalizados, en los que el narrador lo sabe todo); la *focalización interna*, que puede ser de tres tipos: *fija* (cuando un personaje relata los hechos), *variable* (varios personajes relatan los hechos), *múltiple* (el mismo hecho lo relatan varios personajes); y la *focalización externa* (el narrador sabe menos que el personaje y se confunde con el ojo de una cámara).

248 Colomer, *Formación*, op. cit., p. 261.

otras historias. Entre estas historias donde surge la focalización externa, Rosa Taberero²⁴⁹ cita, entre otras: *¡Qué risa de huesos!* de J. y A. Ahlberg, *¡Papá!* de P. Coirentin, *Sapo y Sepo, inseparables* de A. Lobel, *¡Ahora no, Fernando!*, *No quiero el osito* de D. McKee, *Tú y yo osito* de M. Waddell y B. Firth... En muchas de ellas este tipo de focalización permite un desenvolvimiento más rápido, diálogos raudos y finales cerrados. La presencia de la focalización externa en la literatura actual para estos lectores más pequeños genera a veces un distanciamiento que produce humor o evita entrar de lleno en el tema tratado, pero también hay que tener en cuenta que en estas edades la competencia lectora es mínima y éste es el cauce más adecuado.

La focalización interna, en la que se exige un mayor compromiso del narrador con la realidad y una presencia determinada se presenta de manera importante en libros a partir de los ocho años, en algunos casos con narradores heterodieéticos que desde fuera ofrecen su punto de vista. Por ejemplo en *Perro y gato* de R. Alcántara y Gusti, *Munia y el cocolilo naranja* de A. Balzola y en *Yo las quería* de M. Martínez i Vendrell y C. Solé Vendrell.

En algunos de los cuentos seleccionados por A. Rodríguez Almodóvar en *Cuentos al amor de la lumbre II*, por ejemplo, en

249 R. Taberero, "Hacia una definición del narrador: algunas notas acerca de la focalización en los relatos dirigidos a los lectores infantiles", en *Canon*, op. cit., p. 538. Afirma la autora que también en los álbumes ilustrados está presente la focalización externa y en mucha frecuencia en las narraciones dedicadas a los primeros lectores: "Como hemos comprobado, pues, en este tipo de historia la presencia de la focalización externa denota una confianza en el poder sugeridor de la obra y en la capacidad del lector de inferir interpretaciones no excesivamente dirigidas que, a su vez, interesan al adulto que actúa de mediador" (p. 541).

Garbancito, el relato es heterodieético en tercera persona omnisciente. En él se cuenta desde la focalización externa la historia de Garbancito, un niño que logra salvar de muchas situaciones a su familia a pesar de su insignificancia. En *El zurrón que cantaba* sigue los mismos cánones precisos del anterior.

A medida que aumenta la edad de los lectores, y sobre todo en la etapa de doce o más años podemos tener la presencia del narrador homodieético, incluso autodieético, un caso significativo puede ser el del *Diario de Ana Frank*, pero también de obras como *Proyecto Piloto* de A. Gómez Yebra en el que los niños de un instituto de Málaga llevan a cabo un proceso que une la investigación en la escuela con el conocimiento de la ciudad no sin ciertas dosis de misterio e investigación. El narrador es autodieético y cuenta los acontecimientos desde la perspectiva del que conoce todo el proceso que se está llevando a cabo, siendo la focalización interna fija.

Pero en estas edades funcionan todo tipo de procesos estructurales, desde la heterodieégesis a la homodieégesis y desde la focalización externa a la interna. Por ejemplo, en la obra *Huida al sur* de Juan Madrid, predomina la heterodieégesis y la focalización cero: «A Tomás no le daba miedo ese lugar. Antes, sí, cuando llegó al hotel...» En *Fin de Trayecto* de A. Martínez Menchén, el protagonista de la historia es Luisito el Mona cuya vida transcurre lineal desde el narrador heterodieético y la focalización externa también, como en el relato de Madrid. En *Harry Potter y las reliquias de la muerte* de J. K. Rowling Potter ha alcanzado su madurez y sólo a través de la victoria sobre lord Voldemort podrá mostrar ese desarrollo y la lucidez y seguridad. Se trata de un relato también heterodieético con focalización externa, siendo dueña y señora del relato la narradora

que organiza todo el proceso narrativo en una línea similar a la que lo hacían los narradores decimonónicos: «Y entonces la rabia que sentía hacia éste lo cubrió como la lava, abrasándolo por dentro y eliminando cualquier otro sentimiento». En *Moby Dick* de H. Melville, sin embargo, el narrador es autodiegético y la historia es contada en primera persona por Ismael que refiere la persecución que llevó a cabo el capitán Ahab de la ballena blanca así como la historia del Pequod, su barco: «De aquel heterogéneo puñado de hombres del Pequod quedó uno sólo para contarlo. Quedé yo que conseguí sobrevivir al espantoso naufragio.» La focalización es interna fija. Así comienza el relato: «Mi nombre es Ismael. Hace varios años al hallarme con el bolsillo vacío y sin nada en tierra que me interesara, decidí hacerme a la mar». *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson también está en la misma línea de la obra anterior y el narrador es autodiegético, siendo la focalización fija. Dice el narrador al comenzar la novela: «Como el caballero Trelawney, el Dr. Livesey y el resto de estos señores me han pedido que escriba todos los detalles de la Isla del Tesoro, del principio al fin». En este tipo de narraciones, como nos recuerda Taberero que sigue a García Landa, se motiva más la narración que adquiere de este modo el papel más trascendente y la perspectiva adoptada genera una instancia secundaria, subordinándose a ella:

En cambio en una narración heterodiegética lo que se motiva es la perspectiva. No es tan importante lo que el narrador cuenta sino la perspectiva desde la que contempla el mundo. De este modo, en narraciones que optan por la primera persona que, inherentemente, focalizan el relato internamente, lo que en realidad importa es el suceso en detrimento de la potencialización de la perspectiva²⁵⁰.

250 Taberero, "Definición", op. cit., p. 542.

Así sucede, por ejemplo, en *Oliver Twist* de Charles Dickens, donde más que los acontecimientos en sí (evidentemente importantes) interesa la visión que traslada el escritor sobre Oliver. Aquí, pues, el narrador es heterodiegético en tercera persona y la narración tiene una focalización cero: «Oliver, semiinconsciente, escuchó una campanilla en medio de los gritos de hombres y los estallidos de las armas de fuego; a continuación tuvo la sensación de que lo llevaban a paso rápido por un terreno irregular y, después, escuchó el alboroto confuso en la distancia y fue invadiéndolo un frío mortal. Ya no vio ni escuchó nada más».

Se ha visto que la situación del narrador fuera de la historia es lo habitual en las narraciones tradicionales, pero si relacionamos los dos tipos de datos en la narración para adolescentes (focalización y uso de la primera o tercera personas) se llega a la siguiente conclusión:

La focalización en el protagonista coincide con un narrador interno y en primera persona en las obras de temática psicológica (...) Mientras la focalización se asocia a un narrador externo y en tercera persona en las obras en las que los conflictos de los personajes son exteriores a ellos²⁵¹.

Lo que sí se observa, además, es que el narrador mantiene una posición externa y una fuerte tendencia de la narrativa infantil y juvenil a perder el control de la interpretación narrativa.

Lo normal en las obras dirigidas a los niños de cinco a ocho años es el tratamiento de temas psicológicos con un tono intimista y con focalización interna fija en la que un protagonista desarrolla los acontecimientos. Pero, a veces también se emplea

251 Colomer, *Formación*, op. cit., p. 262.

una perspectiva externa, asociada a una narrativa simultánea²⁵². En el caso de los niños de ocho a diez años se observa una cierta ruptura del orden lineal que era habitual en el período anterior. Y entre los diez y doce años se trata de narraciones en las que los personajes ya no explican su vida y aparecen historias alternadas en las que interviene la fijación interna o la externa o la cero:

Las principales distorsiones se producen porque las historias ya se han hecho bastante complejas y se necesita que el narrador o los personajes que aparecen expliquen los antecedentes de determinados acontecimientos. También existen retrocesos parciales por parte del narrador para explicar episodios que se han producido en un tiempo simultáneo y aumentan las anacronías retrospectivas en el inicio de la historia para justificar su narración²⁵³.

3. LOS CAPÍTULO

Hoy hay muchas novelas dirigidas al público adulto que carecen de la organización en capítulos. Hoy día es habitual que las novelas, en general, y en consecuencia las dirigidas a un público infantil no tengan una estructura en capítulos, o incluso se estructuran en forma de un solo capítulo. Su objetivo es que sean leídas como una continuidad sin unidades compartimentadas:

Cuando una novela se lee así, está acercándose intencional, estructuralmente, al cuento, género que postula, como exigencia estética, la de ser leído sin rupturas, como sin tregua se lee un soneto²⁵⁴.

²⁵² Ibidem, p. 265.

²⁵³ Ibidem, p. 268.

²⁵⁴ M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, 2001, p. 115.

Pero en otro polo tendríamos aquellas obras que están fragmentadas en capítulos muy breves y en las que los capítulos se fraccionan en subcapítulos. En este caso se produce una fragmentariedad que lejos de considerarse positiva puede resultar lo contrario por su discontinuidad. Esta organización tan exhaustiva en el siglo XIX la ha visto Baquero Goyanes como una forma determinante del proceso mismo de la narración hasta el punto de que es como si viera su novela antes de escribirla o si no

Iba acompañando el desarrollo de su relato al que había de parecerle ritmo normal de un espaciado en capítulos, parciales apresadores de otros tantos parciales aspectos o momentos de la historia contada²⁵⁵.

Más partidaria es la narrativa infantil y juvenil de este último criterio que no del primero. La organización en capítulos es necesaria en este caso porque adquieren así una unidad de sentido y permiten al lector (aparte del descanso necesario) la organización de las ideas y la sistematización de los contenidos desarrollados. El joven necesita la organización y la sistematización. Si no fuera así la obra seguiría un cauce difícil de continuar para el lector. Otra cosa diferente es que la organización en capítulos impida otros procesos estructurales. Otras agrupaciones, etcétera.

En la obra *No pidas sardina fuera de temporada* (2006) de A. Martín y J. Ribera la organizan en trece capítulos y un epílogo. Cada capítulo posee entre quince y diecisiete páginas, y en el epílogo de dos páginas Flanagan lleva una conclusión sobre algunos personajes: la situación de María, el trabajo de Pili, la detención del Pantasma por pedofilia.

²⁵⁵ Ibidem, p. 116.

En *El último trabajo del señor Luna* (1997) de César Mallorquí hay diez capítulos y un epílogo. Cada capítulo posee en torno a las veinte páginas y el epílogo cinco. No obstante, en cada capítulo existen a su vez varios subapartados que están perfectamente indicados y separados en la escritura que crean una cierta detención.

Tanto en una como en otras obras cada capítulo posee un título identificativo de manera que el lector pueda perfectamente delimitar el campo narrativo.

En *La larga marcha* (2004) de F. Morales Lomas el escritor giennense organiza veintidós capítulos que llevan título cada uno de ellos y una enumeración: 1. Conde y bastardo; 2. Mareado y alegre; 3. La abuela preocupada... El capítulo 22. El final de la historia es en realidad un epílogo a la misma. Cada uno de los capítulos tiene cuatro o cinco páginas.

Igualmente en *A la busca de Marte el guerrero* (1984) de José A. del Cañizo está organizado en quince capítulos que llevan cada uno su propio título: “En las colinas de San Francisco”, “Detective privado”, “El rey del petróleo y su dolor incontenible”...

Los escarabajos vuelan al atardecer (1983) de María Gripe posee treinta y cuatro capítulos con el título también en cada uno de ellos. El número de páginas de unos a otros varía desde las tres o cuatro hasta las diez aproximadamente: 1. El sueño; 2. La maldición... 34. Julia Jasón Andelius.

Si nos centramos en obras clásicas como *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson, tiene una sistematización exhaustiva y rígida. La organiza en seis apartados que llevan por título “El viejo pirata”, “El cocinero a bordo”, “Mi aventura en la isla”, “La empalizada”, “Mi aventura en la mar” y “El capitán Silver”. Además cada uno de los apartados se divide en capítulos hasta conformar un total de treinta y cuatro. Siendo el apartado más

reducido la parte tercera con tres capítulos y el más extenso el último, con siete capítulos; a él le siguen los demás con seis capítulos cada uno. Además, cada capítulo lleva un título que recoge esencialmente la temática que se va a desarrollar. Esta organización permite que el lector infantil y juvenil sepa en cada momento en qué lugar se encuentra en la narración y tenga el menor número de dificultades para seguirla. Sin duda que mucho tiene que ver esta sistemática a la aparición de la obra por entregas en la revista infantil *Young Folks* entre 1881 y 1882.

4. LA ACCIÓN NOVELESCA Y EL RITMO ÁGIL

La literatura infantil y juvenil se sostiene sobre la acción narrativa. Y no entenderíamos una historia de estas características sin que la acción esté presente de modo vibrante y ágil. Los recursos expresivos que el escritor ha de poner en funcionamiento desenvuelven una trama que aspira a no desfallecer en ningún momento. Por acción narrativa en las obras infantiles y juveniles no sólo entendemos ese cauce en el que se inserta la historia que se desarrolla a medida que leemos, por supuesto, pero también mucho más, la pulsión que se crea, el ejercicio de los acontecimientos y su solvente gestión en aras del mantenimiento de la atención del lector, del ritmo permanente, de la agitación anterior de esos acontecimientos que crean un conflicto y tienen una cadencia envolvente y adecuada. En el caso de los cuentos infantiles, su simplicidad argumental hace que la acción primaria sostenga la fuerza trepidante del relato, pues sólo hay una idea central (una acción primaria) de cuya sabiduría en la exposición depende que consigamos conectar con el lector. Y ésta siempre debe predominar sobre formas

expresivas como la descripción. En consecuencia, las peripecias se suceden habitualmente en secuencias breves, comprensibles y sencillas. Por ejemplo, en la historia de *Blancanieves y los siete enanitos* de Perrault la acción está conducida y sostenida sobre la persecución de la que es objeto Blancanieves por la madrastra a través de los efectos encabalgantes de la pulsión de la venganza y el efecto de la derrota una y otra vez hasta ese encuentro con la muerte de Blancanieves, y el efecto del príncipe. En *Caperucita roja*, la acción se organiza en torno a la resolución del final de la obra que tendrá Caperucita y si logrará zafarse del lobo. En estos y en otros casos, la acción en cuanto aventura es simple porque se sostiene sobre una peripecia breve y reducida sin acontecimientos o secuencias secundarias que le den cuerpo a la obra y, por tanto, no desfallece en ningún momento. En las obras juveniles, aunque su conformación surge de una visión de la estructura narrativa más densa, más amplia y consistente, con situaciones secundarias que le dan una mayor complejidad; sin embargo, el escritor no puede, no debe detenerse en descripciones excesivas o en párrafos reflexivos muy grandes o en diálogos demasiado ambiguos o largos que ralenticen la bondad que debe tener una acción ágil. Es como si tratáramos de dotar a las novelas infantiles y juveniles de los mismos resortes técnicos que conforman las novelas de acción. Quiero decir que no podemos construir novelas de tesis, novelas que se sostengan en exceso sobre excursos narrativos, sobre secuencias no novelescas. Decía Cortázar que el cuento debía poseer tensión más intensidad más significación, y estos son los elementos que a mi entender no pueden declinar en las historias infantiles y juveniles. Estas son las características que deben tener para algunos las novelas infantiles y juveniles:

- Un buen ritmo sostenido que no decae.
- Una atmósfera conocida por el lector, pero con algunos elementos de ruptura.
- Mucha acción.
- Profusión de diálogos.
- Poca descripción. Y suelen contener esos aspectos con los que los niños se identifican.
- Un entorno o lugar real que pueda tener algo de irreal y les permite poner en marcha sus sueños y sus fantasías.
- La problemática común de los niños en los personajes.
- Los hábitos de los protagonistas y sus amigos, un personaje que tenga la entidad suficiente puede convertirse en el héroe o antihéroe de sucesivas novelas.
- El lenguaje utilizado. Debe poder identificarse fácilmente con las palabras y la forma de emplearlo²⁵⁶.

Uno de los secretos, por ejemplo, del éxito de Harry Potter, entre otros, es el ritmo presto y veloz de la acción que casi convierte a la obra en un *thriller* de sucesos que sin solución de continuidad acontecen rá pido. Partiendo de que la atención del niño es menor que la del adulto y de que la detención en situaciones juega en contra, las secuencias narrativas deberían de ser breves, rápidas y veloces, de modo que se vayan engarzando unas con otras sin la intención de evitar detenciones. De ahí que incluso esta acción debe estar en los personajes que no han de ser descritos morosamente sino que tienen que conformarse con sus psicologías, con sus temperamentos... en la acción:

En este sentido es útil organizar los hechos principales en función de la intensidad.

²⁵⁶ Monguilló, "Literatura", op. cit.

La tensión que toda acción necesita se puede reforzar empleando una serie de obstáculos que el protagonista debe vencer. Los obstáculos son dispositivos eficaces para mantener la tensión del cuento y la atención del niño²⁵⁷.

Y estas acciones se organizarán en un mundo susceptible de ser complicado y lleno de dificultades. En muchas ocasiones, los cuentos infantiles y juveniles han aspirado a conformar un héroe que a fuerza de vencer dificultades por caminos plagados de trampas y laberintos diversos llega a conquistar el bien máspreciado: en unos casos la resolución de un conflicto, pero siempre la madurez y la clarividencia mental. Así sucederá en *La historia interminable* con Atreyu en el papel estelar o en *El señor de los anillos*, donde el camino no sólo no está lleno de dificultades sino que, a veces, las dificultades son extrañamente excesivas hasta generar cierto agotamiento. En esto también es conveniente poseer una medida porque tan importante es la existencia de estas situaciones como su exceso. Un modelo de fácil comprensión en este sentido es *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. En esta obra, desde el inicio, cuando se encuentra sentada en un árbol junto a su hermana, aburrida hasta que las cartas saltan para atacar a Alicia en el capítulo XII, las acciones que se suceden son envolventes y dinámicas: el conejo blanco, el pozo por donde cae, las diversas transformaciones en gigante y en enanita, las carreras con los animales, los consejos de la oruga, la merienda de locos, el Gato de Cheshire, la falsa tortuga, la cuadrilla de la langosta... Fue una historia que, desde luego, creó escuela con sus acciones rápidas y trepidantes.

²⁵⁷ Ibidem.

En *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, concebida como una crítica feroz y alegórica contra los hombres de estado y los partidos políticos, pero también al género humano en general, posee una acción trepidante desde que con catorce años es enviado al Colegio Emanuel de Cambridge, su naufragio, llegada a Lilibut donde es hecho prisionero, la descripción de la corte, la vida de sus habitantes, la llegada a su país natal, el viaje a Brobdingnag, la tempestad, un día de mercado, el viaje, la llegada a la corte... encuentro con los houyhnhnms, los yahoos, la llegada del autor a Nueva Holanda...

En *Rebeldes*²⁵⁸ de Susan Hinton, en torno a la violencia juvenil con las bandas callejeras, desarrolla la historia de Ponyboy que al regresar a su casa tras ver una película en el cine es asaltado por un grupo de chicos de la zona rica, los socs. Las escenas se suceden de nuevo al día siguiente en el cine, con el encuentro con otras jóvenes y Dally, Two-bit... La contemplación de las estrellas, el asalto y la muerte de Johnny, la paliza que le da el hermano a Pony... la enfermedad de Pony y el trabajo del profesor que es la elaboración de esta obra.

En *La ciudad de las bestias* de Isabel Allende también existe un desarrollo de una acción atractiva en torno a la figura del joven Alexander Cold tras tener que ir a Nueva York a visitar a su abuela. Pero existen otras situaciones interesantes como el viaje a Texas por la enfermedad de su madre, el viaje por el Amazonas, el encuentro con la gran Bestia y con Nadia Santos

²⁵⁸ La novela fue llevada al cine en 1982 por Francis Ford Coppola de una forma bastante fidedigna aunque la crítica no ha sido indulgente con él, pues ha considerado que su obra era bastante mediocre. También Coppola llevó a cabo el film que dio una gran fama a la novela *La ley de la calle* donde se empleaban criterios similares.

y su padre que le guiará por la selva donde conoce personajes como el chamán Walimai... Los descensos de Alex colgados de la cuerda, las dificultades diversas en la selva, la llegada a las cumbres más altas para encontrar los huevos prodigiosos, los problemas de Mauro Carías, la llegada a Santa María de la Lluvia... En definitiva, una obra singular que ha alcanzado notable éxito de público en todo el mundo en la que empleando el realismo mágico logra desde la fantasía entrar en el debate en torno a la destrucción de la naturaleza

En *Los espejos venecianos* de Joan Manuel Gisbert se desarrolla una historia de investigación llevada a cabo por el joven Conti en la ciudad italiana de Padua. Desde allí investiga los entresijos de un palacio mientras asiste a las clases de la Universidad. Con sus dos amigos, Paolo y Lena, abordará cuestiones asombrosas y entrará en el Palazzo Balzani donde encontrará los dos espejos venecianos de Beatrice Balzani que desapareció misteriosamente...

En *Matilda* de Roal Dahl crea la figura llamativa de Matilda Wormwood, en la que sin duda se sienten identificados muchos niños porque su inteligencia es superior a la de sus padres y por su capacidad cultural... Al acudir a la escuela la señorita Su Jennifer Honey desea que la pasen a un grupo superior pero la torturadora señorita Trunchbull se niega. Matilda pondrá en funcionamiento sus poderes telequinéticos y crea en su cabeza un plan para deshacerse de Trunchbull. Todo ello envuelto en varios tipos de situaciones que, sin duda, generan un gran atractivo para los jóvenes. De hecho este magma narrativo ha sido visto del siguiente modo:

Si examinamos la obra en términos de género, observaremos que está encuadrada en la Inglaterra contemporánea pero contiene todos los elementos de un auténtico cuento de hadas: magia (los poderes telecinéticos de Matilda), violencia exagerada (la ejercida por Miss Trunchbull a los niños), el triunfo del bien sobre el mal (la Trunchbull es derrotada y los padres de Matilda tienen que huir), una heroína (Matilda) con talento natural y aparentemente aislada del resto pero con capacidad suficiente para relacionarse, un dragón o un ogro (Miss Trunchbull), una princesa (Miss Honey) a la que hay que salvar de algún peligro o situación tiranizante, una bruja o madrastra (Mrs. Wormwood), un Rey tiránico (Mr. Wormwood), algunos personajes menores no muy definidos que rodean la historia (compañeros y hermano de Matilda) y por supuesto un castigo y una recompensa final merecida²⁵⁹.

Siempre se ha sostenido una idea que ya es legión en torno a la agilidad y vivacidad de la obra infantil y juvenil que ha de estar sostenida sobre elementos que lo permitan como la reducción de situaciones secundarias, la mínima presencia de descripciones, la trascendencia del diálogo y de las secuencias breves y alternas, lejos de la sofisticación que pueden tener las obras para adultos, pero también la simplificación debe ser guía en los personajes y en los temas. Y todo ello motivado por el ritmo de vida actual, siempre caracterizado por las prisas súbitas y la falta de tiempo para generar procesos vitales. También la literatura infantil y juvenil se hace eco de este modo de vida y la presencia de una cultura basada en lo breve como elemento formal y constructivo, lo breve en las secuencias, lo

259 M. del Fresnedo Fernández, "Matilda: Realismo y sátira en la obra de Dahl", en *Didáctica Lengua y Literatura*, vol. 21, 2009, p. 146.

breve en casi todo, para dar pie a una excitación narrativa. Colomer²⁶⁰ explicaba algunas de las complejidades narrativas de la etapa de ocho a diez años insistiendo en la idea de que sigue la simplicidad narrativa aunque se produce alguna complicación por la presencia de anacronías que quiebran el orden lineal y los saltos temporales. En cuanto a la etapa de diez a doce las dificultades mayores harán referencia a personajes que explican su historia y construcciones más sofisticadas; para llegar a la etapa de doce a quince se producen anacronías de todo tipo y conflictos internos.

En definitiva, progresivamente se va complicando la historia desde una inicial simplicidad aunque se mantendrán los elementos básicos: la abundancia de episodios y la rapidez narrativa.

5. EL ESPACIO-TIEMPO NARRATIVO

A lo largo de la historia de la literatura infantil y juvenil hemos observado que los lugares-motivo de las historias han variado sustancialmente en una línea progresiva desde el campo a la ciudad a medida que las sociedades rurales medievales han dado paso a las sociedades burguesas modernas. El predominio de paisajes y ambientaciones en el espacio geográfico de pueblos, aldeas o en plena selva ha sido un elemento transigente y habitual junto a los palacios y los castillos, símbolos singulares del poder de la monarquía y la aristocracia y su trascendencia social como sedimento que organiza y dirige la sociedad feudal. Si, por ejemplo, observamos los cuentos de Perrault (a pesar de su conformación en el siglo XVII) la mayor parte de ellos poseen

²⁶⁰ Colomer, *Formación*, op. cit., pp. 267 y ss.

ese ámbito locativo. *Barba Azul*, por ejemplo, es el fiel exponente de esa medievalidad de la que arrancan gran parte de las historias de hadas y sitúa sus dominios en un castillo. *El gato con botas* en plena naturaleza y el palacio del rey para seguir esta tradición también muy presente en los textos de la época como fedatarios de la trascendencia de la corona en todo momento.

Una situación que, tras la revolución francesa y el triunfo de la burguesía desaparecerá radicalmente de las historias creadas. Lo que le ha llevado a Hugo Cerda²⁶¹ a hablar de niño de la burguesía. Quizá sea excesivo hablar de la instauración de un sector social como la burguesía hasta el punto de la creación de un tipo específico de niño, pero es cierto que la determinación de un espacio conforma también un modo de organizar el mundo, unos comportamientos y una forma de vida. Los personajes de los cuentos de Perrault, por ejemplo, viven en un mundo en el que la naturaleza es uno de los principales elementos intrínsecos al propio sistema de creación y al propio concepto de existencia, la naturaleza, el bosque, genera expectativas: una veces terroríficas; otras deíficas.

El espacio conforma una situación vital. Así es determinante en *Caperucita Roja*. ¿Cómo se entiende desde la perspectiva del siglo XXI que una madre le dijera a su hija que se adentrara en un bosque poblado de lobos para entregar una cestita con comida a la abuela? ¿Acaso no es una irresponsabilidad? Sin embargo, era otra sociedad, otro *modus vivendi* y la adaptación

²⁶¹ H. Cerda, *Literatura infantil y clases sociales*, Madrid, 1982, pp. 23-24. Dice lo siguiente: "Cuando nos referimos al niño de la burguesía o sea aquel niño, cuyo medio familiar le asegura todas las condiciones materiales y sociales para su pleno desarrollo físico y mental, no hay duda que nos acercamos al "niño universal", tan proclamado por los pediatras, sociólogos, pedagogos y fundamentalmente por los psicólogos".

al medio hostil desde la infancia era una actividad necesaria. Caperucita no debe sólo hacer frente al lobo, sino al medio hostil en que se halla.

En *Piel de asno* de nuevo está presente la monarquía con sus palacios, pues la protagonista es una niña, de nuevo, que deberá hacer frente al padre-rey enamorado. En él, sin duda subyace también la temática del incesto ante la que la burguesía con su moral dieciochesca será radicalmente intransigente. En este mundo las hadas todavía pueblan ese espacio fantástico y, en consecuencia, dirimen los conflictos que sólo a través de otros factores más expeditos se resolverán a partir del siglo XIX, por lo que la magia se convertirá en aliada fiel:

Si el incesto tuvo un carácter generalizado, si en la horda primitiva el patriarca tenía derecho a disponer de todas las mujeres, es claro ver en esta serie de relatos una rebeldía contra el monopolio sexual del patriarca. En ellos se halla expresado uno de los elementos de la culpa original. Surgidos cuando la rebelión ya se había producido queda, sin embargo, disimulada bajo la condena externa que una nueva ética imponía, el soterrado elemento de culpa ante esta rebelión filial, ante este negar al patriarca algo a lo que tenía derecho. El concepto de pecado y penitencia, subsiguiente la rebelión de los hijos, aparece con toda claridad en esta serie de cuentos²⁶².

Entre los componentes espacio-temporales de ese mundo que va transformándose a lo largo de los siglos podemos hallar dos ámbitos que predominan con solvencia en todas estas historias:

- a) Ámbito externo: el bosque.
- b) Ámbito interno: el palacio, el castillo y la casa solariega.

²⁶² Martínez Menchén, *Teoría*, op. cit., p. 30.

EL BOSQUE

Decía André Breton que “la poesía se hace en los bosques/ tiene todo el espacio que necesita”, y así la literatura anterior al XIX no tendría mucho sentido sin esa presencia del bosque en la tradición artúrica y en las obras de literatura nórdica como elemento trascendente. Así las leyendas artúricas tuvieron lugar en la Bretaña francesa y más concretamente en el Bosque de Brocelandia, tierra mágica por otro lado llena de las huellas de los celtas, los druidas y los monumentos megalíticos. La literatura nórdica, por ejemplo, también tienen una génesis trascendente en el bosque, desde la poesía de los escaldas hasta *Edda*, la *Saga de Gísli Sursson*, la *Saga de los Habitantes de Eyr*, la *Saga de Njáls* o la *Saga de los Volsungos*²⁶³ (texto islandés del siglo VII) que se relacionaría con la de Nibelungos germánica, aunque el *Cantar de los Nibelungos* sería de una etapa posterior. Desde las primeras páginas de los Volsungos aparece Sigi, el hijo de Odin, surge el bosque salvaje como primer elemento trascendente. Por ejemplo, en el famoso bosque de Hoddmimir se escondió una pareja de humanos, Lift y Liftrásir, que escaparon a las llamas de Surt, y se alimentaban del rocío de la mañana... En el “Cantar de Atli” se habla del bosque oscuro (y también del bosque famoso, y dice: “El llano también os dará,/ lanzas silbantes,/ grandes tesoros,/ el bosque famoso...”²⁶⁴). El bosque ya es un lugar imprevisto, un lugar mágico, un lugar de refugio o de recompensas.

²⁶³ La *Saga de los volsungos* es un texto islandés de finales del siglo XIII. Relata las aventuras del héroe germánico Sigurd. Sería una versión anterior de *El cantar de los Nibelungos*. Los estudiosos agrupan esta saga dentro de las llamadas *sagas arcaicas* o *de la antigüedad*, caracterizadas por insertar elementos mitológicos y fantásticos.

²⁶⁴ *Antología de la literatura nórdica* (Ed. M^a P. Fernández Álvarez y T. Manrique Antón), Salamanca, 2002, p. 85.

La trascendencia de este espacio narrativo ha sido claramente expresada por diversos estudios, como dice García Velasco, tanto como lugar para ocultar el crimen (como sucede en *Blancanieves*), como espacio de aventuras inesperadas, fuente de recursos necesarios para la vida (*El genio de la botella*), lugar de entretenimiento (*El lobo y los siete cabritos*), el peligro (*El nabo*), elemento ornamental (*El rey sapo o Heinrich el Inflexible*), prueba de habilidades (*El sastrecillo valiente*), laberinto (*Hansel y Gretel*)...:

El bosque es escenario frecuente donde se sitúan hechos o lugares de las historias en los cuentos infantiles. Así en el corpus analizado el término "Bosque" aparece, prácticamente, una vez cada mil palabras, o sea, 302 veces, más 17 en plural, más cuatro en diminutivo ("Bosquecillo")²⁶⁵.

En las aventuras caballerescas medievales, que pasarán al romanticismo con especial frenesí, el bosque es lugar de naturaleza salvaje, de la soledad y de lo desconocido, pero también lugar de aprendizaje donde el camino de la vida se perfecciona y enaltece. Es un bosque siempre impracticable, sin retorno, extraño, devastado:

Al adentrarse en la floresta, mientras el azar preside su andadura, el caballero se aparta de la mirada de los demás para desafiar en solitario cualquier contingencia (...) La floresta se define, pues, como un lugar peligroso que apela al heroísmo caballeresco, y en el caso de que la intervención humana en estos parajes sea mínima, su hostilidad irá en aumento²⁶⁶.

265 A. García Velasco, *El lenguaje de los cuentos infantiles*, Málaga, 2005, p. 135.

266 E. J. Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Madrid, 2004, pp. 133-134.

También en la literatura de Perrault el bosque tiene un papel trascendente: en *Riquete el del Copete* con ese niño protagonista y contrahecho, horrible. En el bosque es donde se produce el encuentro del protagonista con la princesita.

En el bosque hay alimañas o hadas. Son los elementos mágicos o la fiereza de los animales o los hombres los que determinan y conforman este ámbito. El bosque puede solucionar los conflictos creados en la historia o puede solucionarlos:

Las hadas de los bosques alemanes son las herederas de las sílfides, ninfas y ondinas, que giraban en torno al viejo panteón de los dioses nórdicos, pero entremezcladas con otras tradiciones (celtas, griegas, latinas, eslavas, mediterráneas), en ocasiones, más antiguas, en otras, mucho más recientes²⁶⁷.

De ahí que en muchos casos el bosque esté encantado y genere una atracción o repulsión manifiesta. Genera la soledad y el enfrentamiento del ser humano con su propio destino y también consigo mismo. Por ejemplo en *La bella durmiente del bosque* se le asignan cien años a una virgen dormida en lo más profundo del bosque, algo vedado al común de los mortales y recordado por una tradición mágica. En el bosque puede aparecer una bruja o un brujo, puede surgir de pronto un lobo o un hada. En el bosque se puede uno perder: lo hacen Hansel y Gretel, lo hace Garbancito... incluso Caperucita, pero el bosque puede ser también una solución vital:

La leyenda de Hänsel y Gretel (la pareja de hermanitos que se extravía en el bosque umbrío, donde encuentran una casita hecha de golosinas y quedan a merced de una bruja que los

267 J. Pino Miyar, "El bosque helado (Cuento de hadas)", en *Letralia. Tierra de Letras*, 214, 20 de julio de 2009.

quiere gordos para su cena) nos puede ayudar a explicar una concreta relación de nuestra psicología con el “misterioso” subconsciente: si el principio del placer guía nuestros pasos y nos extraviamos insensatos una noche en el bosque tenebroso, donde proliferan las mil y una pesadillas de nuestra menesterosa estructura psicológica, deberíamos entonces preguntarnos con serenidad qué significado tienen en sí las prohibiciones (...) Por eso es que, al mundo mítico de Hänsel y Gretel, lo he denominado “el bosque helado”, porque es allí, tristemente, si pretendemos de manera absurda que posea consistencia, donde nunca nada se realiza, salvo los oscuros sueños y las obsesiones más falsas del pensamiento, que cree caminar por él en pos de una añorada y legendaria quimera. (...) Aunque no sé hasta qué punto, vagabundeando por esos lejanos y hermosísimos bosques de la infancia y la adolescencia, sólo quisiéramos ver salvada la verdad más íntima —“el verso más puro” —, las heladas flores de la melancolía y el más antiguo sueño gregario y universal de nuestra especie²⁶⁸.

Y esta dinámica anterior a la revolución burguesa se mantiene hoy día en los escritores actuales como un homenaje a aquel bosque que no representa los peligros de antaño. Por ejemplo, Joan Manuel Gisbert en su obra *El bosque de los desaparecidos* en la que una niña, Ilse, se desvía de su camino y entra en el bosque en el que antaño desaparecían personas. Aquí el bosque se asocia al misterio, al miedo, al desconuelo... En *El señor de los anillos* (Libro I) con su carácter medievalizante, los hobbits se adentran en el Bosque viejo para evitar los caminos. En este caso el bosque sirve como refugio donde poder esconderse, no posee en este contexto valor dañino alguno. Aunque veremos que no es ninguna garantía porque son atrapados por el Viejo

²⁶⁸ Pino Miyar, “Bosque”, op. cit.

Hombre-Sauce. El bosque de Lothlorien sirve también de cobijo cuando a la muerte de Gandalf los miembros de la Comunidad son refugiados por el elfo Haldir y sus hermanos conduciéndolos hasta los señores del bosque. Una visión que nos devuelve la presencia de un código de existencia y valores que surgen en el bosque y unos principios a seguir que amplían la antigua visión que teníamos al respecto. Existen las leyes del bosque como se deduce de cuentos como *Ratón de campo y ratón de ciudad*. Y el bosque puede ser un lugar donde encontrar fácilmente alimento como sucede en el cuento de los hermanos Grimm *El lobo y los siete cabritillos*: «Un día quiso salir al bosque a buscar comida y llamó a sus pequeñuelas. “Hijas mías,” les dijo, “me voy al bosque...”». Igual que en *Los tres enanitos del bosque* descubiertos por la niña y donde se dice: «Toma, ponte este vestido y vete al bosque a llenarme este cesto de fresas, que hoy me apetece comerlas». Pero también es el lugar mágico donde encontrar monedas aunque también se pueden encontrar sapos según la bondad del personaje.

En la tercera parte de *El señor de los anillos*, el bosque sirve como refugio en el que perderse. Así les sucede a los Hobbits que consiguen escaparse de la batalla y ocultarse en el bosque de Fangorn, donde se encuentran con Bárbol, un Ent, que los lleva al interior del bosque a su casa y los ayuda a reponerse. El bosque como ocultación, como refugio, como lugar de magia, como elemento donde todo es posible. Finalmente desde el bosque Cerrado partirán hacia las Tierras Imperecederas:

Como espacio económico, de refugio o de prueba, el bosque aparece como el lugar ideal para la alteridad y lo fantástico. A él se han trasladado miedos y anhelos, monstruos, pesadillas y aspiraciones de riqueza fácil o vuelta a la naturaleza.

Por momentos cobraba vida propia, premiando o castigando a sus invasores por intermedio de seres y/o personajes que la secularización racionalista del siglo XVIII convirtió en supersticiones sin fundamento; pero que ese mismo Iluminismo no desechó del todo. Sus límites señalan el fin de un mundo y el inicio de otro, en el que la vacilación intelectual y los sentidos le conferían al hombre un lugar subalterno; un rol en el que la vieja premisa bíblica de ser “Rey de la Creación” se desvanecía, retrotrayéndolo a una situación holística en la que el hombre se advertía como una parte más del entorno y descubría su situación de inferioridad ante una “Creación” que lo dominaba y convertía en el más débil de sus vasallos²⁶⁹.

También es el lugar de refugio de dos gigantes en el cuento de Grimm *El sastrecillo valiente* y gracias a ese refugio causan enormes daños, robos, asesinatos, no pudiendo acercarse nadie sin correr peligro. También en este mismo bosque se halla el animal mágico, el unicornio, que hace grandes destrozos y al que le mandan capturar.

Se produciría una asociación entre la estructura medievalizante en la que la figura del rey lo domina todo y la aristocracia gobierna la sociedad, el bosque como refugio, como lugar de magia donde el mundo fantástico es posible y la lucha por la vida tanto en un ámbito como en el otro. La civilización acaba en él y a partir de él entrábamos en otro mundo donde todo era posible. Un mundo que se puede convertir en una liberación o en una pesadilla. Esta posibilidad del bosque lo convierte en una especie de cajón de sastre de la sensibilidad humana donde todas sus conquistas son verificables. En la novela de Ray Badbury, *Fahrenheit 451*, el bosque es el origen desde el que se

269 F. J. Soto Roland, “El bosque, la imaginación y el miedo”, [en línea], Dirección URL: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/soto_fernando/bosque.htm> (Consultado el día 2 de mayo de 2009).

establecerá de nuevo la creación a través del libro. En esta obra el gobierno impide que los ciudadanos lean porque la lectura hurta la felicidad y también impide la igualdad que, sin duda, quiere imponer a cualquier precio; el bosque aquí se convierte en un símbolo de liberación (como antaño en los cuentos con proyección medievalizante): Montag, el protagonista, logra escapar de la ciudad yéndose al bosque donde encuentra a un grupo de vagabundos-académicos dirigidos por Granger. Éste cuenta que su misión es vagar por los bosques y transmitir oralmente lo que dicen los libros: son los hombres-libro, los depositarios de la cultura, o sea, de la mejor esencia del ser humano. El bosque como refugio del libro, bella parábola, pues sólo del bosque salieron originalmente los primeros folios para escribir la historia de la humanidad:

Hace muchos años que leí esta novela que hoy no he encontrado en mis estantes, y me he preguntado por qué esos hombres aparecían en un bosque y no en la ciudad. Quizás el bosque sea el lugar donde hay que guardar lo más sagrado, lo más importante, aquello que debe ser liberado del propio hombre en los tiempos turbulentos. Parece como si el corazón del bosque esté resguardado de las garras del poder. Robín Hood se guarece en él para defenderse del rey impostor y de su injusticia. ¿Qué novela era - gallega, quizás de Fernández Flores - que hablaba de los caminos del bosque transitados por meigas, lobos, peregrinos, perseguidos ...?²⁷⁰

Cirlot ofrece también una visión plural sobre el bosque y lo asocia a elementos femeninos y maternos. Es un lugar donde florece abundante la vida vegetal libre, ajena, ni cultivada ni

270 F. Balear, “Guardado en el bosque”, [en línea], Dirección URL: <<http://fabian.balearweb.net/archives/20060406>> (Consultado el día 5 de julio de 2009).

dominada y, en consecuencia, ajeno al poder del sol, a quien los druidas le darían la selva por esposa:

Por ello puede afirmar Jung que los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante (de la razón). Zimmer señala que, por contraste a las zonas seguras de la ciudad, la casa y el campo de cultivo, el bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y de enfermedades, lo cual explica que los bosques fueran los primeros lugares consagrados al culto de los dioses suspendiéndose en los árboles las ofrendas (estaca de sacrificio)²⁷¹.

Es curioso en este sentido, y como una consecuencia de ese miedo ancestral al bosque que, en los cuentos infantiles japoneses, la resolución de los conflictos pasa muchas veces por la llegada a la ciudad. Irse a las montañas o a una isla apartada corresponde a historias con finales trágicos:

Es lo opuesto a Europa, sobre todo la Europa del Norte, donde los finales felices a menudo presentan a protagonistas que desaparecen en el bosque. Después de vencer al déspota de la ciudad, Guillermo Tell regresa al bosque. Viviendo en ciudades que estaban rodeadas por murallas, plagadas de regulaciones estrictas, y ojos fisgones los europeos consideraban los bosques un ámbito romántico donde uno podía encontrar una Bella Durmiente o un Príncipe Rana²⁷².

Y es que efectivamente la influencia de la literatura nórdica es tan grande que muchos de los símbolos nacidos de ese bosque pertenecen a ella.

271 E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 2007, p. 112.

272 T. Sakaiya, *¿Qué es Japón?*, Santiago de Chile, 1993, p. 209.

Pero también, por ser territorio libre donde la civilización no ha penetrado es lugar donde pueden campear a sus anchas ladrones y proscritos de la sociedad tanto como marginados y personas que son perseguidos por los gobernantes, por la aristocracia, por el orden medieval constituyente. *Tristán e Iseo*, por ejemplo, se marchan al bosque de Morois cuando se ven amenazados por el rey Mares, convirtiéndose desde entonces en su reino fuerte. Pero también está muy presente en *El caballero de León* de Chrétien de Troyes, donde Yvain ha incumplido la promesa que le formuló a su amada que le envía un mensaje, muy enfadada, afirmándole su enemistad y el caballero reacciona diciéndole que huya por los campos y hace tiempo que vive en el bosque como un salvaje... En *Robin Hood*, historia que ha tenido múltiples versiones²⁷³, el héroe tiene su función estelar en el interior del bosque. Éste es el ámbito de actuación y su reino verde. La leyenda dice que Robin volvió a los bosques de Sherwood para continuar sus aventuras hasta que, herido de muerte, se refugia en el monasterio de Kirkless. Pero, sin duda, hablar del bosque es hablar por antonomasia de Robin y su leyenda. En la versión infantil y juvenil de *Las aventuras de Robin Hood* (1883) de Howard Pyle, Hood queda como proscrito después de haber matado a un ciervo del rey y a un hombre que se atrevió a poner en entredicho su virtuosismo como arquero. El bosque es su refugio y lugar de aventuras, lugar de encuentro, lugar de comunión con sus congéneres.

Esta trascendencia del bosque cambiará radicalmente a lo

273 La primera es de William Lagland con el nombre de Pedro el labrador (1377), la primera vez que se menciona. Sin embargo, el primer relato sigue fiel al espíritu romántico de la época pues Pierce Egan the Younger escribe el folletín *Robin Hood and Little John o, The Merry Men of Sherwood Forest*; Alejandro Dumas escribe *El príncipe de los ladrones y Robin Hood el proscrito* y como primer clásico de la literatura infantil y juvenil *Las aventuras de Robin Hood* de Howard Pyle en 1883.

largo del siglo XIX, aunque es verdad que en las versiones que ofrecen los escritores románticos de los cuentos de hadas se mantendrá ese espíritu medieval tan querido para ellos. Será sobre todo a mediados y finales con la llegada de las novelas de aventuras inglesa cuando definitivamente esta situación cambia radicalmente. Se produce el gran auge de un tipo de novela que ya no tendrá el bosque como refugio sino el mundo en general, los mares, los océanos, los desiertos... o la ciudad. Así los urbanitas burgueses serán básicamente sus protagonistas. El espacio-tiempo juega a favor de un cambio en las situaciones, los personajes, las costumbres y el ámbito que surge de estos es radicalmente distinto:

Pero el héroe evoluciona, como ya se ha dicho, con la sociedad. En pleno siglo XVIII la Revolución Industrial ha removido todos los cimientos sociales, la estructura agraria tradicional ha sido sustituida por la estructura ciudadana. Surgen entonces nuevos héroes y nuevos villanos, más acordes con el pensamiento del hombre de ciudad. La rebeldía, la aventura, crean héroes que, tradicionalmente, fueron villanos: piratas, pistoleros, bandidos... son los nuevos héroes que se enfrentan precisamente al orden establecido: Sandokan lucha contra el inglés invasor, los bucaneros del Caribe se dedican al abordaje de las naves de los odiados españoles, el pistolero asalta diligencias, pero es tan carismático y valeroso que al final, siempre acaba llevándose a la chica... son sus características el arrojo, el desprecio ante el peligro. El villano es ahora el propio sistema: la sociedad burguesa, de costumbres acomodadas y aburridas, el patrón, el ejército. El turbulento Siglo XX proporciona al cuento un nuevo elemento de heroicidad: el componente bélico. La influencia americana propone nuevos villanos, personalizados en japoneses y alemanes contra los que el héroe ha de luchar para defender la liber-

tad del mundo (...) Los nuevos héroes son niños estudiantes que corren aventuras en su ciudad: Manolito Gafotas, Harry Potter, ya no se enfrentan a villanos inconcebibles, sino a personajes de carne y hueso que forman parte de sus vidas²⁷⁴.

La visión medievalizante, sin embargo, va a pervivir durante un cierto tiempo convirtiéndose en un rasgo de identidad fantástica y propiciando un tipo de simbología que en los albores del siglo XX al hilo de la trascendencia del ocultismo y la importancia de Mme. Blavatsky adquirirá una nueva dimensión y será muy querida, por ejemplo, por los escritores modernistas hispanoamericanos. De hecho en la obra *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas* se nos dirá:

Es significativo que el espacio físico donde se accede de una dimensión a otra sea el bosque, "siempre misterioso, albergando las fuerzas y energías ocultas de la naturaleza, como nos dice Pérez Rioja (1994:98) y como muy poéticamente expresa Reyes al comienzo del relato pues, al cobijar en su interior las energías ocultas para el hombre, facilita o incluso diríase que provoca verosímelmente el salto de dimensión²⁷⁵.

B) EL PALACIO, EL CASTILLO Y LA CASA

Muchas son las historias de la literatura infantil que han tenido como protagonista el castillo, el palacio o la casa. En los escritos anteriores a las revoluciones burguesas, sobre todo los primeros, ofrecían una trascendencia simbólica en consonan-

274 M^a V. Rasero Linde, "Orígenes del cuento", [en línea], Dirección URL: <<http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/recursos/Hemeroteca%20virtual/HERODES/n1/generos/cuento.htm#heroe>> (Consultado el día 27 de mayo de 2009).

275 C. Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas*, Santiago de Compostela, 2002, p. 88.

cia con el valor que poseían en las sociedades rurales. A medida que la burguesía se hace con el control social, el castillo y el palacio, símbolos feudales, señoriales y monárquicos son sustituidos. Los castillos en los cuentos infantiles han estado claramente asociados a seres despóticos y crueles, ambientes enrarecidos donde sucedían acontecimientos extraños y trágicos, adquiriendo una suntuosidad que ha proyectado discursos más envolventes que en los demás casos. Residencia de grandes señores que, a veces, guardaban algo ingrato en sus estancias amplias y lóbregas, lugar de encierros o lugares también misteriosos que sirven para el encuentro y el miedo.

Mientras sobre el palacio ha planeado una nobleza, unos comportamientos, unos hábitos de dignidad (con las excepciones habituales) que lo han identificado con la clase social que organizaba y dirigía la sociedad: la monarquía. En general ha sido lugar donde han trascendido situaciones casi siempre positivas y en las que se han resuelto situaciones. Si bien es verdad que la transmisión de las ideas que se generaban en torno a él mucho tenían que ver con la visión de la sociedad que proyectaba la nobleza.

En *La Bella Durmiente* de los hermanos Grimm la historia se desenvuelve en un castillo que servirá de tumba para la hermosa joven: cada año alrededor del castillo crecerá una red de espinos más y más altos que impedirán su entrada. Es la tumba del misterio, el elemento oculto que debe ser desvelado y el castillo coadyuva en su misterio. Todos tratan inútilmente de llegar a él, pero el castillo (como en la obra de Kafka) tiene un valor simbólico cuya conquista lo hace ilusorio e inaccesible: «Pero era imposible, pues los espinos se unían tan fuertemente como si tuvieran manos, y los jóvenes eran atrapados por ellos, y sin poderse liberar, obtenían una miserable muerte».

En *Juan sin miedo* de los hermanos Grimm el protagonista desconoce el miedo y saliendo del pueblo a un castillo, con tesoro incluido, habitado por un malvado fantasma que, ante la imposibilidad de asustar al intruso con todas las artimañas que tiene a su alcance, decide abandonar el castillo al tercer día. En consecuencia, el castillo aquí posee una deformación caricaturesca pues ni siquiera altera al joven Juan.

Sí está muy presente el terror en el castillo de *Barba Azul* de Perrault cuando su mujer descubre que en una habitación del castillo su marido oculta los cuerpos de sus anteriores esposas. Aquí el castillo es el misterio y su descubrimiento la muerte.

En muchas ocasiones el miedo, los fantasmas han sido asociados siempre a los castillos por la arquitectura que en sí proyectan caracterizada por la ausencia de luz y el efecto laberíntico donde puede surgir cualquier sorpresa. Es una aventura al estupor y al desconcierto. Así sucede en historias como el castillo de Walpole del conde *Drácula* de B. Stoker donde el joven Harker es retenido por el conde como prisionero:

Para ambientar cualquier historia fantástica y más teniendo en cuenta si esta trata el tema de los fantasmas y aparecidos, hay que hacerlo en un escenario que resulte fascinante, dantesco, devastados, en ruinas; abundan escenas crepusculares y nocturnas, etc., que son capaces de infundir por sí solos terror: casas abandonadas, castillos, pasillos alargados, viejas bibliotecas, etc... unos escenarios que se asemejan a los escenarios sobrenaturales, irreales y fabulosos²⁷⁶.

276S. Ballesteros López, "La literatura infantil", [en línea], dirección URL:<http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca_v2/ponencias/TRABAJOS%20FINAL/ESCENARIO%20PARTE%20III/TEMA%207/5%20FANTASMAS%20EN%20LA%20LIT%20INFANTIL/LITERATURA%20INF.%20JUV.htm> (Consultado el día

En *La familia de Hühnergrete* de Andersen el castillo posee un misterio y su desaparición hasta ser sustituido por una casa de Hühnergrete, una relevancia trascendente, quizá la relevancia que da la transformación de la sociedad y el cambio de clases sociales que se iba produciendo progresivamente en Europa. El castillo fue derruido: «La familia se ha extinguido, el castillo fue derribado, y el lugar donde se levantó está hoy ocupado por la magnífica granja avícola con la dorada veleta, donde reside la vieja Hühnergrete. La mujer está muy contenta con su linda casita». Había pertenecido al señor Grubbe, el apellido de la antigua y noble familia que había vivido en el castillo señorial. Cuando el hidalgo Grubbe residía en aquellos parajes se alzaba con majestuosidad siendo la expresión de un poder que con el tiempo desaparece, pero nunca fue agradable a la vista. De espesos muros rojos, fue lugar de tortura de Jön y espacio para el dolor.

La relación entre las brujas y los castillos no ha sido muy frecuente, pero en la obra de los hermanos Grimm, *Yorinda y Yoringuel*, el castillo está habitado por una bruja que opera según la magia negra habitual en ellas y todo aquel que se acerca al lugar a menos de cien pasos queda detenido: «Sin poder moverse del lugar hasta que ella se lo permitía; y siempre que entraba en

26 de junio de 2009). Y añade el autor: “Los castillos encantados no pueden faltar en los relatos de fantasmas, son, sin lugar a dudas, el hábitat por excelencia estos personajes; esta afirmación esta basada en una experiencia propia con chicos de 5 a 8 años a los que pedí que me dibujaran como creían que eran los fantasmas, después de observar los resultados he podido comprobar que un porcentaje altísimo además dibujaron un castillo. Hay muchísimos ejemplos de cuentos que se basan en fantasmas y sus castillos (el castillo donde pasa las tres noches Juan sin miedo)”.

aquel estrecho círculo una doncella, la vieja la transformaba en pájaro y, metiéndola en una cesta, la guardaba en un aposento del castillo. Tendría quizás unas siete mil cestas de esta clase.» Yorinda cae bajo sus garras y es conducida al castillo que se convierte así en cárcel pero será liberada por Yoringuel que lograra la flor roja que desencantaba todo lo tocado.

En la obra *Guardado en el corazón, y no olvidado* de Andersen se produce la agresión del castillo, un castillo que guardaba una historia antigua de tortura y terror. Ahora se produce, en cierto modo, una venganza, pues una noche llegan bandidos y matan a tres de los servidores del castillo y al perro mastín, atando luego a Dama Mette en la perrera con la cadena del animal e instalándose en la gran sala.

En *El cuervo* de los hermanos Grimm el valor del castillo es simbólico y misterioso pues los personajes lo buscan denodadamente pues es la solución de sus problemas. Se trata del castillo de oro de Stromberg, tildado como bendito y casi inalcanzable. La princesita se ha convertido en un cuervo y necesita que alguien valla a buscarla al castillo. Finalmente el hombre llegó: «Éste estaba construido en la cima de una montaña de cristal; la princesa encantada daba vueltas alrededor del castillo en su coche, hasta que entró en el edificio. El hombre se alegró al verla e intentó trepar hasta la cima; pero cada vez que lo intentaba, como el cristal era resbaladizo, volvía a caer». Una muestra de la imposibilidad de construir los sueños. Un final infeliz a los que no eran muy dados los hermanos Grimm. En la misma línea, con un castillo también de oro se encuentra otra historia de estos hermanos, su conocido cuento *El pájaro de oro* en el que de nuevo existe una princesa encantada en el castillo nombrado, objeto de deseo, finalmente todo acabará en boda.

En las historias actuales que surge el castillo, existe un valor distinto. Se intenta forjar una antigüedad necesaria al relato y proyectar una ambientación mágica. Sería como una especie de envoltorio para el juego escénico que se pretende crear asociado a la brujería y la hechicería. No proyectaría la asunción de unos valores concretos y delimitados que tenían que ver con un posicionamiento social, aunque es verdad que en muchos castillos de los cuentos de la tradición el elemento mágico también está presente. En *Charmed Life*²⁷⁷ de Diana Wynne Jones (primer libro de la serie *Chrestomanci*, un conjunto de novelas de la que ésta es la primera), como en los libros de Rowling, la acción transcurre en una escuela para brujas y hechiceros infantiles cuyo espacio es acogido por un castillo encantado. Éste posee una función como espacio cerrado propicio para los encuentros, las situaciones extraordinarias... motivado por las condiciones especiales de tipo arquitectónico. La obra está contada desde la perspectiva de Eric y su hermana aprovecha la situación en el castillo para perfeccionar sus dotes de bruja.

La Escuela Hogwarts (en *Harry Potter*) funciona también en un enorme castillo, antiguo y muy bien equipado con torres,

277 Fue publicada en 1977. Desarrolla la historia de dos hermanos huérfanos Eric y Gwendolen Chant son convocados a un castillo donde se llevan a cabo enseñanzas mágicas. Tienen siete vidas como los gatos y algunas van perdiéndolas a lo largo de la historia. El argumento tiene mucho que ver con *Harry Potter* aunque esta historia fue publicada mucho tiempo antes. Para algunos *Charmed Life* es superior a *Harry Potter*. Por ejemplo, su concepción del mundo y de la existencia es más profunda. Lo fundamental es que produce reflexiones sobre este mundo dotándolo de personalidad y vida especial y por su sentido del humor. Entre las obras de esta serie se encuentran también: *Las crónicas de Chrestomanci*, *El destino de Conrad...* En 2007 ganó el World Fantasy Award por su trayectoria. El lector puede encontrar una información más abundante en la siguiente dirección de internet: <<http://www.leemac.freemove.co.uk/cl2int.htm>> (Consultada el día 3 de noviembre de 2009).

mazmorras, fantasmas, pasajes secretos y espejos y pinturas encantados. Entre las materias que se dictan figuran Adivinación, Defensa Contra Artes Oscuras y Cuidado de Criaturas Mágicas. En muchos sentidos, sin embargo, Hogwarts se parece a un clásico internado inglés en donde pueden estar los niños ingleses e irlandeses con capacidades para hacer magia. El escudo de Hogwarts lo representan los símbolos de las cuatro casas: Slytherin (serpiente), Hufflepuff (tejón), Ravenclaw (águila) y Gryffindor (león) y los animales representantes de cada casa.

El palacio real está presente en *El rey y la rana* de Grimm que se extendía como era habitual junto al bosque, otro de los grandes símbolos medievales. En ésta el palacio es un refugio cuando la niña al escapar de la rana huye hacia él.

Surge con fuerza en *Cenicienta*, pues no en vano es el palacio real donde haya al príncipe que se enamora de ella. Es el lugar donde se produce la metamorfosis de la ceniza en el oropel de lo dorado. Aunque al embadurnar las escaleras del palacio con pez casi se convierte en la tumba éste, si bien el cabo será la gloria, pues el rey descubre el zapato y dice que se casará quien lo pueda calzar. En *La doncella sin manos* el palacio también es el reducto, la salvación, en tanto es allí donde el Rey le construye unas manos de plata y se casa con ella, aunque es cierto que durante unos instantes nos hacen creer que también puede ser la tumba de la doncella aunque no sea así.

A veces se produce la dualidad en el mismo cuento del palacio y del castillo hasta el punto de que se convierten en sinónimos para el narrador, como sucede en el cuento *El enano saltarín* cuando dice:

El rey, francamente contento con dicha cualidad de la muchacha, no lo dudó un instante y la llevó con él a palacio. Una vez en el castillo, el rey ordenó que condujesen a la hija del molinero a una habitación repleta de paja, donde había también una rueca.

Los reyes por norma general habitan los palacios, no los castillos. Así sucede en el cuento *Bestia peluda*.

C) LAS CIUDADES, LAS CASAS BURGUESAS Y LOS ESPACIOS AL AIRE LIBRE

La sociedad del siglo XVIII y del XIX sigue teniendo un peso agrario importante pero progresivamente la burguesía tomará como punto de referencia sus propios espacios que no coincidirán en absoluto con los anteriores. Ni los palacios, ni los bosques ni las casas de pueblo serán protagonistas sino que el espacio estelar será ahora el mundo en toda su dimensión: tanto los mares exteriores como interiores, los espacios universales y, por supuesto, las ciudades que en la literatura de Charles Dickens adquieren una gran eficacia. Ciudades como Londres, Dublín, Madrid, Barcelona, Oviedo, París, Berlín, Roma, San Petersburgo, Moscú... serán símbolos de esa nueva modernidad que manifiesta la impronta de la burguesía y la instauración de la novela burguesa de corte realista o naturalista. El París de Balzac, el Londres de Dickens o el Madrid de Galdós.

La irrupción de *Robinson Crusoe* de D. Defoe (1719) y *Los trabajos de Gulliver* de J. Swift (1726) suponen un cambio radical en la presencia del espacio exterior que se universaliza. Hasta ahora eran bosques concretos del centro o el norte de Europa. Ahora el ámbito exterior es todo el mundo. La burguesía necesita explorar territorios, entrar en relación con otras sociedades con las que establecer relaciones comerciales y ese pequeño te-

rritorio del bosque con sus símbolos y sus pequeños misterios queda ya trasnochado y obsoleto.

La casa solariega: En *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde también aparece la casa solariega (esas casas antiguas y nobles) posee una trascendencia pero la obra tiene un valor sarcástico y deformador. En ella sabemos desde la primera línea que la casa está embrujada y el comprador y protagonista, Mister Hiram B. Otis ha cometido una gran necedad pues ha comprado una casa con un fantasma. Ante ello la respuesta de Otis es: «No creo que un fantasma pueda existir».

6. LOS ARGUMENTOS, LOS ASUNTOS, LAS HISTORIAS...

Desde tiempo inmemorial hay pensadores y pedagogos que promueven la voluntad de asociación entre el ardor didáctico y educador y los textos de literatura infantil y juvenil. Hasta el punto de que no admiten uno sin el otro. El nacimiento de esta voluntad que muchos aprecian como *conditio sine qua non* de la literatura infantil no siempre se corresponde históricamente con los procesos creadores y en muchos casos no ha resultado bondadosa esta unión, aunque en la voluntad de que se produzca ese maridaje están bastantes (más los que se dedican a la didáctica que a la creación literaria entre los que se aprecian criterios diferentes). Tan es así que hay autores que manifiestan un rechazo a que los destinatarios del texto se sientan inmersos en él y a gusto cuando lo que se juegan son otras cosas: la educación y el entretenimiento. Así lo manifestaban Amando López y Eduardo Encabo:

Para un mediador de la lectura lo más importante sin duda es tener la aceptación por parte de sus destinatarios de los tex-

tos que escoge, pero tal vez esa no sea la única razón por la cual deba decantarse, ya que de ese modo se puede descuidar cualquiera de los dos polos importantes en los cuales basamos nuestro criterio de selección de Literatura Infantil y Juvenil: libros que eduquen y que a la vez entretengan²⁷⁸.

Sin embargo, pocas veces se afirma con rotundidad que lo importante en la literatura infantil y juvenil debe ser su calidad literaria y su valor como obra en sí. Esta vieja polémica en la que no vamos a insistir, no nos debe hacer perder el horizonte de cuál ha sido la naturaleza de las historias creadas, sus argumentos, su origen. Es evidente que por mucho que intentemos acordonar este amplio panorama será imposible hacerlo con rigor. Siempre habrá argumentos que no entren en juego, pero sí intentaremos una percepción de conjunto que establezca las grandes líneas argumentales por donde se han movido las historias infantiles y juveniles y sus respectivos discursos.

Lo cierto es que las historias que llegan a la literatura infantil y juvenil proceden del gran espectro de la literatura mundial. En ellas casi siempre el ser humano aparece ante sus propias limitaciones, inmerso en un espacio que debe dominar si no corre el peligro de ser dominado por él. En muchas historias esa trascendente relación entre el ser humano y su espacio vital delimita el terreno de los argumentos, su esencia. El triunfo de uno o de otro significa la victoria (y en términos bélicos se presenta la contienda narrativa) o la derrota. Casi siempre son historias que finalizan bien y, por tanto, con la existencia del personaje victorioso. En pocas la naturaleza derrota al protago-

278 A. López y E. Encabo, "Ética, estética y educación literaria" en *Lectura y literatura infantil y juvenil. Claves* (coord. M. Abril Villalba), Málaga, 2005, p. 183.

nista. Se trataría del hábitat y sus enormes peligros en forma de animales salvajes y alimañas una forma de conformación argumental, pero también la precariedad de la existencia, la falta de alimentos o de medios económicos para organizar el futuro con garantías.

De esta raíz surge la figura del personaje como héroe o ídolo que debe vencer mil y una penalidades hasta conseguir el ansiado bien. Las funciones del cuento tradicional tan estudiadas por Propp en su obra *Morfología del cuento* nos reclaman la esencia de los argumentos y sus procedencias y según el escritor ruso estas se sostienen sobre pocas variables.

1. Alejamiento. Uno de los miembros de la familia se aleja.
2. Prohibición. Recae una prohibición sobre el héroe.
3. Transgresión. La prohibición es transgredida.
4. Conocimiento. El antagonista entra en contacto con el héroe.
5. Información. El antagonista recibe información sobre la víctima.
6. Engaño. El antagonista engaña al héroe para apoderarse de él o de sus bienes.
7. Complicidad. La víctima es engañada y ayuda así a su agresor a su pesar.
8. Fechoría. El antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia.
9. Mediación. La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar.
10. Aceptación. El héroe decide partir.
11. Partida. El héroe se marcha.
12. Prueba. El donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda mágica.

13. Reacción del héroe. El héroe supera o falla la prueba.
14. Regalo. El héroe recibe un objeto mágico.
15. Viaje. El héroe es conducido a otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda.
16. Lucha. El héroe y su antagonista se enfrentan en combate directo.
17. Marca. El héroe queda marcado.
18. Victoria. El héroe derrota al antagonista.
19. Enmienda. La fechoría inicial es reparada.
20. Regreso. El héroe vuelve a casa.
21. Persecución. El héroe es perseguido.
22. Socorro. El héroe es auxiliado.
23. Regreso de incógnito. El héroe regresa, a su casa o a otro reino, sin ser reconocido.
24. Fingimiento. Un falso héroe reivindica los logros que no le corresponden.
25. Tarea difícil. Se propone al héroe una difícil misión.
26. Cumplimiento. El héroe lleva a cabo la difícil misión.
27. Reconocimiento. El héroe es reconocido.
28. Desenmascaramiento. El falso queda en evidencia.
29. Transfiguración. El héroe recibe una nueva apariencia.
30. Castigo. El antagonista es castigado.
31. Boda. El héroe se casa y asciende al trono.

A partir de aquí podemos entender gran parte de las historias de la tradición que se sostienen sobre principios muy básicos en los que el héroe sale triunfador después de haber vivido duras experiencias vitales. Así le sucederá a Caperucita o también a Blancanieves, incluso a Hansel y Gretel. La consideración del camino de la vida subyace en estas historias. Se presenta

al niño el peligro con su trasfondo regido por la pérdida o la muerte si no se logra el ansiado objetivo.

En ocasiones las historias sobre relaciones familiares sostienen unas intrigas en las que el abandono y desarraigo forma parte del lenguaje de la desolación. Son historias de una especial dureza porque el vínculo con los progenitores se rompe y su restitución siempre es ardua.

En todas ellas juegan elementos maravillosos de signo positivo o negativo que, según Propp, son empleados como antagonistas, mediadores o auxiliares del héroe o la heroína. Se trata de hadas, brujas, ogros, gigantes, duendes... pero también animales o plantas que gozan de los beneficios de la personificación que se han visto por los pedagogos como

Espejo de la vida y de la dificultad de la existencia, así como expresión de permanentes aspiraciones humanas, los cuentos de hadas nutren y enriquecen la fantasía, amplían el mundo de la experiencia infantil, favorecen y aceleran el proceso de maduración global de la personalidad, potencian el patrimonio lingüístico y los medios expresivos, satisfacen profundas necesidades de tipo afectivo, refinan el sentido estético e inicial en el culto de lo bueno, lo bello y lo verdadero²⁷⁹.

Con estas cualidades a nadie se le ocurriría discutir sus valores, máxime si seguimos aquella consideración de Einstein cuando alguien le preguntaba qué hacer para que sus hijos fueran más inteligentes y él respondió que leerles o que leyeran cuentos de hadas permanentemente. Sin embargo, también han existido detractores de estos:

²⁷⁹ A. Nobile, *Literatura infantil y juvenil*, Madrid, 1992, p. 53.

Los cuentos de hadas representarían para sus detractores un mundo cerrado y arcaico, oprimido por la injusticia social, condicionarían negativamente al sexo femenino, encasillado en la dirección exigida por una sociedad represiva y machista, al ofrecerle como modelos mujeres «míticas, pasivas, inexpresivas, ocupadas sólo de su propia belleza, decididamente ineptas e incapaces», preparándolas para una vocación de víctima. Como propagación de una ideología reaccionaria y retrógrada, propagarían una filosofía de la resignación, apenas abierta a la esperanza, funcional para el mantenimiento del orden establecido y de la perversa división social en clases y, por tanto, para la perpetuación de la sociedad capitalista-burguesa²⁸⁰.

Podemos encontrarnos historias en las que aparecen personajes que encarnarían la bondad o la perversión más abyecta pero que forman parte de una época histórica, de una formación social en la que estos valores estaban vigentes muy diferente de la actual. De ahí la necesidad de que estas historias sean suficientemente explicadas, para no caer en efectos perversos y contraproducentes. En ocasiones, como en *El gato con botas*, el marqués de Carabás es premiado injustamente. El engaño vence. O historias terribles como la de Barbazul, un canto a los despropósitos vitales. Pero el niño sabe o ha de saber que en la realidad también hay monstruos, perversiones y mentiras.

Hay también momentos en que el papel de la mujer es trascendente como símbolo de la casa y el hombre como elemento secundario. No en muchas ocasiones, es cierto. En estos casos adopta el papel de madrastra como una forma de comprensión de un papel que no le pertenece pues sería incomprensible encontrar a una madre malvada, sí, en cambio, es habitual encon-

280 Ibidem, p. 56.

trar a una madrastra malvada. Estas relaciones familiares las ha visto siempre Bettelheim bajo el síndrome del psicoanálisis como gran devorador de historias infantiles y juveniles, llegando a ver el complejo de Edipo en muchas de ellas, tanto en el ámbito del hombre-madre como de la mujer-padre. Así lo ponía de manifiesto al analizar obras como *La cenicienta* o *Blancanieves* y, muy en concreto, en el capítulo “El conflicto edípico y su resolución”, donde decía que

En la fantasía edípica de una chica, la madre se disocia en dos figuras: la madre preedípica, buena y maravillosa, y la madrastra edípica, cruel y malvada. (En los cuentos de hadas, a veces, los chicos tienen, también, madrastras crueles, como en Hansel y Gretel, pero estas historias tratan de problemas distintos a los edípicos). La madre buena, tal como nos la presenta la fantasía, es incapaz de sentir celos de su hija y de impedir que el príncipe (el padre) y la chicas vivan felices...²⁸¹

La lucha por el significado de la existencia como derivación de ese análisis alcanza su valor. El aprendizaje de relaciones familiares y el aprendizaje social están en el origen de todos los argumentos, así como la forma de vencerlos sobre principios rígidos: la bondad, la valentía, la prudencia, la solidaridad... Principios que sustentan todas las acciones vencedoras frente a sus correspondientes antítesis. Estaríamos en presencia de historias que contribuyen al decurso de un lector en formación, de un individuo a medio crear en muchas ocasiones.

A medida que la literatura infantil y juvenil adquiere otros objetivos durante el siglo XIX y XX se produce una transición en las historias, otro tipo de argumentos, a pesar de que exista

281 B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, 2009, p. 122.

una rémora que nos une al pasado y a los cuentos de la tradición en su afán moralizador y creador de héroes que triunfan. Las historias alcanzan entonces otros ámbitos y otros tonos más sarcásticos o más críticos con el mundo que les rodea en forma de pugna o en forma de evasión. Digamos que las grandes ideas como la multiculturalidad, la lucha contra las desigualdades, el papel creciente de la mujer como protagonista, la trascendencia de espacios que hasta entonces no habían tenido fiel reflejo y de épocas históricas remotas permite entrar en los argumentos para crearlos en función de la idea que sostiene la novela. Un motivo que sostenga la igualdad de hombres y mujeres podrá mostrarnos argumentos e historias en las que ésta aparece al margen de la sociedad y en permanente zozobra o una discriminación por razón de raza va a profundizar en una historia que tendrá como protagonista al héroe en apuros a punto de ser sacrificado. Así, por ejemplo, en *Matilda*, la mujer ya no será un ser inútil sino la más inteligente. Y en *Pipa Calzaslargas* será una persona imaginativa, libre y anarquista, ajena al orden social reinante.

Se sostiene gran parte de la narrativa del XX, sobre todo a partir de la segunda gran guerra, sobre los principios desarrollados por la declaración universal de los derechos humanos sobre la infancia: el juego, la libertad de expresión, la cultura, la intimidad, la explotación o los abusos múltiples... llenarán un gran argumentario y, en consecuencia, la mayor parte de las obras de la tradición se enriquecerán con nuevas propuestas. Habrá niños en peligro, por supuesto, y niños que buscarán resolver los problemas de la humanidad como en *La historia interminable*.

Si en las historias de los siglos XVII hasta el XIX el mundo estaba reducido a un ámbito cercano, a partir de entonces el

mundo es amplio y los extraterrestres, las otras galaxias también forman parte de la agenda narrativa. Las aventuras ocupan el espacio de las novelas: *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Moby Dick*, *Tarzán*... son los nuevos referentes en los que predomina ese encuentro con mundos que ya no son cercanos y nacen de la trascendencia del romanticismo a la aventura. El hombre en contacto con el medio no cercano aunque prevalezca la antigua idea de intentar resolver la dicotomía hombre-medio. Salgari, Verne, Kipling, Conrad o London llevan por esos derroteros, pero también los héroes del XX como *Harry Potter* y Frodo en *El señor de los anillos*. Se produce una fascinación por los temas de aventuras en los que el niño se siente identificado con sus héroes que ayudados por fuerzas positivas destruirán a los malvados. Sin embargo, esto no es nada nuevo, estaba en la esencia de historias antiguas, por ejemplo, en las novelas de aventuras del XVI y antes en las leyendas épicas y los cantares de gesta. La novedad es que se trasladan al ámbito de la literatura infantil y a cualquier lugar y época de la humanidad. Su crítica les acumula una gran agresividad que puede resultar maligna llegado el momento al no ser totalmente asimilada en su amplio espectro. En algunos casos ha sido una literatura que ha podido degenerar en cierto amarillismo y teñirse de violencia brutal o gratuita²⁸².

282 Nobile, *Literatura*, op. cit., pp. 76. Decía lo siguiente refiriéndose a una literatura policíaca o de investigación: "El rechazo abierto contra tanta literatura amarilla impregnada de violencia brutal y gratuita, que incluso degenera en sadismo, erotismo o pornografía, poblada por héroes negativos que encarnan la ética del éxito y dominados por la sed de poder y de ganancias. La cruda presentación de vivencias criminales, el carácter equívoco y la escabrosidad de las situaciones, la sucesión de homicidios, la fría objetividad con que se juzga la muerte de los personajes, la complaciente descripción de la atrocidad y la brutalidad, el descrédito de las fuerzas del orden..."

No obstante, el ámbito cotidiano también adquiere una gran presencia con historias que determinan la realidad del día a día y la presencia de individuos semejantes a sus lectores, en muchas ocasiones chicas, como en *Mujercitas*, *Heidi* o *Pippi Calzallargas*, en las que surgen jóvenes perseguidas o abandonadas a su suerte o presas del ámbito familiar, convirtiéndose el amor en el ámbito a perseguir. No obstante, muchas de estas obras han sido vistas muy negativamente:

Es innegable su aportación negativa a una evolución democrática de la sociedad, la mentalidad y las costumbres. En una primera lectura socio-ideológica, el carácter pernicioso de esta literatura aparece en estrecha relación con su caracterización tradicionalista-burguesa, de ahí su perpetuación de unas condiciones de inferioridad de la mujer y su representación como una imagen pasiva y subalterna en relación con el hombre²⁸³.

7. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

La historia del personaje en la literatura infantil y juvenil se sostiene sobre la concepción de héroes y antihéroes, protagonistas y antagonistas básicamente, y los que favorecen (benefician, ayudan o sostienen) a unos y a otros, personajes secundarios que juegan su rol novelesco. Pero también son personajes que se sostienen sobre la visión que la sociedad aporta, la visión que la sociedad ha creado y contra la que no se revelan sino que la mantienen y la amplifican:

En la sociedad tradicional el individuo sólo tiene que aceptar su estado. Y la aceptación de este estado supone el desempeño de las labores que le están destinadas desde su nacimiento

²⁸³ Ibidem, p. 79.

to (...) Se parte de la existencia de una escala jerárquica inmodificable. Existe un orden rígido de jerarquía, una serie de lazos claramente establecidos de mando y obediencia. Todos deben de obedecer a los reyes, señores y sacerdotes. Los campesinos tienen que estar sometidos a los caballeros, sus superiores y dueños. Los siervos, a los amos. Las mujeres, a los maridos. Los hijos, a los padres. Los menores, a los ancianos²⁸⁴.

Esta jerarquía está conformada por una sociedad que no está dispuesta a morir sino por una sociedad viva que aclimata sus historias, sus poderes y su organización al resto de las estructuras incluidas las historias tradicionales. Así, por ejemplo, siempre aparece el ser sobrenatural bajo la forma de un anciano. El padre sólo dejará los bienes al hijo que siga sus consejos y los jóvenes deben respetar a los mayores. Caperucita no se rebela a pesar del peligro. Es una niña obediente porque así se lo exige la sociedad. En ellas los héroes de los cuentos infantiles están mediatizados por su poder simbólico. Juegan en esencia un rol social con el que pretenden transmitir al niño una convicción inicial. Son héroes literarios más que personas de carne y hueso. Son personajes sin aristas, plenamente seguros de lo que hacen, de su papel en el mundo, conducidos por una convicción que no admite duda, lo que ha llevado a definirlos como inconsecuentes e incluso planos:

Todos los personajes de los cuentos de hadas, pero, en especial, los héroes y las heroínas se caracterizan por ser "planos", coherentes, absolutos, verosímiles en muchos aspectos pero carentes de definición temporal y espacial (...) La conducta de los personajes se ajusta a modelos o moldes uniformes que constituyen verdaderos prototipos²⁸⁵.

²⁸⁴ Martínez Menchén, *Narraciones*, op. cit., p. 44.

²⁸⁵ L. Volonsky, *Poder y magia del cuento infantil*, Santiago de Chile, 1995, pp. 108-109.

Estos personajes que tienden a ser elementos de la realidad pueden ser conducidos por otros, los personajes mágicos, que conforman otro tipo de singularidades. Incluso personajes que proceden de ultratumba y ofrecen un poder sobrenatural incluso estando muertos:

En varios de los cuentos populares no faltan las madres muertas –simbolizadas por un rosal, un enebro o un ave– que se comunican con sus hijos. En *Blancanieves* la madre sigue viviendo convertida en planta. Incluso hay quienes están dotadas de la facultad de resucitar a sus hijos, tal ocurre en el cuento *El enebro*, donde la madre concede vida a su hijo muerto²⁸⁶.

En ocasiones se revisten de valores arquetípicos que transfieran una imagen fijada en torno a la bondad, la inteligencia, la solidaridad, la alegría vital, la envidia, el desahogo, la depravación, el abandono, la lucha...:

Los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas las figuras son típicas en vez de ser únicas (...) Los personajes de los cuentos de hadas no son ambivalentes, no son buenos y malos al mismo tiempo, como somos todos en realidad. La polarización domina la mente del niño y también está presente en los cuentos (...) Al presentar al niño caracteres totalmente opuestos, se le ayuda a comprender más fácilmente la diferencia entre ambos, cosa que no podría realizar si dichos personajes representaran fielmente la vida real, con todas las complejidades que caracterizan a los seres reales²⁸⁷.

286 Montoya, *Literatura*, op. cit., p. 138.

287 Bettelheim, *Psicoanálisis*, op. cit., p. 14.

Son personajes estereotipados que se concitan y mueven y crecen en las acciones. Así las hadas siempre serán amables y las brujas nefastas, el príncipe será joven y guapo y acabará casándose siempre con la joven y bella protagonista de la historia. La madrastra será malvada y el hombre que se case con ella será capaz de abandonar incluso a sus hijas o hijos porque se pliega a las condiciones de esa maldad encarnada en la mujer perversa de turno. Los animales que tienen propensión a la humanización se comportarán como se espera de ellos y no de otra forma. Existe una predeterminación, un *statu quo* en la conformación de estos estereotipos de los que es difícil salir: «Los personajes en libros de realismo animal se espera que se comporten como tales animales, acordes a su naturaleza»²⁸⁸.

Sin embargo, en la literatura actual la situación puede cambiar y esa percepción que transmitían los cuentos tradicionales sostenidos sobre una solvencia incontestable en cuanto a la dicotomía de los personajes, sus victorias o derrotas puede cambiar y habrá momentos en que el héroe quizá no salga victorioso al estar dotado de una normalidad al uso. Esta percepción del nuevo personaje surge cuando el arquetipo deja de tener sentido en las sociedades burguesas actuales:

El paso del arquetipo al personaje, es uno de los caracteres fundamentales de la literatura ciudadana en esta contraposición que esta contraposición que estamos estableciendo con la literatura campesina. El hecho de que exista un autor *individual*, diferenciado, así como un lector igualmente individual y diferenciado, supone ya la aceptación respecto a la situación ante-

288 R. Jiménez Frías (directora), *Cuéntame: El cuento y la narración en Educación infantil y Primaria*, Madrid, 2007, p. 38.

rior, del personaje como algo con rasgos propios y definidos y no como simple portador de conceptos abstractos²⁸⁹.

En tanto, siguiendo el principio que impone esa realidad, no siempre salimos bien parados de ésta ni siquiera los héroes. Así sucede con la obra *El Hobbit* de J.R.R. Tolkien en la que Bilbo Bolsón, el héroe pacífico, ya no es el fuerte que puede salir bien de todas las situaciones. Todo ello porque Tolkien era consciente de la validez moral de todos aquellos personajes con valores de normalidad, personas sencillas en un mundo complejo, personas ingenuas ajenas a la aventura.

A partir de un determinado momento pueden surgir personajes que encarnan las nuevas ideas que se propagan durante el siglo XX, por ejemplo, la princesa protagonista de *El último dragón* de Edith Nesbit, ya no será la pasiva princesa de siempre sino que se convertirá en una activa joven que rescatará al príncipe pálido que ha olvidado las lecciones de esgrima y al que le gusta más filosofar que guerrear.

Pero como antaño, también en la literatura actual aparecerán niños abandonados que deberán hacer frente al mundo y sus violencias y desavenencias. Así le sucederá a Potter (el protagonista de *Harry Potter* de Rowling), el joven de once años cuyos padres han muerto en un accidente de tráfico y al que sus tíos o su primo no desean. Al igual que le sucede a Marcelino, el protagonista de *Marcelino Pan y Vino* de José María Sánchez Silva, que también es un niño solitario, abandonado a las puertas de un convento. Su realismo es manifiesto, como le sucede a Potter, y su desarrollo psicológico manifiesta la llegada de un personaje más cercano, creíble y real. A pesar de que Potter se

289 Martínez Menchén, *Narraciones*, op. cit., pp. 61-62.

mueva en un mundo de magos y Marcelino en una cultura española influida por el nacionalcatolicismo.

No obstante el perfil de los personajes advierte de su normalidad como seres con los que se puede identificar cualquier niño, por ejemplo, en la obra *La casa en el rincón de Puff* de Alan Alexandre Milne, donde el protagonista es el hijo de Milne, Christopher Robin, que vive en un mundo de personas mayores pero que organiza su propio mundo de seres como un conejo, un canguro, un osito...:

Puff es el protagonista, un niño con las cualidades y defec-
tos que cualquier niño posee. Es sencillo, natural y afectuoso,
entrañable incluso en los fallos que puede presentar. Sabe salir
delante en las dificultades que se le van presentando²⁹⁰.

Desde otra óptica, si tradicionalmente los personajes estaban muy pendientes de sus circunstancias vitales y del espacio en el que se movían hasta el punto de que éste se convertía en una seria amenaza para su existencia, en épocas más recientes las circunstancias cambian y ya no serán niños en peligro. El medio no es tan hostil (aunque en muchos casos lo siga siendo) como para perder la vida en él. Así le sucede a *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo, una obra en la que Manolito vive en su barrio con sus amigos, va a la escuela, se pelea... y las cosas extraordinarias son las habituales de cada día. Se produce así una vulgarización del personaje, una aclimatación a las circunstancias vitales de las sociedades contemporáneas, generalmente sociedades urbanas (frente a las rurales de los cuentos de hadas). A pesar de ello, puede suceder que los elementos extraordinarios, humorísticos o deformadores de esa realidad

290 Jiménez Frías, *Cuéntame*, op. cit., p. 145.

coadyuven a conformar un mundo menos aburrido y diezmado por esas contrucciones previsibles. Así sucede en las historias de Roal Dahl, como *La maravillosa medicina de Jorge*, en la que el protagonista, Jorge, logra inventar una medicina mágica con la que hacer desaparecer a su abuela con la que vivía un viejo conflicto. Hecho que lejos de asustar o herir a su madre le hace producir el siguiente comentario: «Bueno, supongo que, en realidad, más vale así. Resultaba un poco molesto tenerla en casa, ¿verdad?». Una de las originalidades de Dahl, como decía Lluch, es presentar a los personajes que habitualmente eran colaboradores de los héroes o protagonistas como antagonistas:

Nos referimos a los personajes adultos, que realizan funciones de antagonistas, sobre todo aquellos que ejercen algún tipo de poder sobre los niños como son los padres, los maestros o las abuelas²⁹¹.

Así sucederá también en Matilda, una niña a la que todos quieren menos sus padres que no sienten afecto alguno por ella pues la consideran un ser incompetente, incluso la señora Trunchbull con la que vivirá un litigio del que saldrá ganadora. Son, en última instancia, personajes que adquieren una trascendencia vital y forman parte del imaginario colectivo:

Son personajes que adquieren autonomía, que tienen unas características propias y singulares que les permite dar el grito de independencia frente a su creador y comienzan su propio recorrido en el imaginario de una cultura. Son personajes que encarnan sueños y deseos colectivos. Logran trascender la visión privada que su creador tiene de la infancia²⁹².

291 G. Lluch, *Análisis de narrativas infantil y juveniles*, Cuenca, 2003, p. 155.

292 B. E. Robledo, "El niño en la literatura infantil colombiana", en *Cuatrogatos*, 1,

Se trata siempre de personajes que tienen la edad aproximada de los lectores y que se identifican en muchos casos con sus problemas, con sus denuestos, con su forma de ver el mundo.

En ocasiones el personaje es mero conductor del relato, un pretexto para mostrarnos una realidad que posee más interés que el resultado de las acciones de nuestro héroe, que no será verdadero protagonista. Así sucede en algunas obras de Elena Fortún o Elvira Lindo, incluso de Galdós, por ejemplo, con el personaje de Gabriel Araceli de los *Episodios Nacionales*, o el Bambulo de Atxaga:

Cuya historia individual no es sino débil hilo conductor de los diversos episodios que componen la serie, lo que se aprecia especialmente en el tercero de los títulos publicados, en que la presencia de Bambulo es mínima y lo que realmente ocupa la obra es la historia del marinero de Terranova. Se trata, pues, de un modelo estructural próximo a las sargas de relatos engarzados por un sencillo hilo conductor, que en este caso es el personaje²⁹³.

En última instancia la raíz de su elaboración como personaje de ficción debe ser siempre la encarnación de las secuelas de cualquier individuo afectado por las mismas situaciones o similares problemas. Esta convención necesaria no sólo da versatilidad al individuo creado sino posibilidades múltiples de adaptación a cualquier época o situación histórica, pues realmente poco evoluciona el ser humano de unas épocas a otras:

Para que el personaje cobre vida propia en el relato es indispensable que encarne las mismas contradicciones psicológicas y sociales comunes a todos los humanos (...) Por lo demás, los

enero-marzo, 2000.

293 P. C. Cerrillo y J. Padrino (coord.), *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, 2000, p. 56.

personajes que más les llama la atención a los niños, sobre todo en la edad preescolar, son aquellos arrancados de su entorno, y quienes representan situaciones, que ellos enfrentan casi siempre; en otras palabras, el personaje tiene que ser una suerte de espejo, donde el niño vea reflejada su imagen, su fuero interno, con todas sus contradicciones²⁹⁴.

8. EL DESENLACE DE LOS CONFLICTOS

Todas las historias infantiles y juveniles, en una abrumadora mayoría, acaban con un desenlace cerrado y feliz. La resolución de los conflictos y la capacidad de generar una ansiedad cierta se resuelve con una consumación propicia porque existe una voluntad de hacer creer al niño que todo tiene solución y no generar una ansiedad de signo contrario sino una catarsis reponedora, de signo justiciero y purificador. Y todo ello por esa voluntad pedagógica inherente a ellos. Es evidente, sin embargo, que en la mayor parte de las ocasiones los conflictos no se resuelven satisfactoriamente en la realidad y en muchos momentos no son siempre los buenos los que triunfan, sino todo lo contrario. Es una forma de inducir la felicidad en ausencia de la angustia que proclaman muchas historias:

El psicoanálisis hizo tanto énfasis en la virtud tranquilizadora del final que ello le llevó a rechazar rotundamente los escasos desenlaces de la literatura infantil que no resultaban nítidamente positivos, como ocurre en algunos cuentos de Andersen, como *La fosforerita* o *El soldadito de plomo*, dominado por las corrientes románticas de su época²⁹⁵.

294 V. Montoya, *Literatura infantil. Lenguaje y fantasía*, Bolivia, 2003, p. 80.

295 T. Colmer, "Las funciones de la literatura infantil y el contexto actual" en *Literatura*

Existe una connivencia de la mayoría de los críticos en la observación de que la bondad de los finales felices redundan positivamente en el niño y evita desatar procesos cognitivos que tienen la angustia como fiel reflejo. Así lo estimaban Bettelheim o la pedagoga italiana María Montessori que sostenían el concepto de seguridad vital y los vínculos afectivos que imposibilitarían la angustia existencial que tendría la llegada a la etapa adulta:

Una opinión profana sobre los cuentos de hadas ve, en este tipo de desenlace, un final feliz pero irreal, que desfigura completamente el importante mensaje que el relato intenta transmitir al niño. Estas historias le aseguran que, formando una verdadera relación interpersonal, uno puede escapar a la angustia de separación que le persigue continuamente (y que constituye el marco de muchos de estos cuentos, aunque no se resuelva hasta el final de la historia)²⁹⁶.

Una solución feliz que también incide en la resolución satisfactoria de ese espíritu romántico que invade a muchos de los lectores de los cuentos infantiles, que le lleva siempre a ser justicieros y a intentar resolver los trances como una forma de no caer en el desaliento o la melancolía, estados siempre peligrosos para la infancia.

Pero esta solución feliz no siempre ha sido aceptada. Hay críticos que sostienen que ese final feliz concita hábitos falsos en torno a la realidad que se sostendría sobre la quimera de una varita mágica o un hada que resuelve los conflictos que surgen. Si no fuera por este elemento mágico, la mayor parte

infantil y juvenil. Claves, op. cit., p. 33.

296 Bettelheim, *Psicoanálisis*, op. cit., p. 16.

de los finales de los cuentos infantiles acabarían en tragedias. Y esta falsedad del punto de partida es la que critican aquellos que observan en los cuentos de hadas una degradación, por falsa, de la realidad, trocándose en elementos o instrumentos de evasión de la misma.

Hay autores que sostienen que hasta los años setenta los finales felices conformaban la imagen habitual de los cuentos infantiles, pero esta *conditio sine qua non* cae en desuso y olvido al imponerse otras circunstancias de tipo sociológico y como consecuencia de los diferentes puntos de vista que resultan de las sociedades burguesas actuales:

Al plantearnos el estudio de los cuentos infantiles nos encontramos, pues, con las siguientes interrogantes: 1) Sociedad que da origen a esta clase de historias. 2) Qué significado tiene en dicha sociedad estas historias. 3) Cómo y por qué dejan de tener valor las mismas. La sociedad que origina esta clase de historias es la sociedad campesino feudal²⁹⁷.

Conato que tiene su complementario en la presencia permanente de personajes reales que viven o pueden vivir las mismas experiencias que muchos de los jóvenes lectores. En los sucesos cotidianos no todo acaba bien. Nuestros actos pueden resultar una cadena de despropósitos y, por tanto, el joven debe entender que lo fundamental puede que en ocasiones no sea tanto el final como el proceso y la capacidad para levantarse y seguir caminando, proyectando las capacidades que cada uno tenemos que son muchas. Frente a esos finales tan falsos, la narrativa actual posee una condescendencia con la realidad y, por tanto, con unos finales que no agradan al lector:

²⁹⁷ Martínez Menchén, *Narraciones*, op. cit., pp 20-21.

La literatura infantil y juvenil moderna ha ido ampliando las posibilidades narrativas con la utilización de diferentes tipos de finales. Ya no son siempre felices ni se dividen una simple dicotomía entre acabar bien, si el protagonista se ha portado correctamente, o acabar mal, si se ha saltado las normas²⁹⁸.

Siendo la ficción para jóvenes la que se aleja de los tradicionales finales. Y esto sucede en muchos casos porque los peligros han desaparecido externamente, *grosso modo*, y ahora lo que se sostiene procede del interior de la persona (sus conflictos, sus contrariedades intrínsecas) y de las relaciones interpersonales, verdadero caballo de batalla de la literatura actual. Así sucede en obras como *Los perfectos* de Rodrigo Muñoz Avia, en la que Álex es el centro de una familia en la que todos son perfectos menos él y trata de espiarlos para comprobar si hay fallos en ese esquema. En *La primera tarde después de Navidad* de Marta Rivera de la Cruz un personaje que llega revolucionará a la familia y las relaciones interpersonales. El verano que pasa una familia, en *Las hermanas Penderwick* de Jeanne Birdsall, es el centro de esa ambigüedad que viven las relaciones personales; en ella se crea el vínculo de cuatro hermanas y con ello se recobran antiguos relatos familiares y de aventuras vacionales sin caer en el marcado didactismo feminista habitual. Un joven lector de historias de Holmes, un chico superdotado, será el protagonista de *El camino de Sherlock* de Andrea Ferrari, pero lo esencial es la dificultad del joven en su trato con los demás y, aunque hay una intriga que la hace heredera de la novela de género, sin embargo, lo esencial es abordar esos problemas per-

²⁹⁸ T. Colomer, "Las Funciones de la literatura infantil y el contexto actual" en *Lectura*, op. cit., p. 34.

sonales. En una línea algo similar en cuanto a la simbiosis del género de investigación con las novelas de ambiente familiar, donde las relaciones interpersonales se fusionan a la aventura, surge la historia de *Los Stone* de Robert A. Heinlein, en la que aparecen Roger, el padre, ingeniero; Edith, la madre, médico; la abuela Hazle, ingeniera; los gemelos de diecisiete años, Cástor y Póllux, genios de la mecánica; la hermana mayor, Meade, con dieciocho años y el hermano pequeño, Búster, con seis, pero que es un maestro del ajedrez porque adivina el pensamiento. Viven en la Luna y, cuando los gemelos plantean comprar una nave pequeña para realizar algunos negocios interplanetarios, toda la familia decide viajar a Marte: para eso compran una nave más amplia, que llaman Rolling Stone.

En *La fórmula preferida del profesor* de Yoko Ogawa se produce la relación entre un niño de diez años, su madre, la narradora y una asistenta que se relacionan con un anciano profesor de matemáticas que, a consecuencia de un accidente, tenía una autonomía de memoria de solo ochenta minutos. Las vidas cotidianas de los personajes surgen con emoción y fuerza y a la vez se genera la trascendencia de las relaciones humanas, su fuerza para superar conflictos.

En “La montaña canta” de Montserrat del Amo perteneciente a su libro *El nudo*, la historia comienza en una sociedad tribal con el rito de iniciación de tres jóvenes que tienen que superar la gran prueba que les introducirá definitivamente en el mundo de los adultos:

En el relato podemos observar, respecto al tema que nos ocupa, como el desarrollo de la construcción personal y de la conciencia moral de los protagonistas está ligado al grupo, es

plural: “el nosotros”. Este desarrollo se va logrando a través del trabajo, en la búsqueda de alimento y en la protección y defensa del grupo²⁹⁹.

De nuevo un joven de once años y sus relaciones familiares centra el argumento de *Habla con George* de Wesley Stace. En 1973 lo envían interno a un colegio pues su madre está siempre de gira al ser actriz, pero sobre todo la relación surge de su bisabuela y su mundo mágico en el que se profundiza y el protagonista acabará entendiendo los enigmas familiares del pasado.

Un tema mucho más grave trata *La isla* de Gianni Sutiparich donde un padre y un hijo se reúnen para pasar unos días en la isla natal del padre que está enfermo de cáncer y trata de reencontrarse consigo mismo y con su historia personal atesorando una apariencia noble. El ambiente familiar y las relaciones son determinantes.

Y para estos la terapia no siempre puede ser un final feliz sino diversos tipos de finales y no felices necesariamente porque se ha de aceptar que en muchas ocasiones los peligros no pueden ser resueltos y pertenecen indefectiblemente a nuestra existencia cotidiana. En consecuencia, ante conflictos importantes, como dice Colomer, se impone «la adquisición de la capacidad de aceptar y controlar los sentimientos negativos suscitados por la situación de duelo que se describe»³⁰⁰. Y, por tanto, si las cosas no se solucionan con la simpleza de antaño es porque el objetivo de muchas narraciones ha cambiado sensiblemente.

299 C. Moreno García, “Aproximación a la problemática familiar en el Premio Nacional de Literatura en el siglo XX”, [en línea], Dirección URL: <<http://www.ucm.es/info/site/docu/23site/a1moreno.pdf>> (Consultado el día 11 de septiembre de 2009).

300 Ibidem, p. 37.

El final no es sólo una conclusión sino una solución que culmina una organización de pensamiento, unos objetivos narrativos y un modo de entender el mundo. Por tanto, hay un componente sociológico en torno al que no podemos permanecer ajenos. A partir de aquí se ponen de moda los finales abiertos como una forma de que el lector se introduzca realmente en el meollo de la historia, en su dinámica de causas-efectos, en su organización como materia narrativa y no esté influido y turbado por un final que, en el mundo real, a veces, tampoco se produce. Es como si la novela actual hubiera pasado el sarampión de otras etapas históricas y se hubiera hecho mayor tratando de transmitirle al niño que las soluciones no siempre son fáciles o ni siquiera existen:

Analizar el uso de los finales abiertos revela así que los libros infantiles y juveniles han cambiado, no sólo porque traten nuevos temas con nuevos propósitos morales (...) sino también porque desean propiciar aprendizajes sutiles y directamente artísticos, como el aprendizaje de la ambigüedad, los niveles de significado y el juego literario, alineándose así en tendencias de nuestra época³⁰¹.

Sin embargo, hay bastantes críticos que consideran que los finales abiertos no propician el entendimiento y el acercamiento de los niños a las historias descritas y los alejan de las mismas, dejándolos frustrados:

Un final abierto en un argumento, en el que el autor deja que el lector extraiga sus propias conclusiones, raramente se daba en la literatura infantil. Aunque los finales abiertos gustan a algunos lectores, para otros resultan desalentadores, y para

301 Ibidem, p. 39.

los niños son como los misterios no resueltos. El niño puede no tener la madurez ni la experiencia necesaria para crearse sus propios finales. Así el argumento con el final abierto no es propio para historias de niños³⁰².

La conjetura de la interpretación de los finales va a depender, desde nuestro punto de vista, de la edad. Es cierto que los adolescentes tienden a entender los finales abiertos mucho mejor que los niños, pero también es cierto que históricamente la resolución de los conflictos de un modo cerrado quizá era entendido mejor en una época en que la sociedad se estructuraba sobre bases sociales mucho más rígidas y sólidas en las que pocas personas tomaban las decisiones. Ahora, en las sociedades contemporáneas nos hemos acostumbrado a dialogar, a incluir múltiples puntos de vista y la multiplicidad de soluciones está a un tiro de piedra. De modo que el lector está más preparado para los finales abiertos y puede entender perfectamente que las historias no finalicen o puedan finalizar desde la perspectiva del propio lector al que le da el escritor la oportunidad de ser parte activa concluyendo la historia. Esta nueva visión va pareja a la habitual resolución de los conflictos en las sociedades contemporáneas que dependerán del consenso de muchos y no de la imposición de uno, el héroe o el protagonista. Por ejemplo, así sucede en “La larga siesta de papá” (uno de los cuentos de *Algunos niños, tres perros y más cosas*) de Juan Fariás, que cuenta la historia de un niño que quiere jugar con su padre pero él prefiere dormir, cuando despierta se encuentra que su hijo es un anciano y que jamás jugó con él o en *Capitanes de plástico* de Pilar Mateos, en los cuentos de Xavier Docampo como el conjunto titulado *Cuando de noche llaman a la puerta*, etc.

302 Jiménez Frías (dir.), *Cuéntame*, op. cit., p. 44.

En otros casos, y desde un punto meramente técnico, los finales quedan abiertos porque existe una voluntad de continuar las historias en sucesivas entregas. Sucede así en *El señor de los anillos* de Tolkien, en *Harry Potter* de Rowling o en *Crepúsculo* de Meier, pues el libro infantil y juvenil se ha convertido en objeto de uso y consumo, un producto al que se le da salida a través de su reproducción en series.

Los finales tristes, en cambio, surgen en pocas obras. Su trascendencia radica en la falta de inocuidad y su rechazo por la mayor parte del público que desea que, al menos en los libros, la literatura venza sobre la maldad en forma de laureles, aunque sean erráticos e irreales, como una forma de resarcimiento de lo que sucede en la vida cotidiana. La literatura advierte de su poder catártico y sólo en ella se podrían alcanzar los objetivos sociales o individuales. Así que cuando esto no sucede estamos en presencia de la tristeza de los finales, frustrantes y doloridos. Esta oposición de los lectores ha engendrado un rechazo, también en el escritor de literatura infantil y juvenil, que no desea agraviar a sus seguidores. De hecho en más de una ocasión ha habido escritores que han debido cambiar el final de sus obras en ediciones posteriores ante la queja de los lectores y han sucumbido a un principio que indaga en la necesidad social de la felicidad como, al menos, principio literario; fácilmente conseguible frente al naufragio social. Sin embargo, cuando en ocasiones puntuales surge el final triste hay más razones de tipo literario que de otra naturaleza y, en consecuencia, su valor puede resultar más recóndito aún. De tipo literario porque la fortaleza del relato puede alcanzar su cenit en esta coyuntura conclusiva. García Quintana, por ejemplo, lo ha visto de este modo:

Los finales tristes nos enfrentan a nuestra propia vida, nos hacen recordar lo bonitos que eran los cuentos infantiles y queremos repetir esa belleza en todo lo que vemos en nuestra vida diaria. La mayoría de los psicólogos están de acuerdo que las lágrimas de felicidad no existen y sin embargo ante situaciones o finales felices tendemos a llorar porque hacemos la regresión a esa niñez dulce y mentirosa, y nos recuerda la realidad a la que tenemos que volver. Dicho de otra manera, queda en evidencia nuestro idealismo intrínseco, recordamos aquella naturalidad de carácter simple y recordamos que muchos de nuestros sueños no se han cumplido o se han vuelto inalcanzables. No es ni malo ni bueno, es simplemente la realidad misma: el mundo no es justo y nunca lo será; más vale acostumbrarse a ello³⁰³.

La psicología, pero sobre todo el psicoanálisis de los cuentos de hadas ha sido el gran impulsor de la teoría de los finales alegres y la descomposición personal que generan los tristes. El ciudadano necesita concluir sus proyectos, sus luchas, sus deseos de modo placentero porque si no es así, ¿de qué vale esa fortaleza ante la fuerza de los hechos? Se sabe que un niño triste es un niño irrelevante, un niño para el que la lectura no ha alcanzado uno de sus objetivos didácticos. De ahí la necesidad de esa ausencia de la tristeza. La fuerza de los finales tristes literariamente no va en consonancia con la imagen que proyectan de una historia los niños o los adolescentes. Lo que no quiere decir que no se consiga con ellos un efecto demoledor como en *Emigrantes* de Armin Greder:

En *La isla*, Armin Greder plantea una historia de final triste y brutal (construir una muralla y arrojar al extranjero al mar)

303 H. García Quintana, "Final triste, final feliz", [en línea], Dirección URL:< <http://www.hgquintana.com/2009/06/final-triste-final-feliz.html>> (Consultado el día 3 de noviembre de 2009).

sobre la figura del extraño, el miedo a sentirlo cerca y las consecuencias de ni siquiera plantearse el diálogo. Las ilustraciones de trazos expresionistas y cargadas de emotividad, transmiten con gran energía los sentimientos de pánico, horror, rechazo, incompreensión, desconfianza, desesperanza y odio, que tan arraigados están entre las gentes de la isla. En *La isla* no hay lugar para la esperanza³⁰⁴.

Sin duda que el caso de *Caperucita* de Perrault debió resultar traumatizante para muchas generaciones que contemplaron cómo la niña era engullida por el lobo. Quizá Perrault trató de mostrar lo normal y habitual, que un lobo se coma a una niña incauta:

Hay una tendencia predominante a alterar los finales tristes bajo pretexto de aliviar la tensión dramática del receptor del relato (intrusión psicológica). Quien así lo hace no es justo con la tensión propia del texto y con la lógica que dentro suyo se corporiza, inexorable. Considero que se produce, al modificar forzadamente los finales, una distracción —en su acepción de desviar— peligrosa de la realidad tal como se plantea en la ficción. *Caperucita Roja*, cuento tradicional del siglo XVII, es uno de los casos más claros al respecto, si tomamos en cuenta las posteriores resurrecciones de que fue objeto³⁰⁵.

Pero la gravedad del final fue compensada por los hermanos Grimm que se inventaron al cazador resolutivo y, en consecuencia, devolvieron el río a su cauce expresivo de final feliz. Y es que a una cierta edad el mal debe ser siempre derrotado. Eso dicen los psicólogos. Por bien de las criaturas perturbadas.

304 A. Juan, “La isla y Emigrantes”, [en línea], Dirección URL: <http://www.pangea.org/gretel-uab/index.php?option=com_content&task=view&id=259&Itemid=104> (Consultado el día 14 de septiembre de 2009).

305 M^a A. Díaz Rönnner, “Cara y cruz de la literatura infantil”, *Imaginaria*, 54, 27 junio 2001.

Un caso curioso que muestra la trascendencia de los finales tristes y su modo de alterar el *statu quo* reinante en la sociedad en torno a su desventaja psicológica con respecto a los finales alegres es la novela *Las brujas* de Roal Dahl, en cuyo desenlace surge el poder de las hechiceras malvadas que convierten al pobre niño en ratón y así queda sometido sin que exista otro tipo de cambio. Es de advertir, sin embargo, que cuando la obra fue llevada al cine, por efecto de la presión social, se transformó el final y el ratón acabó devolviendo al niño a su estado natural:

La censura, pues, impuesta desde arriba, la sociedad, el Estado, los padres, los maestros, los editores, las corporaciones psicológicas no han permitido que estos finales lleguen a los lectores transformados en espectadores (...) Un final triste, en muchas ocasiones da un portazo violento al tiempo que permite abrir una ventana a las emociones. Es por este lado por el que más me inclino: la literatura es capaz de producir en el lector, también, emociones y sentimiento diversos y no sólo la sonrisa alegre y el sueño tranquilo³⁰⁶.

Hay también otro tópico en torno a los finales tristes que debe ser desterrado: el hecho de que habitualmente son los adolescentes los únicos sobre los que se dirige su mayor oferta. Se ha visto que los finales negativos se sitúan en los extremos de edad, tanto en los lectores más jóvenes como en los mayores de ese ámbito que estudiamos:

El dato más sorprendente del cuadro sobre el desenlace que hemos visto antes era que los finales negativos se situaban en los extremos de edad, es decir, que se dirigían exclusivamente a los primeros lectores y a los adolescentes. Pero si se analizan las

306 F. Hinojosa, “La lectura entre el humor y la censura”, [en línea], Dirección URL: http://www.pangea.org/gretel-uab/index.php?option=com_content&task=view&id=251&Itemid=119> (Consultado el día 23 de septiembre de 2009).

obras en las que aparecen, puede verse que el final negativo se asocia siempre con el humor y el juego en el caso de los pequeños, mientras que en la novela infantil y juvenil o en los álbumes complejos, como *La isla* de Armin Greder, normalmente se halla al servicio del impacto emocional, especialmente cuando se tratan temas sociales³⁰⁷.

Y esta consideración tiene sentido porque si no fuera así acabaríamos convirtiendo al pequeño lector en una persona diezmada y ajena a los procesos creadores o solucionadores de la realidad que pretendemos descubrir.

Hubo dos escritores que con mayor profusión abonaron en sus novelas los finales tristes: Dickens³⁰⁸ (que tuvo que darle un final feliz a la pequeña Dorrit por aclamación popular) y Andersen³⁰⁹. Es verdad que uno escribía para adultos, aunque sus

307 Colomer, "Funciones" en *Claves*, op. cit., p. 41.

308 Martín que Riquer y J. M^a Valverde, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Vol. 7, 1985, p. 433. Se decía que tanta era la fama de los personajes entre los lectores que cuando llegaba algún barco a Nueva York le preguntaban a los marineros qué le pasaban a los personajes de Dickens: "Y, sobre todo, el público y los amigos piden al autor que los personajes simpáticos acaben siendo felices: la pequeña Dorrit iba a terminar mal, pero Bulwer-Lytton -y el clamor popular- impusieron a Dickens la ley del "final feliz".

309 A. Sáiz Ripoll, "Charles Dickens-Hans Christian Andersen", [en línea], Dirección URL: < http://www.islabahia.com/Biografias/Anabel/Dickens_y_Andersen.shtml> (Consultado el día 19 de diciembre de 2009): "En Dickens, después de mil avatares -y, a veces, por exigencias del público o editores- el final es feliz; en cambio, en Andersen, muchas veces el final, como acabamos de explicar, es desgraciado o, al menos, triste, melancólico, demasiado real, incluso; aunque tremendamente lírico y poético. En suma, tanto las novelas de Dickens como los cuentos de Andersen se siguen leyendo con gusto y desazón, ya que, en muchos casos, nos sentimos impotentes ante las penalidades que se nos narra. Y es que ambos autores sufrieron tanto durante su infancia que quisieron plasmar este sufrimiento para evitar que otros niños fuesen tan desgraciados como ellos lo habían sido y para demostrar que se podía escapar de la miseria con tenacidad".

personajes infantiles son los más desagarradores que se hayan creado: David Copperfield, Oliver Twist o la pequeña Dorrit; y el otro para niños. Andersen con obras tan profundamente conmovedoras, con final feliz, como *El patito feo*, pero también con obras tan lastimeras y final terrible como *El soldadito de plomo* (fundido en el horno), *La sirenita* (liquidada en la espuma cuando acaba su vida terrestre), *La niña de los fósforos* que tiene este final escalofriante:

Pero en el ángulo de la casa, la fría madrugada descubrió a la chiquilla, rojas las mejillas, y la boca sonriente... Muerta, muerta de frío en la última noche del Año Viejo. La primera mañana del Nuevo Año iluminó el pequeño cadáver, sentado, con sus fósforos, un paquetito de los cuales aparecía consumido casi del todo. «¡Quiso calentarse!», dijo la gente. Pero nadie supo las maravillas que había visto, ni el esplendor con que, en compañía de su anciana abuelita, había subido a la gloria del Año Nuevo.

Un final que ha sido visto por algunos lectores de este modo:

Me recuerdo de niña con un libro de Andersen ilustrado por María Pascual, leyendo y releendo la vendedora de fósforos, y contemplando con lágrimas en los ojos la última ilustración en la que el cuerpo inerte de la cerillera caído sobre la nieve estaba junto a la ventana de una casa donde se podía ver a través de los cristales una familia feliz celebrando la navidad en una mesa con todo tipo de manjares. Era tristeza lo que yo sentía, pero me gustaba sentir cosas, aunque fueran tristes. Del mismo modo que me reía a mandíbula batiente con los cuentos de humor, con los tebeos de Rompetechos y Mortadelo³¹⁰.

310 S.A., "El miedo es necesario", [en línea], Dirección URL:< <http://biblioactiva>.

También en el cuento de *El abeto*, del mismo autor, un joven pino se queja permanentemente de que es pequeño y apenas crece, su gran ilusión, sueña con cumplir una serie de deseos que no se realizan hasta que llega un desgarrador final que, sin duda, dejará a los pequeños lectores mustios, a los que les transmitirá la profunda desidia de las horas y los avatares contradictorios del paso del tiempo y la tala final:

«¡Todo pasó, todo pasó! - dijo el pobre abeto -. ¿Por qué no supe gozar cuando era tiempo? Ahora todo ha terminado». Vino el criado, y con un hacha cortó el árbol a pedazos, formando con ellos un montón de leña, que pronto ardió con clara llama bajo el gran caldero. El abeto suspiraba profundamente, y cada suspiro semejaba un pequeño disparo; por eso los chiquillos, que seguían jugando por allí, se acercaron al fuego y, sentándose y contemplándolo, exclamaban: «¡Pif, paf!». Pero a cada estallido, que no era sino un hondo suspiro...

Es significativo que *El abeto* sea uno de los cuentos menos editados de Andersen, achacable sin ninguna duda, a la frustración que acarrea la inconclusa existencia del árbol y los continuos deseos de liberación vulnerados. Efecto que es denostado por los que aman los finales felices pues, según ellos, contribuyen a la desesperación infantil y a perder el valor de la solución de los problemas o la resolución de los ideales.

No cambió el final Andersen, sí lo cambió Dickens en *Dorrit*, como tantos otros que ofrecían finales tristes y ante el rechazo del público el autor se vio en la obligación de cambiarlos. Un caso muy significativo es el de Collodi y *Pinocho*:

com/?page_id=3> (Consultado el día 2 de marzo de 2009).

En 1881 comenzaron a publicarse estas aventuras en el *Giornale per i Bambini*, en Italia. La curiosa génesis de las aventuras del muñeco de madera es un ejemplo claro de colaboración entre un autor y sus lectores. La 'bambinata' de Collodi terminaba en el momento en que los asesinos ahorcaban a Pinocho. Los niños protestaron ante semejante final de la aventura lo que provocó su modificación³¹¹.

Y es que, por mucho que tratemos de indagar razones peregrinas que abundan en los que significan estos finales en las obras infantiles, siempre el razonamiento más convincente será aquel que permita introducir la esperanza como emblema y *finis causa*, como dice Martín Garzo:

La vida no es fácil y por lo tanto la literatura debe mostrar tristeza, que es la memoria de la vida, y el niño debe aprender a reaccionar ante las adversidades. Es un error de la literatura infantil quitar hierro a los problemas con los que se va tener que enfrentar el niño. Su mundo es complejo, derivado del crecimiento, y a medida que se va acercando al mundo de los mayores los problemas irán en aumento. Debe ir preparándose, y por ello en las historias que les vamos contando deben aparecer hechos turbadores, dolor, situaciones reales. Todo esto no podemos hurtárselo al niño, aunque es importante que el gesto final sea una forma de terminar una historia de forma tranquilizadora, transmitir esperanza. Ello le permitirá superar las dificultades, sabiendo que todo es posible³¹².

311 R. Rossini y D. Calvo, "Origen y evolución del cuento infantil", [en línea], dirección URL: <<http://www.leemeuncuento.com.ar/cuento-infantil.htm>> (Consultado el día 2 de junio de 2009).

312 A. Inxausti, "Entrevista a Gustavo Martín Garzo. El cuento es una casa de palabras", *El País*, 17 de diciembre de 2003.

Por tanto, los finales felices siguen siendo una atracción principal como sucede en la obra de Robert Graves, *Un castillo antiguo* o en *Las cosas perdidas* de Lydia Carreras de Sosa con el alivio final de Tani, la protagonista ante la ansiedad por la pérdida de cosas. O en el relato de Haruki Murakami, *Pay de miel*, en el que el final es interpretado por Gonzalo Valdivia de este modo:

El final feliz del cuento de Jumpei sucede justo con la vuelta al orden del destino de los personajes del relato. la paz para la niña sucederá justo cuando Jumpei se establezca en su vida, dejando atrás su etapa de soltero. En la niña hay esperanza de afecto porque es receptiva a la literatura. Conclusion: Murakami presenta un relato de vuelta al orden en la vida de los protagonistas. Todos los personajes están vinculados por la literatura, la producen³¹³.

9. EL TONO

Entendemos por tono el carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretenda reflejar el autor. Por tanto, será el lenguaje el que deba transmitir esa singladura que no tendría dificultad el discurso oral en hacer efectiva. Así podemos hablar de tono humorístico, sarcástico, trascendente, ligero, lírico, emotivo... Es evidente que cada historia, cada novela o cada cuento poseen su propia tonalidad cromática y su presencia lingüística incide en ello de un modo u otro. Incluso cada lector puede percibir el tono de un modo diferente:

313 G. Valdivia Dávila, "Pay de miel de Haruki Murakami", [en línea], dirección URL: <<http://www.librosgratis.org/stag/literatura-infantil-y-juvenil.html>> (Consultado el día 10 de mayo de 2009).

Lo que para un lector es divertido, festivo, caprichoso o fantástico, otro lector puede percibirlo como irónico o excesivamente sentimental...³¹⁴

Lo que pretendemos es tratar de sintetizar las diversas tonalidades de la narrativa infantil y juvenil. Y para ello hemos de considerar que en los cuentos de hadas el tono trascendente y moralizante es tan significativo como esa voluntad de captar el interés desde la simplicidad del recorrido narrativo. La intriga avanza siempre con un tono premeditadamente simplificador y una creciente intriga en aras de conseguir el efecto deseado. Se percibe su transitoriedad del discurso oral al escrito y ese origen incierto y popular, ágil y envolvente pervive en su tono. Una forma expresiva siempre grave pero agradable y la lectura permanece como un perfecto principio de integración. Esta gravedad y parsimonia a medida que llegamos al siglo XIX se va complicando hasta el punto de que la trascendencia se pierde como consecuencia de su amplitud y de la introducción de escenas y situaciones secundarias que debilitan aquella tonalidad indiciaria. No obstante, se mantiene todavía con recursos a la sobriedad. Es cierto que el siglo XX será un perfecto revulsivo de los cuentos infantiles y las narraciones infantiles (si acaso con la fuerza instigadora de las vanguardias y esa voluntad transformadora) desde entonces serán plurales en sus tonalidades, distendidas, humorísticas, sarcásticas, ajenas al aire severo de otros tiempos, más cercano a la tonalidad trágica que a la cómica. Si bien es cierto que no siempre será así y en otros casos estaremos en presencia de un discurso tonal menos incitante pero más cercano.

314 Jiménez Frías (dir.), "Cuéntame", op. cit., p. 66.

Así sucede en los últimos tiempos en *Cuentos infantiles políticamente correctos*³¹⁵ (1994) de James Finn Garner, que se ha dedicado a renovar la narrativa clásica desde un tono distendido y jovial, para ello pone en solfa y claves tonales humorísticas o sarcásticas parte del arsenal de los cuentos por todos conocidos: *Blancanieves*, *Caperucita...* James Finn Garner era consciente de que sociológicamente Perrault, Grimm o Andersen formaban parte de una época determinada y no podíamos ver en ellos, por ejemplo, la lucha por los derechos de la mujer o la igualdad... De ahí que, como decía buscara la oportunidad de replantearse esos cuentos clásicos de manera que reflejaran la ilustración de la época en que se vive. Su intento es claro: desarrollar una literatura desprovista de arbitrariedades y de las imperfecciones del pasado recurriendo a un tono jovial y distendido:

Adaptándolos a la modernidad de nuestra sociedad, y estableciendo, con un delicioso sentido del humor, valores de respeto al prójimo: tolerancia, defensa de los derechos laborales y demás causas que hoy tanto se cuidan en la escuela y en la edición de libros infantiles³¹⁶.

³¹⁵ Así era el tono, “políticamente correcto”, en el comienzo de esta nueva “Caperucita”: “Érase una vez una persona de corta edad llamada Caperucita Roja que vivía con su madre en la linde de un bosque. Un día, su madre le pidió que llevase una cesta con fruta fresca y agua mineral a casa de su abuela, pero no porque lo considerara una labor propia de mujeres, atención, sino porque ello representa un acto generoso que contribuía a afianzar la sensación de comunidad. Además, su abuela no estaba enferma; antes bien, gozaba de completa salud física y mental y era perfectamente capaz de cuidar de sí misma como persona adulta y madura que era...”

³¹⁶ S.A., “Algún día en alguna parte. Caperucita roja políticamente correcta”, [en línea], Dirección URL:< <http://algundiaenalgunaparte.wordpress.com/2008/03/29/caperucita-roja-politicamente-correcta/>> (Consultado el día 26 de marzo de 2009).

Algunos de los tonos presentes en muchas historias nos pueden ofrecer una visión plural de la situación. El tono cansino y excesivamente sosegado aparece en la descripción de la ambientación a pesar de que las frases sean cortas y con el ritmo ágil es *Qué blanca más bonita soy* (2007) de Dolf Verroen que desarrolla el tema de la esclavitud. El tono de nostalgia está presente en *Emigrantes* (2007) de Shaun Tan, una obra que desarrolla la aventura de una persona lejos de su país. La incidencia de las situaciones de principios del XX le da ese aire nostálgico y, a veces, incomprensible. Se percibe ese desarraigo del inmigrante en ámbitos no propios, lo que conduce también hacia cierto halo de tristeza. Un tono tierno, imaginativo y profundamente naíf llena los escritos de J. Gaarder en *Jaque Mate* (2006), que desarrolla el asombro, la trascendencia de la naturaleza y lo insondable del cosmos. Un tono humorístico, pero de humor negro, presenta la obra *Crock, crock en la escuela de los esqueletitos* (2009) de Stéphane Levallois, se trata de un álbum, tanto por su estética como por la forma en que se desarrolla el tema de la aceptación por los demás de un ser marginado. El tono es de humor negro porque todos los personajes son niños-esqueleto. También de tono humorístico, pero más en la línea del absurdo se encuentra *Marcos Mostaza cuatro* (2009) de Daniel Nesquens, donde se desarrolla la historia del abuelo que cuenta a Marcos sus aventuras oídas mil y una veces mientras está en la cama con fiebre, aunque siempre lo sorprenderá con algo nuevo.

En un tono jocoso y lúdico está desarrollada la obra de Lucía Serrano, *¡Yo quiero una mascota!* (2009), un álbum donde se recurre a la mezcla entre representaciones realistas (los animales) y otras más estilizadas (la niña protagonista y los escenarios),

lo que viene a confirmar su excelente dominio técnico. Se observa una galería de mascotas metidas en cajas, asomando la cabeza, el pico o las patas. Lucía habla en primera persona.

Una pluma de cuervo blanco (2008) de Roger Olmos hace pensar a los jóvenes a quienes Pepe Maestro les propone una reflexión sobre el camino de la vida, que lleva sin remedio a la muerte o, más preciso aún, el camino que lleva a la vida de adulto, el niño que deja paso al hombre:

Sin embargo, no es una historia triste o amarga sino, muy al contrario, alberga un tono optimista con abundantes pinceladas de colorido, alegría y humor. También está repleta de un profundo amor y respeto por la naturaleza. La Montaña, el valle, el río y el mar son los espacios donde se teje la fantástica trama de Juan y de su abuelo³¹⁷.

Un tono misterioso e íntimo que permite capturar a los lectores desde sus primeras páginas se halla en *El misterio del conejo que sabía pensar* (2008) de Clarice Lispector, una de las escritoras brasileñas actuales más importantes. En ella aborda la historia de Juanito, un conejo muy blanco, que un día de tanto olfatear, consiguió una idea tan buena “como el olor de una zanahoria fresca” y su pequeño corazón de conejo “latió tan fuerte como si hubiese tragado muchas mariposas”. La idea que Juanito olfateó era la siguiente: escapar de la jaula cada vez que no hubiera comida en ella.

Un tono extraño y muy misterioso, muy atractivo para el lector es la obra *El señor Bello y el elixir azul* (2006) de Paul Maar donde el narrador de la historia es Max, que a la vez que nos

317 M. Cano, “Una pluma de cuervo blanco”, [en línea], Dirección URL:< <http://revistababar.com/wp/?p=1028>> (Consultado el día 20 de diciembre de 2009).

relata las historias del perro convertido en hombre, nos va describiendo su mundo.

Desde un ámbito dirigido a lectores juveniles podemos decir que existe un tono más grave y austero en la obra de Eugenia Ginzburg, *El vértigo* (2005), que desarrolla la historia de una profesora que es deportada a Siberia en 1937. Es una obra conmovedora y de gran fuerza literaria que permite la reflexión social.

En un tono de intriga que sigue la estela de la novela policíaca se encuentra la obra *El misterio de Bellona Club* de Dorothy Sayers, escrito en 1928, aunque publicado en España en 2005. En esta obra, poco antes de cenar aparece muerto en su sillón el general Fentiman. En esta línea existen una gran cantidad de obras que llegan desde el influjo de la novela policíaca decimonónica.

El esperpento, el tono jocoso y alegre, a la vez que la deformación caricaturesca aparece en la obra *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez.

Ahora y siempre (1970) de Jack Finney desarrolla la historia de Simon Morley, dibujante publicitario reclutado para una misión secreta: participar en un proyecto gubernamental que intenta colocar hombres en determinadas fechas del pasado. El tono de intriga está presente en esta obra misteriosa.

Un aire agobiante y severo surge en *La isla del doctor Moreau* de H. George Wells donde el misterio es conducido de la mano de Edward Prendick, salvado de un naufragio y llevado a una isla donde conoce a Moreau, un psicólogo conocido en los círculos científicos por su extraordinaria imaginación y su franqueza brutal en las discusiones que experimenta con animales en busca de conseguir lo que llama «humanimales».

El alfabeto de los sueños de Susan Fletcher evoca en una recreación histórica la antigua Persia, poco tiempo antes del na-

cimiento de Jesucristo. Mitra y su hermano Babak viven en un laberinto de cuevas buscando comida como pueden en el mercado cercano. Perseguidos por los soldados del rey, puesto que son hijos de un noble que conspiró contra él, las cosas cambian dramáticamente cuando se descubre que Babak, si duerme con una prenda de ropa de alguien, tiene sueños proféticos relativos a esa persona. Por esa razón son comprados por un poderoso mago, de nombre Melchor, que desea que Babak sueñe para él durante la expedición que ha emprendido hacia el Oeste.

Como puede comprobar el lector, el ámbito de la literatura infantil y juvenil se adentra por tonos diversos y plurales que van en consonancia con la temática que desarrollan, haciéndose distendido en ámbitos más frívolos y tensionada en ámbitos más graves. En última instancia, y sobre todo en el ámbito más infantil el tono va a venir marcado por una serie de premisas lingüísticas:

El tono coloquial, evaluativo y emocional del vocabulario de los cuentos viene marcado, entre otros factores, por la significativa presencia de adjetivos descriptivos (en ocasiones precedidos de elementos intensificadores (...) y de diminutivos (...). En muchas ocasiones los adjetivos descriptivos responden al estereotipo del personaje: la princesa siempre es hermosa, el príncipe es bueno y generoso, los malos son perversos, el enano es benéfico y muy bondadoso o (...) malvado y gruñón. Esa búsqueda de cercanía y de cierta complicidad emisor/receptor se logra también por el uso del pronombre de segunda persona...³¹⁸

318 J. I. Albentosa Hernández y A. Jesús Moya Guijarro, *Narración infantil y discurso (estudio lingüístico de cuentos en castellano e inglés)*, Cuenca, 2001, pp. 55-56.

9. El libro infantil y juvenil y el comercio cultural. Encuentros y desencuentros con el autor. Sugerencias editoriales

La literatura infantil y juvenil no es sólo un hecho literario sino también un acontecimiento sociológico que aporta cada año unos ingresos extraordinarios a las editoriales, que han convertido este producto en uno de los más rentables después de la venta de libros de texto.

Aproximadamente el 50% de los jóvenes entre 14 y 24 años son buenos lectores, pero esta cifra incluso aumenta entre los doce y trece años hasta llegar a un 75% de jóvenes... Este grupo de clientes son una base suficientemente amplia para que los libros de literatura infantil y juvenil tengan larga vida afianzados en factores sociológicos que veneran especialmente la literatura en estos años como fuente de formación y como proceso de conformación didáctica y educación en valores desde primer orden.

En 2003, por ejemplo, la producción editorial española de libros infantiles y juveniles registraba un importante crecimiento del 36,2% respecto a 2002, alcanzando los 9.893 ISBNs concedidos, sin embargo, en 2004 se invierte la tendencia, arrojando una cifra total de 8.722 títulos publicados, lo que representa un descenso del -11,84% respecto a los títulos publicados en 2003. La producción alcanzó su máximo desarrollo en España en los años ochenta y, a partir de 1986, en que se editaron 5.945 libros de este subsector, se registró una constante disminución durante una década. Desde 1999 y hasta 2003, la tendencia había cambiado de signo inequívocamente.

Pero si nos centramos en los últimos años, la industria dedicada al libro infantil y juvenil sacó al mercado en el año 2008

un total de 10.136 títulos, el 25,8 por ciento más que en 2007. El panorama de los últimos años muestra una gran estabilidad -con las colecciones consolidadas de los grandes grupos, como Alfaguara, Anaya, SM, Edebé, Edelvives, Espasa y Everest- y al mismo tiempo una voluntad innovadora, que se traduce en el lanzamiento de nuevas colecciones cada año, que cubren la novela, la poesía, el teatro, los libros ilustrados y, en menor medida, los libros de ensayo y de conocimiento. También han aparecido en los últimos tiempos nuevas editoriales con una oferta de gran calidad y creatividad, tales como Media Vaca, (que recibió dos premios en la Feria de Bolonia), Kalandraka, Kókinos, Lóquez, Serres o Corimbo, entre otras. Una de las líderes del sector es la Editorial Everest, que incluso inició el año pasado la impresión de libros infantiles en plástico, para que los niños se diviertan con los textos hasta en la bañera o en la playa. Y según datos de Comercio Interior, en 2007 se pusieron en el mercado en España 54,5 millones de libros de literatura infantil y juvenil con una tirada media de 5.180 ejemplares.

Esta conformación de la literatura infantil y juvenil como un hecho estético-sociológico de primera magnitud ha dependido de tres factores fundamentales, según el criterio de Juan Cervera:

-Factores sociales: aumento de la información y de la escolarización; crecimiento de la capacidad adquisitiva y organizadora de la sociedad; incremento de la atención al niño; necesidad de satisfacer la capacidad de producción y distribución de las editoriales especializadas en textos escolares que, terminado el período de producción y venta de éstos, quedan libres gran parte del año;

-Factores educativos: mayor conciencia de su utilidad por parte de padres y educadores; mayor especialización, urgida

por psicopedagogos y profesores universitarios; diferencias observadas entre la literatura infantil para niños de países muy desarrollados y bien escolarizados y los de los países en situación distinta de desarrollo; necesidad de difundir algunos valores superadores de fronteras, razas, culturas, etc.

-Factores endógenos de la propia literatura infantil: a medida en que avanza en su propio desarrollo, alcanza, y se le debe exigir, mayor perfección, adecuación, especialización y variedad, como fruto de una sociedad cada vez más culta preocupada por la educación del niño, y de una actividad cada vez más cultivada³¹⁹.

En consecuencia, se ha creado una gran oferta literaria en la edición de un elevado número de títulos y en el aumento de escritores e ilustradores. Se ha consolidado un tipo de literatura como sometida a las leyes del mercado y convertida en un producto de consumo perecedero y rápido, pero al margen de ello, al margen de modas e intereses comerciales, la literatura infantil y juvenil, y, por tanto, los libros adscritos a este género, deben caracterizarse por sus valores literarios y estéticos, su capacidad de emocionar y de hacer crecer al lector.

Todos estos factores han contribuido sin duda al éxito de este producto comercial, sin embargo, para el director de la Federación de Gremios de Editores de España, hay todavía una cierta miopía de los medios de comunicación que no valoran esta literatura ni a sus autores, para ellos desconocidos (dedicaremos un capítulo a analizar el concepto de calidad en los libros infantiles y juveniles) aunque venden millones de ejemplares, como Jordi Sierra i Fabra, Juan Muñoz, Laura Gallego o

319 J. Cervera, "En torno a la literatura infantil", <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/94676281985686130882346/p0000001.htm>

Macarena Santos. Es la misma idea que desarrolla el director general del Libro, Archivos y Bibliotecas, quien afirmó a EFE que

Juan Muñoz lleva 3,5 millones de libros vendidos de obras como *Fray Perico y su borrico* o *El pirata Garrapata* y su nombre es mucho menos conocido que otros novelistas de renombre que jamás llegarán a esas cifras³²⁰.

En una de las últimas Jornadas sobre el libro infantil y juvenil se llevaban a cabo una serie de conclusiones con las que trataban de hacer un análisis de la situación actual e intentar evitar eso que el director general y el director de la Federación de Gremios denunciaban. Y respecto de los editores se hacían una serie de propuestas como la apuesta por la calidad en los libros de texto y la idea extendida de que la calidad no tiene que ir en detrimento del gusto de la población. Pero, sobre todo, se apuesta por la creación de una serie de colecciones que aseguraran títulos claves de esta literatura reconocidos por la crítica y los lectores como merecedores de estar de un modo constante en la oferta editorial actual. A veces, las hojas del bosque impiden ver el verdadero bosque. Hay tantas obras de literatura infantil y juvenil infames que esta multiplicidad ha escondido las verdaderas obras de calidad. Es un mal que debe ser corregido porque, quizá llevados de una extraña huida hacia delante y de querer poner en el mercado una gran oferta, una gran variedad que aumentara el consumo, han caído en el peor error: la ocultación de las verdaderas obras de arte del género, que, sin duda, existen. Pero además, los editores también han sido conscientes, llevados de ese espíritu poco purificador de culti-

320 S. A., "La literatura infantil y juvenil experimentó un fuerte crecimiento en 2008", [en línea], Dirección URL: <http://www.soitu.es/soitu/2009/04/02/info/1238682399_159910.html> (Consultado el día 23 de abril de 2009).

var sólo un género, la narrativa, en detrimento del resto, que ha quedado archivado en la historia. Conscientes de ello, consideran que no se debe limitar la oferta de títulos a la narrativa y debe ampliarse el *campo de batalla*. Pero en este proceso de conformación de una oferta literaria hay un factor esencial que, a veces, se tiene poco en cuenta, los mediadores entre el lector y el autor (bibliotecarios, profesores y profesionales en general) a los que se les pide que:

- Ejerzan una verdadera labor de mediación, de orientación y de información, lo que se puede traducir por una lectura crítica y selectiva de la oferta editorial que se contraponga a las dinámicas del mercado.
- Elaboren guías y bibliografías selectivas que informen y promuevan libros de calidad. Este material de fomento de la lectura, su difusión e intercambio, resulta un apoyo muy importante entre los distintos sectores profesionales
- Lleven a cabo una labor de mediadores entre el pequeño y joven lector y el libro. Por otra parte, pueden suponer una interesante aportación para consolidar un conjunto de obras de interés.
- Se ponga en marcha un premio literario de carácter independiente que sirva de reconocimiento a los libros de calidad de diferentes categorías y que recoja las valoraciones, tanto de los mediadores como del propio lector infantil y juvenil³²¹.

Pero también es fundamental que las administraciones educativas y culturales creen un proceso amplio de política bibliotecaria, escolar, educativa y editorial que no existe con

321 M. Díaz, "Conclusiones de las VII Jornadas de Bibliotecas Infantiles, juveniles y escolares organizadas por la fundación Germán Sánchez Rupérez", [en línea], Dirección URL: <<http://www.fundaciongsr.es/documentos/jornadas/conclusionesvii.htm>> (Consultado el día 13 de octubre de 2009).

objeto de que se promuevan estudios de campo que permitan la elaboración de un mapa de lectura en España que dé cuenta de las infraestructuras (bibliotecas públicas y escolares); de la estructura editorial y red de distribución, de los índices de lectura e intereses lectores de la población infantil y juvenil, así como la forma de afianzarlo poniendo en relación autores, distribuidores y editores.

Es una forma de no perderse en el sembrado bosque de intereses comerciales y crear una literatura de trascendencia para los lectores actuales y para las generaciones venideras con el objetivo de la promoción de valores humanos, sociales y cívicos y de modelos conductuales, pero sobre todo, y también obras de calidad:

Indispensables en el proceso evolutivo que introduzca progresivamente las disintas dificultades lingüísticas y conceptuales sin caer en el amaneramiento, el artificio o la cursilería, que ayude gradualmente al joven lector (...) a tomar contacto con la realidad y sus problemas, puede ser un elemento importante en el desarrollo armónico e integral de la personalidad infantil y puede asumir la urgente tarea de regeneración espiritual de la juventud³²².

Entre las propuestas que las grandes firmas poseen en la actualidad podemos señalar a modo de ejemplo la de la editorial Edelvives: tiene una enorme oferta editorial. Colecciones para:

- a) Los primeros lectores. Entre ellas se encuentran las colecciones de Bob, Marejadilla, Beo, beo, Señor Coc, Crecer paso a paso, ¡Al volante!, Rodando, Deditos, Deditos a compás, Olga, Dani, Nacho, Laura,

Cuento animado, Abubilla, Luciérnaga, Pequeño pigmeo, Conejito blanco, Pequeteca, Pilo y Lía, Pino, Monstruo y Rana.

- b) Primeros lectores. Se hallan las siguientes colecciones: La rana Lola, La Gallina, tento, tento en inglés, Vaca y cuco, Emilio y Lilú, Requetosol, Mucha madera, Cuentos del viejo roble, Malos de cuento, Buenos de cuento, Animaliada, Tito el payaso, Fantasmas, La pandilla fantasma, Lucas, Bruno, Números divertidos, Mundo verde, Serafín cordero, Carlota y miniatura, Libros móviles, Álbumes y La Biblioteca voladora.
- c) A partir de ocho años se encuentran Álbumes, Mil años de cuentos, Cuentos nacionales, 1001 cuentos, Alcancía, Anontio Juan el invisible, ¿Quién?, Niño puzzle, Bandera pirata, Vampiros chupatintas, Sos princesas, Ottoline, Titanic y Leonardo da Vinci.
- d) A partir de diez años podemos encontrar también, entre otros, Álbumes de diversos tipos, Verónik@-Click!, Locos por el fútbol, La banda del regaliz, Las gemelas vampiras, Los investigadores...
- e) La colección juvenil, que incluye, entre otras, De viaje con Darwin, Cuadernos de Viaje de Sandra, Titus Flaminus, CSU, Novela Gráfica, Quijote... y clásicos diversos.
- f) Otras: La pequeña estrella, la Biblia...

En una línea similar se hallan Everest, Alfaguara, Anaya, SM., Edebé, Espasa. Y las menos conocidas: Media Vaca, Kalandraka, Kókinos, Lóquez, Serres y Corimbo.

³²² Nobile, Literatura, op. cit., p. 22.

Se le atribuye a la literatura infantil la inocencia, la capacidad de adecuarse, de adaptarse, de divertir, de jugar, de enseñar y, sobre todo, la condición central de no incomodar ni desacomodar, y así es como están muy poco presentes otros aspectos y tratamientos, y cuando lo están aparecen con demasiada frecuencia teñidos de deber ser y obediencia temática o de sospechosa adaptabilidad curricular³²³.

10. ¿La literatura infantil y juvenil son productos de segunda fila?

Con frecuencia la literatura infantil y juvenil ha estado bajo sospecha. Existe una opinión bastante habitual, no sé si generalizada entre el profesorado de Enseñanza Secundaria en España, de que la literatura juvenil actual (la que no responda a los libros clásicos de aventuras, ciencia-ficción, históricos) escrita por los narradores contemporáneos es de segunda o tercera fila, algo soportable porque (se entiende) que el alumnado no es muy exigente y es una literatura muy cómoda de producir para las editoriales en tanto los recursos que emplean en su creación son mínimos y la cuenta de resultados suculenta. Un negocio en toda regla. De hecho es el mayor negocio de las editoriales después de los libros de texto según algunos autores:

Pero la crítica más importante de todas, el que debería (sic) hacernos reflexionar más, es la que achaca ausencia de calidad de la LIJ. Como todas las generalizaciones suelen partir más de la ignorancia que de un hecho cierto. Pero tenemos que admitir

323 Andruetto, "Literatura", op. cit.

que hay libros malos. No sé si más o menos que en el mercado editorial de adulto, pero hay libros malos. Y también de que al rebufo de que cualquier venta es posible en las escuelas, han colado como literatura libros de carácter pedagógico o moralista que no resisten el más mínimo análisis crítico³²⁴.

Esta opinión es compartida por muchos, sin embargo, y paradójicamente los libros de los escritores actuales son los más leídos frente a los clásicos a los que hacemos referencia. Esta percepción que hoy existe no es de ahora, hace ya tiempo, en 1905, decía ya Benedetto Croce que el arte para niños no será jamás verdadero arte y añadía lo siguiente:

Basta la simple referencia al público infantil, como dato fijo que hay que tener rigurosamente en cuenta, para turbar el trabajo artístico e introducir allí algo que es superfluo o defectible y que no corresponde a la libertad y a la necesidad interna de la visión.

Esta visión, pues, se mantiene aún hoy en día con más fortaleza todavía si cabe y quizá no le falta razón a muchos de ellos porque realmente existe legión de obras deleznable.

Recordemos si no las palabras de Eduardo Soler cuando decía que

El libro infantil no cumple con tener calidad literaria; cuando esté fuera del mundo de los pequeños, nace condenado a no leerse, cuando descuide los imperativos sociales, ha dejado de cumplir la misión educativa que toda comunidad le exige. Existe el peligro cuando el libro es únicamente bello, que con-

324 M. del C. Utanda, P. C. Cerrillo y J. García Padrino (Coords.), *Literatura infantil y educación literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, p. 181.

325 Citado por E. Petrini, *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, 1963, p. 70.

tribuya sólo a cultivar el buen gusto, ejerciendo escaso influjo en la vida moral y social³²⁶.

Algunas de las críticas que se le hacen a la literatura infantil y juvenil se sostienen sobre las siguientes ideas como defiende Moreno Verdulla³²⁷:

1. Ser excesivamente didácticas o moralizantes.
2. Ser insulsas y ñoñas.
3. Estar llenas de infantilismos.

No es extraño, pues, que cuando el autor crea una obra destinada a los niños, al ser etiquetada como «Literatura infantil», el adjetivo «infantil» la arrastre al mismo *ghetto* en que los niños se encuentran, quedando automáticamente diluido y olvidado cuanto de literario existe en ella. De acuerdo con este supuesto, la crítica literaria no se ocupa de ella; y, cuando lo hace, es con esa especie de guiño de complicidad y paternalismo que algunos adultos suelen utilizar cuando hablan con los niños³²⁸.

Según otros muchos críticos y autores, la mayoría de los libros son productos correctos o están en una medianía aceptable, como le puede suceder al resto de las obras literarias. Ni existen grandes títulos en el ámbito de adultos ni tampoco se le tiene el porqué exigir un plus a los de niños y adolescentes. Así dicen algunos:

Así, el grueso de los libros destinados al sector infantil y/o juvenil –aunque claro que con honrosas excepciones de libros, autores, ilustradores y editores– procura una escritura correc-

326 E. Soler, “La literatura infantil en la escuela”, *Bordón*, 150-151, 1967, p. 326.

327 Moreno Verdulla, *Literatura*, op. cit., pp. 24 y ss.

328 Alonso, “Creación”, op. cit.

ta cuando no lisa y llanamente baladí (políticamente correcta, socialmente correcta, educacionalmente correcta), es decir, fabrica productos que se consideran adecuados/esperables para la formación de un niño o para su divertimento. Y ya se sabe que correcto no es un adjetivo que le venga bien a la literatura, pues la literatura es un arte en el cual el lenguaje se resiste y manifiesta su voluntad de desvío de la norma³²⁹.

Esta es la percepción que existe, el hecho de que la exigencia no es mucha entre los equipos directivos de las editoriales y los comités de selección a la hora de escoger novelas, ni tampoco existen muchas pretensiones de cambiar esta situación. Concorre como una conformidad con este *statu quo* y no se originan mecanismos algunos para el aumento de la calidad literaria, toda vez que lo importante es suministrar un producto de mercado, igual que se suministra una chuleta o un ordenador, sin hacer grandes discriminaciones sobre esta calidad sino sobre si cumple la función social que le ha querido otorgar en el mercado. Así, por ejemplo, decía el escritor vasco Xavier Etxaniz que, de las cuarenta o cincuenta obras publicadas como novedad en 1996 en el País Vasco, sólo cinco o seis podrían superar el nivel de calidad y equiparable a obras publicadas a nivel internacional³³⁰. De hecho, una de las preocupacio-

329 Andruetto, “Literatura”, op. cit.

330 T. Etxaniz: “Literatura infantil y juvenil de la cantidad a la calidad”, [en línea], dirección URL: <<http://www.euskonews.com/0013zbk/gaia1306es.html>> (Consultado el día 3 de septiembre de 2010). Dice: “Gracias al incremento de la cantidad y a la riqueza temática, también el nivel literario ha subido en algunas obras. Entre las 40-50 novedades creativas que cada año se publican, hay media docena (algo más del 10%) de muy buena calidad, equiparable a las obras publicadas a nivel internacional. Y una de nuestras metas es precisamente ésa: dar a conocer en el exterior nuestros textos de calidad”.

nes esenciales de la primera jornada de debate de la 34 Escola d'Estiu³³¹ por parte de los educadores y escritores fue ahondar en la necesidad de ser más exigentes con la calidad de los libros infantiles y juveniles que se editan en estos momentos:

Más libros de calidad aunque vendan tal vez menos cantidad de ejemplares cada uno, libros cuyas ventas se sostengan en el largo plazo, en lugar de una voracidad que reclama resultados inmediatos y fabrica series anodinas de rápida funcionalidad y pronta desaparición en la memoria de los lectores. Menos concentración de ventas por título, hacia un mundo de libros de calidad más diversificado. Se trata de una apuesta que sostienen con esfuerzo los editores pequeños, que buscan en las fisuras del mercado una franja especial, más refinada, de lectores. Apuesta cuyos esfuerzos, tal vez en nombre de esa literatura como construcción social de todos, el Estado debiera apoyar y estimular de un modo diferenciado³³².

Esto que reclaman muchos escritores y muchos especialistas en esta literatura todavía no se ha conseguido desgraciadamente hoy día. Y esas existencias de mercado han aplastado la calidad literaria por mor de la cuenta de resultados. En el trasfondo lo que figura es una concepción mercantilista de la cultura y de la literatura infantil y juvenil que opta como en muchos aspectos sucede con la música y otros productos de mercadotecnia por la superproducción y las plusvalías antes que por las necesidades de los lectores y sus intereses creadores, imaginativos, etc.

331 Para mayor abundamiento sobre la información publicada en el diario Informacion.es, se puede consultar la siguiente [en línea], dirección URL: <<http://www.diarioinformacion.com/elche/2009/07/02/elche-apuesta-calidad-literaria/905232.html>> (Consultado el día 3 de noviembre de 2010).

332 Andruetto, "Literatura", op. cit.

Es evidente que gran parte de los responsables en muchas ocasiones en la selección son los educadores que, indirectamente, también participan de esta ausencia de decisiones y optan por la vía más fácil que es mirar hacia otro lado. Bien porque no consideren las vías o porque las ignoren o porque piensen que no son nadie ante la dictadura del mercado. Quizá porque, como decía García Montero, se nos educa para disciplinarnos en nuestros deberes pero no en nuestros placeres. Y esa ausencia de crítica responsable, independiente y de calidad es un factor que está permanentemente jugando a favor de la existencia de ese *statu quo*. Por tanto, esos filtros de lectura y selección deben aumentar y ser más amplios y las editoriales deben ponerlos en marcha con comités de lectura en los que aparezcan padres, jóvenes, educadores y especialistas que emitan los informes correspondientes para que la calidad de los textos no vaya en relación con su cantidad. Así lo manifestaba Isabel Torres (Directora del Área Pedagógica en el centro Cultural de España), cuando decía que la crítica en literatura infantil y juvenil es básica:

Porque por mucho que las editoriales se esfuercen en sacar títulos, después tiene que haber una criba en el que especialistas de diferentes voces que estén en contacto con los públicos den respuesta, como mediadores, de si están, efectivamente esos títulos, respondiendo o no a una realidad³³³.

En consecuencia, se ha aumentado la cantidad en detrimento de la calidad por un proceso espectacular del desarrollo de acceso al mundo del libro y una preocupación de padres y educa-

333 D. López Soler, *Literatura infantil y juvenil: ensayos críticos y fichas bibliográficas*, Ed. Psicolibros, Uruguay, 2004, p. 92.

dores, así como de estados, de querer elevar los niveles de lectura. Algo loable pero insuficiente según los criterios actuales:

Mi percepción es que durante estos treinta años la literatura infantil ha pasado de un estado de carencia a otro de puro exceso, por lo menos en cuanto a edición se refiere. Ha aumentado exponencialmente la cantidad de títulos publicados, pero me temo que la calidad de esos títulos no ha aumentado en la misma proporción. Se ha ganado en normalización de la edición de literatura infantil, pero sospecho que se ha perdido en exigencia literaria: en nombre de la sacrosanta comercialidad imperante, se publican bodrios inapelables y se rechazan más de cuatro perlas auténticas. Pienso que el boom de la llamada literatura juvenil (en la que no creo demasiado) ha sido particularmente nefasto³³⁴.

Y unos de los elementos que permite activar esa calidad es su percepción de lectura a lo largo del tiempo. ¿Cuántos libros de literatura infantil y juvenil podrán con el tiempo tener el marchamo de libros clásicos? Y junto a ellas hay otras que despiertan aún más la inquietud y se las formulan algunos, ¿qué entendemos por calidad aplicada a un libro de literatura infantil y juvenil? ¿Cuántas editoriales no habrán muerto de “calidad”? A estas exclamaciones y preguntas contestaba José Luis Cortés Salinas con la siguiente reflexión:

Mi opinión personal es desconfiar de una calidad que nunca vende, que el mercado no entiende. Ser conscientes de que hay distintos tipos de calidad, y de que todas tienen derecho a existir. Un buen plan editorial sabrá combinarlas todas³³⁵.

334 A. Ventura, “Entrevista a Miquel Desclot” [en línea], Dirección URL: < http://www.revistababar.com/web/index.php?option=com_content&task=view&id=230&Itemid=51 > (Consultado el día 1 de agosto de 2009).

335 Utanda, Cerrillo y García Padrino, *Literatura*, op. cit., p. 158.

Personalmente discrepo de esta opinión porque no expresa en qué consisten sus parámetros de calidad y porque se pliega a los criterios del mercado, desconfiando de una obra por el mero hecho de que se venda o no. La cuestión sobre los diversos tipos de calidad literaria tampoco es baladí. Una obra es buena o mala literatura, o literatura mediocre pero establecer varios tipos de calidad literaria es no decir nada. Un libro es bueno o no lo es. No existe una puntuación de uno a diez en calidad literaria. Esto resulta absurdo. Tanto como las declaraciones de Pérez Reverte que afirma (quizá engatusado con el mercado) que la “calidad literaria me importa un rábano³³⁶”. Existe en él una tendencia a la simplificación de la existencia muy preocupante. Y ante la pregunta del periodista de si entrar en la Academia sirvió para evitar esa discusión sobre la calidad literaria de su obra, la respuesta fue la siguiente:

-Las tragedias griegas eran el entretenimiento de las masas, ¿no?. A mí la calidad literaria, francamente, me importa un rábano; además, quién juzga quién tiene o no tiene esa «calidad literaria». Yo escribo para contar historias que a la gente le hacen vivir vidas que no han vivido. La calidad literaria es para mí que el lector lea tus páginas y no pueda dejar de leer tu libro. Lo demás son milongas³³⁷.

Es evidente que existe en este autor una tendencia muy francesa a “épater le bourgeois” y se siente a gusto instalado en una permanente diáspora epatante, sin embargo, todos debe-

336 J. Álvarez Sevilla, “Entrevista a Pérez Reverte”, *ABC de Sevilla*, [en línea], dirección URL: <<http://www.abcdesevilla.es/20100407/sevilla-cultura-cultura/calidad-literaria-importa-rabano-20100407.html>> (Consultado el día 3 de noviembre de 2010).

337 Ibidem.

mos convenir que no es lo mismo su calidad literaria que la de autores como Jordi Sierra i Fabra ni de estos con Faulkner o Bertrand Russell. Hay medidas en las que si no se quiere entrar el debate se hurta.

Sí existen obras con calidad literaria y obras pésimas. Es un principio que sostenemos como algo inmanente al hecho literario. Y, aunque es verdad que existe un elemento subjetivo que permite analizar los textos, la calidad literaria existe o no existe. Otra cosa distinta es que esto signifique que la obra es aceptada o no por el mercado. Son conceptos teóricos completamente diferentes. Una novela que tenga unos personajes bien contruidos y verosímiles, que nazca en un mundo interesante e inteligente, que tenga una disposición adecuada y un lenguaje rico que ofrezca una visión del mundo potente y sea capaz de transmitir ideas, e incluso que pueda tener una tendencia al mantenimiento de su lectura, es algo que capacita a una obra. No vamos a desdeñar ahora estos criterios como hace Pérez Reverte.

Y en muchas ocasiones esto tiene que ver con la búsqueda del objetivo perseguido con la literatura infantil y juvenil pues su afán didáctico-moralizante anula esos presupuestos de calidad literaria:

El frecuente predominio de la intención pedagógica sobre la literaria produce unas obras erróneamente denominadas literatura infantil, casi exentas de narración y repletas de contenidos didáctico-moralizantes. Son libros que a través de una sucesión de imágenes construyen una secuencia medianamente narrativa y muestran unos modelos de conducta supuestamente aplicables a la vida del lector y que los mediadores (familias, educadores y bibliotecarios) seleccionan según la temática o la edad asignada desde la editorial³³⁸.

338 R. Gil Viernes, "Más allá de las estanterías (animación a la lectura y calidad

Creemos que Gil Viernes ofrece la razón última de esa tendencia a la cantidad y no a la calidad literaria. Defiende la idea de que los educadores y los padres, demasiado obsesionados con el aumento de los índices de lectura y el aumento de la comprensión lectora de sus educandos e hijos, se dirigen a la cantidad y no a la calidad con tal de que el libro cumpla su función que es el aumento de las capacidades. Y esto, a la larga, se acaba pagando pues origina una perversión de lo que se debe entender por buena o mala literatura y se puede llegar a opiniones como la de un cultivado lector y escritor como Pérez Reverte para el que la calidad literaria importa nada:

En ocasiones el interés por despertar y cultivar el hábito lector es tal, que se convierte en casi una obsesión que -sin valorar la calidad literaria- acepta cualquier libro como bueno e indiscutiblemente mejor que otras ofertas culturales y de entretenimiento relacionadas con las nuevas tecnologías; muy al contrario, podemos afirmar sin dudar que existen libros pésimos y programas de televisión excelentes.

Esta búsqueda de calidad necesariamente requiere un juicio crítico que analice y seleccione entre la abundante y variada oferta editorial, identificando la literatura infantil que anteriormente hemos definido y valorando los distintos productos de la misma. Además de los aspectos intrínsecos a la auténtica literatura que venimos defendiendo, tales como la riqueza lingüística, la capacidad de sugerir emociones o la cercanía al mundo afectivo del lector, uno de los criterios selectivos comúnmente aceptados es que el libro guste al niño, lo cual será condición necesaria pero no suficiente³³⁹.

literaria), *Revista Babar.com*, 29 abril 2005, [en línea], dirección URL: <<http://revistababar.com/wp/?p=41>> (Consultado el 30 de abril de 2010).

339 Ibidem.

C. Breve panorámica de la historia de la literatura infantil y juvenil

10. Antes del siglo XIX

La literatura infantil es un invento contemporáneo. Forma parte de la concepción de la educación que se promueve fundamentalmente en el siglo XIX aunque ya existía una tradición suficientemente acordada que se evidencia o llega organizada desde prolegómenos ciertos allá por el siglo XVII.

No obstante, podemos decir que desde la antigüedad han existido obras que después las ha conquistado el público infantil y juvenil para sí, aunque no estaban en el horizonte de expectativas de la infancia y sí de cualquier público, pues la protección de la infancia es un fenómeno moderno.

Es muy complicado dirimir desde qué momento comienza esta singladura histórica que ha permitido seguir una estela ascendente hasta convertirse hoy día en objeto de mercado y culto con todas las garantías.

Se ha asentado la idea de que se puede hablar ya de literatura infantil desde la antigüedad hindú del *Panchatantra* (los cinco libros en sánscrito) escrito por Vishnu Sarma en el 200 a. C., aunque sería prematuro hacerlo por razones diversas que no vienen al caso en estos momentos. El *Panchatantra* fue exportado a China y al sudeste de Asia por monjes budistas, y posteriormente los viajeros llevaron sus historias a Persia y Arabia; y

en el siglo XI a Grecia y de ahí al resto de Europa. Se incorporó a la tradición occidental a través de versiones árabes, que llegaron hasta la España medieval con el título de *Calila y Dimna*. El texto sánscrito original se perdió, pero del *Panchatantra* se hicieron muchas redacciones y refundiciones; además de traducciones a otras lenguas. El rey Alfonso X ordenó traducirlo al castellano gracias a una versión árabe que con el título de *Calila e Dimna* (1251)³⁴⁰ se extendió por Europa. El nombre del libro procede de los protagonistas de la primera historia, Calila y Dimna, dos lobos.

El libro contiene veinte historias o fábulas, algunas de las cuales han conocido diferentes reelaboraciones a lo largo del tiempo. Conecta con los manuales sapienciales de educación de príncipes mediante el motivo oriental de las preguntas y respuestas entre el rey y un filósofo, que da paso a cuentos ejemplarizantes o *exempla* contados y protagonizados por animales: un buey, un león y dos lobos, Calila y Dimna, que son quienes cuentan un mayor número de cuentos, en muchas ocasiones imbricados unos en otros en la llamada «estructura de muñecas rusas», tal como acaece en algunas ocasiones en *El Quijote*, donde unas historias se entrelazan con otras. Tuvo una influencia total en los cuentos del *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel y en algunas historias del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita...

340 Unos consideran que fueron traducidos primero al latín -pues algunos de ellos ya aparecen en la *Disciplina clericalis*- y después al castellano por deseo de Alfonso X. Otros piensan que se trasladan al castellano directamente del árabe, a través de una versión del siglo VIII de Al-Muqaffa, que los tradujo, a su vez del persa. *Calila e Dimna* nos ha llegado a través de dos manuscritos denominados A y B. Según el colofón del manuscrito A, del primer tercio del siglo XV (ms. h-III-9 de la Biblioteca del Escorial), Sin embargo, como la versión castellana es muy fiel a la arábica, se puede descartar la existencia de una traducción intermedia latina. Supondría la primera obra de ficción extensa de la literatura en prosa en la península.

Narra cómo las indagaciones del sabio Berzebuey culminan con la adquisición para su rey de un libro indio que trata de cómo los dos lobos, Calila y Dimna, aconsejan mal o bien a su monarca, el león, con el triunfo de la justicia sobre el mal. Abundan los monólogos reflexivos y se usa el diálogo con función dramática. La localización es muy esquemática y la acción, pobre. Tiene tres partes claramente diferenciadas:

- La introducción de Al-Muqaffa (el traductor árabe), con la que se representa una apología del saber y de su carácter eminentemente práctico (en ella se incluyen algunos *exempla*).
- La historia de Berzebuey (capítulos I y II). El primero describe su viaje a la India en busca de la sabiduría; el segundo es, en realidad, un *de contemptu mundi*.
- La historia propiamente de *Calila y Dimna*. En ella, a su vez, podemos distinguir dos partes:
 - A) Una compuesta por los capítulos III-VI que son los más complejos en cuanto a composición y los más cercanos al *Panchatantra*.
 - B) Otra, que comprende los restantes capítulos, y que sigue unos esquemas organizativos simples y con paralelos orientales menos claros.

Otro de los encuentros con la literatura infantil de la antigüedad acaso sean las fábulas clásicas de Esopo en Grecia y de Fedro en Roma que tanto juego darían en el siglo XX a Walt Disney y antes a nuestros fabulistas Iriarte y Samaniego.

Probablemente, los jóvenes leían en la Edad Media el *Cantar de Mío Cid*. Y lo mismo sucedería con el *Romancero*, que se

convierte a lo largo de los siglos en la popularización de los cantares de gesta llevados a cabo por el pueblo de un modo totalmente democrático y creativo. Aventuras novelescas en muchos casos de origen real que debieron hacer las delicias de muchos lectores, incluidos los juveniles. En ésta época, los niños escuchaban lo mismo que los adultos *Calila e Dimna* en la versión comentada.

Ramón Llull fue el primer escritor en catalán y escribió *Libre de besties*. El Libro de las bestias es la sexta de las diez partes en que se divide el Félix o *Libro de maravillas* (1288-1289), donde ocupa el lugar de un tratado de zoología. Se trata, no obstante, de una seria reflexión sobre la política en forma de fábula. Llull plantea una trama compleja, llena de matices, en que se pueden seguir las maquinaciones de Na Renard, el zorro, para conseguir dominar el poder y ejercerlo desde un segundo plano. Los animales de la fábula, que Llull toma de fuentes orientales y del Roman de Renard francés, son una excusa para retratar algunas de las facetas más tenebrosas de la condición humana. Desde el comienzo de la obra el lector se da cuenta de que el protagonista (a pesar del nombre, el personaje es masculino) hará cualquier cosa por mandar: la finalidad no es enriquecerse sino deleitarse en el placer de dominarlo todo, una triste pasión que se materializa en todos los niveles de las relaciones humanas. Na Renard acaba fracasando, víctima de su propia desmesurada ambición, pero su caída solo se produce después de muchas injusticias y atrocidades. Al final del Libro de las bestias se nos dice que Félix llevó la obra a la corte de un rey para que anduviera con cuidado a la hora de fiarse de según quién. Es muy posible que Llull escribiese este capítulo del *Libro de maravillas* como advertencia para el rey de Francia, Felipe IV el Hermoso,

con quien había tenido contactos políticos en los años de redacción de la obra.

Durante el siglo XIV *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel es la obra estrella. El *Exiemplo XXXII* es recogido para el cuento *El traje del emperador*. Posteriormente se ha descubierto que Andersen tiene un libro similar: *Los tejedores engañosos*, que es considerado como un texto popular danés. También Cervantes se inspirará para escribir *El retablo de las maravillas* en esta historia de Don Juan Manuel.

Durante el siglo XVI se difundieron los cuentos de *Las mil y una noches*³⁴¹ en una versión del persa al egipcio. Si bien es

341 No son árabes. Sí es verdad que fueron estos los que las compilaron. Es una mezzcolanza de la cultura africana, persa, hindú, europea y asiática lejana. Pero están asimiladas por la cultura musulmana y están plagadas de misticismo sufi, erotismo y sensualidad. Ha sido escrito por múltiples autores desconocidos. El compilador y traductor de estas historias al árabe es, supuestamente, el cuentista Abu abd-Allah Muhammed el Gashshigar, que vivió en el siglo IX. La historia principal sobre Scherezade, que sirve de marco a los demás relatos, parece haber sido agregada en el siglo XIV. La primera compilación arábiga moderna, elaborada con materiales egipcios, se publicó en El Cairo en 1835. El libro describe de forma fantástica y algo distorsionada la India, Persia, Siria, China y Egipto. Hacia el año 800, los relatos, transmitidos oralmente, habían sido agrupados en ciclos. Se cree que muchas de las historias fueron recogidas originariamente de la tradición de Persia (hoy en día Irán), Iraq, Afganistán, Tajikistán y Uzbekistán y compiladas más adelante, incluyendo historias de otros autores. Algunas de las historias más famosas de Sherezade circulan en la cultura occidental traducidas como *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Simbad el marino* y *Alí Baba y los cuarenta ladrones*, sin embargo, Aladino y Alí Babá fueron añadidos a la compilación en el siglo XVIII por Antoine Galland, quien las escuchó de forma oral de un cuentista de Alepo en Siria.

El escritor y crítico literario A. Rodríguez Almodóvar, “Sherezade a salvo”, [en línea], DirecciónURL:<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p209/01394964211571841867024/index.htm>> (Consultado el día 10 de noviembre de 2009). Se quejaba de que los programas culturales y de enseñanza no hacían referencia a esta cumbre de la literatura mundial y que la “cultura oficial todavía no ha aprendido lo que significa que Sherezade se libró de la violación y de la muerte gracias al enigma insondable de sus cuentos. Más todavía, cómo el corazón de aquel tirano se transformó por ellos”.

verdad que muchos de estos libros serían conquistados para la infancia y la juventud aunque no se consideren propiamente literatura infantil, pues no se escribieron con esta finalidad. Utiliza la técnica del relato enmarcado o *mise en abyme*. El núcleo originario lo conforma un antiguo libro persa llamado *Hazâr Afsâna* (los Mil Mitos). Compuesto por tres grupos de relatos que surgen uno del otro, es decir, al contarse uno de repente surge otro, y ese otro se crea un nuevo cuento hasta que termina el primero, como cajas encerradas en otras cajas.

En el primero se cuenta que el sultán Shahriar descubre que su mujer le traiciona y la mata. Y a partir de aquí comienza a matar a todas las mujeres a las que acusa de infidelidad, algo que evita Sherezade, hija del visir. Ella trama un plan y lo lleva a cabo: se ofrece como esposa del sultán y la primera noche logra sorprender al rey contándole un cuento. El sultán se entusiasma con el cuento, pero la muchacha interrumpe el relato antes del alba y promete el final para la noche siguiente. Así, durante mil noches. Al final, ella da a luz a tres hijos y después de mil noches y una, el sultán conmuta la pena y viven felices (con lo que se cierra la primera historia, la de la propia Sherezade).

Y del siglo XVI escuchaban *El Lazarillo de Tormes*, una obra en la que el protagonista es un niño. El que se considere o no literatura susceptible de ser dirigida a los niños es un asunto harto complejo. Lo cierto es que durante muchas generaciones se ha empleado como una lectura habitual dirigida a nuestros jóvenes de Bachillerato y ahora de Educación Secundaria en versiones actualizadas y adecuadas a su nivel de comprensión lectora.

En los siglos XVI y XVII se consideraba literatura infantil el folclore y las canciones navideñas. Lope de Vega escribió *Los*

pastores de Belén (1612)³⁴² dedicado a su hijo, Carlos Félix. Esta obra, compleja, híbrida, tiene rasgos que la vinculan con la literatura infantil. Sin embargo, bien se nota que Lope no la escribió para la infancia. En 1941, la editorial Juventud publicó una adaptación para los niños. La obra presenta algunos puntos de contacto con la literatura para niños. Primero, cabe insistir sobre lo que parece vincular de modo evidente esta novela con la literatura para niños: quiero hablar de la presencia de ciertas formas poéticas y de la importancia del juego. En efecto, en cuanto a la poesía, por ejemplo, hay nanas como la famosa nana de la Virgen:

*Pues andáis en las palmas,
Ángeles santos,
«que se duerme mi Niño,
tened los ramos».
Palmas de Belén...*

Para Florence Raynié, la adaptación de esta obra que se llevó a cabo durante el franquismo consistió en la eliminación de los textos profanos, conservando los sagrados, y la supresión también de los que se consideraban indecentes:

Así el adaptador se dedicó a hacer la obra de Lope accesible a los niños desde un punto de vista moral, no intentó hacerla accesible desde un punto de vista intelectual, lo que no debe extrañarnos en una época en que lo importante no era entender sino saber de memoria³⁴³.

342 F. Raynié, "Pastores de Belén de Lope de Vega: ¿una novela para niños?", [en línea], dirección URL: <<http://revistas.ucm.es/edu/11300531/articulos/DIDA0202110195A.PDF>> (Consultado el día 16 de abril de 2010).

343 Ibidem.

Por fin, y como consecuencia de lo que precede, se nota en cierto didactismo religioso y moral que vincula la obra con esta literatura religiosa de los «orígenes»: episodios sacados de la Biblia, oraciones, cantos en loor de la Virgen y de Jesús alternan a lo largo de la obra, revelando un deseo de enseñar el dogma que no es ajeno al contexto de la Contrarreforma.

Pero es a partir de 1697 cuando el francés Perrault³⁴⁴ con una serie llamada *Cuentos de Hadas* o *Historias de antes con moraleja* da un paso muy importante en la trascendencia del género. A los 69 años escribió el libro *Cuentos de mamá ganso*. Su publicación empezó a darle fama entre sus conocidos y significó el inicio de un nuevo estilo de literatura: los cuentos de hadas.

Se dijo que dichos cuentos se los oyó contar a la nodriza de su hijo. Recoge las narraciones celtas, las narraciones italianas de Boccaccio y las de Basile. En la corte de Luis XV estaban de moda los cuentos de hadas. Una seguidora de Perrault es Madame d'Aulnoy³⁴⁵, que escribió "Los cuentos de hadas".

Sin embargo, hay autores que consideran que el primer relato de aventuras escrito expresamente para un niño que merece la pena ser citado es *Las aventuras de Telémaco* (1699) de Fénelon,

Escrito para el Delfín con la intención de fabricar una «novela de formación» en la que utiliza expresamente lo ficticio como cauce para exponer ideas morales y religiosas³⁴⁶.

344 Colomer, *Introducción*, op. cit., p. 72. Nos recuerda que "la introducción de los cuentos de Perrault en España fue relativamente temprana. La primera traducción apareció en 1830 en Valencia realizada por Cabrerizo, aunque sin nombre de autor, y en 1862 se publicó la de J. Coll i Vehí, *Cuentos de Hadas*".

345 Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baronesa d'Aulnoy (1650/1651 – París 4 de enero de 1705) fue una escritora francesa conocida por sus cuentos de hadas y por su *relato del viaje a España*.

346 González, *Tesoros*, op. cit., p. 39.

Podemos considerar el siglo XVIII como uno de los que llevó a cabo grandes aportaciones en el ámbito de la literatura infantil, aunque no existiera todavía esta exigencia y es de una gran trascendencia en lo que respecta a esa especial relación que se manifiesta entre el adulto y el niño y de las pretensiones de uno y de otro:

El siglo XVIII da origen a una relación distinta entre el niño y el adulto, haciendo a un lado los periodos anteriores en los que el niño era visto con recelo y era mutilado, abandonado, asesinado, y en el mejor de los casos ignorado. En las etapas que van de la antigüedad al siglo XVII, el niño es recipiente de proyecciones negativas del adulto, y la tarea es dominarlo físicamente. En el siglo XVIII aparecen las tendencias pedagógicas a «dominar su mente a fin de controlar su interior» (de Mause 1974: 89). El libro específicamente infantil, hecho con ilustraciones pensando en el lector, data de esta época³⁴⁷.

No obstante, se producirán obras que podrán engrosar la literatura ganada para la infancia. Entre ellas, una de las más significativas es *Robinson Crusoe* de Defoe (1719)³⁴⁸. La novela está basada, tomando elementos de una y de otra, en las histo-

347 S. C. Berkin, "De libros y niños. Hacia un estudio cultural del libro y sus lectores", *Comunicación y Sociedad* (Decs. Universidad de Guadalajara), 29, enero-abril, 1997, pp. 73-91 [76].

348 Nació entre 1659 y 1661, posiblemente el 10 de octubre de 1660, en las cercanías de Londres (en St. Giles Cripplegate o en Stoke Newington). Falleció el 24 de abril de 1731 Las actividades políticas de Defoe junto con su activismo panfletista conllevaron su arresto y su exposición a la picota el 31 de junio de 1703. *Las aventuras del capitán Singleton* (en inglés *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton*), escrita en 1720, También escribió *Moll Flanders* en 1722, una novela picaresca narrada en primera persona que trata acerca de la caída y de la eventual redención de una mujer solitaria en el siglo XVII en Inglaterra.

rias reales de dos naufragos. Uno de ellos, un marinero escocés, Alexander Selkirk, que fue rescatado en 1709 tras pasar 4 años en una isla desierta que hoy lleva su nombre, en el archipiélago de Juan Fernández frente a Chile.

El otro, un capitán de marina español llamado Pedro Serrano, que siendo el único superviviente del naufragio de un patache español en un banco de arena del Caribe, pasó 8 años aislado hasta que fue rescatado en 1534. El banco de arena sigue existiendo hoy, con el nombre de Banco Serrana. Robinson no le hace caso al padre y se echa al mar. Un día, después de hablar con su madre, a la que hizo prometer que no le dijera nada a su padre, se fue de casa. Embarca con un amigo. La novela desarrolla sus aventuras como el embarrancamiento inicial, los consejos de su padre, su viaje a África, donde los piratas le atracan y roban, su esclavitud... Más tarde se marcha a Brasil donde aprendió diferentes técnicas de cultivar y ganó mucho dinero. Después de nuevo el viaje y la isla famosa donde vivió veintiocho años hasta que fue rescatado.

Una de las obras de este periodo que se leyó abundantemente y logrará su máxima publicidad a nivel internacional gracias al cine durante el siglo XX fue *La Bella y La Bestia* de Madame Leprince de Beaumont. En ella se cuenta la historia de una joven, Bella, que por compromiso de su padre llega a manos de un monstruo, la Bestia, donde está bajo su poder sin poder salir. Él le pide casarse con ella pero no acepta. Un día le pide Bella ir a ver a su padre que está enfermo y promete volver, pero sus envidiosas hermanas crean una estrategia para que vuelva más tarde. Cuando lo hace, encuentra a la Bestia tendida en la hierba, agonizando. Ella se arrodilla ante el monstruo y, entre lágrimas, confiesa que quiere ser su es-

posa. Al escuchar estas palabras, la Bestia se transforma mágicamente en un bello príncipe, que a causa de la maldición de una bruja había sido cambiado en Bestia hasta que una mujer quisiera casarse con él. Las hermanas fueron transfiguradas en estatuas pero sin perder la conciencia, para que fueran testigos de la felicidad de su hermana: «En la película, Bella se convierte simplemente en una mujer más cuya vida se valora por resolver los problemas del hombre»³⁴⁹.

*La bella y la bestia*³⁵⁰ en realidad era un cuento europeo de hadas tradicional, explicado en múltiples variantes cuyo origen podría ser una historia de Apuleyo, incluida en su libro *El Asno de Oro* (también conocido como *Metamorfosis*), titulada *Cupido y Psique*. La versión escrita más conocida fue una revisión muy abreviada de la obra original de Villeneuve, publicada en 1756 por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. La primera traducción se hizo al inglés, en 1757. Existen muchas variantes de la historia en toda Europa. La versión de Beaumont es la que goza de mayor fama, siendo ésta la base de casi todas las versiones o adaptaciones posteriores.

A la vera de la revolución, entre 1785 y 1789, aparecen en Amsterdam los cuarenta y un volúmenes del *Gabinete de las Hadas*, que aunque considerado para niños, ha habido autores que no lo consideran tal³⁵¹. Con vistas a congregar los cuentos del siglo pasado, esta agrupación literaria es el fruto del trabajo

349 S. R. Steinberg y J. L. Kincheloe (Comps.), *Cultura infantil y multinacionales: la construcción de la identidad*, Madrid, Ediciones Morata, 2000, p. 72.

350 La primera versión publicada fue obra de la escritora francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, en 1740, aunque otras fuentes atribuyen a Giovanni Francesco Straparola la reacción de la historia original, en 1550.

351 E. Souriau y A. Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 400.

de recopilación del caballero Charles-Joseph de Mayer (1751-1825) y se inscribe en la tendencia por las grandes colecciones que aparecen por suscripción en el siglo XVIII. Mayer persigue dos metas esenciales: salvaguardar los cuentos en riesgo de caer en el olvido y procurar para las generaciones futuras modelos y fuentes de inspiración.

J. Swift escribió *Los viajes de Gulliver*. Lilliput, la primera parte, se refiere a la aventura supuesta de Gulliver en una tierra donde todo mide la doceava parte que en nuestro mundo, con pequeñas preocupaciones diarias pero relativamente con mucha moralidad, temerosos de Dios y honestos, como el estereotipo de los ingleses de aquel tiempo. Es esencialmente una utopía que Gulliver se ve obligado a proteger, actuando como un gigante militar invencible. Se piensa que idealizaba así el papel de Gran Bretaña como la potencia marítima mundial. Brobdingnag, la segunda parte, lleva a Gulliver a un reino de gigantes doce veces mayor que el nuestro y donde la gente es codiciosa, reflejando a la aristocracia británica. Los viajes a Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbudubdrib y Japón son relatados en el tercer libro. En Laputa satiriza a la Royal Society. En Balnibarbi critica la administración británica en Irlanda. En Luggnagg encuentra a los inmortales, haciendo un alegato en contra de los supuestos beneficios de dicha condición. Houyhnhnm, el libro final, cuenta la historia del autor entre una raza de caballos nobles e inteligentes, una sociedad pacífica e ideal. Frente a ellos están los yahoos, que plagan el campo y que son una sátira de la raza humana. Los caballos están asombrados de encontrar un yahoo culto. Gulliver, tras ser desterrado de esa isla, vuelve contra su voluntad a Inglaterra y aplica las lecciones de virtud que aprendió entre los Houyhnhnms. A su llegada, apenas logra

soportar el asco que le produce su familia yahoo y se siente más cómodo con un par de caballos que compra, a los que considera sus únicos amigos, aislándose de la sociedad de yahoos ingleses, la cual desprecia.

En España nos encontramos a Samaniego, con *Fábulas morales*, que son versos fáciles, sencillos, que siempre tienen una cierta gracia y con una forma didáctica accesible a los niños; e Iriarte con *Fábulas literarias*.

11. El siglo XIX

Todavía durante el siglo XIX el didactismo invadía los libros de literatura infantil y juvenil. A medida que avanza el siglo los modelos del realismo adquirirán carta de naturaleza y surgirá la representación del mundo social y familiar como en las historias de Charles Dickens. Sin embargo, las terribles condiciones sociales harán que los niños germinen como mendigos, o trabajando en las fábricas como les sucede a los niños del escritor inglés:

El siglo XIX fue un tiempo de grandes cambios para los menores. La urbanización y la industrialización llevaron a los niños a las minas, a las fábricas y a las calles de las grandes ciudades, mientras que, por otra parte, se iniciaba la extensión de la escuela obligatoria³⁵².

En el ámbito de la novela histórica será Walter Scott quien cree una obra dirigida al público adulto pero que tuvo una gran aceptación por el público juvenil: *Rob Roy* (1817) e *Ivanhoe* (1819) son los casos más conocidos.

³⁵² Colomer, *Introducción*, op. cit., p. 87.

Los hermanos Grimm recorrieron Alemania buscando cuentos populares y los publican en 1812 con el nombre de *Cuentos Populares*. Fueron profesores universitarios en Kassel (1829 y 1839 respectivamente). Siendo profesores de la Universidad de Gotinga, los despidieron en 1837 por protestar contra el rey Ernesto Augusto I de Hannover. El año siguiente fueron invitados por Federico Guillermo IV de Prusia a Berlín donde ejercieron como profesores en la Universidad Humboldt. Tras las *Revoluciones de 1848* Jakob fue miembro del Parlamento de Fráncfort.

Los Grimm consideraban que sus obras no estaban dirigidas a los niños. Pero, para satisfacer las exigencias del público burgués tuvieron que cambiar varios detalles de los originales con ese objetivo. Por ejemplo, la madre de Hansel y Gretel pasó a ser una madrastra, porque el hecho de abandonar a los niños en el bosque (cuyo significado simbólico no se reconoció) no coincidía con la imagen tradicional de la madre de la época. También hubo que cambiar o, mejor dicho, omitir alusiones sexuales explícitas.

A mediados del siglo XIX, en algunos sectores de América del Norte la colección de cuentos era condenada por maestros, padres de familia y figuras religiosas debido a su crudo e incivilizado contenido, ya que representaba la cultura medieval con todos sus rígidos prejuicios, su crudeza y atrocidades. Los adultos ofendidos se oponían a los castigos impuestos a los villanos. Un ejemplo se puede ver en la versión original de *Blancanieves*, a la malvada madrastra se le obliga a bailar con unas zapatillas de hierro ardiente al rojo vivo hasta caer muerta.

Uno de los escritores que introduce la aventura en las novelas es el estadounidense James Fenimore Cooper, autor de *Los pioneros* (1823), *La pradera* (1827), *El trampero* (1827), *El ca-*

zador de gamos (1840)... La más conocida sin duda es *El último mohicano* (1826), que narra el secuestro de las hijas de un coronel inglés por los indios de una tribu aliada con los franceses, los hurones. La acción se sitúa en la actual Nueva Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XVIII.

El danés Andersen es uno de los grandes de este periodo. Escribió ciento cincuenta cuentos infantiles. Entre sus más famosos cuentos se encuentran *El patito feo*, *El traje nuevo del emperador*, *La reina de las nieves*, *Las zapatillas rojas*, *El soldadito de plomo*, *El ruiseñor*, *El sastrecillo valiente* y *La sirenita*. Durante mucho tiempo fue animador de fiestas infantiles, en sus cuentos hay una base de tradición popular muy intensa, pero también es un exponente de la sociedad de la época que indirectamente está plasmada en su obra. Se ve una especial atención al mundo de los animales y a la naturaleza en general. Tiene capacidad para animar a objetos, animales y plantas.

Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas*, crea una obra que transige con los elementos fantásticos de los cuentos de hadas pero a caballo con la realidad en la que estaba inmersa la novela de la época. Es de forma verbal. Sus características son el sueño, el desdoblamiento del yo, el absurdo que se produce por el contraste de la realidad con las características de la literatura maravillosa, la animación de los seres, la humanización, las palabras mágicas... Uno de los secretos del arte de Carroll es su lenguaje: sencillo, imaginativo y adecuado a la psicología infantil. Su obra se caracteriza por una gran intensidad lírica, una gran capacidad de penetración psicológica, por la participación en el sufrimiento de todos los seres, por su simpatía por todas las criaturas, especialmente por los humildes y los desheredados, por una visión poética de la naturaleza.

La animación de los objetos, la humanización de estos y de los animales, entroncándose con la fábula. Sus obras ofrecen ejemplos de solidaridad y virtud, enriquecen aspectos del carácter y de la personalidad, en la esfera sentimental propone modelos éticos e invita a descubrir los valores y la riqueza interior oculta tras apariencias humildes.

P. L. Travers publica *Mary Poppins*, una serie de libros infantiles ilustrados por Mary Shepard. Los libros se centran en una misteriosa niñera, *Mary Poppins*. Las aventuras tienen lugar en un total de ocho libros que se adaptaron en 1964 en una película musical de Disney protagonizada por Julie Andrews y Dick Van Dyke.

Collodi en Italia escribió en 1833 *Pinocho* o *Las aventuras de Pinocho*, una obra de gran sensibilidad y de extraña ingenuidad. Aquí, lo fantástico une a la realidad; a lo claramente maravilloso se adjunta una línea didáctica que valora el bien con gestos contundentes y claros. Es la primera vez que un muñeco es el protagonista. La obra reúne la fascinación de los cuentos de hadas y del relato de aventuras, y mantiene el equilibrio entre la fantasía y la realidad. El estilo lo acerca a la infancia, posee un gran dinamismo en la acción que va pasando de una situación a otra sin solución de continuidad. Se asume el principio de que la realidad determina todo el proceso personal. Es un personaje, que como muchos niños, es egoísta y tropieza muchas veces en la misma piedra pero despierta una gran ternura y desarrolla el altruismo y los buenos valores, así como la trascendencia que se le concede a los ancianos. Cada episodio posee un valor autónomo y la ambientación breve y ligera crea en breves trazos las condiciones idóneas.

Mark Twain escribió *Las aventuras de Tom Sawyer* en 1876 y desarrolla la situación psicológica de un niño con el trasfondo del viaje, que enlaza un doble recorrido: el que realiza el protagonista para superar los obstáculos y el que realiza desde él mismo para conquistar su personalidad. Tom Sawyer es un pícaro, atolondrado, divertido... que nace en el Sur de los Estados Unidos, en una población de la costa del río Mississippi y, junto a su amigo Huckleberry Finn, llevará a cabo interesantes y peligrosas aventuras.

Otra gran obra, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, fue considerada por Hemingway como la primera novela moderna de la literatura norteamericana. El esclavo Jim y Huckleberry huyen del pasado y quieren arribar a Ohio.

Julio Verne crea uno de los mundos de aventuras y de ficción más interesantes del siglo XIX. Llegó a escribir setenta y tres novelas que pueden considerarse como una base muy importante de la historia. Entre las más interesantes podemos citar *Cinco semanas en globo*, *Viaje al centro de la Tierra*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *La vuelta al mundo en 80 días*, *Miguel Strogoff* (*Michel Strogoff*, *Un capitán de quince años...*

H. G. Wells es uno de los padres de la ciencia ficción. Entre sus obras podemos señalar: *La isla del doctor Moreau* (1896), *La máquina del tiempo* (1895), *La guerra de los mundos* (1898)... En sus obras siempre hay un elemento misterioso que acaba por interesar al lector hasta el punto de que se introduce en la obra con gran pasión pero llama profundamente la atención su juego literario con los inventos científicos de los que se ha hecho un referente.

Johanna Spyri inicia la línea del realismo-costumbrismo con *Heidi* (1870), que posee tanto en el paisaje como en los perso-

najes resueltos y fácilmente identificables su gran valor. Al año siguiente ve la luz el segundo volumen *Otra vez Heidi* (1881).

La escritora de Manchester Frances Eliza Hodgson Burnett nos introduce en un mundo donde se valorará la importancia de la dignidad de la persona y la situación de pobreza y sus correlatos. Entre sus obras destacan *El pequeño lord* (1886), que pasará de vivir en un barrio humilde a un castillo; *La princesita* (1905) donde Sara Crew se comporta como tal incluso cuando se convierte en criada; y *El jardín secreto* (1910) donde Mary y Colin caen bajo la influencia de Dickon y el jardín, que adquiere un valor simbólico.

Con la colección de relatos *El libro de la selva* (1894), Rudyard Kipling alcanzó una gran fama. Mogwli (“la rana”), el niño educado por los lobos que recibe los consejos de una pantera y un oso. Los primeros ocho relatos son, en realidad, parte de una misma historia que comienza cuando, huyendo del ataque de Shere Khan (el tigre), dos esposos pierden a su hijo pequeño que aparecerá en la cueva de unos lobos que lo protegen como a su propio hijo. Es instruido por Baloo (un oso pardo) en la *Ley de la selva* sobre los valores que debe poseer un lobo. Mowgli vive así diferentes historias que le hacen entender el verdadero valor de las leyes. A partir del noveno libro todas las historias serán diferentes y con distintos personajes.

Otros grandes autores son Emilio Salgari, Karl May, Henry Ridder Haggard...

En España no existe una gran tradición. En 1876 aparece una editorial en Madrid que tendrá mucho auge; es llamada Calleja. Su dueño, Saturnino Calleja, dio a conocer casi todo lo que había sido escrito para niños, en color, con dibujos..., y barato. (Desde entonces en España existe una frase hecha que dice:

“Tienes más cuento que Calleja”). Es el primer editor de libros infantiles con cierta modernidad y con magníficos logros en cuanto a difusión cultural y en aspectos económicos. Calleja creó un catálogo extenso de publicaciones, donde las narraciones predominaban. En páginas posteriores dedicaremos una mayor información.

De Benito Pérez Galdós citamos una obra que tuvo una gran aceptación en su momento: *La mula y el buey*. También existe otro de los grandes del periódico, escribió una historia que puede ser considerada dentro del ámbito infantil. Nos referimos a Clarín y ¡*Adiós Cordera!*, e incluso a Palacio Valdés que escribió *El Tachorrillo*.

12. El siglo XX

En el ámbito internacional hay una serie de escritores en el siglo XX de gran alcance y valía. Muchas obras de literatura infantil y juvenil han conseguido un gran número de ventas en este siglo e incluso su público se ha ampliado hacia otro más adulto: el caso más significativo es la saga de *Harry Potter* escrita por J.K. Rowling, que ha convertido sus obras en *best-sellers* a nivel mundial o *El señor de los anillos* de Tolkien, aunque algunos manuales al uso no lo consideran propiamente una novela juvenil; y, en los últimos años, la serie vampírica de Stéphanie Meyer con *Crepúsculo* y la saga que conllevó éste.

Entre ese grueso grupo de escritores que encontramos en el extranjero podemos citar a los siguientes:

En Alemania, Michael Ende, que ha sido el autor de más éxito

desde que publicó *La historia interminable* y posteriormente *Momo*, llevadas ambas al cine; en ellas se observa el desconcierto del autor, ya fallecido, hacia el desarrollo científico y el progreso mal entendido. Joachim Friedrich centra su obra en la intriga y el misterio con obras como *El círculo roto*. También Cornelia Funke ha tenido un gran éxito en su obra, sobre todo con *El señor de los ladrones*, llevada al cine con el título de *El príncipe de los ladrones* (2006) de Richard Claus o *Mundo Tinta...* Peter Hartling también sigue la estela de Anne Fine y su obra aborda la temática del alcoholismo, el racismo y la ancianidad con obras como *Algo pasa en la librería*, *Tía Tili hace teatro...* Erich Kastner fue perseguido por los nazis que quemaron sus libros públicamente en 1933; su obra es crítica y se ha dirigido hacia los ámbitos políticos como *La conferencia de los animales*, que deciden reunirse en una conferencia paralela a la de los humanos. Klaus Kordon sigue también una línea crítica muy habitual en la narrativa alemana con obras como *Viaje a la isla de los milagros* y *Como saliva en la arena*, esta última sobre la historia de una niña de trece años que vive en una aldea de la India y su padre la quiere casar con un hombre rico pero violento y mayor que ella. En una línea crítica similar se halla Gudrun Pausewang con los libros *El abismo* o *Los últimos niños*. La inestabilidad familiar es un tema recurrente en las novelas de Mirjam Pressler cuya obra *Y por fin habló* desarrolla la historia de Karin y Moni sobre dos hermanos, una con la menstruación y el otro que se hace pis en la cama. Angela Somer-Bodenburg aparecerá como la creadora de los pequeños vampiros, serie de libros que le darán sobre todo gran renombre. Ursula Wölfel presenta en sus libros problemas sociales y psicológicos con intención de despertar la capacidad crítica y la sensibilidad del

escritor como en *Peter el pelirrojo* o *Zapatos de fuego*. La obra de Horst Eckert Janosch goza también de una gran importancia, sobre todo *El tío Popoff vuela a los árboles*, *Juan Cholito y el indio invisible*, *Yo te curaré*, *pequeño oso* (es una defensa de la solidaridad y la amistad en torno a un pequeño oso que cuida a un tigre), *Vamos a buscar un tesoro* (los problemas que puede acarrear encontrar un tesoro) o *¡Qué bonito es Panamá!* (libro de viajes de dos amigos por ese país americano). También se pueden citar a Reiner Zimnik, Wolf Eirbruch...

En Argentina destacan fundamentalmente María Elena Walsh, cuyos libros líricos se han dirigido al público infantil con obras como *Canciones para mirar* o *Zoo Loco*: “A levantarse,/ dijo la rana/ mientras espía/ por la ventana”. Graciela Montes ha escrito tanto para la infancia como para el público adulto; de hecho su novela *El turno del escriba* (escrita al alimón con Emma Wolf) obtuvo el Premio Alfaguara en 2005; sin embargo, en el ámbito infantil tiene obras como *Las velas malditas* sobre la niña Lulú... Gabriela Keselman Porter centra sus obras en el ámbito familiar: *El regalo*, *De verdad no podía* y *¿Quién ha robado mi trono?*, que desarrolla la historia que ya había desarrollado también Miguel Delibes en *El príncipe destronado* sobre el niño que recibe la llegada de un hemanito y deja de ser el principito de la casa.

En Dinamarca la más interesante es Bjarne Reute; en Cuba, Joel Franz Rossell Gómez; en Australia, Shaun Tan; en Austria, Cristina Nostlinger, autora de gran éxito y con una gran producción narrativa, premio Andersen y Premio Astrid Lindgren, cuya obra se centra en una evidente intención didáctica con ámbitos familiares y situaciones relacionadas con la problemática de la mujer o los adolescentes; entre sus obras encontramos: *Inter-*

cambio con un inglés, Konrad, Un marido para mamá, Una historia familiar y Mi amigo Luki-live. Pero también en Austria se encuentran Erwin Moser y Eva Ibbotson. En China, Chian Jiang Hong; en Colombia, Yolanda Reyes o Gloria Cecilia Díaz Ortiz; en Chile, Luis Sepúlveda; en Canadá hay varios, por ejemplo, William Camus, Carol Matas o Peter Reynolds...

En Brasil podemos destacar a Ana María Machado y Lygia Bojunga Nunes. Ana María Machado posee una importante producción tanto en el ámbito infantil-juvenil como para el público adulto y su obra ha sido reconocida en el ámbito internacional con el prestigioso Premio Andersen en el año 2000; sus obras transcurren habitualmente en Brasil y siguen la técnica narrativa del realismo fantástico con voluntad manifiestamente crítica; ella misma ha definido su obra con una voluntad ética y exaltando valores como la amistad y los afectos. Entre las más significativas podemos citar *Comilón, comilón, Aunque aprecia mentira, Bisa Bea, Bisa Bel* (diálogos entre una niña de once años y su abuela Beatriz) o *Algunos miedos* (cuentos de estructura oral con los que trata incidir en el tema del miedo)...

En Bélgica hallamos a los escritores Josse Goffin y Mario Ramos...

En Gran Bretaña existe un importante grupo de cultivadores, acaso los más significativos son: Anthony Browne, autor de obras como *Willy el tímido* (sobre un chimpancé, canijo y retraído); *El túnel* (la historia de oposición entre dos niños en el ámbito de la magia); *Voces en el parque* (desde una historia de un niño en el paseo por el parque se adentra en un mundo muy creativo). John Burningham, autor entre otras de *Eduardo, el niño más terrible del mundo*. Aidan Chambers destaca en su narrativa por abordar temas que han sido considerados tradi-

cionalmente como prohibidos: la eutanasia, el aborto... Babette Cole, autora de *Mamá puso un huevo o cómo nacen los niños*. Richmal Crompton Lamburn ha escrito una serie de libros en torno a Guillermo en diversas situaciones: en un concurso de gatos, con un tesoro... Roald Dahl es uno de los autores más conocidos desde que publicó su famosa *Matilda* en 1996, pero el que le llevó en los últimos tiempos a ser considerado un verdadero *best-seller* de la literatura infantil y juvenil ha sido *Charlie y la fábrica de chocolate*, llevada al cine en 2005 siendo director Tim Burton, pero también podemos señalar sus libros *Las brujas, El dedo mágico, Relatos de lo inesperado*... Gerald M. Durrell es un zoólogo que se ha introducido siempre en el ámbito de los animales y ha relatado historias con una gran carga humorística como *Los secuestradores de burros*, pero también tiene otras como *Filetes de lenguado, Murciélagos dorados y palomas rojas* o *Un zoológico en mi azotea*. Anne Fine ha sido catalogada como una escritora realista pero con valor crítico al imbuirse de los temas familiares y tratarlos desde una perspectiva humorística como en *Guerra en casa* o *Billy y el vestido rosa*. Otros autores significativos en el ámbito de la literatura inglesa son Mark Haddon, Lauren Child, Dick King-Smith, Clive Staples Lewis, David McKee, Philip Pullman, Tony Rosso, Ralph Steadman, Quentin Blake y Pamela Travers, muy conocida gracias a *Mary Poppins*, un clásico también del cine. Y, por supuesto, J. K. Rowling con su serie de *Harry Potter*, el libro de literatura infantil y juvenil que más ejemplares ha vendido.

Muy interesante es la obra de la sueca Maria Gripe, muy conocida gracias a *La hija del espantapájaros, El túnel de cristal* (desarrolla la historia de un niño de catorce años que abandona la casa familiar con rumbo a Estocolmo), *El abrigo verde* (histo-

ria familiar en torno a una chica de trece años) y la serie de los tres libros de Elvis. Gripe considera que con sus libros trata de ayudar a pensar centrándose en la alienación y la denuncia social sobre la situación de los niños. Sus obras poseen una gran relevancia mágica, misteriosa y poética. En 1974 se le concedió el Premio Andersen.

También podemos destacar a autores como John Boyne (Irlanda) que consiguió un gran éxito gracias a *El niño con el pijama de rayas*, que con una narración fluida y sin grandes pretensiones desarrolla la historia de dos niños, un alemán y un judío, en el marco de los campos de exterminio nazis.

En otros países hallamos a Ricardo Alcántara (Uruguay), Alice Vieira (Portugal), Janus Korczak (Polonia), Carlos Villanes (Brasil), Tahar Ben Jelloun (Marruecos), Francisco Hinojosa (México), Margaret Mahy (Nueva Zelanda), Uri Orlev (Israel), Leo Lionni y Max Velthuijs (Holanda); Tove Janson (Finlandia), y los franceses: Jean de Brunhoff, Maurice Druon, Daniel Pennac, Grégoire Solotareff, Tomi Ungerer y, sobre todo, René Goscinny, autor de la saga sobre *Astérix y Obélix*, pero también de obras de la colección de *El pequeño Nicolás*.

En Italia los más significativos son Mario Lodi, Lela Mri, Adela Turin y Gianni Rodari, uno de los escritores más laureados internacionalmente como el creador de la llamada “fantasía crítica” a través de la que se puede penetrar en nuestra realidad; su literatura procede desde el ámbito de la izquierda y el compromiso político y social no exento de ironía y sarcasmo; títulos significativos de su obra son *Cuentos por teléfono* (en realidad 69 microcuentos que poseen una enseñanza final y abordan temas como la igualdad, la soledad de los ancianos o la intolerancia); *Cuentos para jugar* (cada uno de los veinte cuentos tiene tres finales diferentes y abordan temas como la generosi-

dad, la ayuda al prójimo, la tenacidad o la indiferencia ante los problemas del mundo); *Los pequeños vagabundos* (desarrolla la historia de unos jóvenes a los que se le ha muerto su padre al regresar de la Segunda Guerra Mundial); *La tarta voladora* (historia de marcianos en torno a la ironía de una inmensa tarta de chocolate rodeada por el ejército)...

Y, por último, en este recorrido en el ámbito mundial es muy interesante la aportación de los norteamericanos. Arnold Lobel ha escrito historias de gran sencillez y ternura en las que exalta temas como la amistad, el miedo, los amigos como *Historias de ratones*, la serie *Sapo y Sepo* o *Saltamontes va de viaje* (cuentos). Lois Lowry se hizo muy conocido por la serie sobre Anastasia: *Anastasia de nuevo*, *Anastasia está al mando...* Scott O´Dell mezcla hechos históricos con la ficción en obras protagonizadas generalmente por mujeres; podemos citar *La isla de los delfines azules* (sobre dos supervivientes en una isla) o *Alexandra*. Algunas de sus obras se han llevado al cine y recibió en 1973 el Premio Andersen. Katherine Paterson ha sido también una escritora muy premiada con los más importantes galardones, el Andersen, el Astrid Lindgren y la medalla Newberry; sus libros son realistas y de estilo directo y reflejan los sentimientos de los protagonistas e inciden en situaciones de corte psicológico con una ambientación familiar; sus obras de más éxito son: *Un puente hasta Therabithia* y *Amé a Jakob* (la historia de dos gemelas que desde que nacieron una se quedó con lo bueno y la otra con lo malo). Jerome David Salinger conoció un gran éxito internacional con *El guardián entre el centeno*, la historia de un joven de dieciséis años al que acaban de expulsar del colegio interno donde estudiaba y, antes de regresar a casa, va a visitar a unos amigos; también son conocidas sus obras *El segundo verano de Ladis* o *Memorias de un niño de la calle*. Pero, sin duda, el caso más significativo es el del Premio Nobel

de Literatura en 1978, Isaac Bashevis Singer, que ha desarrollado una obra interesante en el ámbito infantil y juvenil con títulos como *El cuento de los tres deseos*, *Gólem*, *el coloso de barro* (desarrolla la historia del rabino Leib que modela en barro un gólem o gigante que toma vida cuando le graba en la frente uno de los 72 nombres de Dios y la perderá cuando se lo borren), *Cuentos judíos*, *Un día de placer* o *Mazel y Schlimezel*; su narrativa surge de la tradición oral y del folklore al que proyecta datos autobiográficos de su infancia judía; es muy satírico y su lenguaje es fresco y directo. Chris Van Allsburg tiene una obra emblemática, *Jumanji*, que fue llegada al cine con gran éxito; en su narrativa hay misterio y suspense como en *El naufragio del Zéfiro* y *Los misterios del señor Burdick* para niños de nueve años. Pero también podemos citar a una larga pléyade que va desde Laura Ingells Wilde hasta Brian Selznick o David Pilkey entre los más jóvenes, o a Ann Cameron, Eric Carle, Paula Fox, Susan Eloise Hinton, Maurice Sendak, Rosemary Wells...

Una de las novedades más importantes que va a traer la llegada del siglo en España es la incorporación de grandes escritores de la literatura española a la literatura infantil, si bien en casos muy concretos, y también la simbiosis entre la literatura infantil tradicional, con continuos guiños a lo que habían sido sus modelos literarios, y la innovación, con las aportaciones que llevan a cabo las vanguardias que trasladan su impronta a las estructuras, el humorismo, etc. Una de las obras que reúne a un importante número de autores es el *Diccionario histórico de autores de la literatura infantil y juvenil contemporánea* (2010)³⁵³ de Juan José Lage Fernández, un libro trascendente para un conocimiento amplio de esta realidad.

³⁵³ Se halla publicado en Ediciones Mágina, dentro de su colección Octaedro Andalucía.

Entre esos autores que no se dedicarán al ámbito infantil y juvenil pero que harán incursiones en él podemos citar a Gómez de la Serna, Jacinto Benavente, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Lorca, Miguel Hernández, R. Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, C. Martín Gaité, Miguel Delibes o Bernardo Atxaga que pueden ser nombres suficientemente significativos de lo que decimos.

La génesis de esa literatura infantil durante los primeros años del siglo podemos situarla en la tradición de los libros de Calleja pero también en otras novedades como *Los lunes de El imparcial* donde entre 1920 y 1924 la infancia comienza a adquirir trascendencia desde el punto de vista literario. En estas páginas apareció una sección dedicada a la literatura infantil bajo la dirección de Salvador Bartolozzi,³⁵⁴ uno de los grandes de este período, con el que colaborarán R. Gómez de la Serna, Magda Donato, Luis de Tapia, Berta Quintero...

³⁵⁴ Madrid 1882-Ciudad de México 1950. Bartolozzi en 1906 empezó a trabajar con su padre en el taller de la Escuela de San Fernando, al tiempo que realizaba ilustraciones para la Editorial Calleja. Por entonces conoce también a Ramón Gómez de la Serna, con quien en 1915 será uno de los fundadores de la famosa tertulia del Café Pombo. Colaboró con numerosas publicaciones (entre ellas *El Cuento Semanal*, *El Libro Popular* y *La Ilustración Española y Americana*), y en 1915 fue nombrado por Rafael Calleja director artístico de la Editorial Calleja. En 1925 lanzó un nuevo semanario infantil, *Pinocho*, en las que desarrollaba historietas con el personaje creado por Carlo Collodi, de una forma muy personal. El Pinocho de Bartolozzi llegaría a superar en popularidad al original, y se convirtió en el personaje infantil más característico en la España de los años 20. En 1928 abandonó la editorial Calleja, e inició una nueva serie de aventuras para el público infantil, "Aventuras de Pipo y Pipa", que se publicaba en el semanario *Estampa*. Trabajó también como escenógrafo en obras teatrales como *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca o *El otro*, de Miguel de Unamuno. Al terminar la guerra civil llegó a México donde continuó su carrera como escritor e ilustrador, y se introdujo además en el campo de los dibujos animados. Murió en Ciudad de México el 9 de julio de 1950.

De aquellos cuentos infantiles publicados en las páginas de *Los lunes de "El Imparcial"* el titulado "El último ogro", de Magda Donato, mostraba ya las características esenciales en ese juego entre tradición e innovación con el que algunos autores intentaron en aquellos años renovar la narrativa infantil. En la misma sección apareció también "El brazaletes de la princesa Coralina", de María Berta Quintero (*Los lunes de "El Imparcial"*, núm. 20.242, 16 de diciembre 1923) donde la autora utilizaba el esquema de las niñas perdidas en el bosque por cumplir un encargo de sus padres, pero que al dar muestras de su caridad reciben el regalo de objetos maravillosos, cuya ayuda será decisiva en el feliz desenlace de la historia. Otro de aquellos cuentos, "Pirulín se fue por fin" (*Los lunes de "El Imparcial"*, núm. 19.988, 25 de febrero 1923), firmado por Juan de las Viñas posible seudónimo de Magda Donato o del propio Salvador Bartolozzi, que sí firmaba la ilustración para ese relato³⁵⁵.

Una vez comenzado el siglo, pues, la Editorial Calleja sigue estando entre las animadoras de la literatura infantil y juvenil en una segunda etapa (1915-1928). Fallecido Saturnino Calleja Fernández lo sustituye su hijo Rafael Calleja que llegará con otras inquietudes y propósitos para dar mayor prestancia y calidad, así como originalidad y buen gusto a los *Cuentos de Calleja* cuya dirección artística estará ahora en manos de Salvador Bartolozzi. Siguen las adaptaciones de cuentos folklóricos y se pone en funcionamiento la revista *Pinocho*:

En sus páginas, y entre 1925 y 1928, vieron la luz los primeros relatos dedicados al niño por Antoniorrobes, además de otros firmados por autores como José López Rubio, Manuel Abril, Enrique Jardiel Poncela o Edgard Neville. En sus pági-

355 García Padrino, "Tradición", op. cit.

nas, y entre 1925 y 1928, vieron la luz los primeros relatos dedicados al niño por Antoniorrobes, además de otros firmados por autores como José López Rubio, Manuel Abril, Enrique Jardiel Poncela o Edgard Neville³⁵⁶.

Gente Menuda, de la revista *Blanco y Negro*, contribuyó también al desarrollo de la literatura infantil desde 1905 y a partir de 1928 ofreció cuentos de Antoniorrobes (Antonio Robles Soler), Elena Fortún, José López Rubio, Manuel Abril³⁵⁷, Josefina Bolinaga, Samuel Ros, José Santugini, Aurelia Ramos... Pero como nos recuerda García Padrino también debemos tener en cuenta otras revistas como

Macaco, El perro, el ratón y el gato, Chiquilín y los suplementos infantiles de *Estampa y Crónica*. En esta última, los cuentos para niños incluidos desde su primer número, aparecido en 1928, se mantuvieron hasta finales de 1937, es decir, en los primeros años de la guerra civil, los niños del Madrid sitiado seguían recibiendo cuentos escritos para ellos por Elena Fortún y por Piti Bartolozzi³⁵⁸.

Entre esas novedades está la desaparición del nombre de los autores que hasta ahora habían firmado sus libros y entre los autores significativos que antes de la Guerra Civil desarrollan su obra podemos citar a Elena Fortún, Antoniorrobes, Salva-

356 Ibidem.

357 Manuel Abril (1884-1940) ha sido un escritor completamente olvidado. Se caracterizó por el humor y la puesta en funcionamiento de un cierto absurdo que pondría de moda Jardiel Poncela o Mihura en teatro. Autor de *Los tres hijos del diablo* (1921), *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompofo y la Señora Romboedro* (1931), *El niño que quiso ser gigante* (1931).

358 García Padrino, "Tradición", op. cit.

dor Bartolozzi, Manuel Abril, innovador en el tratamiento del absurdo y el disparate humorístico; María Teresa León, con su obra *Rosafría patinadora de la luna*; Magda Donato, adopta elementos folklóricos en la literatura infantil; Jesús Sánchez Tena, ilustrador y autor de relatos, José Muñoz Escámez³⁵⁹, autor de algunos de los *Cuentos de Calleja*, como *Azul Celeste* (1902), *Recreo infantil. Cuentos morales para niños. El palacio de las ilusiones*; *El recreo de mis hijos: cuentos morales y King-Chu-Fu y otros cuentos*:

Muñoz Escámez compuso por encima de la centena de breves relatos, recogidos en su mayoría en el volumen titulado *Azul Celeste* (1902), y donde los elementos folklóricos eran tratados con ciertos tonos instructivos y ejemplificadores, además de resaltar en ellos las notas de un curioso casticismo hispánico. Tal propósito de “amena instrucción”, aún vigente en los cuentos infantiles al despuntar el presente siglo, quedaba patente desde el propio subtítulo para aquel volumen: “Cuentos morales”. Sin embargo, con los cambios introducidos en aquellas ediciones de Calleja, a partir de 1915, fecha de la muerte del fundador de la editorial e inicio de una nueva etapa con la dirección de su hijo, Rafael Calleja Gutiérrez, *Azul celeste* veía cambiar su título por el de *Khing-Chu-Fú y otros cuentos* (1925), además de perder el nombre del autor en tapas y portada, y sustituidas las primeras ilustraciones de Manuel Ángel por otras de Rafael de Penagos, espléndidas y acordes al gusto de los años veinte³⁶⁰.

359 Escribió libros sobre teoría y ensayo de educación y psicología y libros de narrativa para la infancia como *Psicología de la Educación* (Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, 1910), Héctor Berilos: su vida y sus obras (París, Librería de la vida de C. Bouret, 19--), *El foco eléctrico: aventuras de cuatro niños: novela científica para la infancia* (Madrid, Saturnino Calleja Fernández, 19--), *El recreo de mis hijos: cuentos morales* (Madrid, Saturnino Calleja Fernández, 19--), *King-Chu-Fu y otros cuentos* (Madrid, Saturnino Calleja Fernández, 1925).

360 García Padrino, “Tradición”, op. cit.

Elena Fortún³⁶¹ continúa este estilo en España, con *Celia. Celia, lo que dice* es el primero en la serie de libros infantiles escritos por la famosa escritora española. El libro es una colección de cortas historias originalmente publicadas en revistas en 1928. Las historias, las cuales estaban escritas desde la perspectiva de una niña de siete años de edad llamada Celia Gálvez de Montalbán, narraban la vida de la protagonista viviendo en Madrid con su familia. Celia, que era un personaje extremadamente popular desde su primera aparición hasta los años 1960 era caracterizada como una niña que de seguido cuestionaba el mundo que le rodeaba en maneras que eran tanto ingeniosas como inocentes. La obra fue seguida por varias derivaciones durante los años 1930 y 50, el último publicado en 1987³⁶², treinta y cinco años después de la muerte de la escritora. La primera de estas secuelas fue *Celia en el colegio*, originalmente publicada en 1932. No obstante, Elena Fortún procuró mantener en la mayor parte de los casos una cierta distancia, como recuerda García Padrino:

Elena Fortún eludía la toma de postura militante en favor de la denuncia contra la barbarie inherente a tales conflictos y de la exaltación de la paz. Quizás uno de los ejemplos más

361 Encarnación Aragoneses Urquijo, más conocida por su seudónimo literario Elena Fortún (Madrid, 17 de noviembre de 1886 - ibídem, 8 de mayo de 1952), escritora española, autora de literatura infantil y juvenil. Estudió en Madrid Filosofía y Letras. Se casó en 1908 con Eusebio de Gorbea Lemmi, militar republicano y también escritor, que tuvo que exiliarse tras la Guerra Civil y se suicidó en Buenos Aires el 16 de diciembre de 1948. De él tuvo dos hijos; el pequeño de ellos, Bolín, murió en 1920. Ha vivido preferentemente en Madrid, pero también residió en Canarias, San Roque, Zaragoza, Barcelona, Valencia, Francia y Argentina.

362 Los libros fueron tan populares como exitosos durante el tiempo que seguía su publicación y son hoy considerados de la literatura española. Los tres primeros libros fueron llevados a la televisión en 1992, en una serie producida por José Luis Borau titulada *Celia*, la cual protagonizaba Cristina Cruz Mínguez en el papel de Celia.

elocuentes de esa actitud en Elena Fortún es el cuento titulado “Tiempos heroicos”, publicado en *Crónica*, núm. 405, de 15 de agosto de 1937. Pocos días antes, justo el domingo anterior, el ministro de Agricultura del gobierno de la II República había pronunciado un discurso en un cine de Madrid sobre los preocupantes problemas del abastecimiento en la capital, de dudosa eficacia en sus soluciones para una población que veía multiplicarse a diario los precios de los escasísimos alimentos. Ecos de aquel discurso parecen inspirar las arengas que los duendes protagonistas del cuento de Elena Fortún lanzan a las judías, a las lentejas, a las abejas, a las gallinas y a una vaca, en favor de proporcionar los alimentos necesarios a una buena madre que no puede dar de comer a sus hijos por estar en tiempos de guerra³⁶³.

No obstante, existe una veta humorística bastante interesante en estos años que la ha puesto de manifiesto Sotomayor Sáez³⁶⁴ al afirmar que la ironía, la desmitificación de los personajes y el juego de tópicos están presentes en las obras de Magda Donato, Bartolozzi y Manuel Abril:

Y la distorsión cercana a la vanguardia, con el humor surrealista de situaciones imposibles, se manifiesta una y otra vez en la obra de Antoniorrobes. Para comprobarlo no hay más que acercarse a cuentos como «Con la Tierra hace mudanza y el cometa no le alcanza», donde para salvar a la Tierra del impacto de un cometa se pretende colgarla como un melón de dos larguísimas cuerdas hechas con los elementos más inverosímiles.

363 García Padrino, “Tradición”, op. cit.

364 M^aV^a Sotomayor Sáez, “El humor en la literatura infantil del franquismo”, [en línea], Dirección URL: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7224/1/ALE_19_14.pdf> (Consultado el día 23 de agosto de 2009).

Uno de los que sin duda aporta esa visión vanguardista es Gómez de la Serna que decía en el prólogo de la obra *Hermanos monigotes* que los niños quieren que se les trate con alegría seria, pues la alegría para ellos es una cosa muy seria. Una visión literaria que en los años inmediatamente posteriores sucumbió al amparo de la seriedad institucional, el moralismo más cerril y los valores de la tradición y de la iglesia que subsumirán a esta literatura en la penumbra. Por ejemplo, *Celia en el colegio* de Elena Fortún será prohibido por la falta de respeto en que eran tratados los asuntos religiosos.

A partir de la postguerra³⁶⁵ el panorama ha sido definido como desolador y paupérrimo pues se impone la prohibición de escribir en las lenguas españolas distintas al castellano y la censura hasta 1962 y el exilio de escritores e ilustradores. Aunque algunos de los escritores que venían haciéndolo continuarán se instala, sin embargo, un modelo social y político que sólo aspira a mantener una ideología de corte fascista y se impone de nuevo una literatura instructiva que indague en los resortes del Régimen basada en escritos de corte popular con temas heroicos y morales y la antigüedad clásica. Se les aconseja a los niños que lean solamente libros instructivos mientras no sean mayores y dejen de un lado los libros de aventuras que hacen mucho daño a la imaginación:

¿Qué leen, pues, los niños del primer franquismo? Sobre todo, melodramáticas historias de niños huérfanos y desgraciados que, sin embargo, consiguen la felicidad por su virtud y sacrificio, o historias familiares con personajes arquetípicos e idealiza-

365 J. García Padrino, “La literatura infantil en la postguerra española” en AA. VV., *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, pp. 257-285.

dos, o leyendas heroicas que ensalzan un pasado glorioso, o, en el mejor de los casos, cuentos y leyendas tradicionales³⁶⁶.

Esta seriedad, sin embargo, no es total porque habrá personajes, sobre todo niñas, que protagonizarán obras divertidas, el caso más característico es el de Celia, pero también podemos encontrar a Antoñita la fantástica (de Borita Casas), Mari Pepa (de Emilia Cotarelo), Mari-Sol (de Josefina Álvarez Canovas), Marí (de Ilde Gir, seudónimo de Matilde Gironella), Charito (de Matilde Ras) o Marisol (de Carolina Toral). Una escritora, no obstante, que devolverá la sonrisa a muchos niños será Gloria Fuertes.

Se pueden destacar en esta época algunos cuentos de Elena Fortún como “Tito, el holgazán”, “El vino del duende Martín”, “La ciudad de las estrellas” o “El tesoro de los duendes”; *Un niño, en cierta guerra con tigres labró la tierra* (1937) de Antoniorobles, *Doña Ratita se quiere casar*, y *Maribel y los elefantes* de Mariluz Morales; las obras de Carmen Martel; las de Carmen Conde; *Los cuentos del viejo reloj* de Elisabeth Mulder; *Cuentos del tío Fernando* de Fernández de Córdoba; los primeros poemas de Gloria Fuertes, publicados en las revistas infantiles de la época, *Maravillas y Flechas y Pelayos*; *Canción tonta en el Sur* y *El primer botón del mundo y trece cuentos más* (1950) de Celia Viñas; *Antoñita la fantástica* de Borita Casas; *Marcelino Pan y Vino* de José María Sánchez Silva; *La princesita que tenía los ojos mágicos*, *Las hadas* y *Antón Retaco* de María Luisa Gefeall; y las posteriores incorporaciones de Ángela C. Ionesco, Ana María Matute, Carmen Kurtz, Joaquín Aguirre Bellver, Jaime Ferrán, Carmen Vázquez Vigo, Montserrat del Amo, Tomás Salvador...

³⁶⁶ Sotomayor Sáez, “Humor”, op. cit.

También nos encontramos en los primeros años revistas infantiles con el propósito de transmitir la ideología fascista. *Flechas y Pelayos*³⁶⁷ (nombre que los miembros de la Falange Es-

³⁶⁷ Para mayor conocimiento de esta obra véase H. Herrero Suárez, “El semanario infantil Flechas y Pelayos”, en *Iber: Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*, 12, 1997, pp. 95-108. También J. A. Gallego, “La muerte de Pelayos y el nacimiento de Flechas y Pelayos”, en *Hispania Sacra*, Vol. 45, 99, 1997, pp. 88-113. Entre los participantes en aquella tenemos a Fray Justo Pérez de Urbel, el director de la revista infantil semanal aparecida en diciembre de 1938, con la intención de dar a los niños “la formación humana, religiosa y patriótica que haría de ellos buenos cristianos y excelentes españoles”. Mitad monjes y mitad soldados. También encontramos como colaborador a José Alcaide Irlan, nació en Córdoba en 1913. Estudia dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios del Barrio de Santiago de Córdoba. En 1935 hace sus primeros trabajos para la revista *El Explorador* y en 1936 empieza a dibujar para el semanario *Flechas y Pelayos* actividad que amplía en 1938 a la revista *Chicos* para la que crea los personajes Cocolín y Jamoncito. Otro colaborador es Vicente Roso Mengual que nació en Vinarós el 15 de abril de 1920. A mediados de 1943, publicó sus primeras páginas en la revista falangista *Flechas y Pelayos*, luego las revistas *Leyendas* y *Zas* le insertan diversos trabajos de cómic e ilustración. En 1945, entrega algunas historietas sueltas de aventuras para *Maravillas*, avanzando en su estética personal. Marisal, una pequeña editora madrileña en ese tiempo, le encarga a Roso diversas portadas y algún cuaderno unitario principalmente para las series *Canguro* y *Pelicano*. Ángel Pardo Ruiz (1924-1995) nació en Santoña, el 29 de febrero de 1924. Sus primeros pasos en el campo de la ilustración profesional son hacia el año 1943, en la revista *Leyendas Infantiles*, en historietas de corte humorístico, en la colección de la Editorial Teodoro Delgado. Los siguientes años, colabora con *Jaimito*, *Flechas y Pelayos*, y con *Leyendas Infantiles*, pero esta vez para la Editorial Hispanoamericana, con el personaje Din Detective. En 1947 ilustró unos cuentos para la “Gran Colección Blancanieves”, de Editorial Bruguera. Antonio Millán Sánchez, otro colaborador, nació de padres andaluces en Madrid, el 28 de febrero de 1924. El gusanillo de lo humorístico, que le venía de su etnia malagueña, le empujó a pintar monos para las revistas infantiles, como *Flechas y Pelayos*, *Maravillas* y otras por el estilo. Una de las colaboradoras más ilustres fue Gloria Fuertes, (1917-1998) que nació en Madrid en julio de 1917 en el seno de una familia humilde, su madre, costurera y sirviente; su padre, portero y conserje. En el año 34 fallece su madre y Gloria empieza a trabajar como contable en una fábrica, Talleres Metalúrgicos, donde entre cuenta y cuenta escribe poemas. En 1935 publicó sus primeros versos y dio sus primeros recitales de poesía en Radio Madrid. Desde 1938 hasta 1958 trabaja de secretaria en “horribles oficinas”, según ella misma confiesa. En 1939 aparece como redactora de la Revista

pañola daban a los jóvenes que integraban el Frente de Juventudes, organización juvenil de FET de las JONS) es una de las más conocidas de la época, fusión de dos revistas, *Flechas*, de ideología falangista, y *Pelayos* de ideología carlista, se puede considerar en esa línea con ese canto a hacer buenos cristianos y cuidar la patria. La ideología fascista trató desde el principio de hacerse con el control de todo desde ese totalitarismo que todo lo invadía:

La revista, pese a su título rimbombante, nada o muy poco tenía que ver con la Comunión Tradicionalista –sucesora de las guerras dinásticas del XIX, que opusieron de forma sangrante a los partidarios de don Carlos, hermano de Fernando VII contra los de la joven reina Isabel, su heredera-, pero sí formaba parte del difuso ideario franquista elaborado despóticamente sobre la noción disparatada del caudillo absoluto, con la complicidad de las autoridades eclesiásticas, como perfecta unión del Altar y el Trono, unido a unos cuantos rasgos incoherentes –y casi surrealistas, *luceros, montañas nevadas, campamentos, camisas azules* y poco más- procedentes de la Falange (...) Lo que

Infantil *Maravillas*, donde publicaba semanalmente cuentos, historietas y poesía para niños, hasta el año 1953. Además en 1942 hace colaboraciones literarias en *Flechas* y *Pelayos*, donde apenas si había un número sin ofrecer un poema suyo o un relato de muy variadas características. Entre tales narraciones destacaron las tituladas *Historia de Coleta*, primera de las protagonizadas por ese personaje que mantendría después en *Maravillas*. Otros de los relatos firmados por Gloria Fuertes abordaban temas tan dispares, como la muerte de un niño tratado en ambientes fantásticos o maravillosos ("El conde triste", "Yo conocí a tres niños de la Luna"), la corrección de vicios o malos hábitos ("La curación de Luis", "No le pegue usted", "El niño que no sabía ser niño"), o una particular actualización de elementos o figuras tradicionales ("El sabio Cruelote y los cangrejos vengativos", "El gigante perdiz"), además de mostrar ya su gusto por las aleyuyas ("Historieta de Aquí te espero", "Don Agapito y su tambor"). Teodoro Delgado, fundador de la revista Jeromín, de *La Ametralladora*, director de la *Gaceta Regional* y de *Leyendas infantiles* y colaborador de *Flechas* y *Pelayos* y *Los Chicos*.

más destacaba en sus páginas era un impresionante y masivo catolicismo de viejo cuño –nacional-catolicismo sería llamado posteriormente- de un signo antañón y plúmbeo, especialmente debido a la presencia de Fray Justo Pérez de Urbel, su director, un monje de la abadía de Silos que tenía de los pequeños lectores una visión pintoresca, más propia de la Edad Media que del siglo XX³⁶⁸.

Pero también encontramos la revista *Chicos, Maravillas, Leyendas infantiles, Jaimito*, etc. *Maravillas* fue una revista dirigida a los más pequeños y la carga ideológica fascista era menor. *Jaimito* aparece en 1945, y fue el principal exponente de corte humorístico de la escuela valenciana. En sus páginas se publicaron las series como la homónima *Jaimito*, de Karapa; *Bartolo, as de los vagos* (Palop); *El astronauta Saturnino* (Serafín); *El soldadito Pepe* (José Sanchi)... También comenzó a publicarse la más célebre serie humorística de la escuela valenciana: Pumby, de Sanchis. *Jaimito* acogió en sus páginas, además de la producción propia, a algunos clásicos del cómic norteamericano. Entre los colaboradores hallamos a Soriano Izquierdo, Edgar, Alamar, Frejo, Salvador, Castillo, Nin y Rojas de la Cámara...

Emilia Cotarelo será una de las máximas colaboradoras de *Maravillas*, con historias de referente animal aunque participa en *Flechas* y *Pelayos* con las historias de Mari-Pepa. También es colaboradora Josefina de la Cuétara, con historias edulcoradas como "La niña pobre", "Pompas de jabón"; o las historias de animales "Doña Gallineta presume demasiado", "La cabra sabia"... En una línea diferente se encontraban las historias de Carmen Martel, Teche Pérez-Serrano, Leonor de Noriega, Josefina Bolinaga, Ángeles Amber, Matilde Fernández de Parga, Salamanca Rosado, Ramón Bas de Bonald, Fernández y contreras...

368 V. Alary (Ed.), *Historietas, comics y tebeos españoles*, Toulouse, 2002, pp. 2-3.

Como nos recuerda García Padrino una de las editoriales que en los inmediatos años de la posguerra se dedicaron a hacer una labor importante dirigida a la adolescencia y la infancia es Boris Bureba con la colección “Cuentos Españoles para Mí”:

Recogía distintas obras de escritores actuales, como un intento editorial por revitalizar la creación consagrada a la literatura de carácter infantil, sin perder un claro acento “hispanico”, conforme al lema que servía de propaganda a sus publicaciones: “Los libros de Boris Bureba españollean”. Los títulos de aquella serie incluían obras de Carmen Conde (*Un conejo soñador rompe con la tradición*), de Fernando Castán (*Un mundo de papel*), de José Castellón (*El sofá azul*), de Manuel Díaz Crespo (*Elisa y las flores*), de Francisco J. Martín Abril (*Un hombre bueno*), de José Montero Alonso (*La perra Pitti*), de Carmen Nonell (*El ramillete de la paz*), de Leonor de Noriega (*El libro de las siete hadas*), de José M^a Sánchez Silva (*Bokumba, rey de los negros*), de José S. Santonja (*El violín mágico*) y de Angeles Villarta (*Los membrillos*), entre otros³⁶⁹.

A partir de los años 50 surge con fuerza una literatura que cada vez adquiere un mayor prestigio, y fruto de ello es la concesión del Premio Nacional de Literatura en 1952³⁷⁰ a M^a Luisa Gefaell (esposa del poeta del 36 Luis Felipe Vivanco) por la obra *La princesita que tenía los dedos mágicos*, obra trascendente en el camino de renovación de la literatura infantil, una cuidada edición con ilustraciones de Juan Palet, de finos trazos y gran cantidad de detalles. En ella hace una recreación de elementos y temas clásicos como recuerda García Padrino³⁷¹, también existe

369 García Padrino, “Tradición”, op. cit.

370 El accésit fue para *El primer botón del mundo* de Celia Viñas.

371 J. García Padrino, “María Luisa Gefaell, una voz renovadora en la literatura infantil española de los años cincuenta”, [en línea], Dirección URL: < http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582952323570617421291/210100_0004.pdf > (Consultado el día 30 de septiembre de 2009).

una nueva concepción de la fantasía con toques moralizadores. Más adelante publicará *Las hadas* (1953), que será ilustrada por uno de los grandes pintores de la época, Benjamín Palencia:

El carácter decididamente poético de estas historias encontró la más sensible recreación en los delicados dibujos a pluma del artista manchego, con unas figuras bellísimas y unos paisajes esquematizados en su idealización con ligeros trazos y que pueden inscribirse en un tratamiento impresionista, característico en su evolución personal durante aquellos años del final y alejamiento de la postguerra³⁷².

Después reeditada como *Las hadas de Villaviciosa de Odón* (1979), y, más en especial, *Antón Retaco* (1955), que proyecta la novela social y realista de los años cincuenta y recrea la tradición picaresca en torno al personaje principal. Existe una vocación nostálgica de la infancia.

José M^a Sánchez Silva³⁷³ publica *Marcelino Pan y Vino* (1952), y más tarde continuada con *Historias menores de Marcelino* (1953) Y las *Aventuras en el cielo de Marcelino* (1954).

cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582952323570617421291/210100_0004.pdf> (Consultado el día 30 de septiembre de 2009).

372 J. García Padrino, *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, 2004, p. 191.

373 José María Sánchez-Silva y García-Morales fue un escritor español nacido en 1911 en Madrid y fallecido en el 2002. Famoso como escritor para público infantil, es el único español que ha obtenido el premio Andersen. Su padre, José María Sánchez Silva, era un periodista próximo al anarquismo, que escribía en la revista *La Tierra* y que se hubo de exiliar en 1939. En 1939 comenzó a trabajar como periodista en el diario *Arriba*, donde llegó a subdirector, y además colaboró con el diario *El Pueblo*. José María Sánchez Silva consiguió su fama a raíz del relato *Marcelino pan y vino*, que fue llevado al cine por Ladislao Vajda, y se convirtió en uno de los grandes éxitos del cine español a nivel internacional. Además del mencionado premio Andersen que recibió en 1968, obtuvo el premio nacional de literatura en 1957. Junto con José Luis Sáenz de Heredia fue autor del guión de la película Franco, ese hombre, una biografía en que colaboró el mismo dictador y que contó con el beneplácito de éste.

Durante los años 60 los poetas y escritores de la década anterior toman conciencia de la trascendencia de la literatura infantil y juvenil y se aprestan a colaborar. Nos referimos a escritores como Federico Muelas, Rafael Morales, Torcuato Luca de Tena, Ana María Matute, José García Nieto, Miguel Buñuel... y la Editorial Doncel en su colección «La Ballena Alegre» dirigida por Miguel Buñuel y J. Aguirre Bellver. Esta editorial lleva a cabo una labor muy importante con la creación del Premio «Doncel». En Cataluña aparece la revista *Cavall Fort* en 1962 y en 1963 se reforma la revista *L'Infantil* y se establece el premio *Folch i Torres* fundándose la Editorial Galera. También es el año de publicación de *De un país lejano* de Ángela C. Ionescu, una colección de cuentos cortos que tratan sobre objetos, plantas y animales que cobran vida, donde los conejos bromean y los erizos se disculpan, y sobre chicos simpáticos como Cho, el muchacho más ágil de todos los puertos del mundo. Con esta obra se transmiten sentimientos de bondad hacia la naturaleza, de amabilidad y cordialidad. Con ella ganó el Premio Lazarillo.

Un año más tarde Carmen Kurtz publica *Color de Fuego*, sobre la historia de Roco, un caballo salvaje que, siendo potro, conoce por primera vez a la raza humana por medio de un niño. Tras vivir con él en su granja y familiarizarse con las virtudes y defectos de los humanos, es arrebatado del lado de su amigo para ser llevado a una hípica donde le esperará un nuevo dueño, Pitín. Cuando conoce a Pitín, un niño rico, mimado y prepotente, se da cuenta de que no todos los niños son iguales y de que puede haber niños malos. Pitín se cae de Roco y, tras recibir un gran castigo físico, se propone ser el mejor caballo y enseñarle a montar como un jinete de verdad. Gracias a un grupo de chicos y al propio Roco, Pitín es capaz de ver más allá y comprender que no es un simple animal sin conciencia...

En 1965 con *El polizón de Ulises* de Ana María Matute se desarrolla la historia de Jujú, un chico que vive con tres señoritas solteras que le han adoptado y se ha fabricado un mundo propio de sueños, "otra vida..." Las cosas cambian cuando hace amistad con un preso fugado de una cárcel cercana, que se esconde en el desván. Y otro de sus relatos es *Paulina* (1969), la historia de una joven que es enviada a casa de sus abuelos, a las montañas, para recuperarse de una enfermedad. Esto la libera de su prima Susana, con la que vive desde que murieron sus padres. En casa de sus abuelos, su vitalidad devuelve la alegría a todos, se hace amiga de Nin, un chico ciego, y empuja a su abuelo a emprender reformas que mejoran la vida de los aparceros que trabajan en sus tierras.

Montserrat del Amo publica *Zuecos y naranjas* en 1968:

En comparación con las características del periodo anterior, el rasgo esencial de la década de los sesenta es la drástica limitación de la fantasía y el *folklore*. En consonancia con el fenómeno, denominado por Marc Soriano proceso a las hadas, producido en Europa en los años cincuenta y setenta, asistiremos al preodominio de una descripción de ambientación realista, a menudo acompañada de denuncia social³⁷⁴.

En lengua catalana se publican *Les rates malates* (1968) de Emilio Teixidó, *Una nova terra* (1967) de Francisco Candel, *El zoo d'en Pitús* (1966) de Sebastián Sorribas, *La colla del deus* (1969) de Joaquim Carbó...

Los años 70 van a marcar un punto de inflexión en la literatura infantil y juvenil. Así se pasará de una producción de 129 títulos al año en 1950 a 2.275 libros:

³⁷⁴ T. Colomer, "La literatura infantil y juvenil en España (1939-1990)" en A. Nobile, *Literatura infantil y juvenil*, Madrid, 1992, p. 141.

El final de la primera y la segunda guerras mundiales supone un cambio cualitativo importante en el mundo de la edición de los libros infantiles. Los editores ven la necesidad de crear y promover colecciones de libros destinados a los pequeños lectores: adaptaciones de cuentos clásicos y populares que en muchas ocasiones sufren modificaciones y recortes para evitar herir la sensibilidad del pequeño lector y, también, en este primer momento, demandas a escritores de reconocido prestigio para que escriban específicamente para niños. Sin embargo, sólo a partir de la década de 1970 empiezan a abordarse temas y problemáticas sociales de actualidad en forma de novelas realistas especialmente dirigidas a un público juvenil³⁷⁵.

Entre las obras que tienen un mayor seguimiento y trascendencia en este periodo podemos citar: *Paulina* de Ana María Matute, *Ladis va al Oeste* de José M^a Sánchez Silva, *Bertolín, una dos, tres...* de Federico Muelas, *100 nuevos cuentos* de J. A. de la Iglesia, *La pajarita sabia* de M^a D. Pérez Lucas, *Verónica y compañía* de C. Vázquez Vigo, *Atila y su gente* de Diego de Luis y *Detrás de las nubes* y *Vivía en el bosque* de A. C. Ionescu. Y entre las traducciones, las más interesantes son las obras: *El petirrojo* y *Kan y el cierto gris* de Selma Lagerlöf; *Frederik* de Leo Lioni; *Pippa en los mares del Sur* de A. Lindgren; *Teban Sventon* y *los fantasmas* de Ake Holmberg y *El pequeño fantasma* de O. Preussler.

También en este período entrarán en el mercado las historietas de *Tintín*, *Asterix*, *Spirou*, *Lucky Luke*...

375 A. Gasol, "La familia, modelo e impulsora de la lectora", *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)* n° 182, mayo 2005; también [en línea], Dirección URL: <<http://www.revistas culturales.com/articulos/33/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-y-juvenil/341/1/la-familia-modelo-e-impulsora-de-la-lectura.html>> (Consultado el día 30 de mayo de 2009).

Es un periodo, sobre todo a partir de la Transición y la llegada de la democracia en que el país no sólo se abre hacia el mundo sino que se abre hacia sí mismo y surgen con fuerza toda una serie de obras que intentan proyectar la tradición de la literatura infantil en diversos territorios y surgen *Cuentos al amor de la lumbre* de A. Rodríguez Almodóvar o *La Media Lunita* ambientados en Andalucía; al igual que *Hubo una vez otra guerra* (1988) de Luis A. Puente y Fernando Lalana, ambientados en Aragón, o Castilla en *El bosque de piedra* (1985) de Fernando Alonso, o Murcia en *La tierra de nadie* (1982) de Alfonso Martínez Mena... Pero también habrá *Cuentos extremeños* (1987) de Marciano Curiel Merchán, *Lendas galegas de tradición oral* (1983) de Xosé Manuel González Reboredo, *Leyendas vascas* (1988) de Martínez de Lezea, *Cuentos populares asturianos* (1980) de María Josefa Canellada...

En muchos casos se produce un auge inusitado de la literatura de raíz fantástica. Colomer señalaba que el 66,7 % pertenecen a este tipo de literatura, quizá a raíz también del boom del realismo mágico:

El desarrollo de la fantasía moderna ha supuesto la creación de nuevos imaginarios de ficción a partir de diversas vías, asociadas mayoritariamente al humor: la alteración de la vida cotidiana de los personajes al irrumpir los elementos fantásticos, la explotación especulativa sobre el funcionamiento o consecuencias de fenómenos y mundos posibles, la desmitificación de los elementos fantásticos tradicionales y el juego metaliterario sobre las reglas de la construcción narrativa.³⁷⁶

376 T. Colomer, *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil*, Madrid, p. 184.

Se produce una proyección cada vez más precisa al hilo de la importancia que comienza a adquirir la infancia, su cuidado especial, como consecuencia de la firma por España de una serie de tratados internacionales y la necesidad de crear su propio ámbito particularizado. Así surge el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil instituido por el Ministerio de Cultura; las diversas editoriales crean también sus propios premios como Barco de Vapor y Gran Angular de Editorial S. M. o el de Espasa para Austral-Juvenil; premios internacionales como el de la Universidad de Padua, el de la Fundación Anzilotti... En 1982 el *Correo de la UNESCO* en junio dedica un número a la literatura infantil que se abre con una reflexión de Fernando Savater sobre los cuentos.

Esta trascendencia de la literatura infantil y la proyección de un mercado atractivo genera una mayor amplitud de la oferta editorial hasta el punto de que todos los temas posibles van a formar parte del bagaje del libro infantil y juvenil, si diversifica la oferta hasta el punto de que entran en liza tanto temáticas realistas como fantásticas, novela policiaca, la novela rosa... A la vez que existirá una mayor complejidad en la intriga y una mayor individuación de los personajes. Habrá, sin embargo, un tema del que no se harán mucho eco estas obras, la guerra civil española, que será tocada en pocas como la trilogía de Juan Farias, *Años difíciles* (1983), *El barco de los peregrinos* (1984) y *El guardián del silencio* (1985).

Entre los escritores que adquieren una gran preponderancia en estas dos últimas décadas podemos citar a los siguientes:

Carmen Kurtz era el seudónimo de Carmen de Rafael Marés, que firmaba con el apellido de su marido, Pedro Kurtz. En los sesenta tuvo un éxito imparable al ganar en 1955 el premio

Ciudad de Barcelona por su primera novela, *Duermen bajo las aguas*, y el Planeta con la obra *El desconocido*. Más tarde se dedicó al ámbito juvenil e infantil fundamentalmente y alcanzó renombre en los años 60 con la serie de libros infantiles cuyo personaje era un chico, Óscar, que tenía por mascota una oca. En esa serie podemos encontrar la primera, de 1962, *Óscar cosmonauta* en donde se cuenta la historia de un chico que tiene por mascota una oca, Kina, y que decide construir un cohete. Aunque la aventura acaba teniendo un desenlace del tipo todo fue un sueño, lo cierto es que Óscar viaja a otros planetas donde se encuentra con civilizaciones socialmente avanzadas. En esa serie podemos citar: *Óscar, Kina y el laser*, 1966; *Óscar y los OVNI*, 1967; *Óscar en el laboratorio*, 1971; *Óscar en los Juegos Olímpicos*, 1972; *Óscar, Buna y el rajá*, 1981... Pero también hay otras obras que le reportaron grandes satisfacciones por el número de lectores como *Veva y el mar* (1981), una de las obras más leídas de Carmen Kurtz. La historia cuenta la relación de afecto entre la abuela y la nieta. La nieta no tiene seis meses y las conversaciones con la anciana y su hermano Quique son muy divertidas. También podemos citar otras de gran éxito como *Fanfamús* (1982), *Querido Tim* (1983), *Pitos y flautas* (1983), *Dame la mano Habacuc* (1989), *Cosas que se pierden, amigos que se encuentran* (1999)...

Antonio Martínez Menchén³⁷⁷ con obras como *Fosco, Una historia sin nombre, El despertar de Tina, Del seto de Oriente y otros relatos, La huida, Fin de trayecto, Mi amigo el Unicornio, La espada y la rosa, En mi casa hay un duende, Con el viento en las*

377 El estudio más importante que se ha escrito sobre la narrativa completa de Antonio Martínez Menchen lo han llevado a cabo F. Morales Lomas y L.A. Espejo-Saavedra Santa Eugenia, *Compromiso y fantasía. La narrativa de Antonio Martínez Menchén*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2008.

velas, *La niña que no quería hablar*, *La puerta de los sueños...* Martínez Menchén incide en las grandes ideas al crear una literatura infantil y juvenil de calidad, escrita con el mismo rigor y con la misma dignidad que sus obras dirigidas a un público más adulto. Por esta razón afirmaba Antonio Enrique³⁷⁸ que «es nuestro mejor narrador actual en temas de adolescencia». Es un hecho que debe ser puesto de manifiesto en primer lugar y constatado por la preocupación en la forma como en el fondo, haciéndose depositario de una larga tradición de la literatura universal:

En todos ellos hay una preocupación humana, un conflicto que se soluciona con amor y ternura. El misterio, los sentimientos, la moral y el compromiso son algunos de los componentes de sus libros, que no decepcionan a los lectores más pequeños pero tampoco a los jóvenes; su capacidad expresiva satisface a todos los públicos³⁷⁹.

Lo que siempre persiguió con sus obras de corte infantil y juvenil fue básicamente entretener y que poseyeran un valor literario, por lo que el concepto inicial queda desvaído en beneficio de éste. Ahora bien, las ideas de Martínez Menchén sobre la narrativa infantil y juvenil forman parte de una teoría personal que nada tiene que ver con las teorías que hacen suponer que la literatura dirigida a los niños debe ser fantástica o evasiva frente a la realista de los adultos. A este respecto escribió la

378 Enrique en "Algo", op. cit.

379 Equipo Peonza: "A. M. M. La realidad a través de la fantasía y el compromiso", *El Diario Montañés*, 15 de enero de 1999, págs. 4-5 [4]. en *Realidad*, op. cit., p. 4.

obra *Teoría de la literatura infantil y juvenil*,³⁸⁰ y en *Narraciones infantiles y cambio social. La narrativa infantil y el funcionalismo literario* decía que

Al niño al que se le presenta ese mundo exótico de hadas, gnomos, brujas y ogros no se le instruye sobre la falta de realidad de aquellos seres -de hacerse así, ¡adiós la gracia de la historia!-. El niño no tiene que distinguir entre esos personajes y otros muchos que tampoco ha visto y que también realizan o han realizados hazañas fuera de lo común. El niño acepta su realidad y es esa realidad, juntamente con lo extraordinario de sus hazañas, lo que le da un especial encanto³⁸¹.

La trayectoria de esta narrativa de Martínez Menchén ha sido organizada en tres etapas por Genara Pulido³⁸²:

A la que se puede considerar primera etapa de la literatura infantil y juvenil de este autor pertenece la trilogía: *Fosco* (1985), *El despertar de Tina* (1988) y *Fin de trayecto* (1991), que enlaza con los relatos escritos para adultos. Dirigida a un joven preparado para lecturas que presentan no mundos fantásticos, lejanos o mágicos, sino cercanos e inquietantes (...) En otra línea -segunda etapa- se sitúan tres obras que, sin constituir una trilogía, van destinadas a niños <a partir de los ocho años>, literatura infantil por tanto, hecho que sin duda condiciona su simplicidad en ciertos sentidos: *Mi amigo el unicornio* (1992), *En mi casa hay un duende* (1995) y *La niña que no quería hablar* (1997) (...) Con la literatura infantil tradicional conectan otras dos obras

380 A. Martínez Menchén, *Teoría de la literatura infantil y juvenil*, Diputación Provincial de Jaén, 2005.

381 A. Martínez Menchén, *Narraciones infantiles y cambio social. La narrativa infantil y el funcionalismo literario*, Madrid, Taurus, 1971, p. 15-16.

382 Pulido Tirado en *Debate*, op. cit., pp. 261 y ss.

que constituyen la tercera etapa. Se trata de *La espada y la rosa* (1993) y *Con el viento en las velas* (1997), libros de viajes en los que las aventuras ocupan un lugar destacado, presentado todo ello sobre un fondo histórico que, en toda su complejidad cultural, constituye la principal aportación de los dos libros. Nos encontramos ahora con una peculiar manifestación de la novela histórica, que tanto cultivo está teniendo en este fin de siglo, al que no es ajeno el género de literatura de viajes.

En todas estas obras un referente esencial es el viaje, que debe ser considerado como el viaje de la existencia, pero también «como elemento estructurador en varios de los libros comentados. En estos viajes aparecen personajes masculinos que viven una existencia alejada de lo cotidiano, son vagabundos, nómadas o extranjeros, y sus costumbres y tipo de vida choca con las formas establecidas (...) Las niñas que se encuentra el joven protagonista suelen tener un halo misterioso, le atraen, despiertan en él sentimientos contradictorios, pero nunca se llega a materializar una relación con ellas»³⁸³.

Sin embargo, en ninguna de las tres etapas de esta clasificación que lleva a cabo la profesora Pulido Tirado incluye las obras *Una historia sin nombre*, *Del seto de oriente y otros relatos* y *La puerta de los sueños*. Sobre *La huida* afirma que presenta similitudes con la segunda etapa pero no la incluye totalmente. Y sobre una obra como *Una infancia perdida* (adscrita por el propio autor a su narrativa para adultos) Pulido Tirado la comenta en este apartado de literatura infantil y juvenil, si bien, cuestiona su inclusión porque considera que «se trata de narra-

383 Equipo Peonza en *Realidad*, op. cit., p. 5.

ciones escritas para adultos»³⁸⁴, aunque el niño sea protagonista en una época despiadada.

Jordi Sierra i Fabra, se convierte en el escritor más prolífico con más de doscientas obras como *El rollo nuestro de cada día* (1980), *Planeta de locos* (1981), *El gran día de Jacinto Huertas* (1989), *Los espejos de la noche* (1999)... Y entre las últimas: *Tiempo de escarcha* (Septiembre 2006), *La página escrita* (Septiembre 2006), *El día en que Edu se convirtió en cucaracha* (Septiembre 2006), *Los dientes del dragón* (Enero 2007), *Las fronteras del infierno* (Septiembre 2007), *Lágrimas de sangre* (Marzo 2008), *Campos de fresas* (Edición conmemorativa), (Mayo 2008), *Yo* (Octubre 2008), *La nueva tierra* (Febrero 2010), *Historia de un segundo* (Mayo 2010)... Esta versatilidad ha permitido diversos análisis pero también la consideración del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil:

No todo son aciertos en su obra y eso es algo que él asume con naturalidad, como no podría ser de otra manera en un escritor tan polifacético y versátil: “Hay libros míos que con el tiempo pienso que no debí hacer, pero cuando los escribí sentí algo con cada uno, y si un editor los aceptó tendría sus razones. Lo triste es que recuerden más los errores que los aciertos por parte de los que se creen en posesión de la verdad, los padres del bien y del mal” (5). Lo que no se le puede negar a Jordi Sierra i Fabra es la sinceridad con que encara los distintos temas y la energía que vierte en sus libros³⁸⁵.

Llama, no obstante, la atención que diga que cuando escribe un libro no se plantea quién ha de leerlo cuando todos sabemos

384 Pulido Tirado en *Debate*, op. cit., p. 266.

385 A. Sáiz Ripoll, “Jordi Sierra i Fabra: la pasión por la escritura (Aproximación a su obra juvenil e infantil), [en línea], dirección URL: <http://www.sierraiabra.com/ant/secciones/Sala_prensa/Estudios.php> (Consultado el día 19 de enero de 2010).

que la mayor parte de su obra está escrita con esta intención. Sierra i Fabra ha escrito desde todas las temáticas y desde todos los puntos de vista sus obras y es un profesional de la escritura que conoce muy bien su oficio y sabe qué darle a sus lectores en cada momento:

Queda claro, pues, que Jordi Sierra i Fabra se implica hasta el fondo en el mundo que le ha tocado vivir y lo hace de manera certera y clara, aunque sin cerrar, por supuesto, la puerta a la esperanza. Podemos citar, por ejemplo, *Campos de fresas*, en el que se interna en el ambiente de las drogas de diseño; *Malas tierras*, en que aborda la donación de órganos y toda la angustia que hay detrás; *Noche de viernes* se centra en la “movida” de los jóvenes que viven entre el bienestar y la autodestrucción; *El tiempo del olvido* se atreve con la terrible actualidad del terrorismo. No obstante, la implicación de Sierra i Fabra no se para en las cuestiones que le rodean; sino que va mucho más lejos. *El último verano miwok* ya alude, quizás de manera secundaria, a la persecución a la que han sido sometidos los indios de Norteamérica; en *La música del viento* denuncia la explotación laboral infantil; en *Kaopi* se centra en las etnias perseguidas; *Noche de luna* en el estrecho va directo a la inmigración ilegal de magrebíes y al trato que sufren en su propia tierra, en manos de traficantes sin escrúpulos; *Las alas del sol* muestra la vida en un campo de refugiados, el campo de Shek Kong en Hong Kong y lo terrible que es sobrevivir entre las propias mafias que se generan en el campo y las trabas legales; *La memoria de los seres perdidos* se centra en un caso de adopción ilegal en la Argentina de la Dictadura; *Reventando silencios* recoge la biografía de Víctor Jara y es un libro valiente que expone, con toda su crudeza, la represión que se llevó a cabo en el Chile de Pinochet³⁸⁶.

386 A. Sáiz Ripoll, “Jordi Sierra i Fabra: la fuerza de las palabras”, *Alacena*, núm. 37,

Otro de los autores catalanes que ha logrado cautivar a los alumnos de Secundaria con su buen hacer es Joan Manuel Gisbert. Sin llegar a ser tan prolífico como Sierra i Fabra su obra también es amplia. Hasta el momento ha publicado en torno a cincuenta títulos. Su primera obra es de 1979, *Escenarios fantásticos*; entre las más conocidas podemos indicar: *El Museo de los Sueños* (1984), que fue Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, *La aventura inmortal de Max Urkhaus* (1985), *Los espejos venecianos* (2002), *La mansión de los abismos* (2004), *Fabulosa noche de San Juan* (2003), *El talismán que vino por el aire* (2004), *Magos del atardecer* (2005), *Algo despierta en secreto* (2006), *El bosque de los desaparecidos* (2007), *Historias secretas en la noche* (2010), *El despertar de Heisenberg* (2010)... En todas sus obras existe una visión de la realidad que la trasciende apostando por mundos imaginarios cuando no fantásticos, misteriosos o desconocidos. Hasta el punto de que en algunas obras los personajes se repiten con nombres diferentes o en situaciones harto distintas:

Existen resonancias entre algunos de ellos, similitudes, coincidencias, porque pertenecen a una misma especie de individuos (Los Exploradores del Misterio). Pero, si su nombre es distinto, su semejanza no es completa. Existen diferencias en sus rasgos profundos, en sus modos de encarar la sed de conocimiento, en los tipos de exploración que emprenden, en las épocas en que viven, etc³⁸⁷.

pp. 50-53.

387 P. Cruz, J. Ángel Esteban y D. Martín, “Entrevista a Joan Manuel Gisbert”, *Babar*, marzo, 1990.

El ingeniero agrónomo José Antonio del Cañizo³⁸⁸ es también un autor que goza de mucho prestigio dentro del ámbito de la literatura infantil y juvenil. Fue en 1978 cuando recibió el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por su obra *Las fantásticas aventuras del caballito gordo* (1980), y más adelante el Premio Lazarillo por *Las cosas del abuelo* (1982). Su obra está muy cerca del surrealismo y también de lo más inquietante y misterioso. Otras obras que podemos señalar son: *El maestro y el robot* (1983), *En busca de Marte el Guerrero* (1984), *Oposiciones a bruja* (1987), *¡Canalla, traidor, morirás!* (1995), *El castillo invisible* (1996), *Los Jibaros* (1990), etc. En una entrevista que le hacían en la revista argentina *Platero*³⁸⁹, ante la pregunta de si consideraba un género menor la literatura infantil decía lo siguiente:

Análogamente, la Literatura Infantil y Juvenil hay que valorarla mucho. Apuntaré dos razones entre muchas: la primera, porque a cada escritor le resulta más fácil escribir para los que tienen aproximadamente su misma edad, ya que el vocabulario, la construcción y complejidad de las frases, las alusiones culturales, las referencias a hechos, ideas, ambientes, personajes, lugares, épocas, etcétera, y las reacciones psicológicas de los protagonistas, son habituales y resultan familiares para sus lectores, mientras que al escribir para niños y jóvenes hay que mantenerse, mientras dura la gestación del libro, dando continuamente no saltos mortales, pero sí 'saltos mentales', en una perenne actitud de 'traducción simultánea'. Y la segunda razón consiste en que resulta difícilísimo que la lectura de un libro

388 La obra más interesante que se ha escrito sobre este autor corresponde a la tesis doctoral llevada a cabo por M^a L. García-Giralda Bueno, *José Antonio del Cañizo: apuntes biográficos y análisis de su obra infantil y juvenil*, Universidad de Málaga, 1998.

389 Entrevista realizada por la Revista *Platero* de Buenos Aires (Argentina), n^o 134, 4 de agosto de 2004.

convierta en lector a un adulto que no lo sea ya, mientras que un buen libro infantil-juvenil es un auténtico vivero de nuevos lectores, y son ya muchos jóvenes y adultos de hoy los que me han dicho que se hicieron o se han hecho lectores gracias a algún libro mío, en los 23 años que llevo ya publicando, y lo mismo pasa con muchos otros autores de este género".

La sevillana Concha López Narváez con *La colina de Edeta* ha logrado hacerse un hueco en el mundo de la literatura infantil y juvenil desde Andalucía. Su primer libro es de 1984, *La tierra del sol y la luna*. En los últimos años ha publicado, entre otros: *Aventuras de picofino* (1994), *No eres una lagartija* (1996), *Las horas largas* (1997), *Endrina y el secreto del peregrino* (1997), *El silencio del asesino* (2004), *La tejedora de la muerte* (1992)...

Sin duda que una de las autoras más prestigiosas en este momento es Monserrat del Amo³⁹⁰ (ya venía desde una larga tradición iniciada en la posguerra) que posee una extensa obra y títulos tan significativos como *Cuentos para bailar* (1982), *La piedra de toque* (1983), *Montes, pájaros y amigos* (1988), *El abrazo del Nilo* (1990), *La cometa verde* (1996), *Mao Tiang, pelos tiesos* (1997)... Ganadora del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1978 con su obra *El nudo*³⁹¹. Cultiva tam-

390 También podemos citar de la misma autora *El fuego y el oro*. Ilust. de Juan R. Alonso Díaz-Toledo. Barcelona: Noguer, 1984; *Cuentos para contar*. Ilust. de Jesús Gabán. Barcelona: Noguer, 1986; *La encrucijada*. Madrid: SM, 1986; *La casa pintada*. Ilust. de Francisco Solé. Madrid: SM, 1990. *¡Siempre toca!* (teatro). Ilust. de Cristina de la Serna. Madrid, Bruño, 1990. *Tranquilino, Rey*. Ilust. de Juan Ramón Alonso. Barcelona: Noguer, 1990. "Arnarburgo". En AA. VV., *Compañero de sueños*. Ilustr. de Nivio López Vigil. Madrid, Bruño, 1992. *Animal de compañía*. Ilustr. de Rosario Cáceres. Madrid, Dylar, 1996. *Álvaro a su aire*. Ilustr. de M.^a Luisa Torcida. Madrid, Bruño, 1998 (trad. al catalán, *En Tomeu a la seva manera*. Barcelona: Brúixola, 1998).

391 Ha sido una autora especialmente tratada por algunos medios, Cervantes Virtual, por ejemplo, le dedica una página muy completa donde se analiza su obra

bién una versión renovada de los cuentos tradicionales como *Cuentos para bailar* (1982), *Cuentos para contar* (1986); la novela de aventuras, *El abrazo del Nilo* (1988); la novela histórica *La piedra y el agua* (1981), *El fuego y el oro* (1984), o libros de trasfondo psicológico, próximos al *Bildungsroman*, que conducen a la superación de algún problema personal o social: *La casa pintada* (1990).

Uno de los autores cuyo ámbito literario ha atendido tanto al público adulto como al juvenil y donde ha tenido especialmente atención es Bernardo Atxaga³⁹², un autor muy premiado y reconocido que ha contado siempre con el apoyo de grupos mediáticos muy importantes como en su momento reconocía el crítico Ignacio Echevarría. En su extensa producción podemos citar: *Aventuras de Nicolasa* (1979), *La cacería* (1986), *Memorias de una vaca* (1991), *El mundo según Markoni* (1995), *Los grandes episodios de la familia Markoni* (1997), *Shola y los leones* (1995), *Primeros pasos* (1998), *La crisis* (1998), *Amigos que cuentan* (1999)... El humor y la fantasía siempre han formado

y se profundiza en aspectos muy atractivos de su narrativa. Se puede examinar [en línea], en la siguiente dirección URL: < http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/montserrat/index.shtml > (Consultada el día 10 de enero de 2010). También hay estudios muy interesantes que abordan R. Hiriart. *Montserrat del Amo: Vocación y oficio*, Anaya, Madrid, 2002 o la tesis doctoral de C. Moreno, *La dimensión educativa en la literatura Infantil y Juvenil Análisis de contenidos y valores en los Premios Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX*, Universidad Complutense, Madrid, 2006.

³⁹² Es el seudónimo de José Irazu Garmendia. Nació en Asteasu, Gipuzkoa, el 27 de julio de 1951. Es Licenciado en Económicas por la Universidad de Bilbao (actual Universidad del País Vasco), miembro de la Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia. Entre los múltiples premios y condecoraciones podemos citar: Premio Euskadi (1989, 1997, 1999), Premio Nacional de Narrativa (1989), el Premio Cesare Pavese de Poesía (2003), o el Premio de la Crítica Española.

parte de su labor creadora en este ámbito así como sus creaciones atractivas en torno a burros rockeros, perros golosos o perezosos, jabalíes, vacas... Que dan forma a relatos e historias que tienen mucho que ver con la tradición renovada

Creemos que *Memorias de una vaca* destaca sobre todas las demás, ya que su lectura rompe el estricto (y a veces cuestionable) molde de "literatura para jóvenes" y resulta igual de gratificante para los lectores de edades superiores (...). Está planteada como una novela de educación y hace suyas las estrategias narrativas de géneros como la fábula o las memorias literarias. El componente polifónico de la novela queda plasmado con la utilización de diferentes registros y hablas que dotan al texto de una gracia añadida (...). El atractivo de la novela viene a ser incrementado con las referencias temáticas a la Guerra Civil española y a la actividad clandestina y misteriosa de los combatientes que habitan el entorno de la vaca. (...) El cronotopo de *Memorias de una vaca* está claramente definido desde el principio: la acción comienza cuando nace Mo en 1940 y discurre hasta que la vaca tiene unos 50 (¡) años y decide escribir sus memorias; en cuanto al espacio, también está claramente delimitado y, exceptuando la indefinición topológica del convento, todos los lugares se sitúan en Euskal Herria.³⁹³

Gemma Lienas cultiva diversos géneros y en especial ha creado un personaje, Carlota, que se ha convertido en un referente por sus ideas feministas. También Emi y Max han sido sus dos grandes creaciones. Como activa defensora de los derechos de

^{393z} M^a J. Olaziregi Alustiza, "La recepción de la obra literaria de Bernardo Atxaga", [en línea], dirección URL: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Llcv-0FB88C79-BC20-7391-A1A2-0AE13A64D7F0&dsID=La_Recep.pdf> pp. 313-315 (Consultado el día 12 de febrero de 2010).

la mujer ha escrito también ensayos como *Rebeldes, ni putas ni sumisas*. Su obra infantil y juvenil la ha desarrollado en catalán y castellano: *Mi familia y el ángel* (1992), *¿Busco una mamá!* (2005), *Emi y Max. La amenaza del virus mutante* (2010), *Carlota y el misterio de la catedral gótica* (2010), *Carlota y el misterio de la casa encantada* (2010). Los valores de amistad, respeto por el planeta, sentido de la cooperación, el interés por la ciencia, el respeto a las distintas culturas... son habituales en sus obras. En *El diario azul de Carlota*, un libro situado entre la ficción y la no ficción, aborda las diferentes formas de violencia que, sin duda, deberán enfrentarse y en donde ofrece a las chicas adolescentes recursos para reaccionar adecuadamente en situaciones de peligro:

La autora aspira a contribuir a que los jóvenes tomen conciencia de estas cuestiones. Y se sirve de un género híbrido entre la novela, el dietario y el texto de no ficción. Y de un personaje: la adolescente Carlota que, en diálogo con su madre, sus amigos, su combativa abuela o con personas especialistas en cada tema, va desgranando dudas, informaciones e incluso posibles soluciones a estas problemáticas. "La violencia de género, la escolar y la infantil tienen mecanismos similares. Todas se basan en planteamientos discriminatorios y en un abuso de poder. Y todas tienen una vertiente física, psicológica y sexual", ha explicado Gemma Lienas al presentar su libro. La autora recrea, como en sus anteriores obras, historias reales y utiliza también informes, cartas y estadísticas, pero la obra -no exclusivamente dirigida a público joven- resulta ágil y de amena lectura gracias a la abundancia de diálogos³⁹⁴.

394 S/A, "El diario azul de Carlota, violencia de género y adolescentes", *Educación en valores, educación para el desarrollo*, [en línea], dirección URL: <<http://www.educacionenvalores.org/spip.php?article705>> (Consultado el día 3 de marzo de 2010).

Fernando Alonso³⁹⁵ ha sido colaborador en programas radiofónicos infantiles, como *Dola, dola, tiralabola* (1976-1978) de Radio Nacional de España, con el que obtuvo el Premio Ondas en 1977. Como especialista de literatura infantil y juvenil dirigió series de programas audiovisuales para el Ministerio de Cultura. Su primer libro, *Feral y las cigüeñas* (1971), fue declarado Libro de Interés Infantil en 1981 por el Ministerio de Cultura. En una de las entrevistas publicada en *Babar* ofrecía algunas ideas generales sobre su visión novelesca:

Yo pertenezco a la vieja escuela que defiende el compromiso social del escritor. Estoy habituado, por formación y costumbre, a detenerme en la contemplación del mundo que me rodea, a analizarlo a través del tamiz de mis ideas, de mis convicciones y de mis sentimientos; de tratar de descubrir las múltiples opciones que se nos presentan y de escoger entre ellas. Yo me considero en la obligación de transmitir a los lectores la convicción de que ellos deben hacer lo mismo que yo hago. Me considero en la obligación de levantar mi voz allí donde otros no pueden, o no quieren, hacerlo³⁹⁶.

En sus obras se mezclan protagonistas de diversos relatos, como Huvez, en *El misterioso influjo de la barquillera* (1984) y *En el árbol de los sueños* (1993). O cuentos que acaban siendo

395 La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes le dedica una atención especial [en línea], dirección URL: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/fernandoalonso/> (Consultado el día 22 de febrero de 2010). Algunos de los estudios que podemos citar sobre su obra son: A. del Villar, "Fernando Alonso. *El hombrecito vestido de gris*", *La Estafeta Literaria*, 1978. A. Díaz Plaja, "Feral y las cigüeñas", *Revista El Ciervo*, núm. 380, febrero 1981. J. Shachter Weiss, "Spain's main creators of children's book: Fernando Alonso", *USA Section of IBBY Revue*, autumn 1988. G. Lluch, "Propuestas literarias: un clásico Fernando Alonso", *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-206.

396 P. Cruz, "Entrevista a Fernando Alonso", *Babar.com*, 1 mayo 2005.

novelas. Pero existe una necesidad de mantener viva la llama de los cuentos de la tradición en su obra a través de diversos recursos como pueden ser la poesía popular:

En la mayoría de las obras de Fernando Alonso nos vamos a ir encontrando, casi sin darnos cuenta, confundiendo en ocasiones creación con tradición, ejemplos de cuentos infantiles de tradición popular. El autor juega con las competencias y experiencias literarias del lector, entrelazando con la propia historia, leyendas, fábulas y cuentos maravillosos, a la vez que introduce fórmulas, personajes y estructuras propias de los cuentos populares, que conforman un entramado intertextual. Se observa cómo los cuentos populares presentes en la obra de Fernando Alonso siguen distintos patrones. En ocasiones, el autor simplemente intercala al hilo de su narración alguna fábula o leyenda, como es el caso de la *Historia del califa cigüeña*, de Wilhelm Hauff, que el propio Feral cuenta a las cigüeñas; el cuento popular *La camisa del hombre feliz*, que Huvez cuenta a los niños en el parque; *Los duendecillos de los Hermanos Grimm*, que sus personajes representan a Catorce, el protagonista del *Duende y el robot* (1981); y la leyenda británica de la ciudad de Ys, que los protagonistas de *Las raíces del mar* (1997) descubren en un libro.³⁹⁷

Entre sus obras podemos citar: *El faro del viento* (1981), *Los cristales de colores* (1981), *El gegenio* (1982). *Tano* (varias aventuras) (1989), *El árbol de los sueños* (1993), *Mateo y los Reyes Magos* (1995), *El semáforo que quería ser árbol* (1996), *Las raíces del mar* (1997)...

³⁹⁷ S. Sánchez García, "Tradición y modernidad en la obra de Fernando Alonso", [en línea], dirección URL: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57916107090268509754491/p0000001.htm#I_0_> (Consultado el día 3 de febrero de 2010).

El poeta de Arcos, Carlos Murciano, ha escrito una abundante obra lírica para adultos, pero también ha desarrollado una labor importante en el ámbito infantil con obras que en su momento le supusieron el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1982 con *El mar sigue esperando*. También ha publicado *Las manos en el agua* (1981), *La bufanda amarilla* (1986), *La niña calendulera* (1989), seleccionada por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez como una de las cien mejores obras de la literatura infantil española del siglo XX, *Me llamo Pablito* (1995)... Ha habido autores como Martínez Menchén y Juan Farias³⁹⁸ que han realizado una labor de críticos literarios de literatura infantil y juvenil y creadores de la misma desde hace muchos años. Inició su obra en los años setenta con

³⁹⁸ El Centro Virtual Cervantes le ha dedicado especial atención [en línea], dirección URL: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/juanfarias/pcuartonivel.jsp?conten=obra> (Consultada el día 14 de enero de 2010). Algunos de los estudios más interesantes de su obra son: M. Vázquez Vargas, *La Obra narrativa de Juan Farias (Tesis doctoral)*. Salamanca, Universidad, Departamento de Literatura española e hispanoamericana, 2001. Previamente al análisis de las obras, en esta tesis se aborda la trayectoria literaria del autor, en la que se presenta una visión de conjunto. Este análisis aparece estructurado en tres capítulos. En el primero de ellos se determinan los elementos que confieren un carácter realista a las obras: la referencialidad textual, los paratextos, el juego autobiográfico y el realismo de lo cotidiano. En el segundo se establecen los rasgos estilísticos que distinguen su escritura: concentración expresiva, predominio de la narración en primera, superación de estereotipos, tono coloquial, ironía y distanciamiento narrativo. En el tercero se trabaja el problema derivado de la oposición entre libertad creadora y afán formativo, y se describe el campo axiológico que privilegia del autor, con valores como la paz, la solidaridad, la familia, la ternura, el respeto a la diferencia, el respeto a la naturaleza y la valoración de la vida, entre otros. En las Conclusiones se destaca el carácter subversivo e innovador de la obra de Juan Farias y se precisa su aporte a la actual narrativa infantil y juvenil española. Otros estudios son: I. Cano, «El Autor y su obra», en *Primeras Noticias*. Barcelona, 1993, núm. 119, p. 8. D. Gutiérrez del Valle, «Juan Farias», en *Peonza*. Cantabria, 2002, núm. 60, pp. 29-30. «Juan Farias», en *Bookbird*. Baltimore, 2002. Vol. 40, núm. 4, pp. 59. «Juan Farias», en *Platero*. Oviedo, 1988, núm. 23, pp. 2-9 y 12-18.

El perro sin rabo. Durante las dos últimas décadas de siglo ha publicado muchas obras. Algunas acreedoras de importantes distinciones como el Premio Nacional de Literatura 1980 por *Algunos niños, tres perros y más cosas*, (1981). Pero también se deben citar en su producción: *Un tiesto lleno de lápices* (1982), *El niño que sabía leer* (1982), *El barco de los peregrinos* (1984), *La isla de las manzanas y Los hijos del capitán* (1984), *El estanque de las libélulas* (1987), *El hijo del jardinero* (1987), *Los apuros de un dibujante de historietas*, (1988), *El paso de los días* (2000), *El último lobo* (2000), *El cuento de la Bella y la Bestia*: tal y como se cuenta en la aldea perdida (2003)...

Casi podríamos decir que todos los libros de Juan cuentan una historia de amor que se escenifica de manera realista en un escenario cotidiano; un realismo en blanco y negro, sin estridencias, casi susurrado al oído del lector. Las pasiones y las cualidades que nos definen como especie se ofrecen al lector a través de personajes reales y, sobre todo, verdaderos, esta rara cualidad que singulariza a las grandes obras. La ambición, la ternura, la envidia, la lealtad, el amor, la inocencia, la injusticia y la muerte, como razón de la vida que decía José Bergamín, aparecen sabiamente dosificadas en las historias que cuenta este autor a un lector al que siempre termina haciendo cómplice de sus confidencias, desde esa mirada teñida no por la añoranza, que sería un sentimiento demasiado dulce, sino por la melancolía (...). La narrativa de Juan Farias muchas veces es prosa poética y siempre es: concisa, breve, sugerente, evocadora. Los libros de Juan son cortos, generalmente muy cortos, porque en su proceso de creación sufrieron aquel tratamiento que recomendaba el poeta León Felipe para hacer poesía: ir arrancando todo lo que le sobraba a la escritura para, poco a poco, quedarse con lo esencial. Quizá por ello los textos

de este autor son cortos, pero densos; nos han contado muchas cosas en pocas líneas. Casi como si de un haiku japonés se tratase, al lector le acuden muchas imágenes a través de esa mínima estampa evocadora³⁹⁹.

Alfredo Gómez Cerdá⁴⁰⁰ fue Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2009 por *Barro de Medellín*, una novela donde desarrolla la historia de dos niños que acaban descubriendo una biblioteca y unos libros infantiles:

En *Barro de Medellín* hay algo más determinante que los libros: la bibliotecaria. Creo que es la actitud de esa persona la que hace cambiar a los niños. En ella van a descubrir (o mejor, a intuir) un mundo muy diferente al suyo. Ella, como buena bibliotecaria, se va apoyar en los libros, pero sin su presencia, sin su cariño, sin su complicidad, sin su solidaridad, posiblemente nada cambiaría⁴⁰¹.

Siempre ha expresado Gómez Cerdá el compromiso de su literatura con el ser humano. Así en sus novelas se produce la introspección en ese ser humano convulsionado por la existencia y trata de comprender sus reacciones, sus miedos o sus inseguridades. La narrativa de Alfredo Gómez Cerdá se adentra por espacios insospechados y tanto acerca temáticas

399 A. Ventura, "Juan Farias", *Babar.com*, 29 abril 2005.

400 Algunos de los estudios sobre la obra de Gómez Cerdá podemos encontrarlos en los siguientes: A. Díaz Plaja, "Alfredo Gómez Cerdá: *Timo Rompebombillas*", J20, n.º. 186, abril 1987. A. Díaz Plaja, "Alfredo Gómez Cerdá. *Alejandro no se ríe*", J20, 1989. J. Ballaz Zabalza, "*El puente de piedra*, de Alfredo Gómez Cerdá", J20, mayo 1990. A. Sáiz Ripoll, "Alfredo Gómez Cerdá o la aventura de escribir", CLIJ, n.º. 70, marzo 1995).

401 C. Fernández Etreros, "Alfredo Gómez Cerdá", *literaturas.com*, [en línea], dirección URL: <http://www.literaturas.com/v010/sec0812/suplemento/Articulodiciembre08_6.html> (Consultado el día 19 de enero de 2010).

de viajes como jóvenes que recorren sus preocupaciones vitales y sobre todo una literatura que ha recorrido la solidaridad. Ha publicado durante este siglo varias novelas entre las que podemos citar: *La sombra del gran árbol* (2000). Su serie en torno a Jerónimo a partir de 2000; *La puerta falsa* (2001). Aproximadamente tres o cuatro novelas al año. Otros títulos son: *Manolo Multón y el mago Guasón* (2002), *Las siete muertes del gato* (2004), *Noche de alacranes* (2005), *Primo Cochinete* (2006), *El tesoro más precioso del mundo* (2007), *Dímelo a los ojos* (2009)... Ana Isabel Sáiz Ripoll⁴⁰² ha organizado sus obras en los cuatro grandes bloques siguientes:

1. Libros de aventuras y viajes (“Un amigo en la selva”, “El volcán del desierto”, “Peregrinos del Amazonas”, “El laberinto de piedra”, “El Ave del Amanecer”...)
2. Libros de niños y jóvenes inmersos en el mundo actual (“Apareció en mi ventana”, “Papá y mamá son invisibles”, “La casa de verano”, “Pupila de águila”, “Sin máscara”, “Con los ojos cerrados”, “Anoche hablé con la luna”, “La última campanada”...)
3. Libros de crítica y humor hacia el mundo actual (“La ciudad que tenía de todo”, “El negocio de papá”, “Macaco y Antón”, “La sexta tele”, “Cuaderno de besos”...)
4. Libros de humor, ternura, magia, fantasía, aproximación al mundo de lo irreal (“El monstruo y la bibliotecaria”, “Amalia, Amelia y Emilia”, “El beso de una fiera”, “El viaje del señor Sol”...)

402 A. I. Sáiz Ripoll recoge esta clasificación en el número 70 de la *Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 1995.

Pilar Mateos ha publicado entre otras las siguientes obras: *Jeruso quiere ser gente* (1980), *Historias de Ninguno* (1981), *Capitanes de plástico* (1982), *Molinete*, (1984), *Mi tío Teo* (1987), *Quisicosas* (1988), *¡Qué desastre de niño!* (1992), *La casa imaginaria* (1993), *El fantasma en calcetines* (1999)...

Laura Gallego se convertirá a partir del 2000 en una de las propuestas españolas más llamativas con obras que han conseguido tener una gran cantidad de lectores. Ha escrito una buena producción narrativa, algo habitual en muchos de los cultivadores de la narrativa dirigida al ámbito infantil y juvenil. Todos ellos muy prolíficos aunque esto vaya, a veces, en detrimento de la calidad de la obra. Laura Gallego se centra en una narrativa muy imaginativa que, en algunos casos conecta con mundos imaginarios a los que ha sabido darle un aire personal. La primera obra que publica siendo estudiante de Filología en Valencia es *Finis Mundi*, era el libro número 14 que escribía y con él gana el Premio Barco de Vapor, con lo que se inicia una fulgurante carrera de esta joven autora de treinta y tres años. Después vendrían *El cartero de los sueños* (2001), *Retorno a la Isla Blanca* (2001), *La leyenda del Rey Errante* (2001), *El coleccionista de relojes extraordinarios* (2004), *La emperatriz de los Eféreos* (2007), la serie sobre Sara que tiene varias obras como *Sara y las goleadoras: Creando Equipo* (2009)...

«Cuando empiezo una novela la tengo muy planificada, desde el principio al final, los personajes, el mundo en el que se desarrolla y siempre sigo un esquema, algunas historias llevo años desarrollándolas», confiesa y añade con sinceridad que «escribir no es cuestión de talento, puede que se tenga cierta predisposición a hacerlo, pero a escribir se aprende escribiendo, con la práctica y con los años. Por eso mis primeras trece novelas

son obras de prueba, una especie de prácticas. Por eso quiero colgarlas en mi web, para que quienes quieran ser escritores vean que mis primeras novelas también eran un churro»⁴⁰³.

En 2010 a la obra *Una habitación en Babel* de Eliacer Cansino se le otorgó el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. En él plantea asuntos como es posible progresar con dignidad desde la pobreza.

Una habitación en Babel entrevera las vidas de sus personajes, que se mueven en un escenario común: el edificio de la Torre. "Sitúo a los personajes en un gran edificio en el que conviven personas de distintas culturas. Ese bloque se convierte en una babel no solo porque las lenguas sean distintas, sino porque los conflictos entre las personas provocan desentendimientos", explica Cansino. "Babel es un símbolo de la confusión. En la novela hay conflictos entre los propios adolescentes. Son conflictos de celos y de integración en el grupo. Y luego están los conflictos sociales provocados por la pobreza, la incomunicación y la delincuencia, que es probablemente el grado más alto de la marginación", detalla Cansinos⁴⁰⁴.

Un escritor que ya en 1992 había publicado *Yo, Robinsón Sánchez, habiendo naufragado*, con la que obtuvo el Premio Internacional Infanta Elena. Y en 1997 el Premio Lazarillo por *El misterio Velázquez*, una recreación de la vida del enano Nicolasillo Pertusato y su relación con Velázquez tanto en la fase de culminación de "Las Meninas" en la que interviene un personaje oscuro y enigmático, como en el momento de la muerte del

403 P. García, "Laura Gallego", *La Verdad*, 28 de septiembre de 2008.

404 S. Belausteguigoitia, "Eliacer Cansino gana el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil con 'Una habitación en Babel'", *El País*, 22 de octubre de 2010.

pintor. Ha publicado también *Tras los ojos de la garza* (1992), *La metamorfosis de Avellaneda* (1998), *Nube y los niños* (2004), *La apuesta de Pascal* (2004), *El paraguas poético* (2004), *OK, señor Foster* (2009)...

Lo que pretende al escribir lo compara con la mirada del poeta, ese descubrir dentro de una realidad algo que para los demás pasa desapercibido, una grieta, un punto de inflexión que permite acceder a otra visión del mundo. Y en cuanto a la novela histórica que puede ser considerada como base de alguna de sus obras dice que no es la Historia la que motiva su creación, sino esas otras preguntas que no tienen un momento histórico concreto. Aunque, en última instancia, se puede decir ficción histórica pues hay una documentación y un contexto:

Reconocía que empezaba a escribir sin una idea suficientemente clara de adónde quería ir, aunque sí con la idea de lo que quiere contar. Eso provoca un planteamiento abierto en el que a veces cuadra todo al final y a veces hay que volver para reorganizarlo. Esto hace que los mismos personajes se encuentren con su propia libertad y el escritor se sorprenda de cómo pueden contestar o reaccionar ante una situación que se plantee. "Al principio me costaba escribir relatos; como filósofo, pretendía hacerlo a partir de conceptos (como el amor, por ejemplo), hasta que me di cuenta de que había que partir de imágenes, de situaciones que generan historias"⁴⁰⁵.

El también profesor José Ramón Ayllón ha publicado *Vigo es Vivaldi*, *El diario de Paula*, historia de una adolescente que está saliendo zarandeada por un fuerte terremoto emocional:

405 J. García Oliva, "Lo que Eliacer trae consigo", *Babar.com*, 13 de mayo 2009. También [en línea], dirección URL: <<http://revistababar.com/wp/?p=1000>> (Consultado el día 18 mayo 2010).

en poco tiempo ha muerto su abuelo, ha roto con un chico del que estuvo muy enamorada, sus padres atraviesan una delicada crisis, la familia se traslada de Barcelona a Vigo... *Querido Bruto* y *Palabras en la arena*, diario que un chico empieza durante los exámenes de fin de curso en su Instituto de Vigo. Después cuenta las vacaciones con sus amigos y amigas, todos en torno a los 17 años, esa edad que, en una playa de Galicia, nos parece especialmente libre y azul, como una melena al viento incesante de los sueños.

Andreu Martín⁴⁰⁶ formando pareja con Jaume Ribera han publicado desde 1983 novelas policíacas y literatura juvenil; con él creó el famoso personaje juvenil Flanagan, un jovencito que resuelve encargos detectivescos de sus compañeros de clase y con el que ha ganado el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Este personaje tiene ya una larga trayectoria en una serie de novelas que empezó con *No demanis llobarro fora de temporada*; uno de los que más éxito ha alcanzado es *Todos los detectives se llaman Flanagan* (2002) o *No pidas sardina fuera de temporada, Yo tampoco me llamo Flanagan...* Sobre el nacimiento de este personaje que tanto éxito ha tenido entre el público juvenil, decía lo siguiente:

Crear un nou personatge. El Flanagan va néixer sense que nosaltres tinguéssim consciència que seria el protagonista de tota una sèrie, però amb l'Esquiús ha estat diferent. Després

406 Algunos de los artículos que analizan su obra: F. Tobar, "Nou Flanagan nou", *El Temps* (València), núm. 937, del 28 de maig al 3 de juny de 2002, p. 113. F. Tobar, "Com qui no vol la cosa", *Caràcters* (València), 2a època, núm. 28, juny de 2004, p. 13. M. Torres: "Deliris del vampirisme", *El Periódico de Catalunya. Llibres* (Barcelona), 8 de novembre de 2002, p. 22. M^a E. Ventalló, "Infantil y juvenil", *La Vanguardia. Libros* (Barcelona), 14 d'abril de 2000, p. 31. A. M. Vilà, "Notícies d'una ciutat grisa", *Avui Cultura* (Barcelona), 23 de març de 2000, p. 13.

de guanyar el Premi Nacional de literatura l'any 1989 amb *No demanis llobarro* fora de temporada, l'editor ens va demanar un altre llibre. Va ser llavors quan vam escriure *El carter* sempre truca més vegades, però ell va insistir que volia més novel·les del Flanagan i així va començar una sèrie que ja consta de nou llibres. Escriure la segona novel·la de la sèrie Flanagan va ser tan difícil com escriure la primera del detectiu Àngel Esquiús, perquè t'adones que estàs creant un personatge que t'acompanyarà durant molt de temps⁴⁰⁷.

Pero también ha publicado, entre otras, *La noche que nunca existió* (1981), *La otra gota de agua* (1981), *Emma, es encantadora* (1983), *La mar invisible* (1991), *Cero a la izquierda* (1993), *Vampiro a mi pesar* (1993)...

César Mallorquí es el hijo del novelista José Mallorquí, creador del personaje de El Coyote, por lo que César Mallorquí se crió en un ambiente literario y se aficionó a la literatura ya de niño. Decía que su padre fue el promotor de la primera colección de ciencia-ficción que hubo en España, *Futuro*; así que en su casa había, no sólo ejemplares de *Futuro*, sino también un montón de revistas americanas de ciencia-ficción, como *Weird Tales*, *Astounding* o *Galaxy*. Pero, en realidad, su afición al género viene por otro lado (relacionado, por cierto, con Argentina). Su hermano mayor era un gran lector de ciencia-ficción y tenía una pequeña biblioteca de género (*Más Allá, Nebulae, Galaxia...*). Un día cuenta que entró en su cuarto, se puso a hojear el número 43 de *Más Allá...* Y allí estaba la maravillosa ilustración de un tiranosaurio devorando a un hombre. Así que se leyó de un tirón el relato, una historia de viajes en el tiempo escrita por Sprague de Camp y titulada *Un rifle para el dinosaurio*. A

407 L. Domínguez, "L'Esquiús no és un detectiu que porti gavardina", *Avui Cultura*, 29 de gener de 2004, p. 4-5.

partir de ese momento, y por culpa de *Más Allá*, se enamoró de la ciencia ficción. Con quince años publicó su primer relato y a los diecisiete entró a colaborar en *La Codorniz*. Trabajó como periodista durante unos años en la cadena Ser y, un buen día, dejó de escribir ficción y entré en el mundo de la publicidad, regresando a la literatura en 1991. Considera que no existen grandes diferencias entre la literatura juvenil que él escribe y la dirigida a los adultos. Y se pregunta: ¿*La isla del tesoro* de Stevenson es para adultos o para jóvenes? ¿Y London, Twain, Kipling o Wells? Y se responde afirmando que existe una diferencia: en España existe una gran tradición de novela realista (que proviene, supongo, del género picaresco, y de esa desmitificación del género caballeresco que es *El Quijote*), pero no así de literatura fantástica. Si él escribiera una novela de ciencia-ficción y quisiera publicarla fuera de las colecciones del género, sería casi imposible que alguna editorial generalista contratase la obra. Ahora bien, sí que hay una gran corriente de literatura fantástica juvenil (por ejemplo, *Harry Potter*). De modo que lo que le gusta de la narrativa para jóvenes es que puede escribir sobre casi cualquier género y publicar sin el menor problema:

Considera que su mejor novela es *La casa del doctor Pétalo*, una novela corta de género fantástico (¿o cf?) que aparece publicada en mi antología *El Círculo de Jericó* (Nova. Ediciones B). ¿Por qué? Esa novela es cien por cien fruto de la inspiración. El argumento, la estructura, los personajes, todo se me ocurrió de repente, en menos de cinco minutos. Cuando la escribí, lo hice poseído por la historia, como en trance, y el resultado final... Bueno, en mi opinión es lo mejor que he escrito⁴⁰⁸.

408 J. O. Rossi, "Entrevista a César Mallorquí", [en línea], dirección URL: <<http://www.quintadimension.com/article218.html>> (Consultado el día 15 de marzo de 2010).

Ha publicado además *La vara de hierro* (1993), *El coleccionista de sellos* (1996), *El último trabajo del Señor Luna* (1997), *El maestro oscuro* (1999), *El hombre de arena* (2001), *Las lágrimas de Shiva* (2002), *La compañía de las moscas* (2004), *La Mansión Dax* (2005), *La caligrafía secreta* (2007), *El juego de Caín* (2008), *El juego de los Herejes* (2010)...

Juan José Madrid Muñoz, más conocido como Juan Madrid⁴⁰⁹, es uno de los periodistas españoles de más prestigio, sobre todo como periodista de investigación en sucesos de tipo delictivo. También es articulista de diversas publicaciones y periódicos de prestigio de ámbito nacional. Además es un consumado guionista para el cine y la televisión. Y como novelista posee una amplia producción que tiene siempre como base, o fundamentalmente, el subgénero policíaco o la novela criminal. Entre las novelas de

409 Entre sus novelas podemos citar las siguientes: *Beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982), *Nada que hacer* (1984), *Regalo de la casa* (1986), *Días contados* (1993), *Brigada Central*, conjunto de 13 novelas basadas en los guiones de la serie de televisión *Brigada Central*, de la que también es el guionista; *Cuentas pendientes* (1995), *Malos tiempos* (1995), *Los cañones de Durango* (1996), *Los piratas del Ranghum* (1996) *Tánger* (1997), *Restos de carmín* (1999), *Amazonas* (2001), *Grupo de noche* (2003), *El hijo de Sandokán* (2003). El grueso de la obra de Madrid lo constituyen dos series policíacas; una en torno a las peripecias de un investigador privado, Toni Romano, que es en realidad un marginado social. Dentro de esta serie ha publicado su primera novela, *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982), *Regalo de la casa* (1986), *Mujeres anda Mujeres* (1983), *Cuentas pendientes* (1995). La otra, basada en los guiones escritos para la serie de televisión *Brigada Central*, constituida por 13 novelas individuales, cuyo protagonista es un policía poco ortodoxo, Manuel Flores. Sea cual sea el género que utiliza Madrid, podemos encontrar en toda su obra un denominador común: la crítica social en una España actual y la denuncia hacia ciertos resortes del poder. Debemos recordar que Madrid es considerado por cierta crítica como un escritor de izquierdas (militó durante algunos años en el Partido Comunista de España). J. O. Rossi, "Entrevista a César Mallorquí", [en línea], dirección URL: <<http://www.quintadimension.com/article218.html>> (Consultado el día 15 de marzo de 2010).

temática juvenil encontramos *Cuartos oscuros* (1993) *Mujeres & mujeres* (1996), *Los cañones de Durango* (1996), *Los piratas del Ranghumb* (1996), *En el mar de China* (1997), *El fugitivo de Borneo* (1998), *El hijo de Sandokán* (2003). Una producción tan importante que le ha valido significativos elogios, como el de Juan Tébar⁴¹⁰, que decía de Juan Madrid lo siguiente: “Su tono directo, su maestría en el diálogo, el realismo barojiano, su poesía urbana, le colocan a una altura importante”.

Como escritor, su labor se circunscribe al género de la novela policíaca negra, que sigue los patrones de algunos escritores americanos, tales como R. Chandler, D. Hammett, etc. Según J.F. Colmeiro, autor de *La novela policíaca española*, este género le sirve para “realizar una reflexión crítica sobre la vida contemporánea española”. Para otros críticos literarios, como M^a Dolores de Asís, el autor no sólo tiene sus fuentes en la novela negra norteamericana, sino en la novela realista en general. Se siente vinculado a la literatura realista, arrancando de los narradores ingleses de la época victoriana. Al margen de polémicas entre críticos literarios, lo que sí parece claro en la narrativa de Madrid es la necesidad de escribir una literatura para “causar placer” en sus lectores, según sus propias palabras.

Elvira Lindo nos tiene acostumbrados en sus novelas a la consolidación de un costumbrismo crítico e irónico que la ha catapultado a la fama gracias sobre todo a una saga de novelas infantiles llevadas al cine sobre el niño Manolito Gafotas. Su primera novela, basada en uno de sus personajes radiofónicos, adquiere un éxito inesperado. Manolito Gafotas, un niño del barrio madrileño de Carabanchel se convierte en un personaje que

410 Tébar, J. (1985): “Novela criminal española de transición” en *Ínsula*, nº 464-465, p. 4.

atrae a niños y mayores y en el protagonista de sus tres siguientes novelas. Gracias a esta labor en el mundo de la infancia fue acreedora del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1998. Su producción en este ámbito es extensa, habiendo escrito no sólo obras narrativas sino guiones y obras dramáticas. Entre esta extensa producción podemos citar: *Manolito Gafotas* (1994), *¡Cómo molo!* (1995), *Pobre Manolito* (1996), *Los trapos sucios de Manolito Gafotas* (1997), *El otro barrio* (1998), *Manolito on the road* (1998), *Yo y el imbécil* (1999), *Manolito tiene un secreto* (2002) y *Algo más inesperado que la muerte* (2002). Entre sus cuentos podemos citar: *Olivia y la corte de los Reyes Magos* (1996), *La abuela de Olivia se ha perdido* (1997), *Olivia no quiere bañarse* (1997), *Olivia no quiere ir al colegio* (1997), *Olivia no sabe perder* (1997), *Olivia y el fantasma* (1997), *Olivia tiene cosas que hacer*, (1997), *Charanga y pandereta* (1999) y *Cuentos* (2000)...

Antonio Gómez Yebra es uno de los escritores más importantes en literatura infantil y juvenil. Posee una importante obra en la que figura tanto narrativa como poesía y teatro dirigido a la infancia y adolescencia pero también al público adulto. En su génesis como escritor para niños habría que tener en cuenta su voluntad docente y la búsqueda de mecanismos para incentivar a la lectura a sus alumnos como se deduce de estas palabras que son muy significativas al respecto:

Yo he sido muchos años maestro, y al principio yo quería que mis alumnos leyeran, que les gustase la lectura como a mí me había gustado siempre. Entonces empecé a buscar libros que me parecieran apropiados para su edad, sus niveles y sus intereses, y muy pocas veces encontraba cosas. Estoy hablando de los años sesenta, cuando todavía no había aparecido el boom

Gloria Fuertes. Bueno, pues como no encontraba cosas que me gustaran para ellos, empecé haciendo poemas para niños y obras de teatro de guiñol, y como veía que les gustaba, que respondían, pues seguí animándome a hacer cosas, recién terminadas las oposiciones de Magisterio. Luego estuve un año en Barcelona e hice un curso de Literatura Infantil y juvenil, pero fundamentalmente era de teatro, expresión dramática infantil, en la Universidad de Barcelona, y, bueno (...) Así que cuando volví seguí haciéndolo y de pronto me encontré con que tenía unas cuantas piezas de teatro para niños y unos cuantos poemas que se iban reuniendo solos. Esto es una falacia, porque los poemas no se reúnen solos, los reúnes tú, los vas agrupando por temas, sobre todo. Le llevé un día las obras de teatro a Jorge Guillén, y no me atrevía a enseñárselas. Cuando terminamos la entrevista él me preguntó qué era lo que llevaba bajo el brazo, y yo le respondí que unas obritas de teatro para niños. Quiso verlas, y esa bendita curiosidad de él fue lo que me animó más, porque a los tres días me llamó a mi casa y me alentó muchísimo, me dijo que tenía que seguir escribiendo no solamente para niños, sino también para adultos⁴¹¹.

Gómez Yebra es un escritor que compagina su labor docente como catedrático de la Universidad de Málaga con la creación. Pero sobre todo sus orígenes son muy significativos, como cuenta, porque son el germen de su labor como creador de literatura infantil. Su obra nace inicialmente como una necesidad de ofrecer a sus alumnos un producto escaso en el mercado editorial español. Y su valoración nace del principio de que el niño que desde pequeño está acostumbrado a escuchar, leer y oír la literatura acaba convirtiéndose en un incondicional de la

411 J. Gaitán, "Entrevista a Antonio Gómez Yebra", *Variaciones*, Málaga, núm. 40, septiembre 2000, pp. 32-33.

misma. Su literatura va por derroteros fantásticos, lugar donde encuentra su alma literaria e intenta llevar al joven por mundos que pueden pensarse o podrían tener alguna razón de ser. Dice que suele ponerse a escribir cuando en su mente ya figura el principio y el final de una obra, y no antes, y cuando tiene algunas fichas elaboradas sobre algunos de los personajes. Sería la construcción ovípara a la que se refería Unamuno. Entre sus obras narrativas podemos citar: *Mi mejor amigo* (1983), *El quitamanchas* (1994), *Un conejo en el armario* (1994), *El devorador de libros* (1994), *Patatas fritas de bolsa* (1995), *Dientes relucientes* (1998), *Guadalupe escupe el chupe* (2000), *Una aventura espacial* (2001), *Una vuelta por Málaga* (2002), *La lampara de Aladino* (2006), *Proyecto piloto* (2007), *El wali de Málaga* (2007)...

Durante este siglo se produce, en consecuencia, el gran *boom* de la literatura infantil y juvenil y la industria editorial se afana en este sector que le producirá pingües beneficios, sobre todo a partir de la segunda guerra mundial. Y en esa línea uno de los primeros indicios es la diversificación de la oferta y el acomodo de ésta a las diversas edades del público, así como la libertad temática de las mismas que traerá como evidencia una organización exhaustiva y precisa de todo el proceso comercial que deberá adaptarse al mundo actual y a los deseos y aficiones y contenidos de la sociedad de consumo que traerá, técnicamente, la casi desaparición de las descripciones, la abundancia de diálogos y el desarrollo frenético de las intrigas:

Una novela infantil o juvenil contendrá muchos más diálogos o, cuando estos no existan, utilizará el diálogo interior; que muy frecuentemente el punto de vista narrativo será el de algún chico o chica, pues así se consigue más fácilmente la identificación con el lector. Abundarán las aventuras donde

se mezcla realismo y fantasía. Casi siempre los protagonistas profesarán un ecologismo-pacifismo-feminismo más explícito y combativo que sus predecesores. Habrá una presencia significativa de chicos disminuidos en primer o segundo plano. Se buscará expresamente que haya chicas protagonistas en historias en las que casi nunca habían estado antes, incluso más allá de lo normal justamente para forzar que llegue a serlo⁴¹².

Como decía recientemente Eliacer Cansino, el último Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, la literatura dirigida al ámbito de la infancia y la adolescencia está en su mejor momento. Hay una apuesta editorial y una presencia importante de escritores y se ha abierto su temática hacia diversos mundos. Pero también, está sometida a intereses y campañas publicitarias que en ocasiones producen un dirigismo malsano: demasiados monstruos, demasiado mimetismo de los mundos y submundos juveniles, exceso de fantasías descabelladas... A lo que habría que añadir un excesivo culto a la producción y, en consecuencia, a ofrecer al mercado productos en detrimento de una mayor calidad de los mismos. El problema de la actual literatura infantil y juvenil es que los textos creados no resistan el paso del tiempo.

Entre las incorporaciones de los últimos tiempos se halla una nómina extensa de escritores que en un momento determinado no sólo publican en el ámbito infantil y juvenil sino también adulto y otros que sólo abarcan esta perspectiva. Una extensa nómina (en la que seguro que faltan algunos) entre la que podemos citar a los siguientes: Agustín Fernández Paz, Alejandro Gándara, Ana Alcolea, Ana Alonso, Ana Díaz Bar-

⁴¹² González, Tesoros, op. cit., p. 43.

ge, Ana María Machado, Ana María Matute, Ana María Romero Yebra, Ana Pomares, Ana Tortosa, Andrés Sobico, Ángela Figuera Aymerich, Ángela Vallvey, Angeliki Varella, Anna Obiols, Antonio García Velasco, Armando José Sequera, Beatriz Osés, Blanca Álvarez, Braulio Llamero, Care Santos, Carlos Ruiz Zafón, Carmen Fernández Villalba, Carmen Gil Martínez, Carmen Pacheco, Carmen Posadas, Carmen Ramos, Carolina Lozano, César Fernández GarcíaCristina Padín Barca, Daniel Hernández Chambers, Daniel Keyes, David Lozano, Dolors García i Cornellà, Elena Dreser, Elia Barceló, Eliana Ladrón de Guevara, Eloy M. Cebrián, Emili Teixidor, Enrique Crodero Seva, Espido Freire, Fátima Fernández Méndez, Fernando de Vedia, Fernando Lalana, Fernando Marías, Fina Casalderrey, Francisco Domene, Gabriela Keselman, Gonzalo García, Gonzalo Moure, Gracia Iglesias, Gustavo Martín Garzo, Gustavo Roldán, Ibán Roca, Ignacio Sanz, Jabier Muguruza, Javier Fonseca, Javier Pelegrín, Javier Ruescas, Javier Sobrino, Jara Santamaría, Jesús Carazo, Jesús Ferrero, Joaquín Londáiz, Joaquín Nieto Reguera, Joel Franz Rosell, Jorge Gómez Soto, Jorge Magano, José Antonio Cotrina, José Luis Saorín, José María Latorre, Josep Francesc Delgado, Juan Antonio Arizcun, Juan Ramón Barat Dolz, Julio César Romano, Laura Grau, Lorenzo Silva, Lorena Martín Morán, Louis Sachar, Luchy Núñez, Lucía Etxebarria, Lucía González, Maite Carranza, Manuel de Pedrolo, Margarita del Mazo, Maria Carme Roca, María García Esperón, María Menéndez-Ponte, María Rosal, Marilar Aleixandre, Marisa López Soria, Marta Rivera de la Cruz. Marta Zafrilla, Martín Casariego, Miguel Aranguren, Miguel Luis Sanchó, Milagros Oya, Miquel Rayó, Montse Gisbert, Nieves Fernández, Pablo Albo Pedro Villar, Pep Bruno, Purificación Menaya, Ricardo Alcántara, Ricardo Gómez, Rosa Díaz, Rosa Montero,

Sandra Andrés Belenguer, Santiago García-Clairac, Sebastià Sorribas, Sensi Romero, Susana Vallejo, Vicente Muñoz Puelles
Víctor Conde, Victoria Bermejo, Yolanda Castaño...

GÉNEROS Y FORMAS EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

1. Presupuestos teóricos

La literatura es una forma a través de la que organizamos el mundo y sus procesos mentales y sentimentales. Esta forma ha sido definida a través de diversas representaciones y también estructurada y compartimentada a lo largo de la historia con visos didácticos. Una organización sistémica que está en el origen del término género, que algunos han tachado como inexistente. Sin embargo, otros lo han aceptado en su componente académica y clarificadora.

La palabra 'género' procede del latín *genus*, y aplicado al hecho literario ha querido cifrar la densidad de una organización precisa de la categoría en elementos esenciales, diferentes e identificadores que atienden a ideas comunes. Quizá fue Aristóteles quien en su *Arte poética* estableciera la esencia del género. De hecho en los primeros capítulos se hace una caracterización general de las artes, aunque en los ejemplos del capítulo primero sólo se mencionan artes literarias, dramáticas y musicales. Se afirma que «todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente». En cuanto a las artes que usan los tres medios (ditirambo, noma, tragedia y comedia), las dos primeras las utilizaban simultáneamente a lo largo de todo el poema y las dos restantes sólo en las partes líricas. La distinción en cuanto al modo de imitar se refiere a la diferencia entre la poesía épica y la poesía dramática: en un caso se narran los hechos y en el otro se presenta «a todos los imitados como operantes y actuantes».

Tradicionalmente se establecerían tres géneros literarios como fundamentales: épico (narrativa), trágico (drama o teatro)

y lírico (poesía). Cada uno de ellos estaba definido por un modo de expresión y un estilo propio que debía adecuarse a su finalidad estética. En Roma, el poeta Horacio recogió las teorías griegas sobre la creación literaria en *Epístola a los Pisones*, también conocida como *Arte poética*, en la que propugnaba una imitación sin servilismos de los autores y las obras de Grecia clásica.

Más adelante se han dado muchas definiciones sobre los géneros literarios. Por ejemplo, Garrido Gallardo afirmaba que el género es una institución social que entraña un modelo de escritura para el autor que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para crear otros nuevos.

Wellek y Warren afirmaban que el género era una agrupación de obras literarias basadas en la forma exterior (estructuras específicas o metro) como en la interior (actitud, tono, propósito). Surge de la actitud del escritor ante el mundo.

Genette decía que hay dos géneros: la poesía épica y la poesía dramática y tres registros: el alto, el medio y el bajo, que darán lugar a seis subgéneros.

Todorov, por su parte, consideraba que el género es la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas. Una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más extensamente a su ideología.

Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* define el género como una clase o tipo de discurso literario al que puede pertenecer una obra y el espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales, en que cada obra entra en una compleja red de relaciones con otras obras, a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (prosa, verso, narración, etc.) y con un específico registro lingüístico.

Durante el Renacimiento se estableció una clasificación de género casi idéntica a la propuesta por Aristóteles: Lírico, para expresar los sentimientos; épico, para contemplar, conocer y narrar sucesos; dramático, para desear y representar una acción. Así la épica reuniría la Epopeya (popular), Poema Épico (culto), El romance, Mito, Novela, Cantar de gesta, el cuento y la leyenda. La dramática a comedia, tragedia, tragicomedia, drama, ópera, zarzuela, vodevil...; y el lírico: Oda, Elegía, Égloga, Sátira, Canción...

Sin embargo, hay expertos en literatura infantil y juvenil que no ven la clasificación aludida tradicionalmente como un modo de incardinar ésta en el ámbito infantil; y aunque se considera que el niño podría apreciar las diferencias entre unas y otras manifestaciones de género «más complicado resulta discernirlos en la literatura infantil»⁴¹³. De hecho A. Medina⁴¹⁴ no está de acuerdo en aplicar los géneros tradicionales a la literatura infantil porque considera que ésta funciona con otros parámetros, e incluso elimina de estos la novela, la tragedia y el ensayo. Creo que es excesivo este intento de subsumir al niño en cierta inanidad. A nuestro modo de entender, el niño puede perfectamente asumir la organización en géneros siempre y cuando se permita un acercamiento razonable a los mismos y nunca con las pretensiones que se harán gala más tarde cuando éste alcance una madurez intelectual. Es obvio que los soportes teóricos sobre los que se sostienen los géneros pertenecen a una abstracción que aún no han desarrollado pero esto no permite

413]. Cervera, *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, 1991, p. 64

414 A. Medina, "Algunas consideraciones sobre los géneros literarios infantiles", en *Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 1, 1986, pp. 16-19.

que los hagamos unos indigentes de los géneros y reduzcamos su campo inútilmente. Y de hecho son errores conceptuales que ha visto bien Cervera:

Poner el acento sobre todo en la forma externa de las producciones para niños, sin duda propicia imprecisiones conceptuales, pero potencia claramente la observación de los propios niños. La reducción de la prosa a cuentos y a las novelas no debe dejar fuera del alcance de los niños producciones tan significativas como la historia, la biografía, los relatos de viajes y curiosidades, los libros de miscelánea, las leyendas y tradiciones... o sea, todo lo que para algunos constituye la prosa didáctica, que no debe confundirse con los libros de texto, por amenos que sean⁴¹⁵.

2. Épico

El formato épico engloba una gran cantidad de literatura que hoy día es, sin duda, la que mejor y mayor aceptación tiene. Es un ámbito a veces impreciso en el que se mezclan diversidad de subgéneros y son tenues los límites entre unos y otros pues se enlazan con asiduidad. Lo más relevante, o una de las facetas más relevantes es esa tendencia a transformar muchas obras en sagas épicas de gran formato o con intención de ser llevadas al cine, lo que crea también una coyuntura de mercado y las diversas posibilidades que se le da a un producto que aspira, al fin, a ser también cinematográfico.

⁴¹⁵ Cervera, *Teoría*, op. cit., pp. 65-66.

Por eso la saga, la literatura de imaginación, se vuelca hacia el formato épico, no sólo por la parafernalia de luchas y personificaciones heroicas. La saga es el ámbito de las gestas, de las cosas memorables, de lo que debe ser guardado y perpetuado, como el ciclo homérico o las sagas nórdicas. Y todo según unas leyes compositivas que son las propias de la organización de un mundo ficcional, es decir, las sagas épicas son ante todo memoria poética, literaria..., y esto nos permite huir del literalismo, de la sujeción a la lógica o al determinismo de la realidad⁴¹⁶.

EPOPEYA Y CANTARES DE GESTA

Son formalizaciones literarias muy tardías de un mito original, y constituyen el contenido de obras conocidas de la literatura universal que estarían más cerca del ámbito juvenil que del infantil, aunque si se adaptan a este ámbito pueden ser perfectamente asumidas por niños menores de doce años. Se constituye en torno a un héroe legendario. Presenta los hechos de forma fácil de comprender, de retener y de repetir. Esta poesía popular ha sido transmitida oralmente por los bardos, juglares u otros autores, e incluso en algunas ocasiones ha sido escrita por poetas anónimos. Los acontecimientos narrados en estos poemas se basan en leyendas o hechos ocurridos. Algunas obras que pueden tener esta consideración son la *Ilíada* y la *Odisea* (S. VIII a.c.) de Homero; la *Eneida* (año 70 a.C.) de

⁴¹⁶ E. Martos Núñez, "Narrativa posmoderna, identidad y mito: el caso de las sagas fantásticas, en *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*, (Coords: P. Cerrillo Torremocha, C. Cañamares Torrijos y C. Sánchez Ortiz), Universidad de Castilla La Mancha, 2007, p. 144.

Virgilio; *Las Metamorfosis* (S. I a.C.) de Ovidio; la *Farsalia* (S. I a.C.) de Lucano; el *Cantar de Mío Cid* (S. XI) de autor anónimo; la *Chanson de Roland*, también de autor anónimo; el *Ramayana* (S. III a. C.) de Valmiki; el *Mahabharata*⁴¹⁷ (S. VI a. C.); la *Hitopadesa*, las *Valquirias*, los *Nibelungos*...). Evidentemente se necesita una adaptación de estas obras que forman parte de la esencia mítica de los pueblos y sus orígenes en muchos casos. Si ese proceso de adaptación no se cumple difícilmente un joven puede acceder en unas mínimas condiciones a su conocimiento. Hoy día existen en el mercado suficientes adaptaciones de estas obras que nos permiten avanzar en su conocimiento. Por ejemplo: hay una edición de Anagrama sobre la *Iliada* de Alessandro Baricco muy interesante, para alumnos de más de dieciséis años; o los publicados en Espasa-Calpe con el título *Cuentos y leyendas de la Iliada*; en la misma línea *Cuentos y leyendas de la Odisea*; sobre la *Eneida* también se han llevado a cabo varias adaptaciones:

La *Eneida* es adaptada a la LIJ mediante dos procedimientos que hemos dado en denominar integral y parcial. El primero es aquel en el que la obra de Virgilio aparece presentada como

417 El poema épico más largo de los que se han escrito en cualquier época y lugar. Fundamenta el origen de la mitología hindú y del hinduismo. Se conoció en Europa a partir del siglo XIX. Reúne cien mil versos dobles divididos en dieciocho libros que se compusieron entre los siglos VI antes y II después de Jesucristo. La tradición lo atribuye a Krishna-Dvaipayana, denominado Vyasa o compilador, pero todo parece indicar que es obra de distintos autores anónimos que recopilaban leyendas y mitos, discursos didácticos y disertaciones filosóficas, dentro del marco principal: el enfrentamiento entre dos dinastías, cinco hijos de origen divino por un lado y cien primos por el otro, por la posesión del reino de Hastinapura, «la ciudad de los elefantes», cerca de lo que hoy es Nueva Delhi, que termina con una gran batalla final. En la lucha de los malvados Káurava contra los cinco atractivos príncipes Pándava sobresale sobre todo el tercero, el príncipe Árjuna, prototipo de guerrero y hombre de acción.

tal, es decir, se nos pone en las manos la *Eneida* en una adaptación extractada de sus doce libros; el segundo, sin embargo, se caracteriza por recoger sólo el relato de la caída de Troya, en especial el episodio del Caballo de Troya, y por estar incluido, además, en alguna adaptación de la *Iliada*. En el caso de este tipo de adaptaciones no es frecuente que se manifieste la deuda de estos episodios con el texto virgiliano de manera que al obviarlos se confunde al lector que generalmente termina pensando que la *Iliada* narra la guerra de Troya⁴¹⁸.

Se suprimen, en los dirigidos a la infancia, por ejemplo, los amores de Dido y Eneas. Entre las versiones adaptadas que analiza el profesor Rodríguez Herrera se hallan: *La Eneida contada a los niños* de Manuel Vallvé (1914); *La Eneida en Grandes Epopeyas* de José María Osorio Rodríguez (1974); *La Eneida* de Ramón Conde Obregón (1982); y *La Eneida en Los mejores clásicos griegos y latinos para niños* de Gema Vega (2001). Y llega a las siguientes conclusiones:

Hemos comprobado que esta obra maestra de la literatura universal sigue muy viva en la LIJ, aún cuando los esfuerzos por adaptarla no hayan sido siempre muy afortunados. Si algo debemos de destacar del conjunto de las obras es su esfuerzo por presentar a Eneas frente a dos antagonistas, Dido y Turno, evitando los pasajes que debiliten la posición de predominio del troyano en la historia o aquellos otros que pudiesen desviar la atención del joven lector de la principal línea argumental. Muy relevante es también en ellas la dependencia de traducciones castellanas de la obra virgiliana.

418 G. Rodríguez Herrera, “La Eneida en la literatura infantil y juvenil en España (1914-2001)”, [en línea], dirección URL: <http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/4211/1/0234349_00008_0008.pdf> (Consultado el día 21 de febrero de 2010).

La oralidad es la primera manifestación del cuento. Y el acceso al mismo es la primera manifestación para crear ese lector implícito necesario en la obra literaria. El niño se acerca a la literatura a través de los cuentos y estos en forma oral en relación con una amplia tradición que en la antigüedad y en la Edad Media tuvo un reflejo extraordinario. Luego muchos escritores han crecido con leyendas de los abuelos y con historias de los padres. En esta dimensión oral está el inicio de esa comprensión del género.

Los primeros estudios sobre el cuento se inician en el Romanticismo, y los primeros en hacerlo, fueron los Hermanos Grimm. Se ayudaron en los estudios de la antropología y la psicología. Los autores más importantes que estudian los cuentos populares son: Aarne, Pinon y Propp.

Los cuentos poseen una construcción similar: el principio y el fin son estereotipados, los protagonistas tienen cualidades simples, la acción se repite varias veces, no hay apenas descripción de lugares o tiempos precisos y en muchos casos se produce la proyección de una especie de camino iniciático en el que el héroe sale de casa, experimenta dificultades y vuelve ya habiendo conocido el fragor del combate de la vida. Los hay simples y directos, generalmente expresan o simbolizan una idea o están encarnados por la maldad o la bondad, al igual que por la belleza o la fealdad. El mundo de los vivos se mezcla con el de los muertos, y es un mundo gobernado por principios físicos extraordinarios.

Como una de las variedades se encuentran los cuentos de

animales que tratan de mostrar rasgos de los mismos como una proyección de los rasgos humanos bien positivos o negativos. También encontramos los cuentos heroicos en los que el protagonista proyecta acontecimientos, acciones y heroicidades que crean un valor simbólico.

Como variante de estos se hallan los cuentos de hadas o relatos maravillosos situados en un mundo imaginario o irreal y poblado por seres como hadas, brujas, duendes, ogros... Son de origen anónimo y de transmisión oral. Los de Perrault, los hermanos Grimm, Afanasiev o Rodríguez Almodóvar son una clara muestra de ello.

Los cuentos poseen una larga tradición oral y los elementos maravillosos trascienden la mera anécdota en la que los protagonistas son siempre seres sobrenaturales en una situación espacial también extraordinaria y en un tiempo indeterminado. Sus rasgos característicos los podemos identificar con:

1. Hay un ingenuismo latente cuando siempre se castiga al ser malvado y se recompensa en todo momento la bondad.
2. Los acontecimientos se desarrollan en una estructura simple y ligera.
3. El lenguaje es sencillo y no hay dificultades que impidan la consecución del objetivo último que es la moraleja y la enseñanza de unos principios y el entretenimiento.
4. Optimismo de carácter ingenuo.
5. Las situaciones secundarias apenas si existen y los personajes apenas si están trazados con unos cuantos rasgos identificativos.

6. Los sentimientos de los protagonistas están muy simplificados y se mueven entre los rasgos de la bondad y de la maldad.

La tradición de los cuentos de hadas se remonta, según algunas teorías, al antiguo Egipto (siglo XIII a. C.), y más tarde están presentes en diversas culturas, como, por ejemplo, en la cultura latina a través de Apuleyo, *El asno de oro*; o en la cultura oriental a través de *Las mil y una noches*. Pero también están presentes en China gracias a la obra de Lie Zi y de Zhuangzi. Es, sin embargo, en Francia cuando alcanza una gran importancia entre la aristocracia a finales del siglo XVII, gracias a Jean de La Fontaine y Perrault quien llevó al escrito historias tan interesantes como *La bella durmiente* o *Cenicienta*. Sin embargo, estos cuentos no llegarán a la infancia hasta muy avanzado el siglo XIX y el XX, cuando se tuvieron en cuenta por los pedagogos como verdadero germen de la educación. Son historias que profundizan en un ámbito querido para los niños como el amor, la vida, los milagros y los finales felices.

Un elemento trascendente en la actualidad es la nueva perspectiva que han adquirido estos cuentos de la tradición desde el feminismo que ha creado muchas versiones diferenciadas y novedosas de los mismos en el que el rol de la mujer cambia sensiblemente. Entre estas versiones podemos citar *La princesa vestida con una bolsa de papel* de Robert Munsch, un libro infantil ilustrado en el que una princesa rescata a un príncipe, o *La cámara de los horrores* de Angela Carter, donde se relatan varios cuentos de hadas desde un punto de vista feminista.

Fue Vladimir Propp, del que ya hemos hablado en algunas ocasiones, el que analizó profundamente estos y llegó a una serie de conclusiones trascendentes para el género y analizó los cuentos por la *función* que cada personaje y acción cumplía, y obser-

vó los treinta y un elementos (o funciones) existentes y ocho tipos de personajes. Pero que no todos son necesarios y cuando éstos surgían en algún momento no lo hacían de modo regular.

En España existe una importante tradición no suficientemente estudiada. Uno de los estudios más interesantes es de Manuel Barrero⁴¹⁹ que aborda en el ensayo *El horror maravilloso* un repaso multidisciplinar a un conjunto de adaptaciones de cuentos de hadas a la historieta en España con el fin de dilucidar a qué géneros adscribirlos y qué acercamientos teóricos resultan más útiles para comprender su influencia y su calidad. Entre otras, llega a las siguientes conclusiones:

Tras la lectura atenta de cientos de tebeos pertenecientes a estas colecciones (no revisadas en su totalidad por razones obvias) se reafirman las consideraciones de Ramírez con respecto a su estructura y la evolución de sus argumentos:

1. Por su extensión corta, de ocho páginas de historieta (en otros casos, menos) las funciones de Propp quedan reducidas a cuatro o cinco en cada cuento.
2. Debido a la imposición de la censura los cuentos se suavizan en su oferta de monstruosidades y sucesos inquietantes desde 1952, y más a partir de 1955.
3. Después del año 1958 el subgénero permanece de manera residual en algunas colecciones, con su contenido fantástico muy edulcorado (Cuentos para niñas Sissi, Piluchín, Cuentos de Rosita, Historias selección. Leyendas y cuentos, Cuentos Mamaíta) o bien con un

419 M. Barrero, "El horror maravilloso" en *Tebeosfera*, 2ª época, 20 de agosto de 2009; también [en línea], Dirección URL: <http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_horror_maravilloso.html> (Consultado el día 23 de febrero de 2010). Barrero en su estudio sigue también la obra de José Antonio Ramírez, *El cómic femenino en España*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.

tratamiento ya humorístico (la colección Mis cuentos populares, de Valenciana, de 1983) ya satírico / paródico (Muerde, Cuentos del 2000 y pico)⁴²⁰

Siguiendo a Juan Antonio Ramírez⁴²¹, se llega a la idea de que el cuerpo de publicaciones dirigidas a la muchachas se sistematizaban en tres tipos: “sentimental próximo”, “exótico sentimental” y “maravilloso”, y la finalidad era la manipulación educativa de la población segregada por su sexos durante el régimen franquista, la pedagogía represiva en general y, en particular, la frustración de la mujer española entre 1940-1960⁴²².

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ José Antonio Ramírez, *El cómic femenino en España*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.

⁴²² Algunos de los textos que se pueden citar son:

- *Girasol* (Codiari, 1948)
- *Ardillita* (Ricart, 1949)
- *Cuentos de la abuelita* (Toray, 1949)
- *Margarita* (Favencia, 1949?)
- *Cascabel* (Valenciana, 1950)
- *Y otro cuento más* (Super, 1950)
- *Historietas cómicas de Merche* (Marco, 1950) ¿Tiene Algo?
- *Cuentos ejemplares infantiles* (Valenciana, 1951)
- *Mis cuentos* (Toray, 1952)
- *Rosita* (Bruguera, 1952)
- *Celia* –Suplemento De Pulgarcito- (Bruguera, 1953)
- *Princesita* (Ameller, 1953)
- *Sauce* (Símbolo, 1954)
- *Alicia* (Toray, 1955)
- *Ave* (Ricart, 1955)
- *Cuatro rosas* (Ferma, 1955)
- *Cuentos de la abuelita* (Toray, 1955)
- *Enanito* (Ameller, 1955)
- *Mari Carmen* (Toray, 1955)
- *Trovador* (Soriano, 1955)
- *Cascabel* (Valenciana, 1956)
- *Graciela* (Toray, 1956)
- *Lili* (Ferma, 1956)
- *Mari Tere* (Grafidea, 1956)

Entre las conclusiones a las que llega Barrero podemos citar las siguientes:

Las historietas con cuentos de hadas subsisten durante los primeros años de la formación de la industria de los tebeos en España, los veinte y treinta, adaptados con escasas variaciones a partir de los cuentos tradicionales más aceptados, las versiones de Grimm, Andersen o algunas tradiciones patrias. Estos cuentos son crueles y con un sesgo ejemplarizante muy claro, como mandaba la tradición, y no hacen concesiones a la angustia del lector, que se sumirá en ellos para sufrir mayor o menor dosis de miedo dependiendo de su capacidad de suspender la incredulidad.

Los cuentos para niños se fueron transformando durante los años cuarenta para convertirse en receptáculos de consignas más moralizantes que ejemplarizantes, con esquemas tomados de los tebeos dirigidos a niñas antes que a niños, en los que domina la necesidad de pudor, pureza, honestidad, sinceridad y otras comportamientos tendentes a evitar los pecados capitales, con el objeto siempre de alcanzar el matrimonio, idealizado éste como objetivo final en la vida de toda muchacha. En bas-

-
- *Princesita Carolina* (Ferma, 1956)
 - *Rosa* (Ricart, 1956)
 - *Tres hadas* (Indedi, 1956)
 - *Dalia* (Ferma, 1957)
 - *Linda Flor* (Toray, 1957)
 - *Mercedes* (Hispano Americana, 1957)
 - *Maripositas* (Ricart, 1958)
 - *Piluchi* (Hispano Americana, 1958)
 - *Zulima* (Ferma, 1958)
 - *Cuento Del Mes* (Mateu, 1959)
 - *Rosa -2ª Colección-* (Ricart, 1959)
 - *Cuentos Para Niñas Sissi* (Bruguera, 1960)
 - *Piluchín* (Hispano Americana, 1960)
 - *Cuentos de Rosita* (Bruguera, 1964)
 - *Historias Selección. Leyendas y cuentos* (Bruguera, 1966)

tantes de estos cuentos aparecen representantes de la religión, que serán luego eliminados (así como la carga de brutalidad o los entes horripilantes) tras las normas de censura promulgadas en 1952. Los años sesenta suponen el fin de las historietas de cuentos de hadas con elementos de horror, pues comienzan a escasear o simplificarse para convertirse en parodias o en variantes de los cuentos tradicionales populares, con escaso elemento maravilloso y con consejos morales emitidos con tono amortiguado⁴²³.

EL MITO Y LA LEYENDA

Consiste en la pervivencia de un mundo caducado y los intentos de explicar lo acaecido en él a través de ámbitos misteriosos, pero también generar un mundo propio donde héroes y dioses están en conflicto permanente y se desarrollan en ámbitos humanos para explicar sus divergencias tanto en ámbitos religiosos como profanos. Su valor trascendente radica en su simbología y proyección de mundos creíbles así como la alegoría de la relación entre los creadores y sus criaturas para explicar una cosmogonía en la que los dioses, semidioses, héroes o monstruos determinan con su presencia el proceso creador. Según Mircea Eliade es una historia sagrada que narra un acontecimiento sucedido durante un tiempo primigenio, en el que el mundo no tenía aún su forma actual. En general, en todas las culturas existe ese origen mítico que nace de la voluntad humana de crear las civilizaciones asociadas a los dioses como explicación del mundo:

⁴²³ Barrero, "Horror", op. cit.

Mito proviene del griego *mythos* (...), que luego los latinos tradujeron por la palabra *fábula*. El caso es que *mythos* significa originariamente en griego (por ejemplo, en los textos homéricos) «palabra, discurso, relato, narración, fábula, cuento», con un sentido amplio que se concretaba según su uso en un contexto determinado. Luego, a partir de la época de la sofística, es decir, en la Atenas ilustrada del siglo V a. C., *mythos* pasó a designar el relato tradicional, la narración figurada y dramática, opuesta al discurso razonado o al razonamiento, al *logos* (...) El mito es una narración dramática, y de origen tradicional que cuenta la actuación decisiva y memorable de unos personajes extraordinarios. Son los dioses y los héroes de la mitología griega, cuya actuación memorable, realizada en un tiempo pasado y prestigioso, reviste un carácter paradigmático⁴²⁴.

Algunos de esos mitos de origen griego recogidos en *Mitos*⁴²⁵ de Platón son: "Prometeo y Epimeteo" en *Protágoras*; "El juicio de Minos, Radamantis y Eaco" en *Gorgias*; "El andrógino", "El nacimiento de Eros", "El misterio del amor" en *Banquete*; "El destino de las almas" en *Fedón*; "El tronco alado", "Las cigarras", "El mito de Teuth" en *Fedro*; "El anillo de Giges" en *República*...

Hay una profunda y diversa mitología. Podemos encontrar mitos teogónicos (sobre el origen y la historia de los dioses en sociedades arcaicas donde los dioses no son preexistentes al ser humano); mitos cosmogónicos (explican la creación del mundo: son los más universalmente extendidos; con frecuencia, la tierra, se considera como originada en un océano primigenio con razas de gigantes o titanes); mitos etiológicos (revelan el origen de los seres y de las cosas; a veces toman la apariencia

⁴²⁴ C. García Gual, "Invitación a la lectura" en *Mitos de Platón*, Ed. Siruela, 1998, pp. 10-11.

⁴²⁵ Ibidem.

de fábulas); mitos escatológicos (revelan el fin del mundo); mitos morales (lucha del bien contra el mal, ángeles y demonio...); mitos histórico-culturales (o creencias de tipo social extendidas vulgarmente entre la población, basadas en una subjetiva interpretación historiográfica; principalmente fundamentada en un malentendido, o en una truncada o parcial transmisión de realidad histórica)... Pero, a pesar de esta diversidad y pluralidad y las constantes de las líneas divisorias en términos mitológicos entre Oriente y Occidente,

Los temas de la mitología han sido constantes y universales, no sólo a través de la historia, sino durante todo el periodo de ocupación de la tierra por la humanidad (...). El rasgo distinguible más evidente es la organización de la vida del hombre primeramente de acuerdo con lo mítico y sólo de forma secundaria con lo económico, las aspiraciones y las leyes⁴²⁶.

Pero ese rasgo que nace en el mito y distingue Campbell en ese origen un rasgo diferenciador con el animal en ese proceso. El ser humano se da cuenta de su propio fin, de su muerte, y ese reconocimiento promueve la consideración de lo mitológico como un modo de trascender ese momento último. Pero a la vez se desarrolla la idea de que el grupo que dio origen a ese ser pervivirá cuando él ya no esté. De ahí esa constante en todos los sistemas mitológicos y el nacimiento de

Estas dos comprensiones fundamentales –la inevitabilidad de la muerte individual y la pervivencia del orden social– se han combinado simbólicamente y han constituido la fuerza nuclear estructurada de los ritos y, por tanto, la sociedad⁴²⁷.

426 J. Campbell, *Los mitos, su impacto en el mundo actual*, Ed. Kairós, 2008, pp. 31-32.

427 Ibidem, p. 33.

A veces, sin embargo, sucede que cuando hablamos de mitos enseguida se piensa en Europa o Asia y pocas veces en América o África donde también existen mitos que alimentan el origen de estos pueblos. En la obra *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón nahuátl* de Adela Fernández se estudian con precisión estos y se enlaza con la idea expuesta anteriormente en la que el miedo metafísico es en gran parte el responsable de esos orígenes míticos. Y explica que a pesar de las diferencias entre los diversos mitos existen elementos comunes que representan a las mismas fuerzas de la naturaleza:

Los nahuas, zapotecas, mayas y tarascos, por mencionar algunas culturas, conciben un dios principal: *Ipalneohuami*, *Pecelao*, *Hun ab ku*, *Tzakol-Bitol* o *Curicaveri*. Este dios relacionado con el Cielo Diurno, el Sol y el Fuego, se entiende como el principio creador, el que se genera a sí mismo, y del que emana todo lo existente. Tiene la característica de ser el Todo, y por lo tanto es dual, integrado por los opuestos: noche-día, calor-frío, positivo-negativo, masculino-femenino. Tal dicotomía significa que este dios dual es a la vez la Pareja Creadora⁴²⁸.

Pero también hay que tener en cuenta mitologías como la india (en América) con figuras mitológicas como Coyote, con la casi indiferenciación entre animales y hombres, y el dios Kwatec, que es el que los distingue y crea a los seres humanos; o Atmoken, dios creador de las tribus indias más antiguas de América del Norte. Pero también nos encontramos con la mitología en torno a Agwé, el dios del mar haitiano; Ah Puch, el dios maya de la muerte; Chiminigagua, creador de la cultura chicha de Colombia; o el poderoso dios serpiente de la mitología vudú...

428 A. Fernández, *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón nahuátl*, Panorama Editorial, México, 1992, pp. 9-10.

Las mitologías africanas también son abundantes, por ejemplo, el mito en Liberia sobre el origen de la moral se centra en torno a Son-Nysoa, el dios creador que envía a sus cuatro hijos al mundo; o el Señor-Araña o Anansi que se presenta en Sierra Leona como un héroe nacional...

Es verdad, no obstante, que el primero en utilizar el término mito es Platón para referirse también no sólo a los dioses sino a héroes como Jasón, Heracles, Teseo... Pero hemos de contar con Gilgamesh, el rey semidivino babilónico, que como Heracles, era hijo de una divinidad. Pero también el culto a Odín, o toda la mitología de la India de tipo esotérico... con el héroe Maui que pesca islas en las profundidades del océano; o la lucha mitológica de Osiris y Orus contra Set en el Antiguo Egipto... o la mitología babilónica con el dios sumerio Enlil. Uno de los más interesantes es *Mitología egipcia para niños*⁴²⁹ de León Eduardo Gaytán. Se siguen, entre otros, los mitos de Osiris, el Libro de Toth, el misterio del Libro de los muertos, la sabiduría de los textos de las pirámides, el gran dios Ra, la esfinge de Gizeh, el buey Apis, el Ave Fénix, Tutankamon...

Desde luego los mitos cananeos también tienen una gran importancia en ese mundo conocidos gracias a las tablillas de Ras Samhra asociados al tema de la fertilidad o toda la mitología de Israel. En donde surge una figura mitológica colosal, Adapa, hijo de Ea y del rey sumerio Eridu, al que se consideraba el primer hombre sabio pero no inmortal y frente a ⁴³⁰Adán que nombró a bestias y a aves, Adapa inventó el habla y en una expedición por el golfo Pérsico fue embestido por el viento sur pero el poder de su palabra era tal que logró romperle las alas.

429 Publicado por Selector, 2004.

430 Para más información se puede consultar A. Cotterell, *Mitos. Diccionario de mitología universal*, Ed. Ariel, 1998. También la obra de P. Grimas, *Mitologías. Del Mediterráneo al Ganges*, Ed. Gredos, 2008.

La literatura infantil y juvenil ha bebido de todos estos mitos y tiene una buena respuesta a una demanda presente siempre en el lector infantil y juvenil en torno a mundos mágicos y fantásticos que generen una propedéutica específica o simplemente que representen una imaginaria diversión:

Es conocida la importancia de las tradiciones clásicas en la formación de los repertorios de la literatura infantil, bien por vía directa (por ejemplo, los fabularios), bien por vía indirecta, a través de los préstamos y adaptaciones de los mitos y leyendas griegas, no sólo fuentes de inspiración sino a menudo auténticos hipotextos de muchos clásicos infantiles, desde los clásicos de los siglos XVIII y XIX hasta Rowling y los autores de las modernas sagas⁴³¹.

Entre los ejemplos de esas adaptaciones o préstamos a la literatura infantil y juvenil actual podemos citar, por ejemplo, la novela *Troya* de Gisbert Haefs, donde se recrea la saga homérica; *Ilión* de Dann Simmons, uno de los grandes de la ciencia-ficción en donde mezcla la tradición homérica con agujeros de gusano y nanotecnología; tampoco están descartados los vínculos entre *Harry Potter* de Rowling y la *Iliada* a partir de la interpretación del personaje de Hermione como ha estudiado la argentina Karina Bonifatti⁴³².

Otros textos para el ámbito infantil y juvenil que podemos encontrar relacionada con mitos diversos de origen nórdico o no son: *Mitos y recuerdos* de Marcelo Birmaier; *El mago Merlin*,

431 E. Martos Núñez y M. da N. Pires, "La recepción de la mitología y la literatura infantil: el caso de Homero", en *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*, (Coords: P. Cerrillo Torremocha, C. Cañamares Torrijos y C. Sánchez Ortiz), Universidad de Castilla La Mancha, 2007, p. 461.

432 *De la Iliada a Harry Potter*, Libros en red, 2006.

Lanzarote del lago, Perceval o el cuento del Grial de Delay y Roubaud; *Bisclavret* de Marie de France; *Conan el cimmerico* de Tim Truman, Richard Corben y Tomás Giorello; *La espada rota* de Poul Anderson; *El señor de los anillos, El hobbit o El retorno del rey* de Tolkien; *La historia interminable* de M. Ende; la *Saga de Chalion* de Bujold; la *Saga de Geralt de Rivia* de Andrej Sapkowski; *Las nieblas de Avalón* de Marion Zimmer Bradley; *El bosque del fin del mundo* y *Las aguas de las islas encantadas* de William Morris; *Olvidado rey Gudú* de Ana María Matute; *Eric Ojos Dorados* de Haggard; *La espada de Welleran* de Lord Dunsany; *Crónicas de Belgarath, Historias de Terramar, Doneval o El Ciclo de la Puerta de la Muerte; El Círculo Clandestino; El despertar de los héroes* de Robert Jordan; *Conan y La hora del dragón* de Robert E. Howard; *El hombre del único* de Weiss y Hickmann; *Las crónicas de Narnia* de C. S. Lewis; *Crónicas de Belgarath* (pentalogía) de David Eddings; *El ciclo de la puerta de la muerte* de Margaret Weiss y Tracy Hickman; *La espada de la Verdad* (una saga) de Terry Goodkind...

A veces es muy complicado distinguir el mito de la leyenda, pues esta narra las hazañas en torno a un hecho histórico (muchas veces religioso) de un personaje y su ámbito de relación con la comunidad. Estos personajes actúan llevados por un proceso histórico o heroico y se caracterizan por su valor propagandístico y práctico. A veces, han querido confundirse con los mitos pero existen diferencias. La leyenda parte de un hecho histórico que acaba relacionándose con elementos de tipo maravilloso y fantástico. No hay un autor individual sino que su nacimiento en la oralidad crea una construcción con valor totalizador y colectivo. Su origen es, por tanto, comunitario y su explicación obedece a un acontecimiento preciso. Esa oralidad

permite una transformación y aclimatación de las leyendas a nuevas generaciones y unido a su vocación de verdad inmarcesible le da una gran fuerza de origen y trata de explicar la realidad bajo supuestos fantásticos. Sin embargo, en el mito existe una componente religiosa y alegórica que conecta con el origen de una comunidad y traslada un gran influjo a la sociedad creada. En el mito los hechos sobrenaturales están protagonizados por personajes como dioses o héroes que son también del ámbito sobrenatural.

FÁBULAS

Se considera un subgénero menor dentro de la estructura épica. Posee una finalidad inmediata y de carácter práctico siendo sus protagonistas animales que son identificados con diversas personalidades humanas. Su origen es hindú, porque son panteístas (dioses en todas las cosas) y enseñan al hombre como se ha de conducir en distintas situaciones. Sin embargo, este cierto desdén en que ha caído a veces la fábula no deja de tener sus detractores que tienen una alta opinión de ésta. Por ejemplo, Antonio Salgado la considera un arte mayor:

La fábula, como arte mayor que es, debe presentar, no obstante, tres características: la sencillez expositiva, forma poética de feliz consonancia y fondo mágico de su consejo alegórico. Su principal concesión es que permite a los animales y a las cosas hablar, para poder convencer de la moraleja que cada fábula lleva implícita (...) La fábula permite que los pequeños fortalezcan sus defensas anímicas para poder rechazar a quienes, alegando falsos valores, los quieran conducir por senderos nefastos⁴³³.

433 A. Salgado (Compilador), *Nuevas fábulas infantiles*, Selector, México, 1996, p. 8.

Existe, en consecuencia, una fuerte componente moralizadora y didáctica que en ocasiones ha sido criticada, pero lo cierto es que a lo largo de la historia (desde la antigüedad) han sido elemento de educación y han servido de advertencia a la infancia, aparte de ser un componente creativo e imaginativo de primer orden. En esta línea, Platón recomendaba que los magistrados debían ocuparse de seleccionar aquellas fábulas de Homero y de Hesiodo y de otros poetas que fueran

«Convenientes» para tinturar con ellas a los niños pero al mismo tiempo (siguiendo el símbolo del niño como lana virgen que debe ser tintada adecuadamente) aconsejaba que no debían dudar en sepultar en el olvido aquellas otras que pudieran considerarse peligrosas para la seguridad de la República y el orden de la ciudad. Esta invocación a la censura y sepultura de lo inconveniente en la fábula infantil no se fundaba para Platón en eventuales deficiencias de orden estético sino en razones de naturaleza política y de conveniencia social. Dicho de otro modo, en razones de Estado⁴³⁴.

Entre los fabulistas más interesantes que podemos citar se hallan: Esopo, Fedro, Jean de la Fontaine, Félix María Samaniego, Tomás de Iriarte, José Rosas Moreno, José Joaquín Fernández de Lizardi, Concepción Arenal, Ramón de Campoamor, el Arcipreste de Hita, Hartzenbusch, Liu Xiang, Xue Tao, Fenelón, Hesiodo... Carmen Conde, Gloria Fuertes, Alberti, Espronceda, Juan Ramón Jiménez...

Un libro que reúne un buen número, aparte del citado, es *Fábulas españolas. De Don Juan Manuel a nuestros días*⁴³⁵, cuya

434 F. Cruz Kronfly, *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*, Editorial Universidad del Valle, Colombia, 2007, p. 116.

435 Ha sido publicado por Editorial Akal, 2004.

edición ha corrido a cargo de Jesús Maire Bobes. En él reúne desde las iniciales de *Calila e Dimna* que son la base de muchas fábulas de don Juan Manuel, *El libro de las maravillas* de Ramón Llull, el fabulario de Sebastián Mey, las *Fábulas en verso castellano* de José Agustín Ibáñez de la Rentería, las *Fábulas satíricas, políticas y morales* de Ramón de Valvidares y Longo, las *Fábulas políticas* de Cristóbal de Beña, las *Fábulas originales en verso castellano* de Ramón de Pisón y Vargas, las *Fábulas políticas* de José María Gutiérrez del Alba, las de Miguel Ángel Agustín Príncipe, Felipe Jacinto Sala, Fernando Martín Redondo, Ezequiel Solana... entre otros autores más desconocidos para la mayor parte de los lectores.

Muy interesante es también el libro *Fábulas latinas medievales*⁴³⁶ en una edición de Eustaquio Sánchez Salor, fundamentalmente son dos colecciones que se siguen de Juan de Capua que recoge la fabulística india, sobre todo del *Calila e Dimna* y Odón de Cheriton, que sigue la tradición esópica conocida como *Romulus*. Llama la atención en estas últimas que la moraleja es mucho más larga que en las fábulas propiamente clásicas y hay una componente de crítica social evidente que se aparta así de una visión moralizadora puramente y se centra en criticar los vicios de la jerarquía eclesiástica y social de la época.

Por último citaremos una recopilación de José María Cossío, *Fábulas mitológicas en España*⁴³⁷. Aparecen algunas curiosidades como fábulas mitológicas de Boecio, de Sa de Miranda, Castillejo... pero también existen romances mitológicos del siglo XVI... que no estarían ni mucho menos en la línea de las fábulas

436 Publicado por Editorial Akal, 1992.

437 Publicado en Istmo, Colección Fundamentos, 1998.

a las que nos venimos refiriendo. Por ejemplo, uno de los fragmentos de las fábulas mitológicas de Castillejo⁴³⁸ dice:

*Por las selvas y boscajes,
Islas, montes y labrados,
Tras los ciervos espantados,
Osos y puercos salvajes
Y otros cualesquier venados.
Con redes, cuerdas y telas,
Bocinas, guardas y velas,
Podencos, galgos, lebreles,
Ballestas y cascabeles,
Capirotos y pihuelas.*

RELATOS DE AVENTURAS

Existe un período en la psicología del niño que se identifica con la segunda infancia (a partir de los ocho o nueve años aproximadamente) en el que aparece un debilitamiento progresivo del interés por las fantasías de los cuentos de hadas y comienza a interesarse por el subgénero de aventuras. En muchos casos es un subgénero que mezcla relatos de diverso origen y factura. Se entendería por aventuras aquellas narraciones de una extensión relativamente amplia en las que la acción determina todo el proceso narrativo con un ritmo trepidante e intenso en ocasiones cargado de misterio, de suspense y de riesgos. En algunos casos son de tipo histórico, policíaco, bélico, del

⁴³⁸ Ibidem, p. 124.

oeste, socio-científico... En todas ellas siempre existe un héroe que acaba triunfando felizmente al final de la obra, lo que puede llevar a una concentración de la fuerza bruta en ese modelo destructivo y heroico y, a veces, la conformación de historias en las que se produce un cúmulo innecesario de agresividad. En ellos apenas si aparece la figura femenina que surge pasiva y estereotipada. Se tiende a pensar que el niño no sólo debe acceder a este tipo de relatos de aventuras sino que se deben alternar con otro tipo de actividades lúdicas y socializadoras.

Stevenson, Defoe, Swift, Dumas, Salgari, Conrad, Verne, Melville, Wells... son los habituales en este ámbito. Pero también podemos citar *El talismán* (1820), *El pirata* y *Rob Roy* de Walter Scott; *Los tres mosqueteros* de Dumas; *Scaramouche* (1921) de Rafael Sabatini; *El último mohicano* de Fenimore Cooper; los *Episodios Nacionales* de Galdós; *Secuestrado* de R. L. Stevenson; *Las inquietudes de Santhi Andía* (1911) de Baroja; *Tarzán* de Burroughs; *Las minas del rey Salomón* de Rider Haggard; el *Barón de Munchausen* (1785) de Raspe; pero también *El señor de los anillos* de Tolkien... Pero también las novelas de Frédéric Marryat, Alistair Maclean, Frederic Forsyth, Michael Crichton, John Grisham...:

Pero sí se puede afirmar, creo yo, una cosa: en aquellas novelas primeras, a pesar de sus defectos (de ver en ellas de modo muy evidente la mano huesuda del titiritero que gobierna sus marionetas ante nuestros ojos, decía Stevenson a propósito de Dumas), se respira una inconfundible atmósfera de leyenda que nos hace descubrir el verdadero sabor de las aventuras, el genuino talante de los héroes. Por el contrario, de ninguna manera podemos extraer coraje y esperanza de las vidas de los protagonistas cansados y escépticos tan queridos por algunos escritores

populares de hoy. Se puede aventurar que, cuando pasen los años, los héroes desencantados e incoherentes tan propios de las últimas décadas serán olvidados o relegados, y juzgados mucho más patéticos e ilusos que Tartarín, el personaje de Daudet⁴³⁹.

En muchos casos, las aventuras son un indicio que nos permite salir de la aburrida vida cotidiana y adentrarnos por otros ámbitos más atractivos y cambiantes para el lector.

En español tenemos las aventuras de Alatraste de Pérez Reverte, uno de nuestros autores más internacionales. De momento, son seis novelas: *El capitán Alatraste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003) y *Corsarios de Levante* (2006). Íñigo Balboa, joven escudero del capitán Diego Alatraste, con trece años al comienzo de la narración desarrolla los acontecimientos pasados, contados según cierto proceso caótico con los juegos temporales. Pero, según se nos aclara en una «Nota del Editor» al final de la tercera novela, en realidad es Arturo Pérez Reverte el redactor final de las aventuras de Alatraste a partir de un manuscrito de memorias de Íñigo Balboa.

En la primera historia, *El capitán Alatraste*, Alatraste es contratado por unos enmascarados para que liquide a dos viajeros ingleses. Le acompaña otro mercenario italiano, Gualterio Malatesta.

En *Limpieza de sangre*, Francisco de Quevedo pide a su amigo Alatraste que le ayude a rescatar a la novicia Elvira de la Cruz del convento de las Benitas.

En *El sol de Breda* se narran acciones de los tercios españoles en Flandes que finalizan con la rendición de la ciudad de Breda.

439 S. A, "Antiguos y modernos héroes", *Acepreña*, 17 julio de 2002.

En *El caballero del jubón amarillo* se narra que Alatraste no está dispuesto a renunciar a su trato con la actriz María de Castro para dejar el campo libre al rey Felipe IV, y, finalmente, en *Corsarios de Levante* Íñigo y Alatraste están alistados a bordo de *La Mulata*:

La serie de Alatraste ha ido cambiando con el paso del tiempo. Si al principio se presentó como un producto tipo *Los tres mosqueteros*, pues la primera novela tenía en común con ella la época, el espadachineo y el duque de Buckingham, luego se ha convertido en un proyecto mucho más ambicioso, de minuciosa reconstrucción de ambientes y de recreación de distintos lenguajes de la época. Por este mayor alcance, la serie desborda con mucho a los llamados «best-sellers» cultos. Por la misma razón, pero también por sus contenidos, ha de ser considerada lejos de cualquier otra de aventuras juveniles, aunque conserve rasgos constructivos y estilísticos del género y por más que se hagan campañas de promoción en colegios.

Lo cual no quiere decir que no tenga o pueda tener lectores de los primeros y de las segundas, naturalmente⁴⁴⁰.

Entre las muchas novelas de aventuras que llenan el ámbito de la narrativa actual podemos citar algunas obras interesantes como *Viernes o la vida salvaje* de Michel Tournier.

A pesar de sus defectos, las dos primeras novelas de la serie Montaraces, tituladas *Las ruinas de Gorlan* y *El puente en llamas*, del australiano John Flanagan, tienen algunas de las cualidades de las mejores novelas de aventuras. En *Las ruinas de Gorlan* se presentan el escenario y los prota-

440 L. D. González, "Aventuras del capitán Alatraste de Pérez Reverte", [en línea], dirección URL: [http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/AventurasAlatraste\(1\).pdf](http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/AventurasAlatraste(1).pdf) (Consultado el día 23 de marzo de 2010).

gonistas: un mundo paramedieval —una isla semejante a Inglaterra en la que no hay magia pero sí criaturas extrañas (que recuerdan a los orcos de *El Señor de los anillos*); unos héroes en formación y un malvado al acecho al otro lado de las fronteras.

De Michael Ende, conocido fundamentalmente por dos de sus obras: *Momo* y *La historia interminable*, podemos encontrar también *Jim Botón* y *Lucas el maquinista*. Anthony Horowitz tiene una muy interesante titulada *Stormbreaker*, una especie de James Bond adolescente llamado Alex Rider, del que se hizo una película hace ya un año o más.

El alfabeto de los sueños de Susan Fletcher desarrolla la historia de una chica y su hermano pequeño que acaban huyendo enrolados en una misteriosa expedición que resulta ser la de los Reyes Magos.

Hood de Stephen Lawhead es el primer libro de una trilogía que recrea las leyendas sobre Robin Hood aunque con cambios significativos: no se ambientan en Inglaterra sino en Gales y están entremezcladas con otras leyendas populares galesas; tienen lugar en 1093 cuando reinan los hijos de Guillermo el Conquistador, y no en la época de Juan sin Tierra y Ricardo Corazón de León de dos siglos después.

Mimus, de la alemana Lilli Thal, es un relato que podría compararse con *Carta al Rey* de Tonke Dragt por los escenarios y su presentación de una Edad Media; también encontramos *El príncipe de la jungla* de René Guillot o *Rita y el secreto de la piedra negra*, de Mikel Valverde, que comienza cuando Rita, diez años, está con su tío Daniel en una expedición arqueológica en Libia... desde el ámbito más infantil.

NOVELAS HISTÓRICAS

La novela histórica es un variante del relato de aventuras. Es más complicada y se accede a ella en la adolescencia. Es complicada por su lenguaje, por su argumento y por las referencias culturales. Tiene su origen durante el Romanticismo; en el siglo XIX y en la actualidad gozan de un gran atractivo y un buen número de lectores, habiendo editoriales que tienen una línea específica de este subgénero narrativo. Hay una cierta tendencia en ellas al costumbrismo y a una manipulación de la realidad en aras de dotar a la narración de un espacio comprensible o requerido por el escritor para la acción.

Existe la percepción de que cualquier novela histórica puede ser leída por una adolescente y desde este ámbito perceptivo en la mayor parte de las editoriales que cultivan la novela histórica (casi todas) dirigida a los adolescentes aparecen obras tradicionales sin ningún tipo de adaptaciones o bien obras creadas ex profeso por escritores actuales que no se diferencian en ningún momento de las novelas dirigidas a un público más adulto. Esto, a veces, genera ciertas dificultades sobre todo cuando los elementos ensayísticos de tipo histórico tienen una densidad de pensamiento mayor del exigible a una determinada edad. Lo que plantea ciertamente un peligro evidente que se suprimiría con una mayor proyección novelesca hacia la acción en detrimento de un mayor proceso puramente historicista o ensayístico.

La bondad de este tipo de literatura, sin embargo, y su gran atractivo siempre es que se sostiene sobre una supuesta “verdad” histórica o con visos de verosimilitud, así como el estar imbuidas de acontecimientos que realmente sucedieron. Esta combinación de personajes ficticios con realidad histórica (en mayor o menores dosis) genera su simpatía.

Podemos decir que con Walter Scott se inicia este tipo de narraciones. Existe en su inicio un mucho de tiempos preteridos, sin embargo, a medida que este género se extiende en el tiempo cambian las circunstancias y hoy día se ve en el ámbito juvenil como una forma de acercamiento a etapas históricas y a la evolución de la humanidad. Obras como *Nuestra señora de París* de V. Hugo o *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas estarían en esa línea. Pero también podemos citar a otros autores como el italiano Manzoni o el alemán Fontane.

La hija del capitán del ruso Pushkin gozó de gran predicamento, al igual que *Guerra y paz* de Tolstoi. Pero en otros países también ha habido importantes cultivadores como J. I. Kraszeuski, A. Glowacki y, sobre todo H. Sienkiewicz en Polonia con las obras *A sangre y fuego* (1884), *El diluvio* (1886) y *El señor Wolodyjowski* (1888). En España se halla en este periodo Galdós con su saga de *Epidodios nacionales*.

Y ya en el siglo XX encontramos al finés M. Waltari con su obra *Sinué el egipcio*, llevada al cine; R. Graves con la saga sobre Claudio; M. Yourcenar con *Memorias de Adriano*; N. Gordon con *El último judío*; N. Mahfouz con *Ajenatón el hereje*; U. Eco y *El nombre de la rosa...* W. Grahan con *Cornualles...*

En español existe una tradición importante de novela histórica en este siglo tanto en España como en Hispanoamérica, pero en el caso de España adquiere un gran alcance en los años cuarenta como instrumento de ideologización política y en torno a las ideas dominantes del Movimiento Nacional y sus premisas de “nacionalcatolicismo”:

No es hasta los años cuarenta (del siglo XX) cuando se empiezan a publicar novelas de historia para jóvenes, más bien podríamos llamarlas novelas historiadas. Dado el momento

histórico en que se vivía, van a servir para presentar a los personajes históricos de “una manera grata” a la nueva ideología imperante; como, por ejemplo, Juan de Austria, el famoso Jeromín, Reyes Católicos, Felipe II... Es decir, el pasado glorioso de España, la España imperial; o la formación religiosa de la juventud, y no olvidemos que la educación estaba en aquellos momentos en manos de la Iglesia, historias de mártires fundamentalmente⁴⁴¹.

Entre los españoles que durante la transición y más tarde comienzan a descollar en este ámbito hallamos a J. Eslava Galán con *En busca del unicornio* (1987) que obtuvo el Premio Planeta o *El comedido hidalgo* (1994); pero también *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz; *Rolox de peregrinos* (1988) de Fernando de Villena; *Octubre, Octubre* (1981) de José Luis Sampedro; *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza; *Las naves quemadas* (1982) de Armas Marcelo... El caso de *La canción del pirata* de Quiñones reúne realidades históricas disociadas en la mentalidad pública, quizá más cercana a la novela de aventuras que a la propia realidad histórica. A. Pérez Reverte con su saga sobre Alatraste y muchos otros que han cultivado el género de forma más ocasional; Javier Sierra, *La ruta prohibida y otros enigmas de la historia*; Emilio Calderón con obras como *Continúan los crímenes* de Roma; Concha López Narváez con *La colina de Edeta* o *El misterio de la dama desaparecida*; Vicente Muñoz Puelles con *¡Polizón a bordo! El secreto de Colón*; María Teresa Álvarez, *El secreto de Maribárbola*; Nicolas Wilcox (seudónimo de Eslava Galán), *Los templarios y la mesa de Salomón*;

441 S.A: *La novela histórica como recurso didáctico para Ciencias Sociales*, Ministerio de Educación, Política Social y Deportes, 2008, p. 104.

José Manuel García Marín, *La escalera del agua*; José Calvo Poyato con *El rey hechizado*, *Conjura en Madrid*, *El sueño de Hipatia...*; Martínez Menchén con *La espada y la rosa*; José María Merino; *Juan Latino* de José Vicente Pascual; *El segundo hijo del mercader de sedas* de Felipe Romero; Jesús Maeso de la Torre con *Tartessos* o *El papa Luna*; Toti Martínez de Lezea con *Las torres de Sancho*; *La piedra y el agua* de Montserrat del Amo; *La espada de Miramamolín* de Antonio Enrique...

Entre las diversas temáticas históricas, una de las que ha tenido mayor trascendencia ha sido la musulmana, con obras como *El señor del cero* de Isabel Molina; *El misterio del eunuco* de José Luis Velasco... Sobre la peregrinación a Santiago: la citada *La espada y la rosa* de Antonio Martínez Menchén o *En drina y el secreto del peregrino* de Concha López Narváez... El descubrimiento de América y Colón ha sido también una temática recurrente con obras como *El grumete de Colón* de Ángel Esteban; *Le llamaron Colón* de Jordi Sierra i Fabra; *Andanzas de Cristóbal* de Concha López Narváez; la trilogía de Carlos Villanes Cairo: *La otra orilla*, *Memorias del segundo viaje de Colón* y *El ocaso del gran navegante*; *Colón tras la ruta de poniente* de Isabel Molina... También es de especial relevancia la trilogía de José María Merino con su trilogía: *La ruta de las estrellas*, *El oro de los sueños* y *Las lágrimas del sol*.

Entre los grandes cultivadores se encuentran muchos escritores hispanoamericanos como el cubano Alejo Carpentier con *El siglo de las luces* o *El reino de este mundo*, entre otras); el argentino Manuel Mujica Láinez con *Bomarzo*, *El unicornio* y *El escarabajo*; el peruano Vargas Llosa con *La fiesta del chivo*, sobre el dictador de la República Dominicana Rafael Leónidas Trujillo...

CIENCIA-FICCIÓN

Hay que advertir que la ciencia-ficción ha sido un subgénero siempre muy atractivo para los jóvenes por ese afán que siempre ha existido en ellos por descubrir mundos ocultos y la evasión que en ellos se engendra. De modo que el público juvenil ha accedido a la tradición de novelas de este ámbito con profusión, incluso cuando no han sido originariamente escritas hacia ellos.

La narrativa de ciencia-ficción surge con el auge que tienen todos los descubrimientos científicos a finales del siglo XIX, aunque algunos defienden la idea de que la primera obra de ciencia-ficción es *Frankenstein* de Mary Shelley. Incluso algunos ven elementos de ciencia-ficción en leyendas y mitos muchos siglos antes.

Carl Sagan e Isaac Asimov coinciden, sin embargo, en que es *Somnium* (1623) de Johannes Kepler el primer relato de ciencia-ficción como tal. *Somnium* describe a un aventurero que viaja a la Luna y muestra la preocupación de Kepler por el tema de cómo se verían los movimientos de la Tierra desde la Luna. Habrá algunos que cuestionen la calificación de estas obras como ciencia-ficción (ni siquiera como proto ciencia-ficción). En los años 30 del siglo XIX, el estadounidense E. A. Poe anticipó igualmente la narrativa de ciencia-ficción (o ficción científica) en relatos como *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaal*, *El poder de las palabras*, *Revelación mesmérica*, *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*...

Entendemos que es a finales del XIX, sin embargo, cuando llega a tener importancia como tal subgénero y su surgimiento se debe, entendemos, al francés Julio Verne, paradigma inmediato, con *Viaje al centro de la tierra*, *De la tierra a la luna*, *Cinco semanas en globo*...

Y junto a él H.G. Wells (1866-1946), que fue toda su vida un izquierdista convencido. De hecho, su primera novela, *La máquina del tiempo* (1895), trataba fundamentalmente la lucha de clases. Los hermosos Eloi eran descendientes de los antiguos capitalistas, y los Morlocks de los proletarios, enterrados junto con las máquinas. Convencido de la necesidad de un sistema social más justo, se uniría a la Sociedad Fabiana, cuyo objetivo era instaurar el socialismo pacíficamente. En *La isla del doctor Moreau* (1896) y en *El hombre invisible* (1897), desarrolla los límites morales de la ciencia y la obligación del científico de actuar de forma ética más allá del poder que le otorgan sus descubrimientos. En *La guerra de los mundos* (1898) la crítica de los usos y costumbres de la época victoriana y las prácticas imperialistas británicas. Esto en lo que respecta a sus primeras novelas, que lo han convertido en uno de los más grandes escritores de ciencia-ficción. El estilo literario de Wells, sin embargo, no está a la altura de los temas que trata. Él mismo tenía unas opiniones muy discutibles en torno al estilo y sobre su forma de escribir dijo que hacía honradamente lo que podía como evitar repeticiones en mi prosa y cosas así pero, “quitando un pasaje de altura, no veo el interés de escribir por la belleza del lenguaje sin más”.

En esos primeros tiempos también habría que hablar de Edgar Rice Burroughs, que ha sido considerado como el iniciador de la *space opera*: su serie marciana comenzó a publicarse en 1912 y la de *Pellucidar*, con su *Tierra hueca*, en 1914. La serie marciana es la segunda serie más extensa y famosa de Edgar Rice Burroughs, después de *Tarzán*. En ella se narran las aventuras de John Carter y otros varios guerreros y princesas en Barsoom, el Marte ficticio de Burroughs, que fue recreado

con fauna, flora, ciudades y formas sociales propias. La obra de Edgar Rice Burroughs es bastante larga por lo que se considera uno de los autores estadounidenses más prolíficos del siglo XX. Su obra comprende numerosos volúmenes dedicados a la ciencia-ficción, novelas acerca del viejo oeste y relatos históricos. Entre sus obras más significativas podemos citar: *En el país del tiempo olvidado* (1918), *Pellucidar* (1923), *La criada de la luna* (1926), *Los piratas de Venus* (1934), *Los dominios del terror* (1944)...

Todo este tipo de narrativa tiene su origen básicamente en la química, en la cibernética, en la física nuclear y en otras hipótesis científicas. Se caracteriza por una excesiva agresividad y por la creación del superhéroe dotado de una terrible fuerza bruta o por fuerzas incontrolables de difícil comprensión o desconocimiento porque se rigen por parámetros que desconocemos. La tensión narrativa está asegurada así como las propuestas sobre mundos ignotos en los que la inventiva de los escritores no halla límites. No obstante, generan una gran frustración en el sentido de que se ve la imposibilidad del ser humano de hacer frente a muchas cosas, objetos y situaciones que les sobrepasan, aunque es cierto que abre nuevos horizontes y otras perspectivas deductivas.

Entre los clásicos de la ciencia-ficción habría que nombrar, aparte de a Julio Verne ya citado y a Wells, a Isaac Asimov, cuya obra más famosa es la serie de la *Fundación*, también conocida como *Trilogía* o *Ciclo de Trántor*, que forma parte de la saga del Imperio Galáctico. En *Los límites de la Fundación* crea un planeta, Gaia, en el que todo animal, planta y mineral participan de una conciencia común, formando una super-mente que trabaja conjuntamente para el bien común. En *Fundación* y

Tierra aparecen los primeros robots de la serie que interactúan con los personajes. Y las posteriores *Preludio de la Fundación* y *Hacia la Fundación* exploran su comportamiento con mayor detalle. En estas obras los robots son benefactores de la humanidad; sin embargo, Asimov le da a sus novelas cierta frialdad y cientifismo complejo.

R. A. Heinlein escribió entre muchas otras *La hora de las estrellas* (1956), *Ciudadano de la galaxia* (1957), *Consigue un traje espacial: viajarás* (1958), *Tropas del espacio* (1959), *Hija de Marte* (1963)... En 1948 crea un guión que se llevó al cine con su colaboración el año siguiente bajo el título *Con destino a la luna*. Con *Tropas del espacio* consiguió una novela que resultó polémica a la par que exitosa.

Aldous Huxley tiene una obra muy representativa de la ciencia-ficción, *Un mundo feliz*, que desarrolla la gran obra sobre el futuro con la anticipación de la tecnología reproductiva. En él satiriza el desarrollo de la sociedad y crea una visión suicida sobre el futuro. La reserva (asociada con el pasado, y todo lo que ésta contiene como miseria y enfermedades) y la sociedad futurista (lo suficientemente apta y representa el futuro) se unen en John el Salvaje, el protagonista. En un sentido metafórico, esta unión podría representar el presente, en la medida que John no es parte ni del pasado ni del futuro de las sociedades pasadas ni venideras. Al final de la novela, John el Salvaje se suicida debido al remordimiento, pero se puede también inferir que se suicida debido a que no hay lugar para él.

John Christopher es el seudónimo del escritor británico Christopher Samuel Joud, uno de los clásicos de la ciencia-ficción. Representa unos seres dominadores que, como los de *La guerra de los mundos*, se mueven en trípodes. Contra ellos hay

hombres con amor a la libertad que se unen para combatirlos, resistirse a la esclavitud y defender la propia identidad. En sus obras existe rapidez narrativa y buena precisión psicológica de los personajes en el rápido desarrollo de la trama. Su saga más importante es *La trilogía de los trípodes* (1967) (compuesta por *Las montañas blancas*, *La ciudad de oro y plomo*, *El estanque de fuego*). *Las montañas blancas* desarrolla la historia de unos chicos durante la Ceremonia de la Placa, el momento en el que alcanzaban la madurez. En ese instante se integraban por completo en la sociedad y entendían el modo de pensar habitual de los mayores: eran dóciles y obedientes, no se les ocurría hurgar en las maravillas de los Amos... Pero no todos aceptan: el protagonista, Will Parker, huye a Las Montañas Blancas donde las comodidades son pocas pero uno se puede permitir dos lujos: la libertad y la esperanza. En *La ciudad de oro y plomo* Will, acompañado por Fritz y Larguirucho, es enviado a «La ciudad de oro y de plomo», donde Los Amos tienen su capital. Logra introducirse en ella y en *El estanque de fuego* Will debe regresar y hacer de señuelo para capturar a un Trípode, algo imprescindible para poder enfrentarse a ellos con alguna probabilidad de triunfo. La novela tiene los acentos pesimistas habituales en las presentaciones del futuro de la ciencia-ficción, pero hace un planteamiento positivo de lucha por la libertad.

El científico y narrador Arthur C. Clarke, comenzó a escribir ciencia-ficción al finalizar la guerra. Su primer cuento publicado fue *Partida de Rescate*, que apareció en el número de mayo de 1946 de *Astounding* y que le sirvió como punto de partida de una fructífera carrera. Entre sus primeros relatos destaca *El centinela* (*The Sentinel*), que sirvió de base para su novela *2001: Una odisea espacial* (1968) y para la película del mismo nombre

del director Stanley Kubrick. Se pueden diferenciar claramente tres etapas en su producción. Las novelas utópico/humanistas de los años cincuenta, principalmente *El fin de la infancia*, *La ciudad y las estrellas* y *2001: Una odisea espacial*. Muchos de sus relatos iniciales giran alrededor de una trama científica, a la que gustaba adornar con un final sorprendente. También ha publicado *Las arenas de Marte*, *Claro de tierra*, *El ojo del tiempo...*

Ray Bradbury se considera a sí mismo “un narrador de cuentos con propósitos morales”. Sus obras generan en el lector tensión y angustia pues cree que el destino humano es “recorrer espacios infinitos y padecer sufrimientos agobiadores para concluir vencido, contemplando el fin de la eternidad”. Una serie de sus cuentos más conocidos son *Crónicas marcianas*, relatos que carecen de una línea argumental fija, pero la referencia contextual y temporal es la misma en todos ellos. Narra la llegada a Marte y la colonización del planeta por parte de los humanos, que provoca la caída de la civilización marciana y la extinción de sus habitantes. Su novela más conocida es *Fahrenheit 451* (1953), el término hace referencia a la temperatura a la que el papel de los libros se inflama y arde (equivale a 233° C). La historia fue llevada al cine por F. Truffaut. Desarrolla la historia de Guy Montag, un bombero que no se dedica a apagar incendios sino a quemar libros pues, según el gobierno, leer impide ser felices porque llena de angustia. Al principio de la novela el país de Montag está al borde de la guerra. El jefe de Montag, Beatty, le dice que los libros sólo sirven para hacer sentir mal a las personas. Es un hombre astuto que sigue los ideales utópicos del gobierno confiando plenamente en el sistema que rige. Montag no acepta y a pesar de que se había organizado una intensa búsqueda por parte de las autoridades, Montag logra escapar al bosque, dando con un

grupo de vagabundos que resultan ser académicos dirigidos por un hombre llamado Granger. Éste le cuenta que la misión de ellos es vagar por los bosques y ciudades, teniendo conocimiento de los libros y memorizarlos para transmitirlos oralmente y así, un día, poder imprimirlos. Mientras caminaban a las afueras de la ciudad, se oyen venir a los aviones, y caer bombas, destruyendo la ciudad por completo.

Pero también podemos señalar a escritores como Adolfo Bioy Casares, Clifford D. Simak, Poul Anderson, Philip K. Dick, Frank Herbert, Michael Moorcock, Samuel Ray Delany, Judith Merrill, Fritz Leiber, Roger Zelazny, Philip José Farmer, Robert Sivlerber...

Entre todos ellos destaca Úrsula K. Le Guin, que debe su fama al numeroso caudal de libros y cuentos de ciencia-ficción y fantasía publicados a lo largo de su dilatada carrera y ha sido galardonada con varios premios Hugo y Nebula, siendo la primera mujer que obtiene el título de Gran Maestra por la Asociación de escritores de ciencia ficción y fantasía de los EE.UU. Su debut como novelista no llegó hasta *El mundo de Rocannon* (1966), que cuenta el viaje de un científico a un mundo poblado por tres especies inteligentes diferentes; esta historia se desarrolla en un universo de creación propio: el universo Hainish o Ekumen, en el que conviven diferentes razas humanoides descendientes de una única civilización ancestral proveniente del planeta Hain y cuya diversidad psicológica y sociológica permite explorar una gran diversidad de facetas y valores de nuestra propia cultura. Otras novelas son *Planeta de exilio*, *La ciudad de las ilusiones*, *La mano izquierda de la oscuridad* y más propiamente del ámbito juvenil *Un mago de Terramar* y *Las cuevas de Salomón*.

Sobre este amplio espectro de la ciencia-ficción ha habido muchas perspectivas y muy ricas, unas más militaristas, otras más pesimistas...

Aunque hay una ciencia-ficción convencional, de pura evasión, o incluso reaccionaria, militarista, machista, heterosexista, existen muchas otras novelas y relatos que, desde el principio del género, han sido profundamente subversivos y radicales. La ciencia-ficción ha planteado implacables críticas a nuestro mundo, nuestra forma de pensar y nuestras sociedades. Y también, y mucho más alentador, ha inventado alternativas a esas situaciones que critica.

Sobre todo en los países anglosajones, numerosas autoras han escrito desde el feminismo, con obras que reflejan la injusticia de las sociedades patriarcales, o inventan utopías donde no existe esa opresión, o revisan la historia para rescatar imágenes y personajes femeninos olvidados o denigrados. Podría citar a muchas escritoras: Ursula K. Le Guin, Marion Zimmer Bradley, Joanna Russ, James Tiptree Jr., Sheri S. Tepper, Suzette Haden Elgin, Octavia Butler, Vonda McIntyre, Angela Carter⁴⁴².

En los últimos tiempos en España⁴⁴³ ha destacado Laura Gallego, que ha sido una de las que más atención y éxito ha tenido al centrar su obra en la ciencia-ficción. Así sucede con *Memorias de Idhún*: en este lugar se produce una conjunción austral de

442 L. Robles, "Aprendiendo con la ciencia-ficción", [en línea], dirección URL: <<http://www.ciencia-ficcion.com/bienvenida.html#f20110109cn>> (Consultado el día 30 de mayo de 2010).

443 Para tener un mayor conocimiento de la temática de la ciencia-ficción en España es interesante consultar las obras de C. Sainz Cidoncha, *Historia de la ciencia ficción en España*, Organización Sala Editoria, 1976; D. Santos, *Lo mejor de la ciencia ficción española*, Martínez Roca, 1982; L. Núñez Ladeveze, *Utopía y realidad: La ciencia ficción en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1976; J. I. Ferreras, *La novela de ciencia-ficción. Interpretación de una novela marginal*, Siglo XXI, Madrid, 1972; Y. Molina-Gavilán, *Ciencia-ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*, Edwin Mellem Press, 2002; F. Martínez de la Hidalga, *La ciencia-ficción española*, BPR Publishers, 2002; J. Díez, *Antología de la ciencia-ficción española 1982-2002*, Minotauro, 2003.

los tres soles y las tres lunas; Ashrán el nigromante se hace con el control del poder en aquel planeta y en nuestro mundo siendo un guerrero y un mago exiliados de Idhún los que generan la resistencia. Jack, un adolescente danés de trece años, conoce al mago Shail y al guerrero Alsan, miembros de La Resistencia que intentan salvar a los exiliados de Idhún, a los que tiene que matar Kirtash, un despiadado asesino que trabaja para Ashran el Nigromante, el causante de la conjunción astral que mató a todos los unicornios y dragones de Idhún. En estas novelas se descubrieron los secretos de Idhún, y la verdadera naturaleza de estos tres chicos.

También es interesante su obra *Las hijas de Tara* que se sitúa en un mundo futuro en el que la naturaleza y la tecnología han dividido a la raza humana. Cuentan las leyendas que tiempo atrás, la diosa Tara (que es la Tierra misma), al ver el despilfarro y mal uso de los recursos que hacían los hombres, se enfureció e hizo crecer un enorme bosque que cubrió toda la superficie de la tierra, llamado *Mannawinard*. Este bosque sepultó las ciudades y carreteras y destrozó casi todos los signos de civilización, pero mientras que algunos hombres escucharon la voz de Tara y adaptaron su vida al bosque, otros se rebelaron y se atrincheraron en ciudades con altos muros a las que llamaron dumas....

Otras obras de ciencia-ficción en español son *Los Guardianes del Pasado*, de P.R.Gomez, un relato cuyo argumento a muchos les recordará películas como *Terminator* o *Regreso al futuro*. La historia comienza en Pittsburg, a comienzos del siglo XXI. *La torre y la isla* de Ana Isabel Alonso y Javier Pelegrín es el primer volumen de una serie que se desarrolla el año 2121, en un mundo con grandes avances científicos y en el que unas poderosas

compañías controlan el mundo. Los chicos protagonistas tienen un sistema inmunitario excepcional y la Corporación Dédalo los envía a un lugar donde se les somete a todo tipo de pruebas. Al darse cuenta de las verdaderas intenciones de quienes les controlan, deciden huir usando sus poderes especiales: dominio instintivo de la informática de Selene; visión de futuro de Casandra; poder de influir en el mundo interior de los demás de Martín; capacidad de hacerse invisible y crear visiones extrañas en otros de Jacob...

Un escritor español también que apuesta por este subgénero es José Antonio del Cañizo con obras como *El maestro y el robot* donde el profesor es relevado por un robot. Entre los escritores hispanoamericanos podemos citar al colombiano Diego Darío López Mera que ha visto publicado su tercer libro de ciencia-ficción. Esta vez se trata de una narración destinada al público infantil y juvenil que lleva por título *Ciudad Cheveronga*. Las fantásticas aventuras de Alex Avatar, su abuelo y sus amigos.

La narrativa de ciencia-ficción tanto dirigida al público adulto como al público juvenil, que a veces los límites son imprecisos y pueden ser objeto de discusión, por cuanto los jóvenes pueden acceder perfectamente a las novelas de más adultos (como ya hemos indicado), posee una gran trascendencia como vehículo educativo y para comprender el mundo, un elemento eminente en determinadas edades. Por tanto, el valor de la ciencia-ficción radica según Poza Peña en lo siguiente:

He aquí sólo un pequeño e insignificante detalle de cómo la ciencia-ficción es una fuerza educativa. Pero aquellas digresiones o explicaciones que sobre las Ciencias se puedan hallar en los libros del género son poca cosa comparado con todo aquello

que les rodea. El lector de ciencia-ficción acostumbra también a leer Ciencia, y busca entre los distintos blogs dedicados tanto a este tema como al de la Tecnología por toda la red. Física, Biotecnología, Astronomía, Ingeniería... Todas ellas son presas fáciles para los aficionados⁴⁴⁴.

Otros autores de ciencia-ficción en español que podemos citar son Juan Miguel Aguilera con obras como *Mundos y demonios* y *Visiones 2000*; Elia Barceló Esteve que ha publicado *El vuelo del hipogrifo* y *El secreto del orfebre*, ésta es nueva incursión en el mundo de Umbría, una región imaginaria española que no tiene su paralelo, aunque yo la identificaría con Cantabria. Elia Barceló mezcla muy hábilmente el mundo de la posguerra con el presente haciendo vivir a sus personajes desde diferentes puntos de vista la misma historia. En un recurso usado muchas veces por la ciencia-ficción, la autora obliga a vivir a sus personajes una y otra vez las mismas vivencias, sin embargo pese a ser iguales se muestran a los ojos del lector completamente diferentes.

Un caso muy significativo es el de José de Elola que a comienzos del siglo XX junto a Jesús de Aragón (conocido con el seudónimo de Capitán Sirius) revolucionan este subgénero de ciencia-ficción en español. Terminada ya la guerra, allá por 1921, la editorial madrileña Sanz Calleja comenzó la publicación de la *Biblioteca novelesco-científica*, la primera colección española dedicada exclusivamente a la ciencia ficción. Curiosamente, sería Elola (o, mejor dicho, el *Coronel Ignotus*) el único autor de la colección, que alcanzó un total de diecisiete títulos. Entre las obras

⁴⁴⁴ J. Poza Peña, "Lea libros", [en línea], dirección URL: < <http://www.ciencia-ficcion.com/bienvenida.html#f20110109bn> > (Consultado el día 1 de junio de 2010).

de Elola podemos citar: *Del océano a Venus, El amor en el siglo cien, Policía telegráfica, Los modernos Prometeos...*

Manuel de Pedrolo, que no es un escritor propiamente de ciencia-ficción, sí llevó a cabo obras de este subgénero. En 1974 publicó el que llegaría a convertirse en su relato más leído y vendido, y el que hace que sea considerado como un escritor de ciencia-ficción, el *Mecanoscrit del segon origen*, que vio plasmado en un cómic de dos álbumes y en una serie de televisión de TV3. Además de ésta, se rodó otra película a partir de una novela suya, concretamente *M'enterro en els fonaments*.

Otros autores son Carlos Sáiz Cidoncha con *La caída del imperio galáctico*, Félix J. Palma con *Beso del tiempo gris*, Joan Antonio Fernández con *Democracia cibernética*, Armando Boix publica entre otras obras *El jardín de los autómatas*; Eduardo Gallego Arjona, Luis García Lecha, Rodolfo Martínez, Javier Negrete, José Miguel Pallarés, Javier Redal, Lola Robles, Jaime Santamaría, Domingo Santos, José Antonio Suárez, Ángel Torres Quesada, Jorge Vedovelli, Antonio Vera Ramírez...

NOVELA POLICÍACA

La novela policíaca o novela negra tienen su origen en Gran Bretaña dentro del marco urbano. Se trata de una novela de aventuras en ese marco espacial donde generalmente se trata de averiguar quién ha producido determinado crimen. A veces existe el humor o la ironía, otras la crítica social, en ocasiones la pura diversión. Toda la obra está dominada por el duelo intelectual entre el detective y el asesino, y el lector asiste a este duelo con interés. El final, casi siempre cerrado, resuelve la in-

triga previa. El referente clásico es E. A. Poe y algunas de sus historias de terror donde el elemento policíaco está presente y más adelante la serie de *Sherlock Holmes* de A. Conan Doyle; y más adelante las obras de A. Christie que se convierten en el gran paradigma en el ámbito mundial durante el siglo XX. En la versión norteamericana, la acción se sobrepone a cualquier efecto narrativo.

En estas obras los hechos se desarrollan según una lógica rigurosamente consecuente, estimulando el razonamiento deductivo y la capacidad de análisis así como el ejercicio de la intuición. Todos ellos son elementos que estimulan al lector. Sin embargo, en algunas existe una violencia gratuita y brutal, a veces innecesarias, en las que esa seca brutalidad presente parecía no hacerlas muy recomendables para nuestros jóvenes. Sin embargo, en muchas ocasiones, como han señalado algunos críticos, en la narrativa policíaca de corte juvenil no tiene por qué haber crímenes:

La novela policial juvenil no necesariamente transcurre alrededor de un crimen, como su hermana mayor destinada a los adultos. En la mayoría de los casos no hay un asesinato y la consecuente búsqueda del culpable, sino un delito criminal y, eso sí, varios posibles sospechosos. El argumento tampoco cultiva el más puro estilo de la novela de enigma o novela negra, sino más bien una mezcla equitativa de ambas. El policial juvenil se condimenta con el suspenso, las aventuras y desventuras de los personajes, y el entramado de sus relaciones. Algo que para los jóvenes lectores es tan importante como la incógnita misma porque les permite identificarse con aquellos y vivir sus aventuras y desventuras con igual desenfreno. El misterio por resolver es la columna vertebral de la novela, el eje central alrededor del cual giran las demás historias de los protagonistas, los criminales, los personajes secundarios y los circunstanciales

(...) En el transcurrir de la acción, el suspenso juega un papel fundamental, sin él no hay novela policial juvenil que valga. La misión del novelista es tener al lector joven suspendido de un hilo, para llevarlo y traerlo a su antojo en las vicisitudes de la trama; enredarlo, conducirlo y aprisionar en todo momento su interés. Para lograr su propósito, cada fin de capítulo debe terminar en una incógnita que sirva como acicate para lo que vendrá. Una incógnita que no se devela, claves, huellas, sospechas que el lector se esforzará por retener para ir armando el rompecabezas final. "Si está terminando un capítulo y un personaje tiene que atacar a otro, concrete la acción en el siguiente", recomendaba Bioy Casares, un maestro del género," así el lector siente la necesidad imperiosa de dar vuelta la página⁴⁴⁵."

Ha sido un subgénero que durante mucho tiempo fue vilipendiado por determinada concepción purista y académica de la narrativa que procedía del siglo XIX, que veía en este tipo de obras una consecuencia innecesaria o un puro divertimento, sin llegar a ser tomadas en serio como narrativa pura. Se llegó a tildar de literatura de ferrocarril y de subliteratura. También ha sido una novela que ha evolucionado mucho a lo largo del tiempo y ha sido sometida a continuos cambios. Se la llegó a incluir dentro de la literatura de masas y ésta era vista como

Una forma inferior de la literatura elitista, para la cual constituye además una constante amenaza o presagio de su posible contaminación y degradación es central en el influyente estudio de Ortega y Gasset *La rebelión de las masas* y ha sido recogida, mantenida y ampliada por críticos de diversas orientaciones⁴⁴⁶.

445 M^a Brandán Araoz, La novela policial juvenil, [en línea], dirección URL:<http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=2&articuloSeccion_id=2321&PHPSESSID=d49e20ab017c7c905ea5a1278d896afd> (Consultado el día 19 de mayo de 2010).

446 J. Fernández Colmeiro, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 23.

Ha habido grandes cultivadores de la narrativa policiaca y no es finalidad de esta obra centrarse en ellos aunque es necesario citar a los más significativos.

En las obras de James M. Cain, a veces un tanto machistas, un hombre cae por culpa de una mujer —la clásica *femme fatale*—, y se convierte en un criminal y cómplice de ella. Podemos citar *El cartero siempre llama dos veces* o *Pacto de sangre*. Stanley Gardner, el creador de Perry Mason. Patricia Hghsmith, cuyo protagonista es un estafador y asesino ocasional Tom Ripley, por ejemplo en *El talento de Mr. Ripley...* Chester Himes hizo famosos a Sepulturero y Ataúd, personajes del Harlem más siniestro. Jim Thompson con *1280 almas* cuyo protagonista es un sheriff terrible y corrupto. Cornell Woorich, conocido como William Irish, R. Chandler, D. Hammett son clásicos también de la novela negra.

Entre los europeos podemos citar a Andrea Camilleri, que crea al comisario siciliano Montalbano, con obras como *El perro de Terracota*, *La voz del violín...* Friedrich Dürrenmatt, el narrador alemán, autor de obras como *Justicia*, *El encargo*, *La promesa...* Muy conocida es también la obra de Philip Kerr con su tetralogía *Berlin Noir* y su protagonista, un comisario prusiano. En los últimos tiempos ha habido un escritor sueco que ha llegado a convertir sus obras en verdaderos *best-sellers* como *La trilogía Millenium*, *Los hombres que no amaban a las mujeres* o *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*, nos referimos a Stieg Larsson. Pero también el griego Petros Márkaris, autor del comisario Jaritos y de obras como *Suicidio imperfecto*. Uno de los más ilustres y conocidos es también el francés Georges Simenon con su creación especial, el comisario Maigret.

En el ámbito hispanoamericano encontramos a los chilenos Roberto Ampuero y Alberto Fuguet; a los argentinos Rodolfo

Walsh, Mempo Giardinelli, Raúl Argemí, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges (estos dos últimos con el seudónimo de “H. Bustos Domecq”) publicaron varias colecciones de relatos policíacos protagonizados por Isidro Parodi, un genio que desvela los más enrevesados enigmas desde una celda de la cárcel donde cumple condena). También podemos citar al nicaragüense Aquímedes González con *La muerte de Acuario*. El colombiano Mario Mendoza con obras como *La ciudad de los umbrales*, *Scorpio City...* cuyo protagonisa es Leonardo Sinisterra; el cubano Rodolfo Pérez Valero, uno de los pioneros de la literatura policíaca cubana desde que publicó *No es tiempo de ceremonias* en 1974; el peruano Santiago Roncagliolo con *Abril Rojo*; el mexicano Pablo Ignacio Taibo II, sus personajes más conocidos son Héctor Belascoarán Shayne, detective independiente y Daniel Fierro, periodista. La Serie de Belascoarán que consta de 10 entregas *Días de combate*, *Cosa Fácil*, *No habrá final feliz*, *Algunas nubes...* Ha ganado en varias ocasiones el premio Hammett...

Y ya en España⁴⁴⁷ a Francisco Galván con obras como *Cuando el cielo se caiga*; Alicia Giménez Bartlett con *Ritos de muerte*; F. González Ledesma con obras de la serie Méndez como *Crónica sentimental en rojo* o *El pecado o algo parecido*, que recibió el premio Hammett en 2002; Mario Lacruz con *El ayudante del verdugo*; F. González Modroño con *Muerte dulce*; Juan Madrid con una extensa obra en la que figuran entre otros *Días contados*,

447 Muy interesantes son los estudios de J. Fernández Colmeiro, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona, 1994 y del mismo autor *Historia crítica de la novela policíaca española*, Michigan, 1991; C. E. Díaz, *La novela policíaca*, Ed. Acervo, 1973; S. Vázquez de Parga, *La novela policíaca en España*, Ronsel Editorial, 1993; N. Algaba (Ed.), *Cuentos policíacos*, Edaf, 2000; J. Madrid y otros, *La novela policíaca española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989; F. Oveyda, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza Editorial, 1967...

Brigada central...; Fernando Marías con *La mujer de las alas grises*; Andreu Martín con *El procedimiento*, *Bellísimas personas...*, también en el ámbito juvenil ha llevado una serie importante con su personaje Flánagan; J. Martínez Reverte con *Demasiado para Gálvez*; E. Mendoza con *La verdad sobre el caso Savolta* y más en el ámbito juvenil *El misterio de la cripta embrujada...*; Montero González con libros como *Sed de Champán*, *Cuando la noche obliga* o *Al sur de tu cintura*; Javier Pérez Fernández con *La Crin de Damocles* o *La espina de la Amapola*; Alexis Ravelo escribe novela negra ambientada en las Islas Canarias. Sus personajes tienden a ser más bien gente del lumpen con las obras *Tres funerales para Eladio Monroy* y *Sólo los muertos*; de Lorenzo Silva podemos citar *El lejano país de los estanques*, escribe una serie de novelas protagonizadas por una pareja de la guardia civil; M. Vázquez Montalbán, llamado el Chandler español por su serie de Carvalho, con obras como *Los Mares del Sur*, *Los pájaros de Bangkok*, *Asesinato en el comité central*, *Milenio...*; Vaz de Soto con *Las piedras son testigo* o *Perros ahorcados...*

Inicialmente la infancia y la adolescencia no tenía cabida en la novela negra o policíaca en general, a pesar de considerarse puramente de entretenimiento, sin embargo, en los últimos tiempos ha habido un *boom* de la literatura policíaca dirigida a los jóvenes:

Ya hace diez o doce años vimos en “Club Joven de Bruguera” seleccionados algunos relatos de Hammett, Chandler, Conan Doyle... En la actualidad, las versiones blandas de lo “negro” y el relato policial infantil y juvenil multiplican sus ediciones, títulos, autores y formatos. Anaya, por ejemplo, tiene su “Espacio abierto”, dedicado sólo a autores y novelas policíacas dedicadas al público juvenil. En su catálogo, conocidos novelis-

tas de serie negra emplean sus talentos y capacidades literarias al servicio de las nuevas generaciones emergentes. Así, encontramos ese *Todos los detectives se llamaban Flanagan*, firmada por Andréu Martín (el muy duro autor de *Prótesis* o *Barcelona connection*) y Jaume Ribera, o el *Parecido SA*, del argentino Juan Sasturain, autor de aquel estupendo *Manual de Perdedores*⁴⁴⁸.

Y hay también otras editoriales que han apostado por esta vía que tiene gran interés para los jóvenes españoles. Así podemos citar a Timun Mas Editorial, Edelvives y su “Ala Delta”... Uno de los más prolíficos ha sido Jordi Sierra i Fabra en la colección “Gran Angular”, de Ediciones S.M., donde nos ofrece algunos títulos. Pero también los encontramos en la Editorial Molino, en “Austral Juvenil”, de Espasa... E incluso surge Ramuntxo detective de Bernardo Atxaga en la colección infantil “Marabierto” de Ediciones “B”.

Hay otras muchas que publican también productos policíacos y de aventuras urbanas e intriga para la juventud. Además podemos encontrar una serie de libros dirigidos a los adolescentes de autores como Andreu Martín con *La noche que Wendy aprendió a volar*, donde Wendy Aguilar, la moza d’esquadra de la comisaría de Sarrià-Sant Gervasi, un sábado por la noche, a punto de cumplir 23 años, con su compañero Roger Dueso se enfrentan a un código sesenta, posible muerto por violencia. Darío Arpillera, ha sido asesinado cuando iba a entrar en su vivienda, una suntuosa casa de veraneo de finales del XIX convertida ahora en una “extravagancia en medio de la gran ciudad”.

448 M. Blanco Chivite, “Novela negra para jóvenes”, *Caminar conociendo*, número 0, 1992.

Gemma Lienas con *La tribu de Camelot* desarrolla la historia de Carlota y el misterio del canario robado, donde el primer misterio que están dispuestos a resolver es el de la desaparición de Papageno, el canario de Rosa. Papageno es “superespecial”, ya que canta ópera, concretamente el duo de Papageno y Papagena en *La Flauta Mágica* de Mozart. De lo que están todos seguros es de que el canario no se ha marchado voluntariamente, sino que ha sido raptado. La capacidad de deducción de Carlota, la colaboración de todos los miembros del club y la inestimable ayuda de Merlín, un gato mágico que habla (aunque sólo con Carlota), hace profecías que siempre se cumplen y conoce las verdaderas razones.

Josep María Plaza publica *No es un crimen enamorarse*; Juan José Millás escribe *Papel Mojado*, una novela con argumento policiaco, sin embargo, a medida que vamos avanzando en la lectura, observaremos que Millás está utilizando esta estructura, entre otras cosas, para parodiar ese género, por lo tanto, la novela policiaca queda diluida con el habitual sarcasmo y el poderoso caudal de recursos expresivos de este autor. Sí, es cierto, hay un asesinato, unos sospechosos, una investigación, unos malos, etc., pero nada resultará finalmente ser lo que parece.

Enrique Ventura publica la obra *Cuatro gatos*; Juan Madrid con *Huida hacia el Sur*, protagonizada por un chico pobre y miserable, que es diferente a otros de su edad. Se trata de un hijo de marroquí y española, que es diferente, con una sexualidad que no “es la normal”, enmarcado en una historia que transcurre en la época actual, con la sombra de la corrupción inmobiliaria.

Está protagonizada generalmente por muchachas y plantea problemas de la adolescencia. El conflicto en el libro se centra en la historia de amor y el clímax en el libro resuelve la historia de amor. Pueden existir otras subtramas, pero la historia de amor debe seguir siendo el tema principal. El final de la historia debe ser positivo, dejando al lector que crea que el amor entre los protagonistas y su relación perdurará por el resto de sus vidas. En cierto modo es una literatura artificiosa y conformista que presenta a la mujer en prototipos estereotipados y según un modelo tradicional en el que es inferior. Puede producir cierta evasión de la realidad y genera un gran maternalismo. El tema central es la vivencia del amor y tiene, por consiguiente, un tono sentimental. Entre las autoras más conocidas podemos señalar a Jane Austen con *Emma*; Charlotte Brontë con *Jane Eyre*; L. M. Alcott, *Mujercitas*; Spyri, *Heidi*... En algunos casos este tipo de sublitteraturas se han asociado a las mujeres que son sus principales lectoras:

He encontrado asiduas lectoras de este género que definen como novelas románticas, pero curiosamente cuando les preguntaba algunos títulos incluían aquí a una serie de escritoras reconocidas cuya producción no responde a las características de este género popular (...) Resulta significativo el hecho de que parte del grupo de hombres entrevistados que no pertenece al sector de profesorado y estudiantes se haya referido de inmediato a las novelas de «amores», que dicen leer la mayoría de las mujeres de más de 45 años⁴⁵⁰.

449 Es muy interesante el estudio de A. Amorós, *Sociología de la novela rosa*, Madrid, Taurus, 1968 y también del mismo autor, *Sublitteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974.

450 Cano, Canon, op. cit., p. 109.

Se le ha criticado que se dedique a fomentar los sueños con los ojos abiertos y a la evasión gratuita y compensatoria de la realidad convirtiéndola casi en un refugio de la misma en las que

A través de deletéreas fantasías erótico-sentimentales, encuentran satisfacción los sueños, aspiraciones e incluso deseos inconfesados que chocan con la dura y limitada realidad cotidiana; que crea unas expectativas exageradas en el campo estético-sentimental en sujetos, en la pubertad y la adolescencia con lo que se corre el riesgo de provocar actitudes pretenciosas de insatisfacción y rechazo por las situaciones normales y las soluciones afectivas y sentimentales que se les ofrecen, en el campo heterosexual, ante la perspectiva gris y prosaica de la vida de cada día y, en la mujer casada, aburrimiento e insatisfacción ante la sencilla y monótona vida familiar y matrimonial⁴⁵¹.

El principal peligro que ha generado este tipo de la literatura es mantener a la mujer en un *statu quo* determinado, sin evolucionar, y en una situación de dependencia social al trasladar arquetipos que generaban una proyección y un paradigma de la mujer completamente secundario y desfasado: compañera dulce y comprensiva del hombre, madre fecunda o ángel del hogar:

Un par de décadas de deconstrucción de estos textos y de análisis despiadado de las diversas novelas y tratados educativos para jovencitas, de las obras de Corín Tellado o de la colección «Harmony» («Arlequín» o «Jazmín» en el mercado español), han dado una bibliografía imponente sobre ellas y un juicio que las condena sin salvación, descontadas algunas raras excepciones⁴⁵².

451 Nobile, *Litteraturar*, op. cit., p. 80.

452 R. Ceserani, *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 172.

En consecuencia, es un modelo que se ha querido cambiar desde diversas perspectivas porque en el momento actual de liberación de la mujer era perfectamente inasumible. Sobre todo desde el momento en que el ámbito familiar sólo representa una parte de la esencia de la mujer como tal y de su mundo, mucho más enriquecido y más amplio que el puramente familiar:

En este apartado que incluye amor, fantasías y erotismo, además de la novela rosa, pueden entrar muchas novelas escritas por mujeres que suelen estar centradas, mayoritariamente, en relaciones amorosas, aunque también incluyan otros temas. El amor como eje y sentido de la vida es algo muy presente en la escritura de las mujeres, parece, pues verdadera la frase que asegura que para los hombres el amor es sólo un episodio de la vida y para las mujeres es la historia, frase que, no sé por qué se usa en sentido peyorativo. ¿Es que los sentimientos no son lo más humano de lo humano?⁴⁵³

En sus orígenes se encuentran los ingleses Fielding y Richardson con *Pamela o la virtud recompensada*, con obras cuya trama o personajes pueden relacionarse con el género de la novela rosa posterior. Pero también *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë que serían novelas rosas clásicas como ya hemos dicho anteriormente.

La novela rosa que se ha escrito durante el siglo XX se centra en los problemas de la pareja, del sexo y del ligue. En este tipo de novela normalmente se aborda la libertad sexual e independencia económica femenina. Se pueden citar en esta línea a Danielle Steel, Nora Roberts, Jayn Ann Krentz, Linda Howard, Sandra Brown, Susan Elizabeth Phillips...

453 A. Redondo Goicoechea, *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 116-117.

Una variante de la novela rosa es la *chick lit* donde las antiguas mujeres se sustituyen por jóvenes, independientes, trabajadoras, solteras y deseosas de encontrar el amor de su vida, las cuales tienen problemas de estrés y conjugar simultáneamente la vida laboral con la vida personal a la vez que buscan la pareja sentimental soñada. Los hombres son gente de negocios o profesionales que no dudan en presentar su lado sensible y tierno siendo un modelo masculino más acorde a la época actual. Normalmente están ambientadas en lugares urbanos como Londres, Nueva York o Dublín.

A partir de 1970 ha habido, en general un *boom* de la narrativa rosa con obras como *Torbellino de pasión* de Rosemary Rogers; *La llama y la flor* de Kathleen E. Woodiwiss; *Regreso al hogar* de Danielle Steel; *Adelia* de Norah Roberts; *Una mujer especial* de Janet Dailey; *El arco iris mágico* de Margaret Way; *Semilla de duda* de Anne Mather; *Una mujer inaccesible* de Penny Jordan; *Herencia maldita* de Carole Mortimer; y las escritoras Barbara Andrews, Judith McNaught, Lisa Jane Smith, Sephanie Meyer, Kristin James, Sandra Brown, Linda Howard, Sonia Marmen...

Sin duda que una de las mujeres que en España ha sido todo un hito en este tipo de narrativa, y no sólo dirigido al ámbito de la adolescencia sino a todo público en general (sobre todo femenino), ha sido Corín Tellado (Socorro Tellado López), que ha publicado más de cuatro mil títulos y ha vendido más de cuatrocientos millones de ejemplares de sus novelas. Entre las últimas podemos citar: *Te acepto como eres*, *Mi Nita querida*, *La Amante de mi amigo*, *Un caballero y dos mujeres*, *Semblanzas íntimas*, *Cásate con mi hermana*, *El Engaño de mi marido*, *El Silencio de los dos*, *Los Amigos de Kim*, *El Testamento*, *Fin de semana...* Sus obras transcurren siempre al hilo de la actualidad y son personajes de la clase media o baja, corrientes, aunque en los últimos años han aparecido también de clase social alta.

El elemento sentimental determina la intriga. No se considera ninguna feminista y cree que hombre y mujer llegarán cada uno donde se propongan, que los hombres tienen su lugar y las mujeres el suyo. La propia autora afirma que su estilo se perfiló gracias a la censura de la España franquista, que expurgó sus novelas de forma inmisericorde; además, todas terminaban inevitablemente en boda. Su labor ha sido ampliamente exaltada por escritores como G. Cabrera Infante y el nobel M. Vargas Llosa, que reconocía su mérito aunque nunca llegó a leer nada de Corín Tellado. Sobre su forma de escribir dice lo siguiente:

No, debo tener mucha suerte. Yo hilvano un argumento en 5 minutos. Las historias de la vida cotidiana me inspiran. Ahora estoy metida en una nueva novela en la que una chica se separa sin que nadie sepa muy bien el porqué. Estoy inspirada en un caso real de una chica muy famosa. Posibles infidelidades del marido o de ella misma, no lo sé, pero eso me inspira para hacer una nueva novela. Yo recopilé las vivencias de la calle y las acoplo a mis cosas (...) Tengo la mente joven, trabajo para la juventud. A diario me llegan e-mails de todo el mundo y la gente me dice que se siente identificada con mis personajes, que suelen vivir en palacios, disponer de grandes coches y mucho lujo. Pero ésas son circunstancias, los problemas del ser humano son los mismos⁴⁵⁴.

En España, la novela rosa ha tenido, pues, nombre propio durante décadas. Pero hay otras autoras que en una fecha tan temprana como 1933 publicaron sus novelas rosa, por ejemplo Concha Linares-Becerra con su obra *Por qué me casé con él*. Otra de las autoras que se ha centrado en este ámbito ha sido

454 Entrevistas de diversos autores a Corín Tellado, publicadas en su página web, [en línea], dirección URL: <<http://www.corintellado.com/entrevistas.php>> (Consultado el día 23 de junio de 2010).

Luisa-María Linares con *En poder de Barba Azul* (1939); algunas de ellas fueron llevadas al cine. Carmen de Icaza publica también en la fecha temprana de 1936 *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, y usó el seudónimo de Valeria León para escribir otras muchas obras... Durante la época franquista podemos citar también a María Teresa Sesé, Patricia Montes (en realidad, Isabel González Lectte), Marisa Villardefrancos⁴⁵⁵ (seudónimo de María Luisa Villardefrancos Legrande); Carlos Santander (seudónimo de Juan Lozano Rico)... Y más adelante autoras como Isabel Allende con *De amor y de sombra* (1985); Ángeles Caso con *El peso de las sombras* (1994); Ana Diosdado e *Igual que aquel príncipe* (1995); Emma Cohen con *Rojo Milady* (1993); Ruth García Orozco con *Pepa & Cía*; Florencia Bonelli, *Lo que dicen tus ojos*; Soledad Pereyra con *He aquí un secreto*...

En cualquier caso es un subgénero que ha evolucionado mucho desde aquellas apuestas de Jane Austen, por ejemplo, o las iniciales de Corín Tellado como recordaban algunos autores:

La novela romántica se vuelve sensual y excitante para satisfacer a un público numeroso, voraz y mayoritariamente femenino, que consume miles de ejemplares de lo que muchos consideran literatura de segunda. Para Eva Mariscal, de Ediciones Roca, este género ha evolucionado al igual que la mujer. Las protagonistas son rompedoras, con carácter. Deciden quién les gusta y toman la iniciativa. «Son historias más picantes, destapadas y abiertas. Tienen mucho más sexo. No es pornográfico, pero sí seductor, sensual y relativamente explícito. Si un hombre está excitado y experimenta una erección, no se esconde; se dice»⁴⁵⁶.

455 E. Cardona Gamio, “Marisa Villardefrancos”, *Lecturalia*, también [en línea], dirección URL: <<http://www.letralia.com/ciudad/cardonagamio/19villardefrancos.htm>> (Consultado el día 30 de junio de 2010).

456 L. Idoate, “La novela rosa sube de tono”, *Ababol*, también [en línea], dirección

Hoy día el público es más exigente en este ámbito y ya son historias de amor más subidas de tono y no tan remilgadas como antaño. Así es, por ejemplo, la colección de *Terciopelo Editorial* que dirige Eva Mariscal de Ediciones Roca. Entre estas podemos citar los títulos: *Bruma de medianoche* y *El beso carmesí* de Lara Adrián; *La propiedad* de Claudia Daín; *Bajo el cielo de Montana* de Mar Carrión...

3. El teatro⁴⁵⁷

Desde hace años el teatro infantil ha sido objeto de atención por parte de los grandes escritores. Incluso en España a principios del siglo XX hubo casos tan significativos como el de Benavente, Valle-Inclán, Alberti y García Lorca que apostaron

URL: < <http://servicios.laverdad.es/ababol/pg070224/suscr/nec9.htm>> (Consultado el día 1 de julio de 2010).

457 Son interesantes las obras siguientes para profundizar en esta temática: J. Butiñá, *Guía de teatro infantil y juvenil español*, Madrid, Asociación de amigos del libro infantil y juvenil, 1992; J. Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982; De I. Tejerina encontramos varios estudios interesantes: *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Universidad de Cantabria, 1993; I. Tejerina, "Teatro y literatura infantil", *CLIJ*, nº 89, págs. 18-29; I. Tejerina, "Tradición y modernidad en el teatro infantil", *CLIJ*, nº 105, págs. 7-17; I. Tejerina, "Textos teatrales, recepción lectora y educación literaria", Universidad Internacional Menéndez Pelayo, UIMP, 2001; B. Muñoz Cáliz, *Panorama de los textos teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ-España, 2006; L. Ahumada Zuaza, "El teatro para niños de Carmen Conde", *Campus Digital de Murcia*. 2007/Revista de literatura infantil *CLIJ*, número 216, junio 2008; I. Tejerina López, *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas expresivas*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1994; E. Fernández Cambria, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud. (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Escuela Española, 1987; C. Galán, "El teatro como lectura y el teatro leído", *I Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, Madrid, UNED, 1994; MUÑOZ CÁLIZ, B., 2002, "Teatro infantil, un año de sequía editorial con algunas excepciones", *Lazarillo*, nº 6, págs. 80-84.

decididamente por él. Esta pervivencia de un género tan importante en el ámbito infantil y juvenil no es una cuestión baladí pues siempre ha tenido un atractivo especial y ha funcionado por sus perspectivas didácticas y su inmediatez.

Sin entrar en las disquisiciones de si es un teatro para los niños o un teatro escrito por niños⁴⁵⁸ como diría Juan Cervera, es verdad que muchas de las obras que en un principio no estaban dirigidas a un público infantil, a lo largo de los años, han podido ser dirigidas a éste y a la vez se han producido muchas adaptaciones de obras de adultos con intención de que fueran presenciadas por un público infantil. Por ejemplo, estamos pensando en *Auto de los Reyes Magos* o algunos *Entremeses* de Cervantes.

Uno de los antecedentes inmediatos de ese teatro que se publica en el siglo XX dirigido a los niños puede ser el *Teatro de niños* de Juan Nicasio Gallego en 1828, para escuelas y casas de educación, tenía una finalidad evidentemente didáctica. Hartzenbusch publica también dos obras dirigidas a este público en *El Semanario Español*: *La independencia filial* (una traducción del francés) y *El niño desobediente*. A mediados de siglo, y con objeto de instruir a los niños, Luis de Igartuburu publica una Colección de dramas. Más adelante Eleuterio Jofriu y Sagrera publica *La caridad* y *El Mesías*.

En 1877 se publican *Fábulas en acción* de Teodoro Guerrero y, sobre todo, el teatro de la infancia de Editorial Calleja. Lo que se produce a finales de siglo es un conjunto de colecciones dirigidas a los niños y con valor educativo entre las que predomina el núcleo de Barcelona:

458 J. Cervera, "Historia crítica del teatro infantil español", [en línea], dirección URL: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132667.pdf>> (Consultado el día 3 de julio de 2010).

Teatro de la niñez, Galería infantil dramática, Teatro del hogar, pertenecieron a la editorial Bastinos, pero hubo otras vinculadas a otras editoriales como Las comedias de los niños, Teatro de los niños, Para niños y aficionados, Colección Varia, Galería Dramática Moral, sin contar con la Galería Dramática Salesiana que acabó sobreviviéndolas a todas y absorbiendo a varias de ellas⁴⁵⁹.

Ya en el siglo XX existen algunos referentes muy importantes. En 1909, *Teatro de los niños*, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, *La cenicienta*, *Y va de cuento* y *La novia de la nieve* de Jacinto Benavente; *La muñeca irrompible* de Eduardo Marquina; *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán; *La muela del rey Farfán* de los hermanos Álvarez Quintero; y un poco más adelante algunas obras de García Lorca como *Los títeres de Cachiporra*, el *Retablillo de Don Cristóbal*... También Rafael Alberti tiene un interesante grupo de obras infantiles como *La pájara pinta*...

Entre 1925 y 1936 a través de la revista *Pinocho*, que fundó y dirigió Salvador Bartolozzi, se difundían cuentos, historietas gráficas, entretenimientos variados y también una completa sección de teatro, desde una nueva sensibilidad y mentalidad hacia los niños, ávidos de historias divertidas y sin carga didáctica.

En los años 30 la editorial Estudio de Madrid publicó una colección de teatro para niños con idea de que los clásicos estuvieran a su alcance. También el teatro infantil de RE-IN-E dedicado a los centros catequísticos.

Elena Fortún publica su obra *Teatro para niños* (1936) y Carmen Conde⁴⁶⁰ en *La madre de los vientos* (1935), firmado con el

459 Cervera, "Historia", op. cit.

460 L. Ahumada Zuaza, "El teatro para niños de Carmen Conde", [en línea], dirección

seudónimo de Florentina del Mar, reúne un volumen de piezas cortas. Se tratan de seis obras breves: *La madre de los vientos* (que da título al volumen), *El sueño encerrado*, *Currito y un eclipse*, *Ángeles de vacaciones*, *Conflicto entre el sol y la luna* y *El molino que no obedecía al viento*. Estas piezas teatrales fueron publicadas por separado en diferentes números de la revista *La Estafeta Literaria* durante el año 1944, deshaciéndose de este modo el volumen, que tenía proyectada su publicación como tal en Espasa Calpe.

En la misma revista y año, publica dos piezas cortas tituladas: *Rafael el valeroso* (en un primer momento conocido como *El mago y las cabecitas*) y *Vino el Arcángel*. Contamos también con otro volumen de obras para niños: *¡Kikiriki!*, fechado entre 1935 y 1944 que contiene las siguientes piezas: *Tres con un burro*, *El rey de bastos y las tres hijas del Rey de Copas* y *Los siete cabritillos y el reloj*. *El rey de bastos y las tres hijas del rey de copas* y *Tres con un burro* serán también publicados por separado en 1945 por la misma revista *La Estafeta Literaria* 2, deshaciéndose de este modo también este volumen de obras dramáticas para niños..

Alejandro Casona como director del Teatro del pueblo en las Misiones Pedagógicas estrenó *Sancho Panza en la ínsula* y *Entremés del mancebo*, *Pinocho* y *Blancaflor*, pero también *El lindo Don Gato*. Y como teatro de guiñol funcionaron algunas obras representadas por las Misiones Pedagógicas a través del Teatro de Fantoques o Retablo de Fantoques. De ese período son también *La jícara del avaro* de Max Aub y *Víctimas inocentes* de Aurora Álvarez.

URL: <<http://www.um.es/campusdigital/ActualidadUMU/view.pdf>> (Consultado del día 8 de julio de 2010).

El franquismo fue consciente de la función didáctica y de manipuladora de las conciencias a través del teatro y lo empleó en su propio beneficio ideológico y de adiestramiento. De este periodo son obras como *Tintín y Pasitas de Navidad* de José Franco. Pero también otra visión distinta a través del Teatro Popular Infantil que llevó a cabo Lauro Olmo con Pilar Enciso en los años 50 con *La maquinista que no quería pitar*, *Asamblea general*, *El león engañado*, *El león enamorado* y *El raterillo*; y Alfonso Sastre muy comprometido ideológicamente con la izquierda que publica también, en la línea del *Círculo de tiza caucasiense* de Brecht, la obra *Historia de una muñeca abandonada*; también Antonio Ferrer con *El torito negro*; y *Cristobal y el payaso Carablanca* de Concha Fernández-Luna.

En estos años cincuenta aparecerán algunos autores que se centrarán en un tipo de teatro didáctico su principal quehacer, por ejemplo, Ramón Gómez Sánchez, Margarita Bordoy de Roselló y Manuel Zamorano en torno a la Editorial Salvatella. Pero, sobre todo, destaca fundamentalmente Gloria Fuertes (de la que hablaremos después) y Carlos Muñoz con *El guiñol de D. Julito*. Y también en torno a los años sesenta la recopilación de teatro infantil publicado por la Sección Femenina y aparecido en la revista *Bazar*. De estos años es la organización de una compañía profesional de teatro dirigida a los niños que comenzó con *Pluft, el fantasmita* de la escritora brasileña María Clara Machado, y se inician los títeres en el Teatro Nacional de Juventudes.

En 1966 se crea el A.E.T.I.J., centro asociado en España de la Asociación Internacional de Teatro dirigido a la infancia y la juventud. También se crean en otros lugares teatros infantiles como en Madrid y en Cataluña se inician los ciclos de la revista *Caval Fort*, montados en el Teatro Romea en busca de un teatro infantil.

Es a partir de los años 70 cuando se puede decir que se produce la renovación del teatro infantil y juvenil tradicional. Hasta entonces había exceso de pedagogía y didáctica y un valor eminentemente de transmisión de unos principios o unos valores. Sobre todo los pertenecientes al nacionalcatolicismo en su mayoría. En esa línea había piezas dramáticas en un acto de Aurora Mateos, Aurora Díaz Plaja... Como recordaba Isabel Tejerina, Consuelo Armijo es una de las principales renovadoras en esta línea al llevar a cabo en sus obras las diversas contradicción; así en *Los batutos* (1984) en donde surgen también las contradicciones entre lo que aspira el niño y los valores impuestos. Pero sobre todo es interesante la vía pacifista y las proclamas contra la guerra y en una clara actitud antimilitarista que desarrolla Gloria Fuertes en obras como *Las treinta magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*:

Con gracia, imaginación e ingenio esta comedia en verso aborda el tradicional tema de la Navidad, desde una visión completamente atípica, familiar y campechana, y cierto toque feminista⁴⁶¹.

En una línea rupturista con respecto a esa visión del teatro tradicional ha de ser vista la obra *El gigante* de Luis Matilla, y otras como *Las maravillas del teatro*, inspiradas en el Capítulo XI de la Segunda Parte de *El Quijote*, cuando amo y escudero se encuentran con una carreta de “cómicos de la legua”: el bufón Bojiganga, el feo demonio, el caballero venido a menos... y el propio Cervantes que actuará, junto con los niños, como juez del trabajo de los comediantes. Supuso una aportación decisiva en la renovación del teatro infantil español con otras obras

461 Tejerina Lobo, “Literatura”, op. cit.

como *Teatro para armar y desarmar: El baile de las ballenas y El bosque fantástico. La fiesta de los dragones...*

Pero también debemos citar a *Tristín, Tristana y Tristón* (1984) de Sebastián Bautista de la Torre y, desde luego, entre los autores que se han dedicado en España a escribir este teatro para niños de calidad nos encontramos a José Luis Alonso de Santos que publica *Besos para la Bella Durmiente*:

En ésta, dedicada a sus hijos Vega, Lara y Daniel, utiliza exclusivamente el diálogo en verso. La dificultad que esto supone no resta agilidad a la obra, que combina con bastante habilidad una mezcla de tono poético y de suave burla. Utiliza como *hipotexto* el cuento maravilloso de *La bella durmiente* recogido de la fuente popular y escrito en prosa por primera vez en los *Cuentos de antaño* de Charles Perrault (1ª ed., 1697) y sobre esta historia conocida se levanta el *hipertexto* con un nuevo argumento en el que se combina la reivindicación de la ternura y de la poesía con el humor satírico y la caricatura de tópicos tradicionales⁴⁶².

Pero también una larga lista de autores entre los que podemos señalar: Jesús García Campos, *Blancanieves y los 7 enanos gigantes, La fiera corrupta...*; Ignacio del Moral, *Los enredos del Gato con botas*; Alberto Miralles, *En busca de la Isla del Tesoro*; Tomás Afán, *Pim, pam, clown*; Juan Luis Mira, *Barriga*; Carmen Conde, *Aladino, Belén...*; Fernando Lalana, *Se suspende la función*; Fernando Almena, *Los pieles rojas no quieren hacer el indio...*; Montserrat del Amo, *Zuecos y naranjas*; *Cigarras y hormigas* de Carlos Álvarez-Nóvoa, que trae de nuevo la fábula

462 I. Tejerina, "Teatro, lectura y literatura infantil y juvenil española", *Peonza*, 63, diciembre 2002, pp. 7-19

la de la cigarra y la hormiga y el cambio de papeles. Y lo que revela a los niños de hoy va más allá de la consabida moraleja, les descubre las verdaderas y ocultas razones de las conductas contrarias de ambos animales; *¡Te pillé, Caperucita!* de Carles Cano, que reúne cuentos clásicos: *Caperucita Roja, Blancanieves, La ratita presumida...* unidos a personajes como Frankenstein, Drácula, Rambo...; *Cuatro estaciones. Teatro para niños* de José González Torices, reúne obras de teatro muy breves en las que inserta poemas, romances y coplas; *En busca de la isla del tesoro* de Alberto Miralles, aparecen personajes de Stevenson que se sostiene sobre el recurso del teatro dentro del teatro; *El pirata Lagartijo* de Juan Pedro Romera, autor, director y actor de la compañía murciana *Fábula. Teatro Infantil*, en ella aparecen piratas, tesoros...; *La niña que riega las albahacas* de Antonio Rodríguez Almodóvar es una versión bien diferente de la que conociera García Lorca:

La primera sorpresa, que rompe uno de los elementos tradicionales que más ha interesado difundir durante siglos, es el personaje femenino protagonista. Frente a la pasividad, la obediencia y la acusada timidez de las doncellas en busca de un ansiado matrimonio, esta Mariquilla es emprendedora, rebelde atrevida, además de inteligente, y de ninguna manera quiere casarse con el príncipe. Por otro lado, el relato mantiene un poderoso y genuino sabor en el que están muy presente viejos saberes del pueblo que han sido silenciados por la cultura oficial y quienes escriben la historia, cual es el que atañe a su arraigado y razonable recelo contra las verdaderas intenciones de los poderosos⁴⁶³.

463 Tejerina Lobo, "Teatro", op. cit.

También podemos citar *Teatro cómico popular* de Varios autores: recopilación de piezas breves de teatro cómico popular: Lope de Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente, Ramón de la Cruz, los hermanos Álvarez Quintero. En la mayoría de estos textos, como decía Isabel Tejerina, se produce una transformación original de la forma y función de las acotaciones escénicas,

De tal modo que obra dramática se constituye en un nuevo tipo de relato, manteniendo al mismo tiempo, su carácter de guión para la escena. Afecta, pues, a la forma externa de la escritura dramática y creo que posee, a su vez, un interés añadido, ya que puede constituirse en un importante factor de renovación de este género literario al facilitar su uso como lectura autónoma⁴⁶⁴.

Entre las editoriales que publican teatro para niños en España se encuentran CCS, con las colecciones “Galería del Unicornio” y “Escena y Fiesta”; ASSITEJ-España (Teatro), Ediciones de la Torre con “Alba” y “Mayo Teatro”; Everest con las colecciones “Montaña Encantada - Serie Teatro” y “Punto de Encuentro - Teatro”; Anaya con la colección “Sopa de Libros Teatro”... Pero también existen portales de textos teatrales para niños a través de Internet, Portal de Literatura Infantil y Juvenil o el Portal de la Asociación de Autores de Teatro, ambos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

E incluso existen un buen número de grupos de teatro infantil y juvenil que operan en el ámbito nacional como Acuario Pequeño Teatro, Achiperre, Cooperativa de Teatro, la compañía murciana Fábula. Teatro Infantil, uno de los escasos grupos profesionales españoles que une veteranía con el público de pequeños.

⁴⁶⁴ I. Tejerina Lobo, “La literatura dramática infantil. Luces y sombras”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

TEATRO DE TÍTERES⁴⁶⁵

Los títeres son figuras realizadas a mano que simulan una forma humana o animal. El primer títere fue el plano. Según la Academia son figurillas de pasta u otra materia, vestidas y adornadas que se mueven con alguna cuerda o artificio. El término títere es de origen español y algunos historiadores afirman que el teatro de títeres precede al teatro de actores. Los más antiguos que se conservan son de Oriente, de la India, de Indonesia, de Birmania... Luego se expandieron por todos lados. Pasaron a Turquía, África y después surge el títere corpóreo:

Los títeres son objetos inertes que tienen una vida prestada, infundida por el titiritero; él los anima con su ritual maravilloso, colocándoles el alma en su cuerpecito de mentira, transformándolos en seres absolutamente vivos que abren la puerta de nuestro corazón sin pedir permiso y a cuya inocencia nos entregamos desprejuiciadamente⁴⁶⁶.

Sus orígenes se remontan probablemente hasta 3.000 años en la historia⁴⁶⁷. En tumbas egipcias del siglo XX a. C. se han

⁴⁶⁵ Entre la bibliografía interesante que podemos citar se halla: P. Parra Pedormo, *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*, Universidad del Valle, Colombia, 2006; H. Cerda y E. Cerda, *El teatro de títeres aplicado a la educación*, Editorial Andrés Bello, 1994; H. Cerda y E. Cerda, *Teatro de títeres, técnica y aplicaciones a la educación*, Editorial Universitaria, 1968; J. E. Acuña, *Teatro de títeres*, Editorial Futuro, 1960; M. López, *Teatro de títeres*, Ministerio de Educación Pública, 1959; G. Cañas y F. Alonso, *Teatro de títeres. Guía didáctica*, Santillana, 1980; V. Rogozinski, *Títeres en la escuela*, Ediciones Novedades Educativas, 2005; C. Angoloti, *Cómics, títeres y teatro de sombras*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990; H. Villena, *Títeres en la escuela*, Ed. Colihue, Buenos Aires, 1992.

⁴⁶⁶ Rogozinski, *Títeres*, op. cit., p. 11.

⁴⁶⁷ E. Blumenthal, *Puppetry and Puppets*, Thames & Hudson, 2005.

encontrado figuras de madera, móviles y articuladas. Y el historiador Heródoto refiere su asistencia a una ceremonia en la que una estatua de Osiris movía la cabeza y los brazos mientras una voz que procedía del interior de la imagen invitaba a los fieles a postrarse en oración. En las mismas civilizaciones antiguas, se usaban pequeñas figuras esculpidas en madera o marfil de brazos articulados y móviles, para divertir durante los banquetes a los comensales con bailes, pantomimas y composiciones poéticas; en suma, un auténtico repertorio teatral:

Las mismas figuritas se ponían en manos de los niños para que se divirtiesen creando pequeños espectáculos con canto, música e interpretación. Los hallazgos en muchas tumbas han sacado a la luz un número increíble de estatuillas que reproducen seres humanos y animales con articulaciones de piernas y brazos muy evidentes, con gancho para hilos en la cabeza y las manos; y todo ello puede encontrarse tanto en Egipto como en Grecia, en la Roma en la que se veneraban muchos dioses o en las catacumbas de la Roma en las que triunfaba el Cristianismo, incluso en las tumbas de ilustres personajes del mundo 'bárbaro'.

Además de divertir a niños y adultos en las casas, las marionetas se utilizaban también en los espectáculos públicos. De hecho, en las plazas de las más grandes ciudades de Grecia surgían numerosos teatrillos para divertir al pueblo que acudía en gran número a la llamada de los pregoneros⁴⁶⁸.

En España, al parecer hubo representaciones de títeres, gracias a los juglares, desde el año 1211 en teatros públicos y palacios. Y la iglesia en la Edad Media los usó para representar

468 J. L. García, "Los títeres en el mundo antiguo: Grecia, Egipto, Roma", *Titerenet*, 17 de septiembre 2007.

pasajes bíblicos. Con los títeres se hacían los milagros, los misterios de la virgen y se llevaban a cabo incluso representaciones en las mismas iglesias.

Pero como el títere puede confundirse o ligarse con el ídolo, fueron echados de la iglesia y ahí surgió el títere de plaza, el títere de los titiriteros.

En Italia, por ejemplo, recibe los nombres de Burattini (de guante) y Fantoccini (movido por hilos); y en Francia, de Guignol.

En España se emplean desde el siglo XVI y hay referencias literarias precisas en las obras de la época como el Quijote y otras:

El teatro de títeres empezó a ser representado por los mismos españoles. Uno de los castellanos que se encuentran en la Venta del Mollorido al comienzo de la tercera jornada de Antona García, de Tirso de Molina, declara que

*Mi caudal
es alquilar un portal
y tocando un tamboril
con diez títeres de nuevo
causar el simple deporte.*

En el siglo XVII el teatro de títeres podía verse en los corrales de comedias durante la cuaresma cuando se suspendían las representaciones teatrales⁴⁶⁹.

Con el descubrimiento llega a América, especialmente a México y Perú. No hay documentación escrita, pero lo que se conserva es que cuando Hernán Cortés llegó a América, llevó, entre sus soldados, a dos titiriteros que hacían títeres para entretenerlo. Pero cómo eran los textos y quién los componía:

469 J. M^a Ruano de la Haza, "Teatro de marionetas", [en línea], dirección URL: <http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/TEATRO_Y_FIESTA/27_Teatro%20de%20marionetas.pdf> (Consultado el día 18 de julio de 2010).

Los textos no existen propiamente, durante mucho tiempo; se trata de historias de transmisión oral que cada titiritero va alterando y modificando a su gusto. Hay que llegar al siglo XIX, en 1837, para enterarnos de que se encargan a Hartsenbusch unos textos dramáticos para recreo de la Reina, entonces de siete años, para representarlos «ya por las figuras de un teatrillo mecánico... ya por actores de muy corta edad». Las obritas fueron La independencia filial y El niño desobediente. Y nos encontramos ya ante esta característica corriente en la literatura escrita para títeres: su ambivalencia para el retablo y para la escena. Benavente recuerda que durante su infancia uno de los propietarios de un guiñol callejero de Madrid compraba alguna de las piezas que se le ofrecían. Pero esto no pasa de ser una anécdota en el terreno de la literatura para títeres, en realidad inexistente, por lo menos en su forma escrita⁴⁷⁰.

Desde principios del siglo XIX el arte de las marionetas despertó un vivo interés entre artistas de las Bellas Artes, como Heinrich von Kleist, Sergei Obraztsov, Edward Gordon Craig, Lorca, Picasso, Paul Klee o Leger, entre muchos otros. En Barcelona, por ejemplo, a mediados del siglo XIX se dio una forma de teatro llamada “de sala y alcoba”, que tuvo un importante papel en el nacimiento del moderno teatro catalán. Estas funciones podían ser también de sombras chinescas, para las que existía un repertorio temático e icónico que se vendía en las calles y tiendas especializadas, cuyas siluetas había que recortar luego en casa.

Gracias a Jacinto Benavente y a Valle-Inclán el títere alcanza un cierto prestigio a principios del siglo XX:

El 20 de diciembre de 1909, Benavente inauguró el *Teatro de los niños*, en el que colaboraría, tres meses después, Valle-Inclán

470 J. L. García, “La literatura de títeres”, *Titerenet*, 1 de enero 2007.

con *La cabeza del dragón*. En esta farsa, que parece transcurrir en una nube y cuyos personajes danzan y tienen “ojos de porcelana” y un “aire galante y hueco demaniqués”, Valle combate los convencionalismos literarios (“un poeta acaba un soneto lleno de amorosas quejas, la mayor locura sutil y lacrimosa, y tiene a la mujer en la cama con la pierna quebrada de un palo” dice el príncipe Verdemar), al tiempo que emplea los tópicos modernistas y la ironía para provocar el rechazo ante lo cursi⁴⁷¹.

A principios de los años veinte, actuaba en el Paseo del Prado y en el Retiro un titiritero llamado Mayeu, con quien Luis Buñuel había colaborado, antes de su conferencia sobre marionetas en la Residencia de Estudiantes.

Con la llegada de Valle-Inclán y Federico García Lorca se creó otra corriente titiritera con su *Retablillo de don Cristóbal*. También a finales de 1922 éste invitó a Fernández Almagro a ver “un Guiñol extraordinario... de arte puro del que tan necesitados estamos” (*Epistolario*, pp. 164-166), refiriéndose a *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, adaptada al teatro de cachiporra:

García Lorca también se sirvió de la dramaturgia del guiñol para profundizar en la realidad oculta del ser humano, como en el caso de *La zapatera prodigiosa*, “una comedia por el estilo de los cristoblicas... donde no se dicen más que las palabras precisas y se insinúa todo lo demás” (*Epistolario*, p. 240-242). En efecto, la sabia incorporación de elementos escenográficos como el cromatismo de los figurines, la funcionalidad de las canciones y de la música de inspiración tradicional, la escueta vistosidad de la coreografía y el ajustado ritmo escénico, constituyen los principales atractivos de esta farsa violenta en dos actos⁴⁷².

471 M. Calderón Calderón, “El retablo de títeres, un teatro de vanguardia en España (1909-1937)”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 10, 2000, pp. 187-188.

472 Ibidem, p. 194.

De ahí surgieron Mané Bernardo y Javier Villafañe, en esa época de 1934. Después vinieron todos los que se nutrieron de ellos y se continúa la tradición titiritera con Sara Bianchi, Ariel Bufano, Hermanos Di Mauro, Virginia Pasetti, José Ruiz, M. López Ocón...

Pero durante la República es interesante también el Teatro de Títeres de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Miguel Prieto. Bartolozzi fue el creador del Pinocho español y desde su puesto de director artístico de la editorial Calleja creó personajes como Chapete, oponente de Pinocho, los populares Pipo y Pipa, y otros que se incorporan luego al guiñol de su creación inspirados en los ballets rusos. En este guiñol Bartolozzi y su esposa y colaboradora Magda Donato mantendrían un gran prestigio.

Rafael Alberti y M^a Teresa León también llevaron a cabo un guiñol titulado Ocube, como anunciaron en la revista homónima, donde se habían de representar farsas maldicientes, satíricas y revolucionarias:

Lo que hacían unos y otro no era sino explotar, en las circunstancias propicias de una guerra, la fuerza épica que tiene el teatro de títeres. Al igual que el cuento maravilloso, son géneros que han permanecido hasta hoy dentro de la épica oral, de ahí el papel que ha jugado, en aquéllos, la improvisación: no han sido nunca, en su forma popular, un teatro escrito. Por el contrario, toda la fuerza épica de los *puppi* se ha basado en el juego con el volumen, la tonalidad, el timbre y la textura de la voz del titiritero, así como en los valores (amistad, honor, generosidad, trascendencia), en los sentimientos y en las pasiones (amor, locura, envidia, venganza, pundonor) de sus protagonistas (Pasqualino, 1992:33-104 y 115-214)⁴⁷³.

473 Ibidem, p. 199.

Existen diversos tipos de títeres: de guante (o guiñol); de hilos (o marionetas); de varillas; de muppet (o bocón); de sombras (se consideran una variedad del teatro de títeres); pero existen muchos otros⁴⁷⁴.

En España operan en la actualidad unas ciento treinta compañías de títeres que habitualmente hacen representaciones.

474 J. L. García, "Clasificación de títeres", *Titerenet*, 15 de diciembre 2005. En su artículo señala los siguientes tipos: Títere de varilla: Son aquellos cuyo movimiento se consigue articulando los miembros del muñeco y moviéndolos mediante unas varillas; Muppets: De "Marionetts" y "Puppets" son el tipo de marionetas creadas por Jim Henson y conocidas sobre todo por los programas de televisión "Sesam Street" y "The Muppets Show"; Bunraku: Teatro de títeres tradicional de Japón, cuyos orígenes se remontan a la segunda mitad del siglo XVII, y cuyo centro geográfico es la ciudad de Osaka; Títere de guante: Son aquellos muñecos que se manipulan colocando la mano en su interior; Marote: Marote o Marotte: Marioneta en la que las manos del muñeco han sido sustituidas por las propias manos del manipulador o manipuladores; Pupi: Tipo de títeres de varilla, manejados desde arriba; Títere de Wayang: También conocido como títere tailandés; Sombras chinas: Espectáculo, o parte de él, que consiste en proyectar la silueta de una figurilla en movimiento sobre una pantalla; Marionetas danzantes en el agua: Su nombre: Mua Roi Muoc, cuya traducción aproximada es: marionetas danzantes en el agua; Marioneta de hilo: En la actualidad existen muchos tipos de crucesas y de fijación de los hilos, algunas con nombres concretos: percha checka, percha burma, vertical, horizontal...; Marionetas de Kathputli: Las marionetas de Rajasthán, llamadas Kathputli, son accionadas mediante dos únicos hilos, de los cuales, uno va desde la cabeza a la cintura de la marioneta, y el otro de una mano a otra; Títere plano: Suelen ser figuras recortadas en madera o cartón y que son manipuladas con desde abajo con una varilla; Títere de dedal: Son pequeñas cabezas que se insertan como un dedal en los dedos de la mano; Títere sobre mano: Se manejan desde arriba, doblando la muñeca en ángulo recto y apoyando los dedos en la superficie del espacio escénico; Marionetas de manipulación directa: También llamadas marionetas de manipulación a la vista; Títere de peana: Son aquellos que están sujetos a través de una varilla colocada en su parte inferior a un soporte de madera, al cual se le denomina "peana"; Marionetas de viento: Son marionetas -más bien siluetas- de varilla cuyo mecanismo es movido por el viento; Jinete: Modalidad de marioneta en la que la cabeza del muñeco está sostenida por la cabeza del actor, mediante una gorra, un casco o una especie de cilindro.

Entre ellas podemos citar: Atelana Teatro; Colectivo Humo; Compañía de marionetas Herta Frankel; El Grillo Títeres; El retablo de la ventana; Juglar teatro; Los duendes, teatro de títeres moviendo hilos; Teatro de la luna; Teatro de los claveles; Teatro de títeres El papamoscas; Teatro del gatto; Titelles d´en Tonet; Títeres Luna Nueva; Títeres Cachirulo; Títeres la Gaviota...

Y entre los espectáculos de títeres que podemos encontrar se hallan: *La bicicleta de Desguace Teatro; Payasos de madera de M; Pequeños suicidios y Buscando el sol u Oliu el pequeño leñador* de Rocamora; *El ratón Nicolás y sus amiga de la ciudad; Historias de agua...*

Rogozinski⁴⁷⁵ nos propone toda una serie de juegos exploratorios que tienen como ámbito el títere en la escuela aplicado a un orden educativo y lúdico. A través de las cuales explora los materiales y llevan a cabo juegos con pañuelos, juegos con papeles de diario (elaborando títeres de papel), juegos con manos y elementos...

475 Rogozinski, *Títeres*, op. cit., pp. 105 y ss.

476 A. M. García Gómez, "¿Cuál es la vida del teatro de sombras?", *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, diciembre 2009. Los diversos tipos de teatro de sombras son recogidos específicamente por García Gómez: "China: silueta de unos sesenta centímetros, sujetadas por la cabeza y de gran movilidad, son translúcidas, caladas y coloreadas. Se representan pegadas a la pantalla.

- India: se realiza de noche al aire libre, las figuras son grandes, translúcidas, articuladas en sus extremidades y sujetas por una sola varilla desde abajo y enganchada en la cabeza. Están construidas en piel muy fina y se representan pegadas a la pantalla.

- Tailandia: siluetas grandes, de 1,5m a 2m, planas y sin articulaciones. Presentan personajes o paisajes y escenas completas. Están realizadas en cuero, los personajes pueden ser de dos tipos: positivos -claros, translúcidos-, y los negativos - opacos u oscuros-. Actúan delante de un fuego viéndose tanto la silueta de los actores como la de los personajes.

TEATRO DE SOMBRAS⁴⁷⁶

Algunos lo consideran como una variedad del teatro de títeres. Según José Luis García⁴⁷⁷ este tipo de arte fue muy popular entre los siglos XIV y XIX, durante las dinastías Ming y Qing de China. Las figuras usadas en las obras lucen hermosas y encantadoras y la técnica del grabado requiere de mucha habilidad. Huaxian, un condado de la provincia de Shaanxi, en el centro de China, es la cuna de las marionetas de sombras.

Jacques Remise⁴⁷⁸ recoge una leyenda china del siglo II a. C. que constituye para él el origen del teatro de sombras. Dice que el emperador Wu-Ti, de la dinastía Han, había perdido a su mujer Wang, por la que sentía un gran amor. Todos intentaban devolverle el gusto por la vida porque cayó en una profunda depresión. Sha-Wong logró revivir a la amada Wang a través de una tela colocada entre dos postes y sobre la que hace aparecer unas sombras de su amada. Hablaba con el emperador de recuerdos y trataba con él asuntos del reino. Hasta que un día el

- Java: Figuras planas realizadas en cuero, aunque también aparecen figuras con volúmenes dando lugar a distintas sombras de una misma figura. Siluetas estilizadas y muy ricas en matices. Están sujetas por una varilla vertical que les coge todo el cuerpo y dos varillas a los brazos de manera que posee articulación. No se usan pegados a la pantalla y el foco de luz está suspendido desde arriba. El teatro se representa viéndose tanto a los actores como a los personajes.

- Turquía: Las siluetas se colocan pegadas a la pantalla, se sostiene con una varilla horizontal al cuello y la otra al único brazo articulado. Son transparentes, de unos 30 cm realizadas con una cierta tosquedad, caladas y pintadas. Los personajes son siempre los mismos -Karagoz y Hadjivat-, un albañil y un herrero. La luz no está pegada a la pantalla con lo que consigue cambios de tamaño.

- Grecia: La luz se encuentra pegada a la pantalla y el actor detrás, aunque la luz proviene de abajo. Los personajes son similares a los turcos y se manipulan con varillas horizontales. Le gusta mucho realizar apariciones y desapariciones sorprendidas".

477 J. L. García, "Apuntes sobre el teatro de sombras", *Titerenet*, 6 de febrero 2006.

478 J. Remise, *Magie Lumineuse*, Ed. Balland, París, 1979.

emperador retiró la tela y se dio cuenta de que era puro teatro, montando en cólera.

Su origen, pues, está en la China y la India, y después aparecerán en Tailandia, Camboya, Malasia, Java...

No será hasta 1760 cuando aparezcan en Europa occidental los primeros teatros de sombras –probablemente vía Italia-. En Francia existen dos grandes periodos. Uno hacia mediados del siglo XVIII, con el teatro de Séraphin, y el otro hacia finales del XIX, con el Chat-Noir⁴⁷⁹.

En España y, en general a Occidente, llegan a partir del siglo XVIII, cuando adquieren alguna relevancia; y en Italia habían jugado con sombras desde el siglo anterior:

En Alemania e Italia aparece a partir de 1760, y en Francia existen dos grandes períodos: uno a mediados del XVIII (1767), con el teatro Séraphin como divertimento de los niño/as en las tardes de invierno, y el otro, hacia finales del XIX, con el Chat-Noir, donde cobra mayor auge la técnica y el arte de las sombras. Junto a esto aparece en Europa a finales del XIX y principios del XX una gran curiosidad por todo lo que suponga fenómenos luminosos y fantasías de sombras. Aparecen los diagramas tridimensionales y la linterna mágica. La moda de las sombras se extiende a España a principios del 1800 despertando afición como espectáculo y actividad privada. En esta última época, cuando el teatro de sombras había perdido su carácter mágico, fue un espectáculo con una cierta categoría adulta y concebido para adultos. Hoy en día el teatro de sombras está prácticamente olvidado⁴⁸⁰.

479 Angolotti, *Cómics*, op. cit., p. 85.

480 García Gómez, "Vida", op. cit.

El material usado para las sombras chinescas es el cuero de buey. Las personas eligieron ese tipo de piel por su suave y duradera textura, además de poseer la finura necesaria. Primero se lava y se seca el cuero. Luego se dibuja el perfil sobre el cuero y se corta. Entonces se introduce en agua para darle el color y luego se saca para plancharlo, el proceso más difícil. Por último, el cuero se seca y amarra para la presentación. Las sombras chinescas hacen énfasis en la representación. Moviendo todo el cuerpo mientras sigue los ritmos inspiradores de canciones, toda la trama representa fuertes características locales.

Las figuras planas son las que se emplean más habitualmente en el teatro de sombras pues crean una fácil identificación del personaje. La silueta se realiza de perfil. Entre esas figuras nos podemos encontrar: silueta negra (ofrece la sombra completa de la figura), silueta con perforaciones (se combina la sombra negra con la luz del interior de las mismas), silueta transparente (para su creación se utiliza plástico rígido (acetato). Primero se dibuja la silueta en el papel y encima se construye una figura completa de plástico dándole color a todo el acetato), figura móvil (resulta muy difícil de construir)...:

Además, los objetos tienen cualidades distintas, y dos de ellas son de gran interés para el teatro de sombras: la capacidad y la transparencia. Los cuerpos opacos dan sombras negras. Los transparentes –aquellos que dejan pasar la luz o parte de ella- o no dan sombra o la dan coloreada. Las posibles combinaciones entre objetos opacos o transparentes dan la cualidad del mensaje⁴⁸¹.

481 Angolotti, *Cómics*, op. cit., p. 83.

Es una variante de los títeres según todas las versiones o un tipo específico de títere. La diferencia sustancial entre títeres y marionetas es que el títere tiene sólo cabeza y manos; un trozo de tejido, cubierto por el traje, hace de cuerpo y sirve al titiritero para ajustárselo como un guante. El dedo índice sirve para sostener la cabeza, mientras que el pulgar y el corazón se usan para el movimiento de las manos. Las marionetas, por el contrario, están dotadas de brazos, cuerpo y piernas móviles, accionadas por el marionetista, situado por encima o detrás de la figura.

El origen del nombre ‘marioneta’ es muy controvertido. Algunos expertos de teatro franceses sostienen que una célebre actriz, Marion, dio el diminutivo de su nombre a los personajes de madera que repetían, en dimensiones reducidas, sus delicados rasgos. Pero se sabe que *une marionette* era un clérigo que en las representaciones religiosas donde aparecía la Virgen aportaba su voz haciéndola aguda para que pareciese femenina. Otros expertos, por el contrario, aceptan y sostienen una curiosa y creativa tesis que se remonta a un episodio sucedido en la ciudad de Venecia en el siglo X⁴⁸².

482 J. L. García, “¿Títere o marioneta?”, *Titerenet*, 22 de mayo de 2007. Dice José Luis García que “algunos piratas berberiscos, procedentes de las costas de Trieste, hicieron incursiones en la laguna véneta, capturando a doce doncellas que se dirigían a la iglesia de Santa María de la Salud para casarse (no entre ellas, claro está). La población se armó, persiguió a los piratas y, después de una dura batalla, liberó a las jóvenes novias. Y desde aquel día, se celebró todos los años una ceremonia que recibió el nombre de Fiesta de las Marías: doce doncellas en edad de casarse eran conducidas en procesión durante ocho días, siendo entregadas en matrimonio a otros tantos jóvenes (doce, que no ocho, ya que si no se hubiese incitado a la poligamia de unos pocos) con una

En Francia, se habla simplemente de ‘marionettes’, término que los engloba a los títeres y a la marioneta misma; en Gran Bretaña, el término ‘puppets’ indica genéricamente todo el teatro de figura y lo mismo puede decirse de Alemania, donde se usa el vocablo ‘puppen’.

Desde la Edad Media hay datos que constatan su presencia en Italia:

La primera descripción de un teatro de marionetas es probablemente la publicada a mediados del siglo XVI por el médico y matemático italiano Girolamo Cardano en su *De rerum varietate*. En el libro XIII describe a dos marionetistas sicilianos que manejaban dos muñecos de madera, a los cuales hacían bailar y ejecutar los movimientos más sorprendentes con los pies, las piernas, los brazos y la cabeza. En el siglo XVII muchas casas de nobles italianos tenían su propio teatro de marionetas, donde se montaban versiones de ballets, óperas, tragedias y comedias representadas en los teatros públicos. Las marionetas del caballero Filippo Acciaiuoli de Florencia eran tan populares que fue invitado a representar en muchas casas de nobles, embajadores, cardenales y, en cierta ocasión, ante el papa⁴⁸³.

En la *Commedia dell'Arte*, siglo XVI, ya se utilizaban muñecos de trapo. E incluso se hicieron muy populares, tanto como sus máscaras. Y se sabe que los que hubo en España en el siglo XVI, que tanta trascendencia tendrían después para Cervantes en su Retablo, eran de origen italiano.

dote facilitada por la República de Venecia. Con el paso del tiempo, a causa de las restricciones económicas y las protestas sobre la elección de las doncellas, para no suprimir una ceremonia tan apreciada por el pueblo, se decidió sustituir a las jóvenes por doce enormes estatuas móviles de madera transportadas a hombros en cortejo, que recibieron inmediatamente el nombre de Marione.

483 Ruano de la Haza, “Teatro”, op. cit.

El arte de actuar con las marionetas o títeres cobró una gran importancia desde fines del siglo XVIII y todo el XIX. El poeta y dramaturgo alemán Goethe (1749-1832) publicó tres dramas con el título genérico *Teatro moral y de marionetas recién abierto*. Y los músicos Gluck (1714-1787) y Joseph Haydn (1732-1809) compusieron en Austria varias obras para estos teatrillos. En el año 1846, la escritora francesa George Sand, ayudada de su hijo Maurice, creó su propio teatro de marionetas en el castillo de Nohant, en Francia (donde había pasado su infancia). Entre los dos fabricaban los muñecos, Maurice esculpía las cabezas y la escritora confeccionaba los vestidos. Llegaron a tener más de 200. Colaboraron en este entretenimiento los distintos artistas: Delacroix, Honoré de Balzac y los músicos Georges Bizet, Musset y Liszt.

Ya Valle-Inclán en 1910 escribió para marionetas unas obras en que ciertos personajes eran satirizados y presentados como esperpentos. Se representó la obra *La cabeza del dragón* y años más tarde, en 1926, *Tablado de marionetas*. Algunas de las obras más representativas del teatro de marionetas son *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, *El retablillo de Don Cristobal*, de Lorca y el sainete de la *Tía Norica*. La compañía de marionetas “La Tía Norica” de Cádiz, creada en 1790, es la más antigua de España y de Europa. Su pervivencia se debe a la combinación de tradición y modernidad, a la capacidad de adaptación a cada generación, manteniendo unas constantes que se amoldan a los cambios históricos, sociales y artísticos.

Uno de los tipos de teatro de marionetas más conocidos en el mundo es el Bunraku (marionetas japonesas), considerado patrimonio universal de la humanidad. En él se unen tres artes

escénicas: la recitación, la música y las marionetas propiamente. Las marionetas eran simples y de tamaño modesto en su origen, operadas con una sola mano.

4. La lírica

La poesía siempre será el gran descubrimiento, la sorpresa y el afán de creación lingüística. El lenguaje se hace dueño de la imaginación gracias a la poesía y es ésta la que insufla de alegría vital al lector. Los niños son muy agradecidos con la poesía, menos los adolescentes. Quizá por un defecto que ha generado una cierta degradación en su lectura a medida que han pasado los años. Como decía Juan Cervera citado por Isabel Tejerina, la poesía debe entenderse en el ámbito infantil como una

Oportunidad para escuchar, jugar y cantar. Sentir el placer de los sonidos, de su ritmo y combinaciones. Asociar la vivencia de la palabra al movimiento, al baile, al juego como siempre han hecho los niños con la poesía folclórica. No es una asignatura que se enseñe, sino una hábil combinación de actividades simultáneas cuya enumeración, siempre incompleta, pasa, por ejemplo, por: la lectura usual de poemas bien elegidos; la audición de canciones; la grabación de poemas; las lecturas y cantos colectivos; los juegos de movimiento con rimas y canciones; acertar adivinanzas, decir retahílas y trabalenguas; los juegos dramáticos y paradramáticos con poesías y canciones; la recuperación de romances, refranes, coplas populares...⁴⁸⁴

484 I. Tejerina Lobo, “Algunas consideraciones pedagógicas sobre poesía” [en línea], Dirección URL:< <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/>

Como decíamos sobre el cuento en su momento, también se puede aplicar de la lírica. Las primeras manifestaciones en relación con el mundo infantil serán siempre de carácter oral. Al niño le gusta oír canciones. Muchos han oído las nanas por primera vez, aunque no sea hoy día una costumbre ni mucho menos extendida en el fragor de la rapidez vital existente. Sin embargo, en algunas ocasiones es habitual que el niño haya accedido a la literatura a través de las pequeñas canciones que en un momento determinado ha oído desde pequeño. Y más adelante a través de poemas rimados bajo la forma de trabalenguas, adivinanzas, juegos y rimas, retahílas, o cantos de juegos o del hogar como trabalenguas, arrorró... y otras manifestaciones que tienen la forma repetitiva y excesivamente musical como germen propicio:

Si los cuentos amplían el marco de referencias del niño, los poemas contribuyen al descubrimiento del lenguaje artístico y el afianzamiento del ritmo⁴⁸⁵.

Pero existe algo más, se asocia la dimensión lúdica a la dimensión literaria, una interacción que a través de la poesía se consigue de modo más certero que a través de la prosa:

La poesía presenta para el niño como la gran oportunidad para manejar palabras, contemplarlas desde distintos ángulos y jugar con ellas (...) En la poesía infantil, sobre todo, el valor informativo pierde terreno ante el reclamo lúdico (...) Sobre todo cuando se sabe de memoria y se emplea como fórmula para un juego⁴⁸⁶.

platero/01305020811682846756802/p0000001.htm#1_0_> (Consultado el día 14 de abril de 2009).

485 Cervera, *Teoría*, op. cit., p. 68.

486 *Ibidem*, p. 81.

Además, por su expresividad y por su especial efecto sonoro y su llamada a la especulación, pueden ser un motivo de gran interés en un mundo material e inhóspito... La poesía es un canto al sentimiento y a la afectividad, unas sensaciones que permanecen en el mejor frontispicio de cualquier ser humano y son un reclamo para cualquier niño. Pero a la vez, la poesía puede significar para el niño la aceptación de un imaginario en el que la palabra cantada adquiriera la versatilidad de la acción o de las sensaciones al unísono. Entre los valores que Manuel Abril⁴⁸⁷ expresaba sobre las posibilidades de la lírica citaba las siguientes:

1. El placer poético: Existe una alegría en el niño al recordar, memorizar y repetir estructuras rítmicas musicales con sentido.
2. La necesidad de educar en la escucha pues afirma que «leer poesía es reinventarla de algún modo».
3. El entrenamiento en el ritmo: «El sonido poético no es producto artificial de la casualidad sino de la construcción, pero se requiere el análisis de recursos, artificios y elaboraciones conscientes del autor».
4. Familiarizarse con los mecanismos del verso o de la diversidad de textos.

487 M. Abril, "Sonido y sentido. La poesía en la construcción lingüística y literaria" en *Lectura y literatura infantil y juvenil*, op. cit., pp. 202-204. También proponía una serie de aplicaciones con objeto de orientar la situación de los docentes: poesía para la memoria y la alegría, poesía para la sorpresa, poesía para la palabra y el ritmo, poesía para la rima, poesía para la sintaxis, poesía para la lectura, poesía para el silencio, poesía para las sensaciones, para el amor, para las coincidencias, para la reflexión, para el dibujo, para la interpretación, para el ritmo, para prosificar y para encontrarse con otras funciones (pp. 217-219).

5. La investigación de los elementos populares que todavía hay en la memoria colectiva.
6. El entrenamiento articulatorio en las primeras edades como en niveles superiores.
7. El plantear preguntas.

La poesía siempre ha estado en el origen de los pueblos, los ha moldeado, los ha formado y ha creado su propia esencia como tales, pero también está en el origen de la vida, en el origen del niño. Es a través del juego de palabras, de las asociaciones diversas, de las canciones y de los juego de rimas como va penetrando el sentido del ritmo y sobre todo el sentido humano, las sensaciones primeras del ser humano. De ahí su gran valor pedagógico que fue visto especialmente por Nobile que exalta sobremanera una serie de principios rectores que nos ofrecen la esencia de la poesía y su necesidad como discurso pues:

Agudiza la sensibilidad ético-estética, ennoblece los modos y el sentimiento, educa el gusto, potencia una fantasía ágil y creativa, desarrolla y cultiva el ritmo y la musicalidad de la palabra, cuyas infinitas posibilidades expresivas descubre y exalta, reintroduce valores, despierta al diálogo íntimo y encantado con la naturaleza y familiariza con “usos y analogías poco habituales pero muy expresiva”, descubre en las cosas y en los fenómenos esas cualidades que suelen pasar desapercibidas para la mayoría siendo un elemento de salvación para una infancia cada vez más incapaz de asombro y de maravilla, y actúa como antídoto contra ciertas formas de precoz escepticismo y de desacralización tan frecuentes en nuestra época⁴⁸⁸.

488 Nobile, *Literatura*, op. cit., p. 69.

Sin embargo, a pesar de todos estos valores, no siempre se ha exaltado la poesía en la escuela. Han existido muchas reticencias por parte de los enseñantes a hacer a los niños partícipes de sus valores. En muy contadas ocasiones se ha producido esa consideración y esa valoración necesaria cuando no negativa. Se impone, pues, en los profesionales de la enseñanza una mayor consideración y un necesario acercamiento:

Tanto en aquellos momentos, último tercio del siglo XIX, en los que hemos encontrado los primeros autores que declaraban su intenciones de escribir poesía, como en los actuales, se han publicado y se publican, comparativamente, menos obras poéticas que narraciones dedicadas de intención a los lectores infantiles y juveniles. Esta notoria carencia de un más asiduo cultivo del verso (...) se ha convertido en constante histórica dentro del panorama actual de la literatura española⁴⁸⁹.

No muy lejos ha estado el mercado que ha sido ajeno a la poesía infantil y juvenil salvo gratificantes salvedades. A ese error en la percepción y valoración de la poesía como instrumento didáctico o no, o simplemente placentero, ha contribuido a veces una visión excesivamente pueril de ésta, repetitiva y parcial del fenómeno de la poesía infantil que está a medio construir en los momentos actuales y en proceso porque:

Durante tiempo se dudó de las capacidades poéticas de los niños, razón por la cual ha sido la «gran excluida» de la literatura infantil, no concediéndole una entidad propia. Idea que ahora sabemos errónea⁴⁹⁰.

489 P. Cerrillo y J. García Padrino (coord.), *Poesía infantil, teoría crítica e investigación*, Cuenca, 1990, p. 66.

490 Borda, *Literatura*, op. cit., p. 104.

Algunas de las razones que justificaban esta ausencia de la poesía infantil del ámbito de las editoriales y su prácticamente nulo empleo en la enseñanza eran explicadas con meridiana claridad por el profesor y escritor de literatura infantil Gómez Yebra:

El origen de la escasa o nula consideración manifestada hacia la poesía infantil desde los órdenes recién citados es variopinto aunque puede concretarse en estos aspectos: a) desconocimiento de la existencia de obras poéticas destinadas al público infantil; b) baja calidad de algunas de esas obras; c) escasez de profesores que aproximen esos libros a los niños; d) confusión muy extendido entre el público adulto sobre la literatura infantil; e) la ley del mínimo esfuerzo⁴⁹¹.

Tan es así que una de las editoriales más importantes de finales del XIX de literatura infantil, la Editorial Calleja, no fue muy consciente de la importancia que tenía la poesía para la infancia y no publicó ninguna colección de poesía. Ni siquiera los primeros volúmenes de la editorial Juventud tampoco, “Hijos de Santiago Rodríguez” o “Román Sopena”.

Desde principios de siglo XX hubo algún interés cierto por parte de los grandes poetas de acercarse a la infancia. Una de las primeras que dedica un libro completo a ellos es Josefina Bolinaga en 1934 con *Candor*, pero eran poemas muy afectados y de poca calidad:

Estaban al servicio de una inequívoca afectación y de una fácil recurrencia a los tópicos ñoños y al fácil cultivo de la sensibilidad con el juego de los paralelismos revelados ya en el título para utilizar distintos símbolos florales en el realce de una determinada virtud moral: “Campanilla/Perseverancia”, “Sensitiva/Pudor”, “Hierba-Luisa/ Amistad eterna”, “Pasionaria/Fe”...⁴⁹²

491 A. Gómez Yebra, “La más cara máscara” en *Poesía infantil*, op. cit., p. 146.

492 Cerrillo y García Padrino, *Poesía*, op. cit., p. 68.

Sin embargo, en ese mismo año de 1934, María Rodrigo y Elena Fortún recopilan *Canciones infantiles*, con intención de recuperar canciones que de otro modo se hubieran perdido. Entre ellas hay romances y romancillos de los siglos XVI y XVII, viejas canciones infantiles, invocaciones...

Fruto de esta labor es la importante aportación de escritores como Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Antonio Machado, Jorge Guillén, Federico García Lorca o Miguel Hernández por citar sólo unos cuantos. Decía, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez en 1914:

«Dondequiera que haya niños —dice Novalis—, existe una edad de oro». Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca. ¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños: siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco del amanecer!

A mediados de siglo hubo otros autores que le dedicaron también especial atención a la poesía infantil, pero de todos ellos la que con más ahínco fijó un predominio durante mucho tiempo fue Gloria Fuertes.

Ana Garralón⁴⁹³ citaba hace poco una panorámica muy concisa sobre las últimas aportaciones poéticas en castellano y señalaba que a partir de los 90 se produjo la desaparición o reciclaje de editoriales dedicadas a la poesía como Escuela Español, Didasca-

493 A. Garralón, “Poesía infantil en castellano desde 1990. Breve panorámica” [en línea], Dirección URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/01383853111460730867024/index.htm> > (Consultado el día 10 de marzo de 2009).

lia, Labor, Miñón y Espasa Calpe y que la única dedicada exclusivamente a la poesía para niños era Alba y Mayo de Ediciones de la Torre; aunque hay algunas que publican ocasionalmente como Bruño, Edelvives, Lóguez o Hiperión (con la colección Ajonjolí) además de, en los últimos quince años SM, Ana, Everest y Espasa-Calpe. Sin embargo, no son muchos los autores que se han dedicado a la poesía, autores que se pueden contar con los dedos de una mano. Algunos como esporádicamente como Luis García Montero con *Lecciones de poesía para niños inquietos*. Al alimón con la prosa ha escrito poesía para niños A. Gómez Yebra, Carlos Murciano, Rosa Díaz, Ana María Romero Yebra, María Luz Uribe, Herrín Hidalgo, Antonio Fernández Molina, José A. Ramírez Lozano, María López Soria, Alicia Borrás, Antonia Ródenas, Sagrao Pinto y José González Torices.

Sin embargo, sí han tenido difusión algunas antologías de poetas como la colección Sopa de Libros de Anaya que se inauguró con *Mi primer libro de poemas*, con obras de Juan Ramón Jiménez, Alberti y Lorca llevada a cabo por Felicidad Orquín. A la que siguieron *Antología poética para niños* (SM), *Poesía española para niños* de Ana Pelegrín (Taurus, 1997; su primera edición era de 1979) y *Poesía española para jóvenes* (Alfaguara); además de la misma autora, *Letras para armar poemas* y *Raíz de amor* (ambas en Alfaguara, 2000 y 1999, respectivamente). También destacan las publicadas por Media Vaca, *Narices, buhítos, volcanes y otros poemas ilustrados*, además de las llevadas a cabo por José María Plaza, *Entre el clavel y la rosa. Antología de la poesía española* (Espasa-Calpe, 1998), *De todo corazón. 111 poemas de amor* (SM, 1998), *Alibarú, la ronda de las estaciones* (Gaviota, 1999)⁴⁹⁴...

494 Podemos citar también: *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas* de la

Algunas de esas manifestaciones habituales pueden ser las siguientes:

LAS CANCIONES DE CUNA O NANAS

Las canciones de cuna son composiciones de una gran sencillez y contención acústica que generan una agradable melodía llena de parsimonia y dulzura con la que se pretende que el niño concilie el sueño. En cierto sentido, poseen una existencia mágica a través de ese “duérmete ya”, que tantas veces se reitera. Están formadas generalmente por canciones cortas, de una única estrofa de cuatro versos a las que en ocasiones se les añaden otras sin cambiar la melodía. Tienen también un carácter melancólico debido a la forma y el timbre de voz en que son cantadas y al momento en que se hace. Forman parte de una cultura ancestral de tradición oral que se genera en el cancionero español popular. Se cantan en voz baja o susurrando, suaves y dulces. Entre ellas podemos citar:

ARRORRÓ MI NIÑO

Arrorró mi niño,
arrorró mi sol,
arrorró pedazo,
de mi corazón.
Este niño lindo

Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996; *Adivinanzas y trabalenguas*, Edelvives, 2002; *Antología prima de la poesía española*, Castalia, 2002; *Por caminos azules*, Anaya, 1999; *Si ves un monte de espumas y otros poemas*, Anaya, 2000; *Arroyo claro, fuente serena. Antología lírica infantil*, Vicens Vives, 2000...

ya quiere dormir;
 háganle la cuna
 de rosa y jazmín.
 Háganle la cama
 en el toronjil,
 y en la cabecera
 pónganle un jazmín
 que con su fragancia
 me lo haga dormir.
 Arrorró mi niño,
 arrorró mi sol,
 arrorró pedazo,
 de mi corazón.
 Esta leche linda
 que le traigo aquí,
 es para este niño
 que se va a dormir.
 Arrorró mi niño,
 arrorró mi sol,
 arrorró pedazo,
 de mi corazón.
 Este lindo niño
 se quiere dormir...
 cierra los ojitos
 y los vuelve a abrir.
 Arrorró mi niño,
 arrorró mi sol,
 duérmase pedazo,
 de mi corazón.

DUERME, DUERME, NEGRITO

Duerme, duerme, negrito,
 Que tu mama está en el campo,
 Negrito.
 Te va a traer codornices para ti,
 Te va a traer rica fruta para ti,
 Te va a traer carne de cerdo para ti,
 Te va a traer muchas cosas para ti.
 Y si mi negro no se duerme,
 Viene el diablo blanco y zas,
 Le come la patita, chicapumba, chicapum.
 Duerme, duerme negrito
 Que tu mama está en el campo negrito,
 Trabajando,
 Trabajando duramente,
 Trabajando sí,
 Trabajando y no le pagan,
 Trabajando sí,
 Trabajando y va de luto,
 Trabajando sí ,
 Trabajando y tosiendo,
 Trabajando sí,
 Pal negrito chiquitito,
 Pal negrito sí,
 Trabajando, sí,
 Trabajando, sí.
 Duerme, duerme, negrito,
 Que tu mama está en el campo, negrito.

LOS VILLANCICOS

Por diversas razones el villancico ha sido asociado a la literatura infantil y juvenil. Si acaso por ese componente rítmico y la sencillez en la composición que ha sido tradicionalmente bien asimilado por este tipo de lectores, sin embargo, no son propiamente canciones infantiles ni en su origen ni en su posterior desarrollo. El villancico nace en el siglo XV. Dice Navarro Tomás⁴⁹⁵ que

La cantiga de estribillo del periodo precedente se convirtió en el villancico del siglo XV. Hasta fines de este siglo, el nombre de villancico no parece haber sido corriente para designar la forma métrica a que desde entonces se ha venido aplicando (...) El villancico se componía en metros de ocho o seis sílabas. Su asunto era amoroso o devoto. Coincidió con el zéjel en su preferencia por los temas de tono popular, aunque cultivaba también los conceptos cortesanos de la canción.

Por tanto la asociación con la tradición eclesiástica y la Navidad es posterior a estas fechas. Al principio, antes de su llegada a la Navidad era cantado con acompañamiento de vihuela. A partir del siglo XVIII en todas las capillas musicales de España y

495 T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, 1978, pp. 171 y ss. Y añade que “la forma del villancico continúa ajustada fundamentalmente a los modelos practicados por Alfonso el Sabio en las *Cantigas* y seguidos por Juan Ruiz y López de Ayala en sus respectivos poemas. Desde el *Cancionero de Baena* al de *Palacio*, la primera parte, tema o estribillo del villancico, consta en general de cuatro versos en orden de redondilla abba, rara vez abab (...) La segunda parte, centro o mudanza del villancico, conservó la antigua forma de redondilla cdcd, en contraste con la variante cddc del tema, de la misma manera que en la canción (...) En la disposición de su tercera parte, formada por los versos de enlace y vuelta, el villancico ofrece mayor variedad de combinaciones que en las partes anteriores”.

de Latinoamérica hubo un importante repertorio de villancicos para las fiestas más importantes del año católico, por ejemplo, los de Antonio Soler. La asociación con la infancia se produce en determinadas letras, no en todas, pues existen otras de una gran carga religiosa o de una visión pesimista de la existencia. Sin embargo, las letras que tienen fáciles asociaciones rítmicas, con estructuras paralelísticas, repeticiones de palabras y sonidos y asonancias frecuentes eran de un gran atractivo para la infancia por su animosidad y simpatía. Entre estas podemos citar las siguientes:

AY, DEL CHIQUIRRITÍN,
Chiquirritín,
metidito entre pajas;
ay, del Chiquirritín
Chiquirritín,
queridito del alma.

Por debajo del arco
del portalito,
se descubre a María,
José y el niño.

Ay, del Chiquirritín,
Chiquirritín,
metidito entre pajas;
ay, del Chiquirritín
Chiquirritín,
queridito del alma.

Entre un buey y una mula
Dios ha nacido,
y en un pobre pesebre
le han recogido.

Ay, del Chiquirritín,
Chiquirriquitín,
metidito entre pajas;
ay, del Chiquirritín
Chiquirriquitín,
queridito del alma.

No me mires airado,
hijito mío;
mírame con los ojos
que yo te miro.

Ay, del Chiquirritín,
Chiquirriquitín,
metidito entre pajas;
ay, del Chiquirritín
Chiquirriquitín,
queridito del alma.

LAS RONDAS

Las rondas infantiles se caracterizan, como su nombre indica, por hacerse en redondo, en un corro. Son juegos colectivos de los niños que se transmiten por tradición. Se cantan con rimas y haciendo rondas con movimiento. Tienen como beneficio fomen-

tar en el niño la unión con sus iguales ya que para participar en ella todos deben formar “la ronda”. En cierto modo es una forma ancestral de comportamiento que posee grandes dosis de ritualidad y fortalecimiento de los lazos y relaciones de la comunidad, en este caso infantil. Se utilizan en los centros educativos para fomentar la integración de los niños. En su mayoría han sido originarias de España y se han extendido por Latinoamérica. Normalmente, cuando hay niños que juegan a rondas hay bullicio y algarabía y surge la alegría del grupo con ingenuidad e inocencia. Algunas de las más conocidas son: “Sobre el puente de Avignon”, “Buenos Días Su Señoría, Mantantiru-Liru-lá”, “Mambrú se fue a la guerra”, “Aserrín, Aserrán” o alguna otra similar:

Las rondas infantiles y el juego, no sólo dan alegría, lo cual de por sí es ya suficiente justificativo para que una maestra no deje de realizarlos como parte fundamental en su trabajo cotidiano, sino que fortalecen destrezas, habilidades, valores y actitudes que son muy necesarios para el desarrollo integral de un niño, sobre todo en los primeros siete años de vida. Veamos cuáles son éstos:⁴⁹⁶

Muchas rondas han sido criticadas por inculcar valores estrictos, quizá como consecuencia de haber sido creadas en una determinada época y también por transmitir una serie de ideas tristes o poco edificantes. A pesar de todo ello, son más los defensores que los detractores de esta actividad infantil que implica letras de canciones y relación entre iguales:

La ronda es un instrumento o recurso educativo de gran influencia formativa ya que su aporte se dirige al enriquecimien-

⁴⁹⁶ M. Álvarez, “La importancia de las rondas y los juegos tradicionales en la primera infancia”, [en línea], Dirección URL: <<http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=4127>> (Consultado el día 3 de mayo de 2009).

to de la expresión creadora, entusiasmo de tal forma que da rienda suelta a su fantasía.

La ronda como elemento lúdico tiene en cuenta los movimientos naturales o fundamentales, toda esta manifestación de movimientos lleva una organización rítmica que es a la vez el impulso en la ronda se va enriqueciendo con una serie de pautas relacionadas o sea ese aporte intelectual que es el nuevo conocimiento que va a enriquecer la actividad a realizarse⁴⁹⁷.

Una de las rondas más conocidas es la que dice:

CON TODOS MIS AMIGOS

Haremos una ronda,
Que me da mucha risa,
porque es toda redonda
Ahora hay que soltarse,
Bailar en el lugar.
Dar muchas, muchas vueltas
Y a un amigo abrazar.

LAS COPLAS

Las coplas nacieron fuera del ámbito infantil, como la mayoría de las composiciones pero derivaron en algunos casos hacia este ámbito por razones históricas a medida que la infancia fue adquiriendo el protagonismo necesario. Al principio aparecen en el *Cancionero de Baena* por autores anónimos y en otros

497 S. A., "Importancia de las rondas infantiles", en línea, Dirección URL:< http://www.tuytubebe.com/contenido/ninos/rondas_infantiles.htm > (Consultado el día 22 de noviembre de 2009).

casos por autores de prestigio como Juan de Mena o del duque de Santillana, por ejemplo, *Coplas contra los pecados mortales* y *El sueño de ambos* respectivamente. Según Navarro Tomás⁴⁹⁸ las coplas de arte menor fueron instrumento fundamental de los cancioneros. Era de procedencia gallego-portuguesa (como la copla de arte menor) y estaban compuestas por dos grupos de cuatro versos cada uno enlazados por dos o tres rimas. El lenguaje de las coplas es coloquial y directo, aunque se recurre a menudo al doble sentido para conseguir efectos cómicos, lascivos o escatológicos.

La forma adoptada posteriormente se reduce a cuatro versos de arte menor, dispuestos en forma de cuarteta de romance (8-8a 8- 8a), de seguidilla (7- 5a 7- 5a) o de redondilla (8a 8b 8b 8a):

LOS REYES MAGOS VINIERON

Guiados por una estrella,
Y yo, Señora, he venido
Guiado por tu luz bella.

RIMAS INFANTILES

Se llevan a cabo para diversas actividades relacionadas con el juego. Bien como acompañamiento de alguno en especial, como puede ser saltar la comba, jugar con el elástico, etc. y en el ámbito de las chicas mayormente. Forman parte de la cultura oral y, en algunos casos de un ámbito muy específico relacionado con las zonas rurales. Como la que comienza.

498 Navarro Tomás, *Métrica*, op. cit., p. 128.

TENGO, TENGO, TENGO,

tú no tienes nada,
tengo tres ovejas
en una cabaña.

Una me da leche,
otra me da lana,
otra me mantiene
toda la semana.

Caballito blanco,
llévame de aquí,
llévame hasta el pueblo
donde yo nací.

YO TENÍA DIEZ PERRITOS,

yo tenía diez perritos,
uno se perdió en la nieve.
no me quedan más que nueve.

De los nueve que quedaban (bis)
uno se comió un bizcocho.
No me quedan más que ocho.

De los ocho que quedaban (bis)
uno se metió en un brete.
No me quedan más que siete.

De los siete que quedaron (bis)
uno ya no le veréis.
No me quedan más que seis.

De los seis que me quedaron (bis)
uno se mató de un brinco.
No me quedan más que cinco.

De los cinco que quedaron (bis)
uno se mató en el teatro.
No me quedan más que cuatro.

De los cuatro que quedaban (bis)
uno se volvió al revés.
No me quedan más que tres.

De los tres que me quedaban (bis)
uno se murió de tos.
No me quedan más que dos.
De los dos que me quedaban (bis)
uno se volvió un tuno.
No me queda más que uno.

Y el perrito que quedaba (bis)
se metió para bombero
no me queda ningún perro.

CHOCO

Late
Moli
Nillo
Corre
Corre
Que te
Pillo.

UN MARINERITO

Me mandó un papel
 En el que decía
 Que me case con él
 Yo le respondí que me casaría
 Pero no con él.

En algunos casos se trata de una serie de que tienen un evidente valor sonoro y repetitivo.

TERROME TERROME

Te zic, te zac
 Terrome terrome
 Te pum.

TRABALENGUAS

Surgen como un juego infantil con el lenguaje; éste se utiliza rítmicamente para generar sonoridades y onomatopeyas hasta producir la confusión y la equivocación de la persona que trata de formularlos en voz alta, mientras los interlocutores esperan el momento en que se equivoca para mofarse del que pronuncia. Se trata de una literatura popular de tipo oral. Puede constar de una palabra repetida muchas veces o de una serie de palabras que tienen los mismos o similares fonemas que invitan a la confusión. Lo interesante es decirlos con rapidez y seguridad sin que se trabe la lengua:

Los trabalenguas pertenecen a este tipo de poesía sonora sin sentido. Están contruidos alrededor de sonidos, palabras y

frases en las cuales se repiten ciertas letras, o grupos de letras al principio, al medio o al final. Esta reiteración continuada produce alteraciones significativas en la colocación de la lengua a la hora de pronunciar, lo que provoca equivocaciones al emitir los sonidos. La necesidad de repetir insistentemente hasta conseguir la correcta dicción es un excelente ejercicio vocal, especialmente para niños con dislalias muy marcadas, como son las dificultades en la discriminación de los grupos tra/pra, cla/gra/cra, jo/go, pa/ba⁴⁹⁹.

Algunos de los trabalenguas más conocidos son los siguientes:

TRES TRISTES TIGRES

Comían trigo en un trugal
 Un tigre, dos tigres, tres tigres.

EL CIELO ESTÁ ENLADRILLADO

¿Quién lo desenladrillará?
 El desenladrillador que lo desenladrille
 Buen desenladrillador será.

PACO PECO,

Chico rico,
 Le gritaba como loco
 A su tío Federico
 Y este dijo:
 Poco a poco,
 Paco Peco,
 ¡Poco pico!

⁴⁹⁹ F. Jiménez Díaz, *Música y literatura para niños*, San José de Costa Rica, 1987, p. 221.

RETAHÍLAS

Son expresiones infantiles, versos o frases que se repiten o se cantan en los juegos y en las relaciones cotidianas de los niños. Pertenecen a la tradición oral. Las hay de muy diversos tipos y según las regiones. Para sortear juegos, para curar una herida, para contestar a un niño que insulta o llama a otro mentiroso, para cantar a los animales, para cantar la llegada del sol...:

Son versos “incomprensibles” para un adulto, porque no se organizan en torno a un significado simbólico, sino que lo hacen buscando el ritmo, el gesto, la libre asociación fónica, convirtiéndose así en juguetes orales al servicio de esa comprensión diferente de la realidad. La retahíla es universal y parece tener sus correspondencias en cada cultura: las hispánicas son parientes directas, por ejemplo, de las *comptines* francesas, de las lengas lengas portuguesas, o de las filastroche italianas (...) Hay, con todo, un aspecto de la retahíla verdaderamente misterioso. Muchos de estos poemitas tienen la facultad de encerrar bajo las siete llaves del sinsentido significados ancestrales que, sin saberlo nosotros, nos informan como individuos de una cultura determinada⁵⁰⁰.

500 M^a J. Ruiz, “Retahílas, las palabras ocultas del folclore infantil”, [en línea], Dirección URL: <<http://www.weblitoral.com/estudios/retahilas-las-palabras-ocultas-del-folclore-infantil>> (Consultado el día 16 de junio de 2009.) Y añade la escritora: “En el mismo orden de cosas, algunas retahílas se reconocen como últimas, mínimas y significativas supervivencias de añejos relatos, leyendas y romances tradicionales, a los que tan próximo tuvo que vivir el cancionero infantil en siglos más prósperos que el de ahora (...)Digamos, por último, que algunas retahílas esconden también relaciones con tipos folklóricos criados en la sátira literaria del Barroco, convertidos en iconos de una sociedad esperpéntica en manos de Quevedo y de otros poetas primero, e instalados luego en la festiva vertiente del romancero erótico-burlesco”.

Algunas de las más conocidas son éstas:

Caracol, col, col,
Saca los cuernos al sol
Que tu padre y tu madre
También los sacó.

Una dola
tela catola,
Quila quilete
Estaba la reina
En su gabinete,
Vino el rey,
Candil, candilón,
Cuéntalas bien,
Que las veinte son.
Teresa la marquesa,
Chiriví, chirivesa,
Tenía una corona,
Chiriví, chirivona,
Con cuatro monaguillos,
Chiriví, chirivillos,
El cura y el sacritán,
Chiriví, chirivá, chiriví, chirivá.

La manga riega,
Que aquí no llega,
Y si llegara, a mí no mojara.

El que fue a Sevilla

Perdió la silla,
El que fue a León,
Perdió el sillón.

ROMANCES

En ningún caso los romances son poemas para niños, si bien es verdad que formarían parte de la literatura ganada para ellos, como diría el profesor y escritor Juan Cervera. En su origen son composiciones que surgen gracias a la transformación de los cantares de gesta españoles a partir del siglo XV. El más antiguo es «Gentil dona, gentil dona» de Jaume de Olesa, de 1421. No obstante, si se sigue a Menéndez Pidal, podemos hablar de romances noticieros en el siglo XIII. Sus orígenes los ha dejado claros Navarro Tomás:

Parece fuera de toda duda que los romances epicotradicionales se formaron como reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado más vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria alcanzaron vida propia e independiente⁵⁰¹.

Estaban formados por versos octosílabos con rima asonante en los pares mientras los impares quedaban libres. La presencia del romance en la infancia es relativamente reciente, aunque es verdad que su difusión ha sido grande sobre todo en Hispanoamérica, donde se dice que los romances infantiles son los más difundidos, compitiendo en difusión con los romances de temática religiosa. Así lo constata Mercedes Díaz Roig:

501 Navarro Tomás, *Métrica*, op. cit., p. 69.

Esto es una verdad relativa en cuanto que de los doce romances propiamente infantiles, es decir, que se usan para juegos y rondas (es claro que los niños pueden cantar cualquier romance), sólo cinco ocupan *Hilitos de oro* (16 países, 89 versiones). *La monjita* está en ocho países, pero sólo tenemos 25 versiones de él⁵⁰².

En España la tradición de los romances infantiles surge con fuerza durante el Siglo de Oro, pues los niños, los muchachos y los adultos leían y memorizaban romances en pliegos; pero sobre todo su fuente de difusión mayor se da entre las mujeres, en corros danzados, en corros de trabajos y en los trabajos domésticos:

Los romances infantiles que registran una mayor frecuencia en las últimas recolecciones son: Mambrú, Don Gato, La vuelta del marido, Conde Olinos, Doncellas Guerrera, Santa Catalina⁵⁰³.

Como decíamos con anterioridad, entre las primeras escritoras que recopilarán romances de los siglos XVI y XVII que podrían engrosar el corpus de los romances infantiles es María Rodrigo y Elena Fortún con Canciones infantiles. Una de las más conocidas, incluida en el libro, de esa época es Me casó mi madre, que dice:

ME CASÓ MI MADRE

Chiquita y bonita
Con un muchachito
Que yo no quería

502 M. Díaz Roig, *Romancero hispánico*, México, 2008, p. 107

503 Cerrillo y García Padrino, *Poesía*, op. cit., p. 46.

Y todas las noches
desaparecía
(...)

MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA

Mambrú se fue a la guerra,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá.
¡Do re mi do re fa!
No sé cuándo vendrá.
¿Vendrá para la Pascua?
¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!
¿Vendrá para la Pascua
o por la Trinidad?
¡Do re mi, do re fa!
O por la Trinidad.
La Trinidad se pasa,
¡qué dolor, qué dolor qué pena!
La Trinidad se pasa,
Mambrú no vuelve más.
Por allí viene un paje,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Por allí viene un paje,
¿Qué noticias traerá?
¡Do re mi, do re fa!
¿Qué noticias traerá?
-Las noticias que traigo,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
-Las noticias que traigo,

¡dan ganas de llorar!
¡Do re mi, do re fa!
Dan ganas de llorar!
Mambrú ha muerto en guerra.
¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!
Mambrú ha muerto en guerra,
y yo le fui a enterrar.
¡Do re mi, do re fa!
Y yo le fui a enterrar!
Con cuatro oficiales
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Con cuatro oficiales
y un cura sacristán.
¡Do re mi, do re fa!
Y un cura sacristán.
Encima de la tumba
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Encima de la tumba
los pajaritos van,
¡Do re mi, do re fa!
Los pajaritos van,
cantando el pío, pío,
¡Do re mi, do re fa!
Cantando el pío, pío
el pío, pío, pa.

SEMBLANZA DEL LECTOR
INFANTIL Y JUVENIL

A. ETAPAS DE LA LITERATURA INFANTIL Y EVOLUCIÓN PSICOLÓGICA DEL ALUMNADO

En ocasiones se ha creado cierta disquisición en torno a si un escritor, cuando escribe para niños o adolescentes es consciente de ello, tiene en cuenta su edad psicológica, sus intereses, sus perspectivas estéticas o simplemente escribe el libro que considera oportuno en cada momento. Sea una u otra la opinión, realmente el escritor directa o indirectamente ha de tener en cuenta al niño, su edad, su mundo, su ámbito vital... si quiere que su obra tenga el adecuado beneplácito. Y también es cierto que durante mucho tiempo se ha producido un intento de sistematización en etapas de una evolución psicológica del niño en relación a la lectura y su introducción en ella que habría que contemplar en ese proceso. Y, según citemos a uno o a otro, encontraremos diversos escenarios aunque la mayoría de los psicólogos y pensadores coinciden básicamente. Por ejemplo, Schultz de Mantovani⁵⁰⁴ centrándose en el ámbito concreto del mundo lírico y su relación con el niño hablaba de tres etapas:

- a) La «edad del ritmo»: el niño no conoce el lenguaje pero capta el ritmo y la medida (son los primeros meses).
- b) La «edad fabulosa»: la etapa de la frase melódica en la música y de las composiciones que captan las emociones.
- c) La «edad heroica»: el niño aspira a la hazaña de alcance moral o fabulosa.

Sin caer en esta tendencia a la parcelación de la existencia en etapas o autonomías empobrecedoras, y siendo conscientes de que lo que se produce en el niño es un proceso no disociativo y

504 F. Schultz de Mantovani, *El mundo poético infantil*, Buenos Aires, pp. 43-45.

sí unitario, es cierto que no siempre es igual en todos los niños, pero lo realmente aceptable es que un niño de dos años, verbigracia, no está en las mismas condiciones de acceder a una obra literaria que uno de ocho, ni sus mundos son los mismos, ni la presencia de la literatura, por lo que esta razón biológica debe ser contemplada en la creación de una obra literaria. López Narváez decía al respecto lo siguiente:

Cuando un escritor de Literatura Infantil y Juvenil se pone a crear nunca piensa: «Ahora voy a escribir para niños», y mucho menos se preocupa de la edad de éstos (...) Pero es un hecho que los receptores de su historia son los niños, y el escritor lo sabe. Naturalmente se siente condicionado; sin embargo el suyo es un condicionamiento asumido, que se parece mucho más a un reto que a una frustración⁵⁰⁵.

Y se plantea la autora cuál sería el camino a seguir para hacer una literatura acorde con los intereses de los niños. Duda si la psicología es la respuesta a estos condicionamientos. Evidentemente los estudios de psicología nos pueden marcar el único camino pues existen otras asimetrías o condiciones (el ámbito sociocultural, el ámbito social, el ámbito económico donde nace y se desarrolla el niño) como categóricas de todo el proceso. Ni que decir tiene que un niño cuyos padres convivan con la cultura tendrá desde pequeño más posibilidades de acercamiento al hecho literario y viceversa:

La doctora Teresa Colomer hablando sobre el descubrimiento de los libros y el progreso lector de los niños afirma que «la relación entre los niños y las niñas y los libros, hasta los

505 López Narváez, "Literatura", op .cit., p. 23.

6 años, se construye básicamente a través de su lectura compartida con los adultos» (Colomer, T.; Alacena, 1999) y hace hincapié en una serie de aspectos de esta iniciación a la literatura que el adulto contribuye a desarrollar en el niño, entre los cuales destacaría el hecho de establecer una situación afectuosa y relajada que favorece el diálogo entre ambos.

Estos condicionamientos han de ser apreciados desde el principio en aras a determinar con precisión la dimensión del fenómeno.

Kepa Osoro, como decíamos en su momento, establecía una serie de subdivisiones en función de esa edad psicológica del niño para establecer las diversas lecturas que se le pueden presentar al niño:

- A) De cero a dieciocho meses.
- B) De dieciocho meses a tres años.
- C) De tres a cinco años.
- D) De seis a ocho años.
- E) De nueve a once años.

Si seguimos al padre de la psicología infantil actual, Jean Piaget⁵⁰⁶, en su análisis de las diversas etapas que confluyen en este proceso, establecía cuatro etapas en la evolución del niño:

Primera etapa: sensomotora

Desde que nacemos hasta los dos años de nuestra vida aproximadamente. Asistiríamos a la etapa de la percepción sensoriomotora y, en consecuencia, el libro más que responder a lo que se pretenderá de él en otras etapas tiene una relación

506 J. Piaget, *Seis estudios de psicología*, Barcelona, 1981.

lúdica con el niño y adquiere la versatilidad de un instrumento para el tacto, la manipulación o el solaz. Se trata de reconocer el libro, pero también el libro puede ser algo que proyecte una sensación, por ejemplo, los efectos sonoros del libro. Hoy día, gracias a la multiplicidad y la riqueza de la industria multimedia es fácil que el niño desde esta primera etapa esté en contacto con otros instrumentos que no sean sólo los táctiles, gustativos, olfativos... en relación al libro:

Cuando damos un libro a un bebé nos divierte ver cómo le da vueltas, una vez tras otra, lo lame para conocer su sabor, lo muerde, lo mira de uno y otro lado. De pronto, percibe que aquel extraño y sorprendente juguete tiene posibilidades: cambia a cada página, se abre y duplica su tamaño, contiene dibujos distintos, las imágenes presentan colores diferentes, permite movimientos diversos según se abra de uno u otro lado. Son pocos los objetos o los juguetes que le ofrecen tantas posibilidades de transformación de una manera tan fácil y natural⁵⁰⁷.

En esta primera etapa habría que tener en cuenta, a su vez, dos etapas diferenciadas:

A) La que va de cero a nueve meses, en que se produce la conexión corporal-gestual. En ella la conformación del pre-lenguaje obedece a la vocalización, los gritos o el llanto, y más adelante a partir de los seis meses, las silabaciones. El «diálogo» del niño es de tipo corporal. Su movilidad o no es directamente proporcional al placer o displacer. Asistiríamos a una etapa en la que se sustancia el encuentro con el mundo a través de los sentidos.

⁵⁰⁷ Gasol, "Familia", op. cit.

B) Se produce entre los nueve y los dieciocho meses y ha sido llamada como la etapa de la comprensión-expresión del habla. El niño comienza a tomar como referencia el habla del resto del mundo a través del proceso de mimesis.

Para esta primera etapa Tejerina propone canciones, poemas, nanas que se centren en canciones del tipo:

Cinco lobitos, Palmas palmitas, Aserrín aserrán, Mi caballo va al paso, al paso, Ana se fue a París, en un borriquito gris... etc., despertan su risa y su oído aunque no comprenda nada de su significado. Después de los ocho meses (período de la inteligencia práctica) puede entender historias sencillas, cuentos muy breves sobre su entorno y admite libros juguete con grandes ilustraciones y pocas figuras⁵⁰⁸.

Freud establecía una serie de etapas en las que el componente sexual es el fundamental y añadía otra visión diferente a esta organización en etapas, una visión complementaria y siempre enriquecedora pues el escritor ha de ser consciente de ella para ver el grado de aceptación también de su creación en función de los procesos vitales. Freud hasta los cinco años establecía las siguientes fases:

1. Fase oral o canibalística (0 a 1 años), organizada en torno a la boca. En ella la actividad sexual no se separa de los alimentos.
2. Fase sádico-anal (1 a 3 años), organizada en torno a la retención o la evacuación anal. La antítesis que se extiende a toda la vida sexual está desarrollada.

⁵⁰⁸ Tejerina, "Literatura", op. cit.

No se puede llamar aún masculina y femenina sino activa y pasiva.

3. Fase fálica (4 a 5 años), manipulación de los genitales, descubrimiento de las diferencias anatómicas, pero no hay distinción entre lo masculino y femenino. Comienza el niño a desear a la madre.

Segunda etapa: preoperacional

Desde los dos hasta los siete años aproximadamente. Aparece el lenguaje, uno de los hechos más importantes en la existencia del ser humano, por cuanto va a significar la aparición del pensamiento, liberándose del propio espacio (próximo y presente) y los objetos... no son alcanzados en su cercanía o lejanía sino en el marco conceptual y racional; pero también surge como acto inherente al mismo el «juego simbólico» de la imaginación, un elemento trascendente en su aceptación del ámbito literario y del núcleo que en su entorno genera la fantasía y los cuentos de la tradición. Durante estos años surge lo que se ha dado en llamar la «fantasía lúdica», en la que

Tiene una gran expectación por la repercusión lúdica de cuanto le rodea, por la necesidad de establecer un diálogo compensatorio con cualquier cosa a su alcance. Cualquiera que sea la temática del cuento -puede captar bien el cuento de hadas sencillo- va a traducirla en una personificación gratificante debido a la capacidad lúdica que tiene la palabra. El lenguaje entra en el haber cultural del niño de la mano del trabalenguas, de la onomatopeya, del refrán, de la retahíla, del conjuro, de la palabra mágica, de las simulaciones señoriales⁵⁰⁹.

509 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 179.

Es el acercamiento a las palabras y su mundo que de este modo es representado con ellas:

Adquiere, gracias al lenguaje, la capacidad de reconstruir sus acciones pasadas en forma de relato y de anticipar sus acciones futuras mediante la representación verbal⁵¹⁰.

Ello conlleva, pues, la aparición del pensamiento propiamente dicho que precede al lenguaje, que se limitaría a transformar a aquel ayudándole a alcanzar su desarrollo y sus formas apropiadas, así como el intercambio entre individuos y la interiorización de la acción que puede reconstruirse en el plano intuitivo de las imágenes y de las experiencias mentales. Se desarrollan los sentimientos y una afectividad interior. A partir del momento en que aparece el lenguaje el niño se ve enfrentado a dos mundos: el social y el de las representaciones interiores. Y gracias a la palabra se comparte la vida interior:

El niño pequeño no habla tan solo a los demás, sino que se habla a sí mismo constantemente mediante monólogos variados que acompañan sus juegos y su acción (...) El individuo sigue inconscientemente centrado en sí mismo, y este egocentrismo con respecto al grupo social reproduce y prolonga el que ya hemos señalado en el lactante con relación al universo físico⁵¹¹.

El niño completará la realidad mediante la ficción. El libro reflejará la naturaleza y viceversa. Sin embargo, es todavía un mundo básicamente a todo color porque no será hasta los últimos años de esta etapa cuando la palabra se adueñe fundamentalmente de la obra. Habrá que tener en cuenta las ilustraciones en

510 Piaget, *Seis*, op. cit., p. 31.

511 *Ibidem*, pp. 36-37.

un primer momento, como elemento de engarce con la realidad para, después, ir progresivamente introduciendo los textos:

Al principio, hasta los cinco o seis años, sin texto, después con un texto muy pequeño, que haga referencia a la ilustración; más bien como si fueran notas a pie de página, de manera que el niño *leyera* primero la imagen y luego *comprobara* que la palabra escrita se corresponde con el dibujo que la sustenta. Es muy importante que los temas estén relacionados con el mismo niño: *él, su familia, su casa, su colegio...* Como también es importante cómo se expresan dichos temas, repeticiones sencillas, ritmo y musicalidad, imágenes...⁵¹²

No obstante, podemos distinguir durante este período dos subetapas aproximadamente que irían desde los dos a los tres años (el pensamiento concreto) y de los tres a los seis años (interiorización del habla).

1. Al final de esta primera etapa se producen diversos procesos de identificación y asimilación entre lenguaje y pensamiento que, a partir de este momento, ya permanecerán siempre unidos.
2. Es un proceso complejo en la que se «interioriza» el habla y los procesos verbales se fusionan con los procesos del pensamiento concreto, hasta el punto de que incluso el niño puede pensar con palabras.

Isabel Tejerina hacía referencia a la necesidad durante esta etapa de ponerlos en relación con una serie de libros que tienen como fundamento acercar el libro de un modo lúdico:

512 López Narvárez, "Literatura", op. cit., p. 26.

Para las primeras edades, pero con incursiones cada vez más frecuentes en otras etapas, es muy importante la producción actual basada en las imágenes y los recursos y novedades gráficas, con texto muy reducido o inexistente, que se dirige a la globalidad cognitiva y senso-perceptiva del niño para introducirlo de forma lúdica en el mundo de la lectura. Todo un mundo de sugerencias en torno a los álbumes figurativos, los relatos ilustrados y los libros-juguete: libros musicales, con bichitos, realizados con un material distinto en cada página, libros-teatro, libros acordeón, libros puzzle, lavables, hinchables...⁵¹³

Estamos en una etapa en la que el juego posee una gran importancia como instrumento para el acercamiento del libro al niño y la creación de futuros lectores. Esto implica una adaptación sistemática a elementos que puedan corroborar este proceso y la práctica del teatrillo de guiñol, de títeres, la dramatización y el juego dramático en general son trascendentes, así como la poesía a través de la serie de adivinanzas, trabalenguas, retahílas...; pero también los trabalenguas, los rompecabezas, las ampliaciones o reducciones de historias, los juegos verbales de diverso tipo. La literatura actual permite una gran capacidad de adaptación a los niños con propuestas de gran trascendencia como los hologramas, los juegos mixtos de palabras e imágenes, las imágenes en movimiento... Durante estos años vive una de las etapas más importantes de su vida como individuo pues se delimita su potencial de conocimiento y de asombro y queda organizada su personalidad. Sienten especial predilección por las historias en las que actúan en diversos ámbitos, de tipo mágico o realista, y también imbuirse en el misterio a la vez que las gracias

513 Tejerina, "Literatura", op. cit.

y las burlas. Son interesantes en este sentido no sólo obras como *Caperucita* o *Cenicienta* sino también otros más actuales como *La estupenda mama* de Roberta de Rosemary Wells.

El niño no sólo necesita conocer lo que hacen otros niños sino también necesita comprender el mundo en el que vive y los relatos que le leen o le cuenta lo que hacen. Las fábulas, los cuentos que se desarrollan en la actualidad o en mundos fantásticos son bien asimilados. Digamos que sería la gran etapa de la tradición, pues los cuentos maravillosos encuentran probablemente su lugar adecuado.

Entre los 2 y los 4 años tienen mayor éxito los libros que enseñan de una manera distinta los elementos que están aprendiendo: la diferencia entre el frío y el calor, arriba y abajo, dentro y fuera... También son recomendables los que explican realidades grandilocuentes como el Sol, la Luna y los planetas.

En cambio, desde los cuatro a los siete años, el niño comienza a desarrollar su propia identidad como persona. La imaginación adquiere un desarrollo súbito y comienzan a familiarizarse con los valores a través de obras como *Verdi* de Janel Cano, en la que animales de la selva cuentan una historia solidaria contra el racismo. Y dominan las aventuras del personaje creado por Violeta Denou: *Teo*. El autor galés universalmente consagrado en la literatura de cuentos, Roald Dahl, ha escrito también obras aptas para estos años como sus *Cuentos en verso para niños perversos*; pero también obras como *Cenicienta*, *Blancanieves y los siete enanitos*, *Caperucita Roja*, *La amiga más íntima de la hormiga Miga* de Teixidor, *Los batautos* de Armijo, *Cinco corruptos al mes* de Lanuza, *Cuentos completos* de Beatriz Potter, *Historias de ratones* de Lobel, *Osito* de Minarik y *Sapo y Sepo* de Lobel...

Tercera etapa: operaciones concretas

Desde los siete a los doce años. En esta etapa no todo el proceso es el mismo. Es el periodo de las operaciones concretas:

Este carácter concreto por oposición al carácter formal, es particularmente instructivo para la psicología de las operaciones lógicas en general: significa que a ese nivel (...) las operaciones no se refieren aún a proposiciones o a enunciados verbales, sino a los objetos mismos, que se limitan a clasificar, a seriar, a poner en correspondencia⁵¹⁴.

El niño se libera de su egocentrismo social e intelectual y adquiere la capacidad de nuevas coordinaciones que afectarán a su inteligencia y organiza su voluntad hacia nuevos sentimientos morales que genera una mejor integración del yo y una regulación eficaz de la vida afectiva sometida a una serie de reglas (aceptadas) que generan el *fair play*, la camaradería, el sentido de la justicia, pero hasta etapas más avanzadas no aparecerá la voluntad como regulación de la energía, en el sentido de reforzar la tendencia superior y débil haciéndola triunfar y no en seguir la tendencia inferior y fuerte (que lo convertiría en un satélite insustancial):

Ahora bien, la voluntad es una función de aparición tardía, y su ejercicio real está ligado precisamente al funcionamiento de los sentimientos morales autónomos (...) Es, pues, natural que la voluntad se desarrolle durante el mismo período que las operaciones intelectuales, mientras los valores morales se organizan en sistemas autónomos comparables a los agrupamientos lógicos⁵¹⁵.

514 Piaget, Seis, op. cit., p. 177.

515 Piaget, Seis, op. cit., pp. 90-93.

Sería la etapa de la lecto-escritura. A partir de los 7 años se produce la adquisición del lenguaje y el pensamiento formal. En esta etapa se desarrollan las posibilidades de generalización, se establecen categorías y se llegan a las abstracciones superiores. También se adquiere lo que se ha llamado la «disgregación de la subjetividad primitiva», que los psicólogos caracterizan en estas edades:

El personaje narrativo va asimilando el modo que le rodea y la cultura de su medio social. Comienza la confrontación con las exigencias que provienen del mundo exterior y se inicia una primera forma de responsabilidad. Se asoman estos personajes a un mundo nuevo en el que, a veces, a costa de esfuerzos y de sublimaciones del miedo o del ridículo, van adentrándose y dominándolo⁵¹⁶.

Como bien advertía Kepa Osoro, de una primera etapa hasta los nueve años, en el que el niño echa mano del adulto para resolver sus problemas y le preocupa la posibilidad de no ser admitido por el grupo. Éste se identifica especialmente con los protagonistas de sus historias, que en realidad son prototipos aceptables. Entre las obras que podemos citar se encuentran : *Babe el cerdito valiente* de King-Smith, *Los buscadores de tesoros* de Nesbit, *Las cosas del abuelo* de Cañizo, *Cuentos para jugar* de Rodari, *De una país lejano* de Ionescu, *El fantasma de Canterville* y *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, *Los héroes* de Kingsley, *El libro de la selva* de R. Kipling, *El mago de Oz* de Baum, *Mary Poppins* de Travers, *Maya la abeja* de Bonsels, *Pinocho* y *Chapete* de Bartolozzi, *Pippi Mediaslargas* de A. Lingrend, *El secreto de Lena* de M. Ende, *Heidi* de Spyri, *Fosco*, *Una historia sin nombre* y *El des-*

⁵¹⁶ Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 66.

partar de Tina de A. Martínez Menchén⁵¹⁷, *Manolito Gafotas* de E. Lindo, *Marcelino, pan y vino* de Sánchez Silva, *El pequeño Nicolás* de Goscinny, *Travesuras de Guillermo* de Crompton... Pero también los cómics de *Astérix* de Uderzo-Goscinny, *Gil Pupila* de Tillieux, *Iznogud* de Tabary-Goscinny, *Lucky Lucke* de Morris, *El Masrupilami* de Franquin y *Tintín* de Hergé...

Obras que deben apuntar hacia factores emocionales en el que sea fácil la comunicación mental entre el lector y el narrador de la historia o sus personajes hasta el punto de que no exista aparente distancia entre unos y otros. Y en esta etapa son los cuentos más fáciles de recepcionar por el niño que las novelas cortas:

El niño entre los seis y nueve años consume con más facilidad el cuento que la novela corta, pero siempre que sea un cuento infantil (...) La mente infantil es predominantemente globalizadora, y requiere procesos lógicos o prelógicos que la caracterizan⁵¹⁸.

Lo que conlleva una organización del texto literario acorde con estas pretensiones en las que, por ejemplo, no se debe dejar nada al albur, como, por ejemplo, algo muy importante en las historias: los finales. López Narváez advierte sobre los finales de las obras en estas etapas y considera que no se han de dar finales muy felices ni tan edulcorados porque hay que advertir ya que la realidad no es así:

⁵¹⁷ También *Del seto de Oriente y otros relatos*, *Fin de Trayecto*, *La niña que no quería hablar*, *La puerta de los sueños* de A. Martínez Menchén... Todo ello ha sido desarrollado con profundidad en nuestra obra F. Morales Lomas y L. A. Espejo-Saavedra, *Fantasia y compromiso literario. La narrativa de Antonio Martínez Menchén*, Jaén, 2008.

⁵¹⁸ Ibidem, p. 129.

Además de este gran tema, el aprendizaje de la convivencia, hay otros muchos que también pueden interesar al niño desde los siete a los nueve años, son aquéllos que le ayudan a comprender el mundo: relaciones familiares, diferencias con los hermanos, alegrías cotidianas y tristezas (la muerte de un ser querido, por ejemplo)... Cualquiera de ellos debe ser tratado con sumo tacto, de manera que el niño entienda que en la vida hay buenos y malos momentos; pero que siempre merece la pena vivirla⁵¹⁹.

Las obras literarias deben ser simples (lo que no implica una ausencia de valores estéticos o una simplificación enfermiza o desmotivadora) y también adecuadas a ese mundo en formación en el que la percepción de los símbolos está en fase de aceptación y la función lúdica es determinante del acierto de la obra hasta el punto de que la comunicación que transmita la historia al lector debe ser siempre viva evitando los excesos de adjetivación o los instrumentos lingüísticos que rompan esa relación. Siendo conscientes de que al niño le interesa el sentido de las palabras y lo que ocultan pero sobre todo si los lleva un estado de ánimo concreto y una forma sentimental en una línea temática que iría desde los asuntos que expresan lucha, fuerza, alegría, superación, amistad, libertad o estímulos diversos.

A partir de los nueve años se producen algunos cambios en la percepción de la realidad. Su mundo se abre definitivamente al grupo que aparece como el gran referente existencial y le interesa especialmente la aventura y las historias bien trenzadas. Se produciría, como han dicho diversos psicólogos como Osterrieth o Piaget, la interiorización de las conductas sociales:

519 López Narváez, "Literatura", op. cit., p. 27.

En esta situación se inicia un primer proceso de socialización mediante el asumir el grupo, aunque no expresado en conciencia de fidelidad a las exigencias ni a las relaciones, como afirmación de personalidad. Valoran las capacidades que el grupo les brinda, capacidad para expresarse con libertad y capacidad relacionarse con otros individuos de su misma edad, mediante normas que se aceptan sin condiciones⁵²⁰.

Y se refiere como ejemplo la obra *Caramelos de menta* de C. Vázquez Vigo, *La bruja Doña Paz* de Antoniorrobles, *El zoo de Pitus* de Sorriba o *Color de fuego* de Carmen Kurtz donde se plantea la consolidación del grupo en torno a la monta del caballo, que se convierte en el núcleo de unión de los jóvenes. Es una época en la que el niño es centro de las influencias y, por tanto, le interesa el grupo en la misma medida que su aceptación como individuo dentro de unas normas. Por tanto, se oscila entre esos dos elementos: aceptación de la individualidad y aceptación en el grupo. Uno de los primeros grupos es, en consecuencia, la familia⁵²¹, con la que se da la interrelación alrededor de los nueve años pero también existe una aventura hacia la crítica en la relación adoptada hacia él:

De los nueve a los doce años se produce la madurez infantil. Es la edad de la autodeterminación y de la autocrítica. Domi-

520 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 86.

521 Los autores que se han dedicado con más frecuencia a este ámbito familiar han sido María Gripe, María Marcela Sánchez Coquillat, Úrsula Wölfel, María Halasi, Ana María Matute, José María Sánchez Silva, José María Espinás, Carmen Kurtz... que como recuerda Gómez del Manzano (op. cit., p. 134-135) en donde se conjugan aspectos que le permiten entrar en situaciones caracteriológicas de cada uno de los miembros de la familia y las relaciones entre ellos que conllevan a una simbiosis "de la realidad y del simbolismo en una macroestructura narrativa que abarca el cuento en su conjunto. Normalmente la trama está estructurada desde la linealidad. En la mayoría de los cuentos infantiles que abordan aspectos familiares la trama exige co-tramas y sub-tramas".

na la inteligencia, la intensidad de vida y de experiencia y una cierta tensión unida al hecho del nacimiento de una voluntad de control y de dominio⁵²².

Pero, sin duda, será la pandilla el grupo básico de socialización. Osterrieth en *Psicología infantil* lo dice:

Los mismos niños forman la pandilla y entre ellos se nombran o se distinguen y se imponen de por sí los líderes, los que son capaces de impulsar y de sostener. Estos imprimen dirección a las actividades colectivas⁵²³.

A partir de los diez años tienen especial interés por las historias que tengan la aventura como organización del relato, así como protagonistas que tengan relación con ellos como lectores y la inclusión de mundos de animales y misterio. Y a los once años, como ha recordado Piaget:

Se observa un perfeccionamiento de operaciones concretas. Se acrece la capacidad de reflexión, se plantean problemas y se pesan los pros y los contras antes de tomar una decisión. Se observan operaciones combinatorias, proporciones y correlaciones. Lo real se convierte en un caso de lo posible. Hay una inversión del estadio anterior en el que lo concreto era una prolongación de lo real⁵²⁴.

Es la etapa en la que el niño lee más y en la que los intereses de la literatura alcanzan en esta etapa un mayor desarrollo. Es una etapa compleja en la que los niños no controlan totalmente sus sentimientos y los conflictos exteriores e interiores están al

522 Gesell, *Youth, the years from ten to sixteen*, London, 1956, p. 122.

523 Osterrieth,

524 J. Piaget y B. Inherden, *De la logique de l'enfant*, Zurich, 1944, p. 96.

alcance, sin embargo, es muy interesante porque comienzan a darle una gran importancia a la sociedad y lo que en ella sucede:

Al mejorar la competencia lectora, le interesan los personajes con problemas como los suyos y las aventuras de pandillas, en las que se proyecta. Aunque también busca misterio, cuentos fantásticos y clásicos, biografías, deportes y juegos, pueblos lejanos, humor, animales reales o fantásticos, inventos, ciencia y experimentos para niños. Hay que evitar moralejas. Acción, ambiente y caracteres vigorosos y dinámicos. No deben dejar en el niño dudas irresolubles. Frases no demasiado largas ni complejas. Tipografía de tamaño intermedio. Ilustraciones acordes al contenido del libro. Resumen del contenido en la contracubierta⁵²⁵.

Tejerina decía que durante esta etapa las obras de corte fantástico pero también realista alcanzan su máxima expresión junto a las obras de aventuras:

La literatura fantástico-realista en cuentos y novelas cortas es tal vez la que mejor sirve a este período. Pero también los libros de tendencia puramente realista y crítica le interesan si saben emocionarle (*Rosa Blanca* de Roberto Innocenti). Conviven los cuentos fantásticos y los relatos de aventuras. Las ficciones legendarias o con fondo histórico, las historias de hazañas destacadas, y a su lado la poesía de romances y de canciones, los poemas que ellos crean, el tebeo, la dramatización y el teatro para niños⁵²⁶.

Los protagonistas-niños de los cuentos para lectores de estas edades tienden a ser bastante afectivos, como nos recuerda Gómez del Manzano, y aceptan el mundo y la existencia como

525 Osoro, "Elegir", op. cit.

526 Tejerina, "Literatura", op. cit.

es valorando los ámbitos propios de ésta como la libertad o la amistad, al mismo tiempo que son sinceros y de buen carácter aunque violentos:

El lector que, en este momento de su realidad personal, experimenta sentimientos y emociones que tiene necesidad de vivir pero no tanto de exteriorizar, entra en un proceso de conexión total con los protagonistas de los cuentos y de las novelas y sufre un desarrollo anómalo, en muchos casos, por falta de iniciación lectora y por falta de orientación en títulos y autores⁵²⁷.

Y en cuanto a la forma que deben adoptar estas historias se ha creído conveniente que el argumento sea ágil, con descripciones raudas y ligeras sin extenderse excesivamente y un gran acompañamiento de diálogo, en algunos casos con la misma facilidad que el que ellos mismos sean capaz de expresar. El argumento debe quedar cerrado y resuelta la trama porque de lo contrario genera dudosas expectativas y no fáciles complacencias.

Entre los libros que podemos citar como recomendables en torno a los doce años indicamos los siguientes: *Las alegres aventuras de Robin Hood* de Pyle, *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de L. Carroll, *El barón de Munchausen* de Raspe, *Belleza Negra* de Sewell, *Caperucita en Manhattan* de C. Martín Gaité, *La huida* de A. Martínez Menchén, *Cascanueces y el rey de los ratones* de Hoffmann, *Charlie y la fábrica de chocolate* de Dahl, *Las crónicas de Narnia* de Lewis, *Cuento de Navidad* de Dickens, *El fantasma de Tomás Kempe* de Lively, *Harry Potter* de J. K. Rowling, *Konrad* de Nöstlinger, *El maravi-*

lloso viaje de Nils Holgersson, *Matilda* de R. Dahl, *Momo* de M. Ende, *El paquete parlante* de G. Durrell, *El saltamontes verde* de A. M^a Matute, *El señor de los anillos* de Tolkien, *A través del desierto y la selva* de Siekiewicz, *Las aventuras de Tom Sawyer* de Twain, *La casa de la Pradera* de Wilder, *Colmillo Blanco* de J. London, *Diez negritos* de A. Christie, *Escenarios fantásticos* de J. M. Gisbert, *Un espía llamado Sara* de B. Atxaga, *La flecha negra*, *La llamada de la selva* y *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson, *La hija del capitán* de A. Pushkin, *El oro de Cendrars*, *Robinson Crusoe* de Defoe, *Tartarín de Tarascón* de Daudet, *Ana de las tejas verdes* de Montgomery, *Corazón* de Amicis, *Hugo y Josefina* de Gripe, *El mar sigue esperando* de C. Murciano, *El niño que vivía en las estrellas* de J. Sierra i Fabra, *El polizón de Ulises* de A. M^a Matute, *El viejo y el mar* de Hemingway...

Cuarta etapa: operaciones formales

Desde los doce años aproximadamente comienza la adolescencia. Una etapa que se desarrollará hasta los veinticuatro años, aunque puede ser su duración de dos años menos para aquellos que tienen una maduración precoz. Pero este desarrollo no es rectilíneo sino en espiral hacia la madurez, lo que explicaría las regresiones de algunos individuos, tal como lo recoge Gesell en sus obras *Infant and Child in the Culture of Today* (1943) y en *Youth: The years from ten to sixteen* (1956). En ellas rechaza esta etapa como un periodo de turbulencias como dijo Hall, para hablar de un proceso ordenado de maduración, con algunas irregularidades debidas a factores ambientales. Así indica los siguientes factores a tener en cuenta en los diversos periodos:

527 Gómez del Manzano, *Protagonista*, op. cit., p. 72.

1. Los doce años: sociabilidad y responsabilidad, independencia familiar y adscripción al grupo, incipiente idealismo afectivo.
2. Los trece años: retraimiento, introversión, individualismo, idealismo, inestabilidad emocional...
3. Los catorce años: extraversión y expansividad, autoafirmación de la personalidad, identificación con héroes y líderes.
4. Los quince años: independencia frente a la familia y la escuela, intransigencia al control exterior, depresión y posibles desviaciones conductuales.
5. Los dieciséis años: equilibrio y adaptación social, orientación hacia el futuro (pareja y trabajo), compañerismo de grupo:

Gesell desde su determinismo biologicista creía en la posibilidad de estas descripciones puntuales, ya que estaban sustentadas por los sucesivos procesos de maduración biológica, aunque hoy nos parece exagerado tanto normativismo, sin embargo estas descripciones fueron fruto de una paciente observación⁵²⁸.

Uno de los fenómenos que más llama la atención en este período es el interés por los problemas inactuales y por las situaciones futuras del mundo y quiméricas. Un fenómeno que los haría conectar con facilidad hacia un tipo de literatura centrada en la ciencia-ficción o en lugares imaginarios...:

Lo que sorprende más es su facilidad para elaborar teorías abstractas. Hay algunos que escriben: que crean una filosofía, una política, una estética o lo que se quiera. Otros no escriben,

528 A. Aguirre Batzán, "Psicología de la adolescencia" en *Psicología de la adolescencia*, (Á. Aguirre Batzán, edit.), Barcelona, 1994, p. 19.

pero hablan. La mayoría incluso no hablan mucho de sus producciones personales y se limitan a rumiarlas de modo íntimo y secreto. Pero todos tienen sistemas y teorías que transforman el mundo de una forma o de otra⁵²⁹.

Y desde este punto de vista, la función de la literatura alcanza, sobre todo durante los primeros años su valor más trascendente, quizá más trascendente que en ninguna época y esto explicaría que es durante estos primeros años y los últimos de la etapa anterior cuando el niño o el joven se introduce de un modo fehaciente en los ámbitos literarios y se convierte en el lector más constante de la historia del hombre. Surgirá poco a poco el pensamiento formal que le permite desligar al pensamiento de la realidad y crear sus propias teorías sobre ésta, creando lo que llamaba Piaget el «egocentrismo metafísico», y es como si el mundo tuviera que someterse a sus teorías y no al contrario:

El yo es lo bastante fuerte como para reconstruir el universo y lo bastante grande como para incorporarlo (...) El egocentrismo metafísico del adolescente encuentra poco a poco su corrección en una reconciliación entre el pensamiento formal y la realidad: el equilibrio se alcanza cuando la reflexión comprende que la función que le corresponde no es la de contradecir, sino la de anticiparse e interpretar la experiencia.

Comienzan las posibilidades que ofrece la abstracción. Pero en él surge una gran capacidad autocrítica y los deseos de independencia con respecto a la familia y su ámbito, a veces el aislamiento (lo que genera una imagen asocial) y todo lo que

529 Piaget, *Seis*, op. cit., p. 95.

ello conlleva: tristezas inusitadas, melancolías ciertas, acercamiento a la naturaleza, trascendencia de la sexualidad y el amor que surge con fuerza como un sentimiento que pretende la proyección de un ideal en un ser real (su amor es en el vacío y novelesco). Pero el adolescente no es asocial sino todo lo contrario, le interesa la sociedad para transformarla:

A partir de los doce los chicos están capacitados para entender cualquier tema si se les presenta de forma adecuada, de todas maneras, se sentirán especialmente sensibilizados hacia aquellos que tengan relación con emociones y frustraciones, justicia e injusticia... que les permitan tomar partido, o también con aquellos otros que les permitan olvidar sus verdaderos temores, como, por ejemplo, puedan serlo de terror o policíacos⁵³⁰.

Bien es verdad que el ámbito sentimental y psicológico adquiere una especial predisposición, siendo la afectividad uno de los elementos más atractivos. Prefiere tender hacia un mundo de aventuras (como decíamos) y, por eso, los lugares lejanos ejercen en ellos una enorme seducción. Este hecho nace de esa sensación del joven de sentirse igual entre sus iguales y también diferente pues otra vida se agita en su interior, lo que le hace buscar otros ámbitos vitales distintos al adulto, con intención de sobrepasarlo queriendo transformar el mundo. Esta faceta es trascendente en la obra literaria que conseguirá mucho si logra pulsar con habilidad este mundo de búsqueda y de generosidad del adolescente, si es capaz de introducirlo en otros ámbitos y conectar con su nueva propuesta vital. Porque en el fondo hay un plus de mesianismo en él que le hace aspirar a las causas perdidas y resolver los grandes problemas de

⁵³⁰ López Narváez, "Literatura", op. cit., p. 29.

la humanidad. De ahí la tendencia a los pequeños grupos que entran en discusiones sin fin y pretenden organizar de nuevo la existencia y cambiar las circunstancias en las que se mueven. Son dinámicos en la acción y por eso es necesario un tipo de obra literaria que genere un dinamismo en el proceso de creación o en la intriga o en la construcción de los personajes, que deben ser ahora más amplios, más generosos en su creación y en su profundidad porque en ésta se desenvuelve el adolescente como pez en el agua.

En torno a los quince años las obras narrativas que pueden leer con las garantías de poder profundizar en ellas pueden ser las siguientes: *Fahrenheit 451*, *La feria de las tinieblas* y *Crónicas marcianas* de R. Bradbury, *Frankenstein* de Mary Shelley, *La historia interminable* de M. Ende, *La isla del doctor Moreau*, *El hombre invisible* y *La guerra de los mundos* de Wells, *Un mago de Terramar* de Le Guin, *Yo, robot* de I. Asimov, *Los viajes de Gulliver* de J. Swift, *El bosque animado* de W. Fernández-Flórez, *El capote* de Gógol, *El dador* de Lowry, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson, *Flores para Algernon* de Keyes, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de R. Sánchez-Ferlosio, *La espada y la rosa* y *Con el viento en las velas* de A. Martínez Menchén, *Las aventuras de A. Gordon Pym* de E. A. Poe, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, *Juana de Arco* de M. Twain, *Kim* de Kipling, *La línea de sombra* de J. Conrad, *Ben-Hur* de Wallace, *Benito Cereno* de Melville, *La cabaña del tío Tom* de Stowe, *El candor del padre Brown* de Chesterton, *Los cañones de Navarone* de Maclean, *Un capitán de quince años*, *La isla misteriosa*, *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Verne, *Cero a la izquierda* Andreu Martín, *El conde de Montecristo* y *Los tres mosqueteros* de A. Dumas, *El corsario negro* de E. Salgari, *Las*

crónicas mestizas y *No soy un libro* de Merino, *Episodios Nacionales* de B. Pérez Galdós, *Estudio en escarlata* y *Serloch Holmes* de A. Conan Doyle, *Hércules Poirot* de Christie, *Las inquietudes de Santhi Andía* y *Zalacaín el aventurero* de Baroja, *Ivanhoe* de Scott, *La mansión Dax* y *El último trabajo del señor Luna* de C. Mallorquí, *Las minas del rey Salomón* de Haggard, *Los novios de Manzoni* de Orczy, *El prisionero de Zenda* de Hope, *Quo vadis?* de Sienkiewicz, *Scaramouche* de Sabatini, *Taras Bulba* de Gogol, *Tarzán* de Burroghs, *El camino* de M. Delibes, *David Copperfield* y *Oliver Twist* de Dickens, *Diario de Ana Frank* de Frank, *Don Camilo* de Guairechi, *El gran Meaulnes* de Fournier, *Jane Eyre* de Ch. Brönte, *Matar a un ruiseñor* de Lee, *Mujercitas* de Alcott...

B. FORMACIÓN LITERARIA DEL LECTOR INFANTIL Y JUVENIL

1. Algunas apostillas

La formación literaria del lector infantil y juvenil siempre ha sido motivo de disquisiciones y controversias porque nunca se han puesto de acuerdo los estudiosos sobre cómo se debe abordar ésta, habiendo diversas versiones que han podido conducir a resultados siempre heterogéneos e imprevistos.

Es cierto que durante la época actual asistimos al mejor período histórico en este aspecto por cuanto existe en la actualidad una conciencia cívica unánime para actuar y comprender que la lectura es uno de los grandes beneficios para la formación del individuo como ciudadano. De ahí la vocación de querer crear una sociedad más culta y generosa con la infancia. Sin embargo, la lectura no siempre fue agradable para los niños. Ha existido cierta incomprensión hacia ella, incluso todavía, porque leer no está de moda, no se valora, no se lleva...; indiferencia y apatía en muchos niños que, ante el auge de los *mass media* y de todos los instrumentos de tipo visual que favorecen la pasividad, la lectura es una desleal competidora y ha sido finalmente apartada de sus simpatías, aunque es cierto que a partir de los once o doce años existe un pródigo y frondoso lector infantil, el mayor de toda la etapa de su existencia que debe ser tenido muy en cuenta. Es verdad, no obstante, que no hay muchos niños que gocen de ese mundo de la literatura:

Pedagogos, psicólogos, especialistas de distinto signo, indagaban en los errores que se cometen en los primeros acercamientos del niño al lenguaje y en la enseñanza de la lectura para conseguir que la palabra impresa con demasiada frecuencia resulte letra muerta para tantos niños. Al mismo tiempo, como correlato imprescindible, proponen estrategias y estímulos para que el niño descubra en los libros la creación de un espacio singular de encuentro y de relación con el mundo y consigo mismo (Foucambert, 1989; Monson y McClenathan, 1989; Spink, 1990)⁵³¹.

Descubrir el mundo y descubrir la literatura al fin y al cabo serán lo mismo porque el soporte de ambas realidades será las palabras y si éstas no son capaces de definir el mundo tampoco serán capaces de organizar el hecho literario. Ya lo dijo meridianamente claro Wittgenstein al hablarnos de nuestra capacidad para expresar el mundo en función de nuestra relación con el lenguaje y su profundidad en el mismo. De ahí su trascendencia:

Enriquecer el vocabulario a través de la lectura permite una mayor habilidad en el uso de la lengua y una mayor variedad de registros y recursos lingüísticos para expresarse con más agilidad y riqueza y, por consiguiente, una mayor eficacia para que cada individuo sepa defender con mejores argumentos sus derechos. La antropóloga francesa Michèle Petit afirma que en la vida del ser humano es determinante el peso de las palabras o el peso de su ausencia: «Cuanto más capaz es uno de nombrar lo que vive, más apto será para vivirlo, y para transformarlo». (M. Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, 1999) Si no somos capaces de dar nombre a lo que vivimos, si no tenemos palabras para pensarnos, sigue diciendo Petit, no

531 I. Tejerina, "Literatura", op. cit.

nos queda más que la violencia del cuerpo o la expresión de los sentimientos mediante actos violentos⁵³².

Desde diversos sectores existen propuestas para llevar a cabo una labor que es de todos: pedagogos, familiares, escuela, bibliotecarios, profesores... ¿Y cuál debe ser ese camino de formación del lector?

Creo que se debe seguir un procedimiento específico para alcanzar este objetivo final que debe ser la mejor formación del lector infantil y juvenil:

1. El ámbito personal:

Que se desarrollaría sobre dos supuestos:

- a) La identificación del mismo, su edad y, en consecuencia, su nivel de acercamiento al texto literario, capacidades personales, formación... De ello depende acertar entre una amplia referencia de libros existentes en el mercado.
- b) Sus intereses como lector, sus gustos personales, sus criterios ante el hecho literario que no tiene el porqué coincidir con el resto del mundo. La lectura es un acto individual querido y un acto de libertad respetable. De ahí que la imposición de libros de lectura no es una elección oportuna. Ni los padres ni los profesores pueden ni deben imponer criterios lectores, y, por el contrario deben aconsejar en función de la formación literaria del niño y de sus gustos y apetencias, pero nunca imponer una lectura:

A obrigatoriedade da leitura, e sobretudo da leitura de obras que nao vao ao encontro dos intereses das crianças, nao

532 Gasol, "Familia", op. cit.

conquista leitores, pelo contrario, afasta-os «É indispenável saber com segurança quais os livros a que aderem espontaneamente. Esses sao os únicos pontos de partida válidos para despertar o prazer da leitura» (Magalhaes e Alçada, 1994:41)⁵³³

Sin embargo, hay estudiosos que opinan lo contrario, que no hay que tener recelo ante una lectura obligatoria y que puede resultar hasta beneficioso:

Las lecturas obligatorias, que son las lecturas escolares, hay que aceptarlas y realizarlas. (Incluyo en ellas, para no facilitar la dispersión, las lecturas de los clásicos y, en general, las lecturas canonizadas por el mundo de los mediadores adultos). Son lecturas igual de obligatorias que otras actividades y conocimientos escolares, e igual de obligatorias que otras normas o prescripciones de la vida social cotidiana. Son lecturas que exigen esfuerzo, disciplina, tiempo y dedicación. Presentadas con sinceridad y honestidad pueden ser aceptadas por los escolares, pero debemos demostrarles que esas lecturas serán importantes para ellos, para su vida, para su presente y para su futuro, al tiempo que les permitirán compartir con otras personas pensamientos o emociones, sueños o inquietudes⁵³⁴.

2. El ámbito externo:

Su entorno cultural, geográfico y socioeconómico. Estos aspectos conforman también las posibilidades de la lectura, pues

533 A. Coelho de Paiva Balça y P. J. Lampreia Costa, “A escola como promotora de alunos leitores: que espaço para a literatura infanto-juvenil?” en *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil*, (Coord. A. Suárez Muñoz y E. Martos Núñez), Actas del Seminario Internacional y Exposiciones de literatura infantil, Badajoz, enero 2000pp. 71-78 [72].

534 P. C. Cerrillo Torremocha, “Los nuevos lectores: la formación del lector literario”, [en línea], Dirección URL: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/01394942033793527868680/p0000001.htm#I_0_> (Consultado el día 28 de mayo de 2009)

pueden determinar un tipo de lecturas u otras en función del lugar geográfico donde se vive, del ámbito familiar o de las condiciones socioeconómicas. En ocasiones, por ejemplo, la escuela va por un camino y el joven va por otro sin que lleguen a coincidir en sus objetivos lectores. ¿Por qué sucede ello? Creo que porque previamente no se han llegado a los procedimientos adecuados que pasan por la consulta previa al niño, por la elaboración de un listado de obras en función de todas estas condiciones a las que aludimos y la puesta en práctica de las mismas

Para contribuir a ello existen varios grupos que tienen una importancia fundamental: la familia-los padres, la escuela-el profesor, la biblioteca-el bibliotecario, las amistades...

2. El lector

Los lectores se construyen. Nacen, se forman y crecen. Es difícil que un lector formado y crecido fallezca, desaparezca de la circulación de la lectura. Pero es necesario que ese lector haya nacido en la infancia, en edades tempranas a través de un proceso creador. Su formación ha tenido que gestarse desde el oído, a través de las narraciones orales para inmediatamente acceder, llegado el caso, a los textos escritos, siempre desde la perspectiva de la mimesis y el juego literario, nunca desde la imposición ni desde el engaño. La literatura tampoco debe ser mostrada al niño como competidora de nada, ni de la *play station* ni del *tuenti*, ni de otros rudimentos mecánicos.

Al principio la lectura ha de ser compartida. El niño ha de ver al padre y a la madre leyendo, debe compartir su tiempo y su ocio con ellos hablando de literatura. Sólo así podrá entrar

profundamente en el caballón de la tierra literaria el germen de lo que será el día de mañana un hermoso fruto. Después vendrá el tiempo de la soledad del lector y también el tiempo del olvido de la lectura, en torno a la adolescencia más virulenta, para volver al fin durante su juventud a elevar esa semilla que se plantó un día y ya no perecerá jamás. Este ha de ser en síntesis el proceso lector que nace, se desarrolla y nunca muere.

Y uno de los fundamentos de que el lector encuentre acomodo en el texto literario es el grado de acercamiento a él, su nivel de recepción del mismo. Si el nivel de recepción es bajo, habrá que estudiar las condiciones para que esto cambie porque de lo contrario la obra literaria no producirá su efecto. Esta ha sido la base de la teoría sobre *la estética de la recepción*⁵³⁵ a través de las aportaciones de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Harald Weinrich... Pero también Umberto Eco y otros como el *Reader's Response Criticism*. Básicamente se sostiene que un texto (ya sea un libro, una película, o cualquier otro trabajo creativo) no es siempre aceptado por el lector, sino que éste interpreta los significados del mismo en función de su bagaje cultural individual y de las experiencias vividas. La variación de este "fondo cultural" explica por qué algunos aceptan ciertas interpretaciones de un texto mientras otros las rechazan. De esto se desprende que la intención del autor puede variar considerablemente de la interpretación que le dé el lector. Mucho se ha hablado, pues, en los últimos tiempos del «lector implícito» desde que Wolfgang Iser lo pusiera de moda. En el desa-

535 H. R Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, 1992. J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1987. R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989.

rollo del *acto de leer* (en palabras de Iser), a partir de lo que es la pura presencia del texto, percibimos lagunas o ausencias. El narrador puede no darnos todos los datos para comprender a un personaje, puede omitir incluso la situación decisiva para el desarrollo de la intriga, puede describirnos escenarios de forma incompleta, etc. Todas estas ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, que pertenecen al texto pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de la noción de lector implícito, junto con aquellas otras técnicas de escritura que exigen una determinada forma de descodificación. El lector debe formarse en ello.

El lector infantil o juvenil debe formarse a través de una serie de propuestas y valores que lo hagan llegar a las condiciones de ese texto como narrador implícito y sean capaces de ofrecer una exégesis de la existencia.

3. La familia

La familia⁵³⁶ ha sido tradicionalmente una pieza fundamental en el engranaje de la animación a la lectura. En épocas remotas ha contribuido desde el relato oral a la conformación de una

536 Algunos libros que pueden servir de guía a los padres son los que a continuación indicamos: L. D. González, *Guía de Clásicos de la Literatura infantil y juvenil*, 2 volúmenes. Madrid, 1997; G. Mateu., *Educar para la felicidad*. Madrid, 1989; VV. AA., *Guía práctica de psicología*, Madrid, 1991; F. Savater. *Ética para Amador*, Barcelona, 1993; F. Savater, *El valor de educar*, Barcelona, 1997; R. Cotroneo, *Si una mañana de verano un niño. Carta a mi hijo sobre el amor a los libros*, Madrid, 1995; B. Tierno y A. Escaja, *Master en educación (Guía de padres y enseñantes para la formación de los hijos)*, Madrid, 1993; D. Penca, *Como una novela*, Barcelona, 1993; VV. AA., *La biblioteca ideal (Selección y comentario de las obras más representativas de la literatura y el pensamiento)*, Barcelona, 1994.

sensibilidad literaria. Los cuentos de la tradición de hecho han sido creados siempre en ese ámbito y desde ahí han partido por el mundo. Los padres han mecido a sus hijos con canciones y en las noches de lluvia y frío los han acunado con relatos mágicos. A través de ellos han ido descubriendo la magia del mundo. Y ha sido siempre cierto que el niño que desde pequeño ha seguido este modelo que los padres han inculcado en él ha seguido su estela y al cabo de los años ha sido un buen lector:

Las historias leídas, contadas, repetidas, por los padres o los abuelos, en la escuela, en la biblioteca escolar o pública, permiten que el pequeño oyente construya un patrimonio colectivo que se instala en su memoria. Su imaginación almacena imágenes comunes a todos: bosques donde perderse hasta encontrar el camino; cabañas donde calentarse cuando hace mucho frío, donde saciar el hambre y apagar la sed; montañas altísimas que hay que escalar, ríos que hay que cruzar, desiertos que hay que recorrer hasta llegar al objetivo propuesto. Personajes bondadosos y personajes malvados; héroes diminutos o tan grandes como un edificio; seres valientes o miedosos, apuestos y hermosos o bien feos y terroríficos... Todos ellos les ayudan en el conocimiento de sí mismos, de los otros y del mundo que los rodea⁵³⁷.

Pero si esto es cierto, no menos cierto es el hecho de que si los padres son lectores acabarán inculcando ese gusto por la lectura en sus hijos. La formación del niño-lector en la familia dependerá de la previa formación como lectores de sus padres. Si su formación fuera la adecuada, el camino hacia esa formación está bastante allanado; en caso contrario habrá que poner las condiciones para que esto suceda.

⁵³⁷ Gasol, "Familia", op. cit.

Es de suponer que si los padres son lectores, tendrán aunque sea una pequeña biblioteca que ya desde el inicio facilita que desde pequeño el niño ha podido estar en contacto con el libro y no es ajeno a él. Al menos lo ha visto y ha visto a sus padres en determinados momentos de sus vidas permanecer al pie de la lectura. La mimesis se impone tarde o temprano.

Distinto es si los padres no han sido lectores y no ha habido una biblioteca (aunque sea pequeña) en la casa familiar. En estos casos la familia debe ser consciente de que cualquier momento es bueno para iniciar este proceso que siempre es gustoso porque ayuda a que sus hijos entren en un mundo que es irreversible, porque si algo tiene la lectura es que aquel que con frecuencia toma un libro en las manos no lo abandona ya nunca. De ahí la importancia de que los padres sean conscientes del poder tan extraordinario que tienen en sus manos al intentar promocionar la lectura desde el principio con sus hábitos y con la posibilidad que desde pequeño tenga en casa un contacto con el libro.

Los padres deben asegurarse de que en su casa hay libros adecuados para que su hijo/a lea. No es necesario que existan en propiedad y se pueden tener en préstamos de cualquier biblioteca local, pero también debe existir un tiempo necesario para leer en familia. Por ejemplo, hay familias que disfrutan de la lectura en voz alta, turnándose para escoger libros, poesías o artículos favoritos que quieran compartir.

El niño debe ser alentado a usar la biblioteca y el préstamo de libros. En consecuencia, los padres deberían llevar a su hijo a la biblioteca local y ayudarlo a obtener su propia credencial de lector, solicitando al bibliotecario ayuda para seleccionar libros o para utilizar el catálogo electrónico. Pero lo que posee una mayor trascendencia es que la niña o el niño observe que sus padres dedican un tiempo al día a la lectura. Cuando el niño

ve que la lectura es importante para los padres puede pensar que la lectura también lo es para él.

Pero también la relación con el profesorado es fundamental. Pues son ellos los que pueden conducir a los padres por el camino adecuado para que la lectura se convierta en un hecho importante en las vidas de los jóvenes.

Los padres deben estar atentos a si el hijo tiene problemas de lectura puesto que es probable que la razón sea sencilla de identificar y la intervención sea fácil. En otras ocasiones pueden ser problemas importantes que se derivan del proceso de aprendizaje.

Hoy más que nunca, la lectura corre el riesgo de ser vista por los niños como una imposición más de padres y profesores. En los primeros diez años se tiene la oportunidad de asimilar para siempre el placer de leer como una necesidad consentida y deseada. Los pedagogos afirman que se aprende a disfrutar de la lectura y, por lo tanto, hay que ser conscientes de que se trata de algo que se puede enseñar y la familia es fundamental. Pero los padres no deben obligar a leer a sus hijos pero sí se puede (y debe) convertir en un hecho cotidiano.

También el joven debe poseer posibilidades de acceder a los libros. Y, en consecuencia, se han de potenciar las bibliotecas propias desde que nacen y visitar las librerías, las bibliotecas, las ferias del libro... La idea de la familiarización con el libro es fundamental.

A la lectura se accede de un modo diario y cotidiano. Por ejemplo, leer todas las noches un cuento a los más pequeños es un hábito muy importante. Y en la edad de la adolescencia prestar una atención especial pues muchos lectores infantiles se pierden en esa etapa.⁵³⁸

⁵³⁸ J.Gardner y L. Myers, *La lectura es divertida. Diez métodos para cultivar al hábito*

Compartir las lecturas es también una forma de concretar las posibilidades del libro y conformar un mundo familiar propio.

4. La escuela y el profesorado

La escuela es uno de los grandes instrumentos para la formación del niño-lector, pero no es la única responsable en la formación lectora como estamos viendo. En el ámbito social existen hoy día muchas oportunidades para la lectura y una democratización de la igualdad de oportunidades, pues no existen impedimentos por el nivel económico y sociocultural para acceder al libro en igualdad. Casi todas las escuelas poseen una biblioteca infantil-juvenil a cuyas lecturas se puede acceder con todas las posibilidades y existe una gran preocupación entre los profesionales de las mismas por el desarrollo y la conformación de esa formación y para lograr sus objetivos de modo adecuado. Pero, ¿cuál debe ser el papel del profesor?:

É necesario que o professor actue de forma esclarecida, conhecendo a interligação entre o desenvolvimento psíquico, intelectual e afectivo da criança e os seus gostos literários. É claro que a escola, no seu papel formativo, nao poderá ir só ao encontro do gosto dos alunos, mas também nao pode simplesmente ignorar essas preferências, sob pena de nao conseguir estabelecer o diálogo entre escola/professor/alunos e entre leitura/literatura/alunos⁵³⁹.

Efectivamente, se deben conocer su formación y las preferencias lectoras antes de actuar. Pero sobre todo el alumno

de lectura en los niños. Alcalá de Guadaíra (Sevilla), 2005.

⁵³⁹ Coelho de Paiva Balça y Lampreia Costa, "Escola", op. cit., p. 71.

debe conocer el libro, tener la posibilidad de hojearlo y ojearlo, de tocarlo, de verlo y de leer algo de él. Desde el vacío es difícil acceder a la lectura porque ese nivel práctico de acercamiento al libro es trascendente y necesario. Por tanto, los niños desde pequeños deben pisar la biblioteca y estar en contacto con los libros, deben manosearlos, tocarlos, curiosarlos... desde el jardín de infancia. Los primeros contactos con el libro llegan desde estos sentidos (tacto, olfato) para pasar después al oído y más tarde a la vista, la mirada y el intelecto. Y a partir de ahí el profesor y la escuela se convierten en intermediarios, mediadores entre las obras y los lectores.

Pero si en un primer frente el profesorado debe tener en cuenta el niño, en un segundo frente debe ser la familia. Su trabajo con ella es trascendental para el progreso adecuado:

Nao raras vezes os criterios que levan os pais a compárame livros para os fillos nao sao os mais adequados (livros colecções suas conhecidas, recomendações dos editores, o que nao significa necessariamente vao ao encontro do gosto das crianças) (...) A escola pode ajudar as familias na descoberta dos livros mais adequados ao nível etário e ao do os pais a adquiri-los a lê-los em casa com os seus fillos.

En ocasiones las lecturas de la escuela están determinadas por el currículo educativo y en otras deben su concreción debido a las relaciones que las instituciones poseen con el núcleo económico-editorial de cada país:

Y es que, en el ámbito escolar, la selección de lecturas literarias suele estar condicionada por el logro de objetivos académicos diferentes a la práctica lectora en sí misma, y, mucho más aún, a la adquisición de la competencia literaria. En una inves-

tigación sobre «Valores y lectura» que un equipo de mi universidad lleva a cabo desde el pasado año, ya hemos podido comprobar que buena parte del aparato paratextual que acompaña a los textos seleccionados en los libros de Lenguaje de 4.º, 5.º y 6.º de Primaria, condiciona la lectura de los textos, orientándola hacia conceptos, ejemplos o conocimientos que son objetivo a cumplir en la lección en que aparecen incluidos⁵⁴⁰.

Esta coyuntura intercede en una dirección que debe ser cambiada pues en ella anida el germen de la ausencia de libertad. Cualquier libro es susceptible de ser aceptado por el niño o la joven y ello depende de factores que tienen como esencia la libertad de elección.

Un elemento trascendente desde el jardín de infancia y la guardería es la visita con frecuencia a la biblioteca o la existencia en cada aula de libros de lectura que permitan la cercanía del libro y el dedicar un tiempo al día al mismo. Pero la escuela también hace mal al niño. Bettelheim y Zelan, por ejemplo, hacen una crítica demoledora de las cartillas de lectura que se basan en las repeticiones de palabras sin contenido significativo para el niño. La fascinación debe ser el elemento trascendente en este primer contacto. La utilidad práctica no es algo que deba importar tanto entonces sino el encontrar experiencias extraordinarias. Según el pedagogo Franceso Tonucci, son equivocaciones frecuentes la práctica prematura de la lectura en voz alta o utilizar un único libro de lecturas igual para todos los alumnos. Entre las actividades, se encuentran la de leer «a» los niños y «con» los niños en casa y en clase; organizar actividades sobre el cuento, la poesía, el juego dramático, la historieta, los talleres literarios; destinar un tiempo concreto, dentro del

540 Cerrillo Torremocha, "Nuevos", op. cit.

horario escolar, para ir a la biblioteca; establecer contactos con autores e ilustradores, evitando sacralizarlos...

Entre los principios, darle sobretodo importancia al hecho literario, la obra literaria en sí, su fortaleza, su diversión, su emoción y su mensaje. Llevar a las aulas buenas obras literarias, seleccionando las adecuadas y estar al día en la mejor producción:

Por ello, la enseñanza/aprendizaje de la literatura debiera tener unos objetivos que ayuden a cumplir el logro de esa competencia; habría que pasar decididamente de una enseñanza de la literatura que atendía, sobre todo, al conocimiento de movimientos, autores y obras, a una enseñanza que pretenda que el alumno aprenda a leer, a gozar con los libros y a valorarlos, es decir, a hacer posible la experiencia personal de la lectura, que, por su parte, conllevará un conocimiento cultural variado, un análisis del mundo interior y la capacidad para interpretar la realidad exterior⁵⁴¹.

5. Los bibliotecarios

Pocas veces se ha destacado de un modo importante la contribución de los bibliotecarios a la formación de los lectores. En muchas ocasiones se habla de un ente abstracto como la biblioteca en tanto dinamizador de ese germen dormido en el futuro lector. Pero la biblioteca no es nada, no es nadie sin los bibliotecarios y poco es que almacén de libros si éstos no asumen su rol de contribuyentes en la formación lectora. Su responsabilidad no es sólo guardar de modo correcto los libros y

541 Cerrillo Torremocha, "Nuevos", op. cit.

tener «limpia, fija y con esplendor», que diría el clásico tomando prestado el lema académico. Su responsabilidad también es intentar formar al lector. Hay algunos que opinan, sin embargo, que no tienen entre sus obligaciones los bibliotecarios leer libros, que no hay nadie más pésimo lector que un bibliotecario y que cómo es posible que transmitan alguna responsabilidad sobre la lectura con su ignorancia. Son palabras muy duras que no sé si compartir pero quien las decía las argumentaba:

Nadie puede enseñar lo que no practica: cómo va un bibliotecario a promover la lectura si él mismo no es un lector. No lee ni libros ni periódicos⁵⁴².

Para apoyar esta apreciación demoledora muestra los datos estadísticos que nos dicen que los bibliotecarios leen entre uno a nueve libros al año de modo general.

Claro, con estas cifras, ¿quién puede ponerse en sus manos?

Es, por tanto, un asunto difícil de encarar pues la premisa de la que partimos es bastante difícil de refutar y muchos menos de resolver. Además, alguien podría también argüir que no está entre las funciones del bibliotecario la de formar lectores, que esto es algo que pertenece a la escuela o a los centros de enseñanza.

¿Cuál es, en realidad la función de un bibliotecario? Aparte de las «virtudes teologales o cardinales»⁵⁴³ que, a cada uno se le suponen según la educación recibida, como la paciencia, la

542 A. Rodríguez Gallardo, "Comentario" en *La biblioteca pública y la formación de los lectores en la sociedad de la información. Memoria* (coord. E. M. Ramírez Leyva), México, 2008, p. 182.

543 Todo el mundo entenderá que lo decimos en sentido figurado. Sabe perfectamente el lector que en la tradición católica las virtudes teologales son los hábitos que Dios infunde en la inteligencia y la voluntad para ordenar las acciones del hombre hacia Dios. Tradicionalmente se nombran tres: la fe, la esperanza y la caridad. Y junto a éstas estarían las cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

amabilidad, las buenas maneras, la buena educación... hay otras que hacen referencia a su actividad como profesionales del libro. Al respecto decía un bibliotecario:

Creo que hay que tener unos conocimientos medios-altos para saber guiar a la gente y por supuesto ser lector y conocer tendencias para poder recomendar a la gente. Yo lo de recomendar lo hago mucho, ya casi la mayoría de la gente viene pidiendo alguna recomendación (...) Intento tratar a la población infantil-juvenil con una especial atención, hay que ganárselos para que sigan siendo usuarios durante toda la vida. No vienen mal unas cuantas dotes dramáticas para hacer del centro un lugar diferente, mágico, fantástico, sobre todo a los más pequeños⁵⁴⁴.

Sobre todo un bibliotecario es una persona que facilita o debe facilitar el servicio a la información⁵⁴⁵ y también, desde mi punto de vista, la promoción de la lectura. Como indican algunos:

El bibliotecario es el poseedor de los conocimientos especializados propios de su profesión y eso le da autoridad para suministrar, administrar los documentos al usuario, que por lo mismo asume una situación de receptor pasivo, subsidiario, mero consumidor de información⁵⁴⁶.

544 J. J. Alfaro Olmedilla "Perfil y funciones de un bibliotecario municipal" [en línea], Dirección URL: <<http://j2ee.jccm.es/dglab/Anaquel?opc=2&codb=7&cods=19&cods=353>> (Consultado el día 18 de abril de 2009).

545 Estas pueden ser en resumen algunas de sus actividades: debe conocer la estructura y el funcionamiento de su biblioteca, recoger y tratar la documentación y gestionar los recursos, participa en la selección y adquisición de los libros, determina y organiza la utilización de los fondos documentales, facilita la difusión de todo tipo de información, participa en la capacitación de los alumnos en el uso de fuentes de información, Junto con los profesores, debe organizar actividades relacionadas con el uso de información... Pero sobre todo la promoción de la lectura como medio de entretenimiento y de ocio.

546 G. Alfaro, "Los bibliotecarios y la formación de lectores", [en línea], Dirección

Resolver la encrucijada que hemos apuntado sobre las deficiencias como lector (su no acercamiento a los estándares medios de lectura) no implica su desconocimiento de los mecanismos que rigen una biblioteca y su formación como formador. Desde luego que se le debe pedir también que sea un buen lector y también se le debe dar la formación adecuada, algo que, a veces, los propios bibliotecarios echan de menos, sobre todo en el acercamiento al niño y al joven como individuo con unas necesidades y en una edad determinada. Pero lo cierto es que el bibliotecario está actualizado por una gran base informativa. En él hay información y puede ser un proveedor de ésta. De hecho desde hace algunos años, los bibliotecarios de algunos lugares de España llevan a cabo un concierto con los centros educativos para que periódicamente pasen por sus espacios alumnos de edad escolar para que se formen en los usos de la biblioteca. Pero no es sólo ésta su labor. El bibliotecario tiene una papel mucho más activo pues su contacto con el libro es mucho mayor que otros lectores y pueden aportar mucho más que su transmisión de meros conocedores de un espacio con libros y cómo están o no organizados. En consecuencia, ¿cómo pueden ayudar éstos en la formación de los lectores-niños o jóvenes? Desde mi punto de vista desde diversas instancias:

1. A través de un programa riguroso en el que las visitas de los alumnos a las bibliotecas sean constantes.
2. Ofreciendo charlas y consejos sobre los libros infantiles y juveniles leídos y el grado de aceptación de otros jóvenes de diversas zonas del país.

URL: <<http://tecnicodgb.files.wordpress.com/2009/03/a-los-bibliotecarios-y-la-formacion-de-lectores.pdf>> (Consultado el día 24 de abril de 2009).

3. Generando actividades de difusión de la lectura no sólo entre los niños sino también entre los padres.
4. Facilitando el préstamo y el encuentro de jóvenes lectores.
5. Convirtiéndose en un mediador comprometido.
6. Transmitiendo su *empatía lectora*, que hace que un lector comulgue con otros individuos lectores o escritores a través de un proceso de retroalimentación

Ahora bien, hay otros factores que deben ser tenidos en cuenta como es el principio de hacer llevar el libro al joven con todas las posibilidades que existan a mano. En Suecia, por ejemplo, la biblioteca no sólo presta libros o los aloja sino que se ha especializado también en préstamos móviles:

Con la ayuda de bibliobuses y barcosbiblioteca, sale en busca del lector: en instituciones educativas, hospitales, orfanatos, cuarteles e incluso en su propio domicilio, cuando por razones de salud, por ser edad avanzada, por situaciones de minusvalía física y/o sensorial o por otros impedimentos objetivos, se encuentra en la imposibilidad de disfrutar autónomamente de los servicios de biblioteca pública⁵⁴⁷.

En otros países como Inglaterra también se han puesto en funcionamiento la instalación de puntos de venta de libros en las bibliotecas públicas. En Japón por la existencia de las bibliotecas domésticas, reunión de libros incrementada por la contribución del vecindario...

Y existen otra serie de factores que en su momento serán objeto de estudio como son: los programas de lectura obligatoria, la función de las administraciones, los congresos de literatura infantil y juvenil y la formación universitaria de los futuros profesores.

⁵⁴⁷ Nobile, *Literatura*, op. cit., p. 41.

C. CRITERIOS PARA SELECCIONAR OBRAS, TENIENDO EN CUENTA EL TEXTO Y EL RECEPTOR

A lo largo de este ensayo hemos ido ofreciendo un conjunto de razonamientos y soluciones a esta encrucijada que muchas veces se le presenta al niño-joven, a los padres-madres, a los profesores, a las editoriales y a los creadores con vistas a la selección de una obra literaria. También los creadores porque para ellos es esencial tener unos criterios claros que proyecten con acierto su posterior creación.

Da la impresión de que hoy en día los criterios para seleccionar obras literarias están muy claros. Al menos para las editoriales, que han establecido un proceso en el que la edad del joven, como elemento objetivo, es determinante de la selección, aparte de otros factores evidentemente.

1. La calidad literaria

La selección de un libro siempre conlleva un profundo análisis textual y extratextual. Entre los elementos del texto que deben ser tenidos en cuenta el primero debe ser la calidad literaria. No existe mejor criterio ni mejor principio, sobre todo teniendo en cuenta que hoy día son legión los libros de pésima calidad. En ocasiones da la impresión de que las editoriales buscan un producto que sea rápido y ligero antes que un producto literario digno que perviva y tenga una existencia en el tiempo, prefieren el producto de usar y tirar, percedero (libros precarios que incentiven el consumo), en lugar de una obra que acabe

convirtiéndose en clásica. En consecuencia, la valoración sobre la calidad literaria debería ser el germen de la selección inicial y a ella deberíamos encaminarnos. La calidad literaria es algo que muchos dan por supuesta desde el momento en que una obra hasta aparecer publicada ha pasado por determinados filtros, sin embargo, no siempre es así.

Seguramente es mucho decir que la calidad de una obra literaria va en línea directamente proporcional a su capacidad para convertirse en «un clásico», y sin duda esta pretensión debe tener un rasgo de su identidad y calidad. Al respecto decía Borges que

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posea tales o cuáles méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.⁵⁴⁸

La misteriosa lealtad y el fervor al libro. ¿Se puede decir eso de muchos de los libros escritos en la actualidad y dirigidos al lector infantil y juvenil? ¿Son libros que se leerán por las generaciones venideras como una necesidad vital?:

Egoff, citado por Ruth K. Carlson, al establecer un somero análisis de calidad sobre unos 41.000 libros, incluidos en *Children's Books in Print*, lamenta que «de esta cantidad, el dos y medio por ciento son excelentes, el treinta y cinco por ciento son escoria y el resto se sitúa entre ambas categorías, es decir, es mediocre»⁵⁴⁹.

548 J. L. Borges, "Sobre los clásicos" en *Obras completas*, Vol. II, Barcelona, 1980, pp. 301-303.

549 Cervera, *Teoría*, pp. 310-311.

Está muy claro para Egoff, pero esta preocupación va también pareja en España como lo demuestra la alarmante preocupación de los escritores intervinientes en la 34 Edición de la Escola d'Estiu:

El autor catalán (Alonso Palacios) cree que los criterios de publicación son «estrictamente comerciales» y que se debe apostar por la calidad. En el mismo sentido, Palacios decía ayer que «no es de recibo que un buen libro desaparezca después de tres años del mercado y cada año se editen 4.000 obras nuevas, muchas de dudosa calidad». El educador considera que «las exigencias del mercado han perjudicado de una forma aplastante la calidad de la literatura» infantil y juvenil. Por ello, los escritores respaldan que las editoriales dispongan de comités de lectura mucho más exigentes, que «existan unos mínimos exigibles a una obra a la hora de editarla», expone Palacios, quien además considera que «el nivel de los libros está demasiado por debajo del nivel lingüístico que tienen los lectores».

La literatura es una necesidad social y personal, nos ayuda a conocernos más profundamente a nosotros mismos como individuos y a conocer el mundo que nos rodea, nuestros congéneres. Este valor de uso, este valor que trasciende la mera esfera del entretenimiento artístico debe estar en el frontispicio de cualquier obra que se sostenga sobre valores estéticos. Y es que el valor estético de la literatura, su trascendencia como objeto, nace en un primer término de algo tan sencillo como de que esté bien escrita. En algunas ocasiones se han observado faltas de ortografía, errores en el uso de la puntuación, anacolutos,

redundancias...⁵⁵⁰ La obra debe estar bien redactada y ordenada (que significa simetría, armonía, en definitiva, una proporción estética) en pos de una dirección organizativa, de una estructura adecuada, de una expresividad y de un uso trascendente de la lengua que tenga un valor significativo y no se sostenga sobre lugares comunes o zafiedades...

Pero no basta la lengua, el uso adecuado y su proceso creador sino que a la obra literaria debe exigírsele una capacidad

550 G. Lopera Cardona, "Algunos criterios para seleccionar y evaluar la literatura infantil y juvenil", [en línea] Dirección URL: < http://www.edicionesdelsur.com/padres_art_21.htm> (Consultado el día 22 de marzo de 200) Y añade la autora los siguientes: "Lenguaje. Uso correcto de las formas verbales, precisión en las relaciones sintácticas, es decir la correcta construcción de las frases, las oraciones y los párrafos, el manejo adecuado de adjetivos y formas adverbiales, el uso adecuado de preposiciones, conexiones; la precisión en la puntuación y la ortografía. Todos estos elementos deben conjugarse para hacer del lenguaje un conjunto de posibilidades plurisignificativas que permitan la exploración de los territorios de la imaginación. Algunas construcciones sintácticas en el idioma español, presentan diferencias de un país a otro. Una de las más frecuentes, tanto en los libros de autores españoles como en los traducidos en España, es el uso del a por. "Desde la segunda mitad del siglo XIX comenzó a extenderse en el habla popular de España la locución a por con verbos de movimiento; por ejemplo: ir a por el agua, vengo a por ti, vuelvo a por el pan. El empleo de esta locución ha progresado especialmente en el habla usual de las provincias del centro peninsular, si bien es desconocida en América. Sin embargo la conversación culta de España suele sentirla como vulgar y procura evitarla" (Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 21 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. p. 1858) • Vocabulario. La elección de las palabras no es tarea fácil para quien escribe, pero si se escribe para el público infantil y juvenil, las palabras deben usarse a manera de filigranas que con su agilidad, limpieza y transparencia logren impactar la sensibilidad del lector. Algunas palabras dificultan la comprensión de la obra, sobre todo cuando son usadas dentro de contextos muy específicos como los localismos. Muchas de las obras literarias que llegan al país, editadas principalmente en la Argentina y España, traen localismos propios de sus hablantes. Los maestros y los bibliotecarios deben documentarse para explicar estas dificultades a los lectores, leer con anterioridad el libro y observar si los localismos pueden inferirse por el contexto y si la obra presenta un glosario que permita su interpretación, con el fin de que éstos, no se constituyan en una limitante para la comprensión, sino al contrario, enriquezcan al lector."

estética, una originalidad (no caer en las repeticiones o las mimesis de obras anteriores), una capacidad de sugerencia, un poder simbólico para transmitir un mundo, para organizar una forma, para conducir una idea (en el caso de la poesía) que vibre con emoción en la mente del lector. La obra debe emocionar, enternecer, agitar, turbar o conmover; debe, en definitiva, transmitir un cúmulo de sensaciones, de conmociones, de sacudidas:

Sostiene que existen unas cualidades esenciales que hacen que un libro pertenezca a la lista de "Libros notables", entre estas están: la trama, las características de los personajes, la puesta en escena, el punto de vista, el tono, la tensión, etc. Con respecto a la tensión, el investigador y crítico venezolano Fanuel Hanán Díaz afirma: «Dentro del conjunto de criterios textuales me parece muy importante hablar de la tensión, concepto que muchas veces es confundido con el suspenso. La tensión es exactamente esa condición que nos atrapa desde las primeras páginas y nos sujeta al libro. Muchas veces ella es la culpable de que no comamos hasta que lo terminemos, que nos acostemos tarde en la noche, que sintamos la necesidad de continuar hasta terminar. Es un apetito que crece a medida que seguimos leyendo. Gráficamente lo podríamos representar como una curva de impulso ascendente que se mantiene, incluso después de que cerramos la última página»⁵⁵¹

La permanencia de un tipo de literatura que sea ajena a la calidad literaria sólo redundan negativamente en todo el proceso lector, pero sobre todo en la formación de éste. De ahí el interés en que éste sea el primer y más importante criterio.

551 E. F. Howard, "Deleite y definición: elementos básicos para evaluar libros infantiles" en *Hojas de lectura*. Santafé de Bogotá. 40 (Jun. 1996), pp. 16-19.

2. Introducción de elementos atractivos

También es cierto que, en el caso muy concreto de la literatura infantil y juvenil, deben predicarse otros ejercicios literarios. De trascendente debe tildarse la capacidad que tenga un libro para atraer al lector y esta atracción se sostiene sobre las premisas del interés, la introducción de mundos mágicos, creíbles que puedan ser ordenados en la mente del niño con verosimilitud. La literatura es una gran mentira pero en la mente del niño deber parecer verdad. Esta dosis de verosimilitud es necesaria. Si el niño percibe que lo contado o lo expuesto allí no tiene verosimilitud, abandona la lectura.

Pero si esto genera en el joven interés por la obra literaria, hay un factor que opera más profundamente en el ámbito emocional: el libro debe promover las emociones. Los procesos de fascinación literaria que pueden entenderse como desasosiegos o excitaciones positivas de todo tipo relevantes en la obra infantil para que el libro preste una función dinámica. En consecuencia que:

puedan reaccionar emocionalmente ante lo que leen y darle sentido a una historia apelando a su propia experiencia al interpretar el lenguaje, las acciones y la estructuración de los personajes⁵⁵².

Y junto a ellos la necesidad de que el lector entre en funcionamiento con el escritor, en un diálogo mudo, nazca como lector implícito y pueda seguir toda la creación con interés porque comparten el mismo código y los mismos cauces expresivos. Y para ello se deberá tener en cuenta el desarrollo cultural del

⁵⁵² D. Monson y D. Mcclenathan, *Crear lectores activos*, Madrid, 1989, p. 82.

niño, su capacidad como lector, pero también su vocabulario, su comprensión de los recursos expresivos, su desarrollo y maduración psicológica.

En este sentido hay discrepancias entre diversos autores porque, si hay unos que consideran que estas cortapisas creativas no deben impedir que el público adulto lea también este tipo de libros con delectación (y ahí debería radicar una norma de una “supuesta calidad”), en cambio, hay otros autores que consideran que los libros infantiles y juveniles son de uso exclusivo de los niños-lectores.

No se puede escribir para niños como para adultos. El proceso narrativo, por tanto, tendrá que cambiar. En el niño se sustancia otro mundo y entrar en él, conocerlo debe ser la labor de ese libro, el criterio de ese libro infantil y juvenil, y ese criterio de comunicación se consigue cuando el escritor concibe la idea de que tiene que saber contar la historia bien para el niño:

Es presentar los hechos que la integran como si estuvieran sucediendo ante el receptor. Presentar es la expresión clave, tratándose del niño, porque saber presentar suponer implicar en el argumento magia, sueño, juego y vivencia compartida. Esto no debe explicitarlo el autor, sino dejarlo implícito en sus palabras para que el niño lo descubra⁵⁵³.

3. El tipo de lenguaje, los recursos literarios y el vocabulario

Las condiciones del lector adulto deben ser para el autor irrelevantes. Y, en consecuencia el autor queda liberado de cier-

⁵⁵³ Cervera, *Teoría*, op. cit., p. 314.

tos «yugos» que posee la literatura infantil y juvenil, pero el escritor de literatura infantil necesita saber qué tipo de lenguaje debe adoptar y qué vocabulario usar. Existe una opinión generalizada en el momento actual sobre la falta de vocabulario de los alumnos de Primaria, ESO y Bachillerato (de hecho uno de los ejercicios de la Prueba de Selectividad es sobre el vocabulario); hay una preocupación en los docentes porque cada vez se observan un tipo de expresiones más coloquiales y una menor selección del lenguaje y el léxico más cultivado:

En nuestro país al menos, las quejas y las protestas se oyen por todas partes: sobre la ortografía y la redacción de los estudiantes, acerca de la incompetencia de los políticos y periodistas, e incluso de los autores literarios, acerca del descuido y la incorrección de quienes por el carácter de misión están llamados principalmente al cuidado especial del lenguaje. Preocupa sin duda la incorrección lingüística (...) Proliferan los diccionarios generales, los de dudas, los métodos de ortografía, las gramáticas normativas, los libros de estilo (...) No hace mucho se encontraba entre los primeros puestos de las listas de libros más vendidos un tratado de ortografía de la Real Academia Española. La misma Academia se entrega a una labor lexicográfica-normativa desenfadada⁵⁵⁴.

El niño está inmerso en este ámbito general y, como los adultos, tiende a expresarse por escrito como habla y su vocabulario es pobre, escaso, insuficiente... Ante esta situación, ¿cómo debe abordar el escritor su obra literaria y cuál debe ser su criterio? Yo diría que debería existir un criterio intermedio, ni crear un

554 A. Manzanares Pascual, "Crisis del lenguaje y enseñanza de la literatura", en *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, (coord. Á. G. Cano Vela y C. Pérez Valverde), Cuenca, p. 605.

tipo de literatura que al cabo, cargada de recursos literarios o de vocabulario inasequible acabe convirtiéndose en un martirio para él, pues necesitaría utilizar el diccionario constantemente o estar preguntando a sus padres o sus educadores, ni tan empobrecedora que la literatura no le aporte nada desde el punto de vista del lenguaje y de la creatividad, sobre todo si tenemos en cuenta que la amplitud del lenguaje es una forma de ampliar el mundo de partida y existe una necesidad de que ese mundo creado a través de la literatura sea el más rico. Desde luego que la precisión, la variedad y la corrección son tres palabras claves llegados a este punto pero no sólo:

Para que el texto siga siendo atractivo el autor ha de procurar que el vocabulario pasivo tenga fuerza suficiente para convertirse en activo. Para ello no ahorrará sugerencia y estímulos para fomentar la reflexión del niño sobre las palabras⁵⁵⁵.

A esta función creativa del vocabulario infantil y juvenil no debe ser ajeno el escritor que no puede reducir su campo de actuación a la inanidad y los lugares comunes en aras de que el lector reciba su «alimento literario» bien deglutido. De ahí que un coherente proceso comienza por el punto medio en el empleo del vocabulario y de los recursos expresivos. No podemos cargar en exceso éste hasta el punto de que se vuelva incomprendible ni hasta el punto de que cualquier línea de lectura o cualquier verso hayan de ser interpretados. Este proceso acabaría convirtiéndose en algo agotador e innecesario:

Pero el autor tiene que presumir la comprensión del lector, lo que es verdaderamente arduo. Por consiguiente, el autor

555 Cervera, Teoría, op. cit., p. 320.

para niños no puede dejar de experimentar sobre el lenguaje y su relación con los niños. Y estas experiencias han de ir acompañadas de las autocríticas y de la comprobación para no caer en un lenguaje convencional distante de los niños, como el lenguaje ñoño y pseudoinfantil de otra época⁵⁵⁶.

Este hecho ha permitido en el momento actual la adaptación de la literatura infantil y juvenil a una simplificación de todos los órdenes y a una reducción del discurso figurado y del vocabulario en aras de su subsistencia como producto consumible⁵⁵⁷. Se han simplificado también las estructuras narrativas y los recursos, lo que ha derivado en un empobrecimiento con respecto a otras épocas históricas donde no se contemplaban como criterios creativos los que están ahora en la mente de los narradores de este ámbito, no obstante los elementos que afectan a la estructura y las perspectivas narrativas son asumidos con más naturalidad.:

El principio de comprensibilidad que rige la literatura infantil y juvenil ha provocado que la tendencia a complicar el discurso se haya producido en mucha menor medida que la tendencia a fragmentarlo, vista en el apartado anterior. Tam-

556 Cervera, *Teoría*, op. cit., p. 321.

557 Como recuerda Manzanera Pascual, "Crisis", op. cit., pp. 607-610: "Cunde el desaliento, la desconfianza ante un lenguaje que comienza a revelarse tan pobre y tan tosco. Y esa desconfianza arrastra consigo a la filosofía, a la metafísica, al saber sobre el hombre, a la poesía (...) La crisis del lenguaje es la crisis del humanismo, la crisis del humanismo coincide con la crisis del lenguaje (...) Es una crisis de desconfianza hacia las evidencias primordiales y el lenguaje verbal que las expresa al expresar la inmediatez intuitiva de la vida. Es un resultado de la prepotencia del especialista y de la turbación del humanista ante él. Y es históricamente el resultado de varios siglos de corrientes pragmatistas, utilitaristas, positivistas, en creciente éxito desde el XVII, y absolutamente triunfantes desde antes de la segunda mitad del X..."

bién este principio condiciona que los cambios observados se relacionan de forma más unívoca con los presupuestos sobre la capacidad lectora de los destinatarios según la edad⁵⁵⁸.

El creador de literatura infantil y el que selecciona las obras para que las lean los jóvenes debe ser consciente de que el desarrollo lingüístico infantil es necesario y el libro debe completar este proceso. En consecuencia se debe sostener sobre principios que no contradigan este objetivo final. No existen muchos recursos expresivos ni comunicativos y la obra literaria debe afianzarlos. De modo que el libro que lo consiga deberá estar entre nuestros objetivos prioritarios. En muchas ocasiones el niño se vale de una serie de recursos que, a veces, se ignoran y no le impiden conocer determinado lenguaje figurado e incluso que le llega a gustar porque una de las premisas del mismo se sostiene en muchas ocasiones sobre el juego, como sucede con las jitanjáforas o las greguerías, las adivinanzas...:

En una interesante tesis doctoral sobre la expresividad infantil, M. José Pérez (1992) nos ofrece una serie de sugestivos ejemplos de producciones lingüísticas que ilustran estas estrategias propias del lenguaje infantil entre los dos y los seis años: la expresión de una niña de seis años: «llorando a muchos mares» (p. 494) es una combinación no normativa creada por analogía, fonética y semántica con «lloviendo a mares»⁵⁵⁹

Lo que nos viene a indicar que no todo está perdido en este ámbito y el libro infantil no debe perder recursos que lo hacen necesario como objeto estético y como instrumento lingüístico

558 Colomer, *Formación*, op. cit., p. 260.

559 S. Sánchez Rodríguez, "¿Lenguaje infantil, lenguaje poético?", en *Canon*, op. cit., p. 887.

que eleva la competencia literaria. Se sabe que el lenguaje infantil simboliza realidades concretas y en él se da la elipsis de elementos para que lo concreto quede más en evidencia, pero la expresividad fonética también se manifiesta, así como la reiteración de estructuras y el mundo de las certezas aunque no sean capaces de expresar la intencionalidad a través de las palabras:

El lenguaje cotidiano y el lenguaje literario no son independientes en el niño debido a dos motivos; en primer lugar, es el nivel de desarrollo lingüístico general el que determina la posibilidad del uso del lenguaje poético en los casos en que existe disposición literaria, y, en segundo lugar, debido al conocimiento parcial del sistema lingüístico el niño se sirve de recursos considerados poéticos para conseguir llevar a cabo su comunicación cotidiana⁵⁶⁰.

Todo ello implica pensar que no toda la batalla está perdida en este ámbito y la creatividad en un libro, ese principio en torno a la calidad del lenguaje figurado debe mantenerse porque interesa especialmente al niño. De ahí que sea necesario mantener la riqueza lingüística, poética, creadora, ignorando todo aquello que pueda empobrecerla.

LA POESÍA INFANTIL Y JUVENIL DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

560 Ibidem, p. 892.

1. Juan Ramón Jiménez, Zenobia y la infancia

Libros como *Platero y yo*, *Josefita Figuraciones o Entes y sombras de mi infancia*, henchidos de evocaciones, crean la imagen de un Juan Ramón feliz en su infancia. Su madre no se cansaba de hablar de la alegría que proyectaba el niño Juan Ramón de pequeño, pero esta alegría se tornaría en desangelada y triste a medida que la enseñanza jesuítica fue haciendo mella en el joven Juan Ramón: «Me veo con mi fantasía infantil asesinada y enlutada por la enseñanza jesuítica». No colmada su verdad infantil y esa promiscua imaginación del niño JRJ, al abandonar el colegio de los jesuitas nos hallaremos con otra persona, mucho más misántropo y mucho más hosco. Un niño complejo y solitario, con sus rarezas y tornasoles, como él mismo se ve en una carta dirigida a su prima María:

Yo nunca busco el defecto, lo encuentro en mí, en todos y en todo, pero me gusta el defecto, cuando es falta y no es sobra, no es ripio. Yo siempre veo la parte débil, fea o ridícula en mí y en los otros, como la parte bella. En conjunto me gusta mucho la sociedad de dos, de tres y, sobre todo, de uno. Más, no. Como los hombres son más parecidos a mí, prefiero las mujeres, los niños y todo el resto de la creación. Entre los que me gustan, soy alegre, triste entre los que no me gustan y triste cuando estoy solo. Lo que prefiero en la vida es la simpatía⁵⁶¹.

A pesar de todo y de ese mundo destruido en torno a la muerte del padre, la primera escritura juanramoniana se halla

561 J. R. Jiménez, “Desterrado. Diario poético” en *Guerra en España*, [en línea], Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/juanramonjimenez/pcuartonivel.jsp?conten=presentacionp> (Consultado el día 1 de enero de 2010).

cerca del colorismo de Rueda y, por lo que a la forma compositiva se refiere, a la estructura de la fábula, de la sátira social o costumbrista o del cantar popular.

En ese ámbito personal cómo encaja la poesía infantil de JRJ. Digamos que bien, pues nunca hubo distinciones entre poesía infantil y no infantil en su obra. Pero si acaso, como decía Rubén (“el primer rey de mi vida”) la poesía del escritor andaluz: «Va por dentro». Y van por dentro esos poemas dirigidos a la infancia, aunque no sea ésta su objetivo pero indirectamente están presentes en él.

Será a partir del encuentro con Zenobia y con Tagore cuando se produce lo que llamaría la cuadratura del círculo de la trascendencia de la infancia en la obra de Juan Ramón. Las condiciones educativas que había sufrido JRJ (en los jesuitas) hacen que se muestre especialmente cómplice del dolor de la infancia, el compromiso de Zenobia para con los niños desde su juventud coadyuvan y el encuentro con Tagore que había vivido su infancia en la escuela, con dolor también, se hace definitivo.

Ya a la edad de catorce años, Zenobia Camprubí había empezado a publicar en inglés, en la conocida revista de niños *St. Nicholas Illustrated Magazine for Boys and Girls*, de Nueva York, que premiaba los mejores trabajos escritos y los publicaba en una sección especial. Y desde muy pronto su relación con la infancia se hará manifiesta y se trasvasará claramente a la percepción que entonces toma de ella JRJ. Su contacto con la poesía de Tagore⁵⁶² profundiza aún más en una temática, la in-

562 De hecho Tagore creará su propia escuela y creará métodos pedagógicos que lo hacen uno de los pensadores más importantes en el ámbito de la pedagogía a pesar de su olvido. Como nos recordaba J. Paz Rodríguez, “Tagore, un precursor de la nueva educación en la India”, *Recre@rte*, 3, junio 2005, también [en línea], Dirección

fancia, que no será sólo temático-poética sino compromiso con el niño y su mundo, sus ausencias...

Las razones últimas de esta atracción hacia la infancia de JRJ y Zenobia son, por tanto diversas, y trataremos de profundizar en ellas, pero sobre todo, la infancia como ámbito para la desolación y la amargura se hallará de un modo preciso en la obra de JRJ. Especialmente los niños abandonados, los niños en peligro, fueron especial objeto de su atención y fundamentalmente a partir del conocimiento de Zenobia en 1912, de la que Juan Ramón se enamoró perdidamente. A partir de ese año el interés por los niños se refuerza.

De natural muy alegre, Zenobia estaba siempre dispuesta a ayudar a los necesitados; se sentía atraída especialmente hacia los niños a quienes enseñó como voluntaria mientras su padre estaba destinado en Huelva. Trabajaron juntos Juan Ramón y Zenobia en la traducción al español de la obra en inglés del poeta hindú Rabindranath Tagore y luego colaboraron en otras traducciones. Y así en 1915 se publicará una traducción de Ze-

URL: <<http://www.iacat.com/Revista/recrearte/recrearte03/Tagore/tagore.htm>> (Consultado el día 28 de enero de 2010). Su objetivo es crear una escuela para que los niños no sufran lo que Tagore sufrió: “Sabía cómo no deben ser tratados los niños. De lo que yo he sufrido sobretodo en mi infancia, ha sido de sentir que la educación que yo recibía estaba separada de la vida (...) Para mí, en efecto, el niño vive hasta los doce años, más por el subconsciente que por la conciencia clara, y lo que importa en sus primeros años no es que su memoria se pueble de conocimientos que tiene muy presentes en el espíritu, sino que su subconsciencia se llene de belleza al contacto de la Naturaleza viviente (...) Para ser maestro de niños es completamente necesario ser como un niño, olvidar lo que sabemos y que hemos llegado al término de los conocimientos. Si se quiere ser un verdadero guía de niños, no hay que pensar en que se tiene más edad, ni que se sabe más, ni nada por el estilo; hay que ser un hermano mayor, dispuesto a caminar con los niños por la misma senda del saber elevado y de la aspiración. Y el único consejo que puedo daros en esta ocasión, si habéis de dedicaros a enseñar a los hijos del hombre, es éste: que cultivéis el alma del niño eterno”.

nobia con poemas de Tagore en un libro que lleva por título *La luna nueva. Poemas de niños*⁵⁶³. Fue el primero de los libros que publicaron conjuntamente con un poema-prólogo de JRJ. Zenobia tradució literalmente y JRJ le daba forma poética. Fue el comienzo de las traducciones del poeta hindú que llegaron a treinta junto a la de otros autores como Poe, Pound, Shakespeare, Shelley... Y aquí, entiendo, radica una de las claves fundamentales para entender la trascendencia del mundo del niño en la vida y la obra de ambos, reforzada aún más por hechos biográficos (como la ausencia de hijos) que determinarán otros acontecimientos posteriores.

También al cabo de los años, fruto de ello y estando en Puerto Rico, publican el libro *Verso y prosa* según textos de Tagore⁵⁶⁴. Esta traducción de la obra de Tagore del inglés al español fue hecha por Zenobia, en tanto JRJ hizo la poesía traducida suya ofreciendo su propia impronta lírica. Al observar los manuscritos de los archivos, las correcciones del poeta van esca-seando según adelantan las traducciones.

563 Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915; otra edición de esta obra se lleva a cabo en México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1924. Zenobia se ocupaba de traducir literalmente y Juan Ramón le daba forma poética. El primer libro que publicaron conjuntamente fue *La Luna Nueva*, que apareció con las iniciales de Zenobia y con un poema de Juan Ramón. El libro tuvo un enorme éxito, aunque a ella le disgustó mucho que apareciera su nombre, pues dejaba ver su relación, algo que llevaban en secreto, y porque creía que todo el mérito era del poeta. Este fue el comienzo de una enorme tarea traductora y no sólo tradujeron gran parte de la obra de Tagore, sino también de obras de otros autores, como Shakespeare, Shelley, Poe, Pound...

564 Empiezan su vida de casados con pocos medios y montones de libros y trampas. Zenobia hace traducciones para la editorial Calleja. Este mismo año aparecieron las traducciones de cuatro obras de Tagore al español hechas por ella y su marido (*El jardinero*, *La cosecha*, *Pájaros perdidos* y *El cartero del rey*), una de éstas encabezada con un poema de Juan Ramón.

Pero fue el preludio de la guerra un momento clave en ese ámbito de relación con la infancia, cuando el matrimonio Jiménez ofreció ayudar al gobierno republicano acogiendo a doce niños en uno de los pisos que Zenobia alquilaba. Tuvieron que empeñar joyas y objetos de valor para poder subsistir esos meses de incertidumbre, necesidades y amenazas. Además el diario Claridad había emprendido una campaña contra los intelectuales y Juan Ramón vio peligrar su vida:

Alojan en uno de los pisos que Zenobia administraba (Velázquez, 65) a doce niños abandonados que les confirió la Junta de Protección de Menores, pero la situación se hizo económica y socialmente insostenible, como demuestra alguno de los pasajes del fragmento tercero de *Espacio*. Juan Ramón toma, pues, la determinación de salir de España⁵⁶⁵.

En la última carta escrita a Juan Guerrero⁵⁶⁶ en Madrid el 11 de agosto de 1936, Zenobia habla de los doce niños que habían pedido a la Protección de Menores y dice que habían desplazado toda su vida anterior y los niños la absorbían por completo, que disfrutaban de ellos:

Y en cuanto a Juan Ramón: «El hombre que toda su vida buscó el silencio vive en el más completo estruendo y estrépito» y termina: «Sea lo que fuere vamos a cambiar radicalmente de vida». Cambiaron, pero no por los niños, sino por su súbito e

565 J. A. Serrano Segura, “La obra poética de Juan Ramón Jiménez”, [en línea], Dirección URL: <<http://www.jaserrano.nom.es/JRJ/tercera.htm>> (Consultado el día 3 de enero de 2009).

566 Véase a este respecto *Epistolario de Zenobia Camprubí a Juan Guerrero Ruiz 1917-1956*, ed. de Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

inesperado viaje a América el 20 de agosto de 1936. Allí recogieron fondos para mantener a los chicos cuatro años más⁵⁶⁷.

Estando en el exilio y con apoyo del diario *La Prensa*, cuyo propietario era su cuñado José Camprubí, JRJ y Zenobia organizan una suscripción popular a favor de los niños víctimas de la guerra. Y desde las páginas de este mismo periódico organizan un mitin que se cierra con “un mensaje del poeta español Juan Ramón Jiménez”, en el que explica sus razones para salir de España⁵⁶⁸. La idea de JRJ era recabar fondos para el sustento de los niños acogidos por el Consejo Supremo de Menores y la Junta Provincial de Madrid, así como la de conquistar la comprensión moral para el gobierno legal y legítimo de la República. Pero su gestión no quedó ahí sino en toda su profunda labor literaria dirigida a la infancia como veremos.

567 G. Palau de Nemes, “Juan Ramón Jiménez en el Epistolario de Zenobia Camprubí. Convergencia y Divergencias”, Ponencia dictada el 7 de noviembre de 2006 en Residencia de Estudiantes, p. 3.

568 J. Blasco, “El autor” [en línea], Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/juanramonjimenez/pcuartonivel.jsp?conten=autor> (Consultado el día 3 de enero de 2010). Dice Juan Ramón Jiménez: “Mi ilusión, al salir de España para cumplir otros espontáneos deberes jenerales (sic) y particulares, era hacer ver la verdad de la guerra a los países extranjeros cuya prensa, supongo que por deficiencia de información, presenta los hechos con un aspecto completamente distinto de la realidad... Pido aquí, y en todas partes, simpatía y justicia, es decir, comprensión moral para el Gobierno Español, que representa a la República democrática ayudada por todo el Frente Popular, por la mayoría de los intelectuales y por muchos de los mismos elementos conservadores. Si el Gobierno Español se sintiera alentado por esta justicia y esta simpatía universales, podría acelerar la verdadera victoria, en la que los amigos del mejor destino de España confiamos, y a la que esta España tiene pleno derecho. Y pensad bien que esta victoria no sólo sería de España, sino del mundo. Esta victoria pondría a España en condiciones de desenvolverse pacífica, ejemplar y concientemente su lógica evolución social, con arreglo a su propio genio (sic) y carácter, sin dependencia política de otros países; y evitaría, quizás, con su ejemplo, la guerra del mundo, que en estos momentos está ya aguzando sus filos más espantosos”.

Cuando llegan a Cuba, Zenobia trata de ver el protocolo para que lleguen fondos de estudiantes para los niños el 21 de junio de 1937. Y cuando le llegan las noticias de que en La Habana anclará el vapor *Méxique*, camino de México, lleno de niños de refugiados, hace todo lo posible para que tengan comida y juguetes, sube al barco con Juan Ramón y está con ellos:

A los tres meses de estar en Cuba, quiere ir a Francia a cuidar a los niños refugiados. En 1938 quiere hacerse enfermera práctica para ser útil a los niños en Madrid (18/11/38). Busca la manera de enviar ayuda a Luis Montagut, de la Consejería Municipal de Castellar del Vallés, que se ha encargado de los niños abandonados a quienes ellos dieron albergue antes de salir de España. Les escribe, pide noticias de ellos, envía libros para los niños españoles de Francia, se cuida de firmarlos para que no vayan a negociar con ellos. En un breve viaje para visitar a su familia en los Estados Unidos, hace encargos para los niños españoles y todavía el 22 de enero de 1939, visitando una escuela de niños en una de las provincias de la Isla de Cuba, les dice «tan sencilla y directamente como le fue posible, cómo era la guerra y les rogó trabajar por la paz desde la niñez, atacando la guerra desde sus principios, que era la mala voluntad»⁵⁶⁹.

Uno de los acontecimientos más luctuosos al que tuvieron que hacer frente durante la guerra a este respecto fue el conocimiento que tienen Zenobia y JRJ de la muerte de su sobrino-ahijado, Juan Ramón Jiménez Bayo:

El 23 de marzo de 1938 se enteraron por carta de Eustaquio, el hermano de Juan Ramón, que su hijo, Juan Ramón Jiménez

569 G. Palau de Nemes, “La guerra civil en el diario de una exiliada” [en línea], Dirección URL: <<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/sanwalabonso/juanramonjimenez/zenobia/diariozenobia.htm>> (Consultado el día 2 de enero de 2010).

Bayo, sobrino-ahijado del poeta, había sido herido. Juan Ramón y Zenobia le tenían un amor entrañable desde niño; huérfano de madre, le costeaban parte de sus estudios y lo habían tenido con ellos en Madrid. La zozobra, sin tener más noticias hasta el 13 de abril, es patente en las páginas que median del diario. Juanito, como lo llamaban, había muerto en el frente de Teruel el 15 de febrero de 1938, atravesado por los cascotes de un proyectil enemigo. Tenía veintidós años⁵⁷⁰.

Tras la muerte de Zenobia a las cuatro de la tarde del día 28 de octubre de 1956, JRJ preso de un mutismo exacerbado se encerró en su casa y sólo aceptaba salir para visitar la tumba de su esposa y algún encuentro con niños. Hubo que ingresarlo en un Hospital psiquiátrico en Hato Tejas y la enfermera María Emilia Guzmán hacía que el poeta saliera a la calle a visitar alguna escuela pues era con los chicos con los que siempre tuvo una especial afinidad y relación.

En consecuencia, la percepción última de la esencia del mundo del niño en la obra de JRJ y la relación de aquél con su poesía puede desprenderse de estas palabras que recogían Norah Borges y Guillermo de Torre pronunciadas por el escritor moguerense:

La naturaleza no sabe ocultar nada al niño; él tomará de ella lo que le convenga, lo que «comprenda». Pues lo mismo la poesía.

El hombre, si es que lo puede, «explicará» suficientemente al niño un sentido difícil «relativo». (Otras veces lo explicará el niño al hombre.) En casos especiales, nada importa que el niño no lo entienda, no lo «comprenda» todo. Basta que se tome del sentimiento profundo, que se contajie (sic) del acento, como se

570 Ibidem.

llena de la frescura del agua corriente, del color del sol y de la fragancia de los árboles; árboles, sol, agua, que ni el niño ni el hombre ni el poeta mismo entienden en último término lo que significan⁵⁷¹.

2. Las ediciones de la poesía infantil y juvenil de JRJ

En Juan Ramón Jiménez siempre estuvo presente la infancia y a ella dedicó tiempo y afecto, pero desde el principio también se apoderó de sus textos poéticos de un modo expreso, acompañada por la entrañable ternura compartida con Zenobia, acaso su guía más cabal en esta tesitura.

Muchos han situado el comienzo de la lírica infantil de JRJ en la prosa poética de *Platero y yo*⁵⁷², un libro que, al principio, se pensó escrito sólo para niños, en tanto se podía entender como un retrato lírico de la niñez del poeta en Moguer. Sin embargo, y a pesar de que *Platero y yo* se ha empleado asiduamente como texto para la infancia ni por voluntad del poeta ni por percepción nuestra personal lo consideramos inmerso en ella. Otra cosa distinta es que en determinados momentos, y algunos textos limitados, puedan ser aceptados o recepcionados como literatura infantil.

Entendemos con otros muchos que *Platero y yo* es uno de los libros más sublimes que se han escrito en prosa poética. JRJ nunca aceptó, en consecuencia, que fuera un libro para niños

571 Jiménez, *Antología*, op. cit., p. 225.

572 Nunca pensó JRJ que *Platero y yo* fuera una obra para la infancia. En múltiples momentos lo reiteró como tendremos oportunidad de mostrar.

aunque de la ambigüedad de sus palabras finales se desprenda que la infancia podría arrogarse su lectura en aquello que comprendiera o fuese asumido por ella; y así afirmaba:

Suele creerse que yo escribí *Platero y yo* para los niños, que es un libro para niños.

No. En 1913, *La lectura*, que sabía que yo estaba con ese niño, me pidió que adelantase un conjunto de sus páginas más idílicas para su "Biblioteca Juventud". Entonces, alterando la idea momentáneamente, escribí este prólogo: «ADVERTENCIA A LOS HOMBRES QUE LEAN ESTE LIBRO PARA NIÑOS: Este breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para... ¿qué sé yo para quién!... para quien escribimos los poetas líricos... Ahora que va a los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien!"

«Dondequiera que haya niños -dice Novalis- existe una edad de oro». Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca.

¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños; siempre te hallé yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco del amanecer!

Yo nunca he escrito ni escribiré nada para niños, porque creo que el niño puede leer los libros que lee el hombre, con determinadas excepciones que a todos se le ocurren. También habrá excepciones para hombres y para mujeres, etc.».

Platero y yo es un poco embarazoso cuando no se entienden todas las descripciones. Es un poco dificultoso. Pero también, siguiendo ese criterio de JRJ de la excepcionalidad de determinados fragmentos, se puede leer como un libro para niños que

lo han conquistado para sí, aunque sea un tipo de texto complejo que contiene mucho a reflexionar y con una profundidad y belleza sublimes. Describe las relaciones entre él y personas del pueblo, ciertos animales (p.e. perros, caballos). También describe la región del pueblo o acontecimientos como el carnaval o la navidad; e incluso lo repugnante está presente, como la crueldad con los animales o los niños... Se muestra la ironía, por ejemplo, en las descripciones del cura o de la gente del circo; pero, en última instancia, es una obra donde la enfermedad y la muerte con todo su corolario están muy presentes. Platero, también en el fondo es un niño, y éste habita en un mundo que el adulto abandonó hace tiempo. Pero no es *Platero y yo* la obra que asumió como propia para la infancia sino otras.

La primera obra que va dirigida al ámbito infantil es *Poesía en prosa y verso (1902-1932), Escojida para los niños*⁵⁷³. La selección la lleva a cabo su mujer, Zenobia Camprubí, y se publica en la editorial Signo el 24 de diciembre de 1932, edición que corrió totalmente a su cargo. Sin embargo, en esta edición también intervendría el poeta de Moguer. Dice en el Prólogo que

En esta selección, como en la obra poética general de JRJ, se ha graduado: 1º lo descriptivo sentimental, 2º lo espiritual lúcido, 3º lo ideal libre; dentro de un tipo lírico noble, buscando siempre ritmo, sentido y color, de lo sencillo a lo más difícil.

Y en otro momento dice una idea que ya repetirá en más de una ocasión, el concepto de que no hay diferencia entre el lector-niño o el lector-adulto para generar un tipo de poesía u otra, la diferencia radicarán en que el niño tomará de la poesía lo que comprenda o le convenga: «La naturaleza no sabe ocultar nada

⁵⁷³ Constaba de 132 páginas y se imprimió en los Talleres Gráficos Herrera.

al niño; él tomará de ella lo que le convenga, lo que comprenda. Pues lo mismo la poesía».

A pesar de que se le había detectado un cáncer en 1931, Zenobia acompaña al poeta en la vida, en las traducciones, en las lecturas de literatura inglesa, e incluso requiere su propio protagonismo en la selección de poemas para esta obra. Y seguro que fue ella la que realmente convenció a Juan Ramón Jiménez para su realización y en ella reunió los poemas extraídos de sus libros hasta ese momento que consideraba más adecuados para la infancia. Su atracción hacia los niños es manifiesta, como hemos advertido, desde que en 1909 y 1910 viviera en La Rábida y creara una escuela para enseñar a los niños de la aldea. Acaso en estos años esta proyección sentimental se amplifica aún más cuando se descubre que el cáncer es el responsable de la imposibilidad de que pudiera tener hijos en algún momento. Acaso esta sensación de frustración condujera como efecto positivo a la exigencia de proyectar su afecto hacia ellos con esta obra de JRJ:

Escuchando la voz de Zenobia la exiliada de la Guerra Civil, captamos un aspecto de su vida interna que no aparece en los datos de su biografía externa: su callada aspiración a la maternidad⁵⁷⁴.

Pero además, *Poesía en prosa y verso (1902-1932), Escojida para los niños* se publica el mismo año en que se producirá uno de los asuntos más misteriosos y terribles en la vida de JRJ: el suicidio por amor de la escultora Marga Gil Roësset⁵⁷⁵, enamo-

574 G. Palau de Nemes, "La guerra civil en el diario de una exiliada" [en línea], Dirección URL: <<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/sanwalabonso/juanramonjimenez/zenobia/diariozenobia.htm>> (Consultado el día 2 de enero de 2010).

575 A. Serrano, "La pasión de Marga Gil Roësset 1908-1932" en [en línea] Dirección

rada locamente de él, en un hotelito de las Rozas. Deja cartas y un diario a Juan Ramón y a Zenobia, a quien le había esculpido un busto. Sin embargo, esto no alterará el proceso de construcción de esta obra.

Siete meses más tarde (el 31 de julio de 1933) se lleva a cabo una edición igual a la anterior en Madrid, S. Aguirre, con una página más⁵⁷⁶. Por lo que creemos que se equivocan Norah Borges y Guillermo de Torre⁵⁷⁷ al decir que la edición de Zenobia publicada en Signo es del año 1933.

En esta época sobresale la insistencia de Juan Ramón de escribir con las palabras justas, en estructuras concisas. Poesía desnuda, desprovista de todo lo que no fue esencial, sin anécdotas, ni historias, ése era su lema.

El 19 de septiembre de 1936, tras una breve estancia en Nueva York, el matrimonio Jiménez embarca hacia Puerto Rico muy desanimado. Llegan a la isla el 29 de septiembre. Dos profesores del Departamento de Educación de Puerto Rico le propusieron una antología para repartirla en la isla, pero el proyecto no se llegó a producir por la sublevación militar. En julio incluso estaba

URL: <<http://perso.wanadoo.es/margaroeset/presentacion.htm>> (Consultado el día 12 de enero de 2010). Su visión sobre Marga es: "Quizá sea un disparate lo que voy a escribir, pero tengo la sensación de que Marga, ante su fracaso amoroso, vital, decidió matarse artísticamente no podía más".

576 Esta obra ha visto varias tres reediciones más después de la muerte de JRJ: la primera, con Ilustraciones de Rafael Munoa, la reedita la Editorial Aguilar en 1962 (en la Imprenta Pentacrom), dentro de la Colección de Colores con 136 págs. En 1980, aparece una segunda edición en la Editora Oriente (Santiago de Cuba) con ilustraciones de Rafael Munoa y portada de Rolando Castro y 116 págs.; y la última reedición es de 1984 en Alianza Editorial, dentro de su colección «El libro de bolsillo», vol. 1047 con 116 págs.

577 J.R. Jiménez, *Antología para niños y adolescentes*, (Selección Norah Borges y Guillermo de Torre), Buenos Aires, p. 223.

previsto que uno de ellos se trasladase a Madrid para trabajar en este proyecto. Se trataba de la preparación de una antología que llevó más tarde el título de *Verso y prosa para niños* (1936)⁵⁷⁸. No obstante, se llevará a cabo y se publicará en 1937 e irá dirigido en exclusiva a las escuelas de Puerto Rico. En el prólogo el poeta se preguntaba: «¿Qué le puedo yo, poeta español traqueteado, molido, esquematizado por tanta lucha interior, dar al niño milagroso de Puerto Rico?» Y el mismo respondía:

Me es grato ir en obra al niño de Puerto Rico, como me es grato ir a él en persona. Pero también muy problemático. ¿Qué puedo yo, poeta español traqueteado, molido, esquematizado por tanta lucha interior, dar al niño milagroso de Puerto Rico? Darle, creo que nada. Fijar, activar, exaltarle será mejor, más exacto. Si logro en algún caso esta exaltación, esta impulsión, esta fijación de su propia poesía, al afán por el reino total y único de la poesía sobre su tierra y bajo su cielo, aislado suficientemente en poesía por su mar, estaré contento. Que mi libro sea, pueda ser para él limpio apoyo, estímulo fiel y buena compañía. Esta sucesión del reino sólo será bastante para mí.

En la isla de Puerto Rico ayudó a crear la Fiesta de la Poesía y el Niño de Puerto Rico, que se mantuvo viva durante años, y promovió una antología de *Poesía puertorriqueña* escogida. En ese momento dictó varias conferencias en Río Piedras, Ponce, Mayagüez y Salinas. Pero pasados unos meses, el 24 de noviembre del mismo 36, se marcha a Cuba. Allí había imprentas más capaces que en Puerto Rico. Y en Cuba permanecerá hasta 1939.

578 J.R. Jiménez, *Verso y prosa para niños*, (Selección, notas preliminares, apuntes biográficos y críticos, vocabulario y notas finales de Carmen Gómez Tejera y Juan Asencio Álvarez-Torre), La Habana, Cultural, 1937.

Su segunda obra, por tanto, es *Verso y prosa para niños* (1936)⁵⁷⁹, lleva un prólogo suyo y siete dibujos y un mensaje de los niños de Puerto Rico. La selección, notas preliminares, apuntes biográficos y críticos, el vocabulario y las notas finales corren a cargo de Carmen Gómez Tejera y Juan Asencio Álvarez-Torre. Fue una edición, por tanto, que se hizo exclusivamente para las escuelas de Puerto Rico. En La Habana, en Cultural, se publicará en 1937. Sobre estas dos ediciones afirmaban Norah Borges y Guillermo de Torre:

Las dos son hace tiempo inasequibles. La primera fué (sic) quizá enteramente consumida en España, pues no queda memoria ni rastro en librerías o bibliotecas de América; la segunda apareció como «edición exclusiva para las escuelas de Puerto Rico» y ningún ejemplar para la venta salió de aquella isla⁵⁸⁰.

En 1951 aparecerá la tercera y última colección de poemas para niños y adolescentes estando el poeta vivo. Cuenta Arturo del Villar⁵⁸¹ que

Finalmente, cuando Juan Ramón viajó a Buenos Aires en 1948 para dictar unas conferencias, le propusieron hacer una edición similar el crítico español exiliado Guillermo de Torre y su mujer Norah Borges, la hermana de Jorge Luis.

579 Una segunda edición (de la que se hicieron tres reediciones) se llevó a cabo por la Editorial Orión (México) en 1948, con un prólogo del poeta y selección y nota preliminar de Carmen Gómez Tejera y Juan Asencio Álvarez-Torre; también en edición exclusiva para las escuelas de Puerto Rico. Pero habrá una tercera edición de esta misma obra el 2 de enero de 1958 (año de su fallecimiento) en la Colección Literaria Cervantes, con 280 páginas. Y en el 1 de febrero de 1973 se gestó una nueva edición de esta misma obra.

580 Jiménez, *Antología*, op. cit., p. 223.

581 J. R. Jiménez, *Poesía para niños y adolescentes*, (Selección y prólogo de Arturo del Villar), Madrid, 1985, p. 24.

Fue el 23 de enero de 1951 cuando aparece en la Editorial Losada (Buenos Aires) la obra *Antología para Niños y Adolescentes*⁵⁸², poesía y prosa, con selección de Norah Borges y Guillermo de Torre.

Estas tres ediciones corresponden a los libros que se publicaron en vida de Juan Ramón Jiménez y en ellos había una voluntad cierta de aceptación y de que se dirigieran a la infancia, aunque es evidente (como se observa) que en ninguno de ellos tomó la iniciativa JRJ sino que el impulso correspondió a otras personas, fundamentalmente a su mujer Zenobia y a profesores o escritores comprometidos con su obra.

Ahora bien, en 1980 la editorial Everest (León) publicó *Juan Ramón Jiménez y los niños*⁵⁸³, preparado por José María Garrido Lopera.

En 1982 Jorge Urrutia preparó un prólogo y una selección de poema con el título *El niño en la poesía de Juan Ramón Jiménez*⁵⁸⁴, en Edición de Unión de Explosivos Río Tinto, como aportación a UNICEF-España y el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia.

Ese mismo año, en diciembre, también José Manuel Gómez y Méndez preparó una edición que, además, prologó con el título de *Juan Ramón Jiménez para niños*, publicado por Ediciones de la Torre.

582 Lleva ilustraciones de Atilio Rossi, consta de 236 págs. y se imprimió en los Talleres Gráficos Vigor. Y 14 años más tarde (18 de agosto de 1964), por la misma editorial, dentro de su colección «Lecturas Selectas Escolares» hay una segunda edición cuya selección ampliada y epílogo de Norah Borges y Guillermo de Torre.

583 Con ilustraciones de José Ruiz Navarro, dentro de la colección «Grandes Hombres», contenía 77 págs. Esta misma obra se reeditará en 1981 (2ª edic.), 1982 (3ª edic.), 1984 (4ª edic.), 1985 (5ª edic.) y 1986 (6ª edic.).

584 Esta obra tiene 40 págs. y se imprimió en la Imprenta G. Jomagan de Móstoles, Madrid.

En 1985 Arturo del Villar lleva a cabo una obra *Poesía para niños y adolescentes*⁵⁸⁵ con una selección y prólogo personal, publicada por Edaf. La conforman varios apartados:

1. Verso puro.
2. Prosa de la memoria.
3. Verso desnudo.
4. Prosa de la observación.
5. Verso desterrado.
6. Prosa de la melancolía.

En el prólogo explica Arturo del Villar algunos de los rasgos de esta edición. Por ejemplo, la organización por épocas, aunque JRJ era enemigo de utilizar esta organización pues consideraba su Obra en marcha, así que se organizan de este modo por una cuestión de método:

Respecto a los textos, se prefieren las versiones revividas en los años siguientes a su matrimonio y hasta la guerra civil de 1936; en primer lugar, porque son bellísimas, y después porque las correcciones hechas en el exilio plantean demasiados problemas que no sería oportuno abordar en esta edición, dirigida a lectores que no tienen necesidad de entrar en detalles eruditos⁵⁸⁶.

En consecuencia, se sigue en lo posible las fechas de la escritura (no las de revisión), se respeta su ortografía peculiar y la selección se ha hecho procurando adivinar lo que hubiera hecho el poeta a tenor de lo llevado a cabo en otros libros.

585 La conforman doscientas doce páginas y en ellas se alterna la prosa poética y el verso. Explica del Villar: “Los poemas que siguen a este prólogo están escritos en verso y prosa, repitiendo una costumbre querida por Juan Ramón para las tres antologías dedicadas a los niños y adolescentes que se publicaron durante su vida y con su aprobación” (p. 23).

586 Ibidem, pp. 24-25.

3. Antología para niños y adolescentes (1959)⁵⁸⁸ (Edición de Norah Borges y Guillermo de Torre)

La edición que manejamos fue publicada por Editorial Losada (Buenos Aires, 1950) y seleccionada por Norah Borges y Guillermo de Torre, con ilustraciones de Atilio Rossi. La primera parte (pp. 11-137) está dedicada a la poesía y la segunda (pp. 143-222) a la prosa lírica; y en ella se intenta ir desde la lírica más sencilla a la poesía más «desnuda» y compleja:

Las divisiones -sin título- establecidas en el conjunto de poesías tienden a marcar una gradación sutil de lo más sencillo -directo y transparente- a lo menos sencillo -que tampoco es exactamente lo más difícil o complicado, sino la poesía más desnuda⁵⁸⁷.

Las últimas páginas, “Palabras finales de los seleccionadores” (pp. 223-227), son una reflexión de los autores sobre esta obra en la que manifiestan la génesis de la gestación de la obra y las razones que los llevaron a su conformación final. Norah Borges y Guillermo de Torre se plantean las razones de por qué JRJ no preparó una nueva colección de poesías dirigida a la infancia y la adolescencia (en realidad él no preparó nunca ninguna de las anteriores pero las aceptó de grado). Sin embargo, en el invierno de 1948, con motivo de una visita a Buenos Aires del escritor español, le propusieron esta edición y JRJ estuvo conforme en ver publicada la obra en la que habían pensado N. Borges y G. de Torre, aceptando la selección que hicieron estos autores:

⁵⁸⁷ Jiménez, *Antología*, op. cit., p. 226.

Ya han visto que yo no preparé ninguna de las dos anteriores. Fío en su gusto, conocen mi obra, no ignoran a los niños, y me bastará con que me remitan el índice antes de dar el libro a la imprenta⁵⁸⁸.

El origen⁵⁸⁹ de donde emanan los textos que aparecen en esta obra es preciso: la *Segunda antología poética* (Calpe, Madrid, 1920), la *Antología poética* (Losada, Madrid, 1920), libros posteriores hasta la fecha en que se publica *La estación total* (Losada, Buenos Aires, 1946), sobre todo *Canción* (Signo, Madrid, 1935) y *Españoles de tres mundos* (Losada, Buenos Aires, 1942), además de páginas de hojas sueltas de *Unidad*⁵⁹⁰, “Sucesión”, etc.

Desde luego que el criterio que buscaron a la hora de la selección se sostiene sobre dos términos muy significativos: la sencillez y la espontaneidad⁵⁹¹. También hay una voluntad estructural en los seleccionadores de los poemas que tienen como objetivo un orden temático preciso, como indican ellos:

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 224.

⁵⁸⁹ Aunque las versiones de JRJ variaban de uno a otro libro siguieron siempre la última del poeta; y tanto es así que el titulado “Mañana de la cruz”, aparece como “Mañana de la luz” de modo correcto y no como errata.

⁵⁹⁰ Entre 1916 y 1923, Juan Ramón Jiménez redactó los poemas de *Unidad*, libro en el que siguió trabajando toda su vida, pero del que hasta ahora se conocían sólo 31 poemas en antología, ampliados a 78 en la edición de Seix Barral de 1999. El título posee un valor panteísta y sus versos corresponden al período más depurado del poeta, lleno de sugerencias y sencillez cargada de tensión poética, con un delicado lirismo próximo al haikú.

⁵⁹¹ El concepto de sencillez y espontaneidad inherentes a la poesía de JRJ de modo general en una época de poesía desnuda, se acrecienta en el caso de los poemas seleccionados para niños, teniendo en cuenta el valor semántico de estos términos como lo conseguido con el menor número de elementos (sencillez) y lo creado sin esfuerzo (espontaneidad). Tomando como premisa estos términos encontramos esta acotación que vincula de un modo preciso el corolario estético a la precisión de la infancia como territorio personal y espacial.

Así van agrupándose, con cierto orden temático –asidero el más fácil para las mentes niñas-, en primer término: poesías con aire de canciones, provistas de estribillo o ritornello (sic), fáciles de grabarse en la memoria; siguen luego las de cierto carácter narrativo y otras sobre el niño y la madre; continúan las que abundan en elementos descriptivos, pastorales, paisajes, imágenes del exterior, finalizando con aquellas otras más desnudas y despojadas, canciones espirituales, o, si se quiere, abstractas. Se ha intentado hacer corresponder este criterio temático con el formal, sin tener demasiado en cuenta la cronología. El mismo sistema se aplicó a la selección en prosa⁵⁹².

El primer apartado lo conforman treinta poemas que centran su temática en la naturaleza, que transmite una valoración sublime y atractiva. La luz irradia el poema inicial siendo el primer verso «Dios está azul». El modernismo a través del azul y la valoración cósmica de la primavera que alcanza con la rosa los otros grandes símbolos modernistas en medio de la verdura lumínica. Sostenemos el mundo sobre la naturaleza, que florece con el amor al tiempo, con los olores de romero que inundan los campos, en una poesía sensitiva a la que no son ajenos los ruidos sabrosos de la flauta y el canto alegre de los pájaros. Es una poesía que conforma el paisaje de un alma en juego, de los corros de niños que ríen, de las risas y el canto de canciones infantiles como en «Yo soy la viudita». Una poesía para estar en reconciliación con la infancia y esa fugacidad de sonrisas y frescura mientras el juego con su cadencia inunda la alameda:

*¡Saltad, reíd; que aún no hay
manto que enlute este reír!
...¡Ya moriréis de amor, ¡ay!, ¡ay!,
ya de amor haréis morir!*

592 Jiménez, *Antología*, op. cit., p. 226.

Los versos en octosílabos asonantados conservan la musicalidad y la sonoridad de las bellas canciones populares, como en «Calle de los marineros», en donde se dirimen estampas, imágenes precisas de ese mar cercano que ahora se adueña del poema, que tanto influyeron a Rafael Alberti en su *Marinero en tierra*. Sus resonancias parecen presentes en estos versos:

*¡Granados en cielo azul!
¡Calle de los marineros!
¡El hombre siempre en la mar,
y el corazón en el viento!*

Una lírica en la que las flores son siempre azules y dulces, o blancas y huelen a lo imposible. Pero también una poesía invadida por la sensualidad como el poema titulado «Niña»:

*¡Tus piernas suaves,
impasibles, fúnebres!
¡Tu negra mirada,
cargada de bucles!*

En estos versos la presencia de la amada-niña resurge con vigor y simula diálogos de ida y vuelta en los que el dolor de ausencia se consume en desiertos valles.

En «Viento de amor» surge la búsqueda de la amada en medio de ese bosque que es como la floresta mágica de un cuento infantil. En «La más mía» se pregunta por las razones de ese prendimiento de amor: sus dulces ñaos, su blancura, su frente, su pelo, sus ojos... Al fin siempre la doncella eterna que vuelve con la luna de cada primavera en medio de las flores: jazmines, azucenas...

La melancolía de los paisajes también se adueña del poema y surge ese aroma de la despedida, del corazón que zozobra y

la voz del jazmín a través de la metáfora sinestésica para llenar de luna melancólica el paisaje.

Surgen también los animales, la cabra guapa o el caballo del poeta que camina junto al sendero y va perdiendo el corazón en la tarde, mientras las carretas vuelven y los bueyes (aquellos bueyes machadianos) también van soñando los luceros de la tarde. Una poesía que trasciende el paisaje para adentrarse en las sensaciones más profundas de amor, de miedo, de grandiosidad, de infinitud. Todo un conjunto de asimilaciones estéticas de corte simbólico y modernista que se concentran en los elementos naturales.

A veces las retahílas lúdicas se adueñan de ellos como en el poema 9, «Juego» con el juego del chamariz en el chopo, el cielo azul en el agua o la hojita nueva en la rosa y la rosa en mi corazón; y siempre con la eterna pregunta «¿Y qué más?» Hasta llegar a ese final demostrativo y conclusivo.

Una poesía encendida y vital, a pesar de todo, que muestra la interacción del hombre con su entorno natural y el poeta en primera persona cuenta esa poesía construida de imágenes y metáforas: la amapola como «sangre de la tierra» o la «herida de sol».

Pero también el poeta alude a su vida, a su corazón, a su libertad de pájaro. Elementos simbólicos como la luna, las estrellas, el camino, la tarde, las flores diversas se adueñan de los versos para transmitir la sensualidad de lo contemplativo, la bondad de la existencia:

*Eras el alba y la alegría,
eras la paz y la canción;
lo que llenaba de armonía
la soledad del corazón.*

Niños pobres, quemados, niños que sufren y lloran, siempre niños al límite y madres que nos conmueven especialmente en

el segundo apartado, el más breve junto con el tercero (doce poemas), son imágenes de impacto, imágenes crueles a veces que generan una denuncia emotiva.

El niño en soledad llama y su llanto al universo parece no ser escuchado por nadie a pesar de ser uno con él, “tierna boca del universo”. A veces breves historias macabras como la de “La carbonerilla quemada”, la niña que arde al prender el horno sus ropas: “La niña, rosa y negra, moría en carne viva”. A veces parece un cuento de terror (de ambientación tétrica y gótica) que sólo reproduce la crueldad y el dolor del niño solo que llama a la madre pero no está, no lo escucha. En ocasiones emplea con certeza la fonética andaluza, que expresa con mayor sonoridad y crueldad el terrible padecer de la niña que se consume presa las llamas:

*Mare, me jeché arena sobre la quemáúra.
te yamé, te yamé dejde er camino... ¡Nunca
ejtubo ejto tan zolo! Laj yama me comían,
mare, y yo te yamaba, y tú nunca benía!*

¿Hasta qué punto esta tiranía del dolor, esta terrible crueldad, puede o debe ser leída por un niño? Las respuestas pueden ser diferentes según quien las dirima pero hay un tipo de pensamiento que negaría esta lectura de poemas para los niños.

Esta sensación trágica y agobiante llega a una ferocidad extrema cuando, además, se advierte y se denuncia con fiereza la indiferencia del mundo ante la muerte de la niña: bien indiferencia de la naturaleza, bien indiferencia de su creador: “Dios estaba bañándose en su azul de luceros” mientras la niña muere, “abiertos, espantados, sus ojos/ eran como raíces secas de las estrellas”. Uno de los poemas más terribles y conmovedores que se pueden leer sobre el sufrimiento de un niño. La niña

dolorida, la niña coja se apodera del protagonismo de un nuevo poema que nos muestra la dureza de la existencia desde otro punto de vista. La cojita, sin embargo, sonrío y espera.

Mientras la naturaleza se colma de verdura, pájaros y brisas nuevas ofreciendo la mejor de sus sonrisas a la llegada de la primavera y los niños juegan, la niña espera y va a coger la muleta que sostenga su cojera. Una imagen que proyecta el mundo en este juego de espejos crueles de una realidad atosigante.

A veces la ironía se apodera de esta especie de cuadros de costumbres presididos por una suerte de atroz neoexpresionismo lingüístico e imaginativo cuando presenta la figura del niño pobre que al vestirse “absurdo, loco, ridículo”, ya parece rico. Se lo dice la hermana, lo confirma la madre, lo recepciona el padre borracho. Todos le dicen lo mismo al contemplarlo: “Pareces un niño rico”. Incluso él mismo les confirma a los niños ricos que lo observan: “¡Ea, yo parezco un niño rico”.

Pero la sensibilidad de JRJ es tan amplia que su contemplación del mundo es plural y generoso. A veces, con leves trazos conforma una imagen suave, la placentera imagen del niño que se ha dormido en la sombra dorada mientras cantas los aires y las aguas se mecen. En ocasiones ese niño que contempla es él mismo, en su memoria, en la reconstrucción de un tiempo que sublima el corazón, como “El primer niño”, ese niño que es como un pájaro en el nido de la madre y la desazón que produce su ruptura simbólica en esa rotura del nido que es como si se rompiera el corazón. Una madre que ocupa una presencia poderosa en algunos poemas, madre hermosa y sola, madre como la estrella, como el nido, madre que se desvela y acoge al niño en su pecho, madre que despierta con la aurora, madre cuya ausencia permite el vacío del mundo. En el poema 39, titulado

“Madre”, crea el símil de la madre como el mar y la trascendencia en su vida, sus luces, su eterna mudanza de mar con unos bellos versos que trascienden el momento lírico:

*Te digo, al llegar, madre,
que tú eres como el mar; que aunque las olas
de tus años se cambien y muden
siempre es igual tu sitio,
al paso de mi alma.*

Y en el poema “El adolescente” juega al diálogo de preguntas sin respuesta entre la madre y el hijo y lo que olvida sin saber.

En la tercera parte hay dos poemas que llevan por título “Pastoral” en donde proyecta ese mundo idealizado que procede directamente de la narrativa pastoril del siglo XVI. Es un mundo en el que el triunfo de la naturaleza, los pantanos floridos, las suaves cañadas, o el universo a través de sus constelaciones se hace presente con la imagen metafórica de esa “pastora de plata”, pero también la dulce tristeza del campo, esa tristeza de soledad y silencio sobre los pinares dormidos que, sin duda, es la tristeza y la soledad del poeta con versos octosílabos asonantados en los pares. La irrupción de la naturaleza ha de ser vista desde una perspectiva personal en un camino de ida y vuelta muy querido para JRJ en el que se integran las sensaciones personales con la proyección sobre la visión del objeto natural. El canto de las codornices, la fronda bella sólo proyecta esa imagen panteísta del Dios presente. Siempre hay sensaciones placenteras de cantos, bailes y algazara en ese camino por el paisaje, la luz y el corazón que se eleva. Todo tipo de flores inundan el campo, los ojos son dulces y el bálsamo siempre agradable mientras el alma asiste al espectáculo complacida y

completamente compenetrada. Y siempre la primavera, la eterna estación que inunda de alegría su nacimiento:

*Las rosas cenitales,
¡cómo se alegran, locas,
de verme aquí, a su puerta,
con todos mis colores
con todos mis aromas!*

Una lírica que pretende la reconciliación del hombre con la naturaleza, que se convierte en una galería inmensa de olores, verdura y cánticos de pájaros mientras todo se eleva en la sintonía de la dulzura. Es una poesía en la que el niño o el joven puede descubrir los hermosos ruidos del mundo, la belleza contemplativa de todo lo que le rodea, la singladura de los oros o la razón del otoño; incluso como en el bello poema de “Mi cuna”, la sensación de ser de nuevo niño en la cuna, niño grandullón, niño que recuerda la canción de la vida:

*¡Qué pequeñita es la cuna,
qué chiquita la canción;
mas cabe la vida en ésta
y en aquélla el corazón!*

En otros casos la nostalgia, la tarde, los recuerdos adolescentes, el tren, los olores del jazmín, la infancia, las fiestas del pueblo o los rincones plácidos se apoderan de los poemas para reconstruir la historia personal, la historia del niño de pueblo que se ha hecho uno con el paisaje en derredor, uno con los pequeños detalles de la existencia que los observa desde la ribera contemplativa de la persona sensitiva y simbólica que en cada acontecimiento, en cada lugar, en cada recuerdo de la memoria está construyendo la sustancia del corazón.

Así sucede en el apartado IV donde el tañido de las campanas se levanta de consuno con el vuelo de palomas y el fulgor de los cohetes mientras los niños, “lleno el corazón de oro”, hacen su rueda por la vida y ofrecen el triunfo de la bondad y la dulzura del sol.

Olores a lirios que inundan las sombras y crean esa paz que tanto ansió Valle en su obra *El pasajero*, la calma del campo, las horas tranquilas mientras los gorriones se recogen en el nido. Una poesía contemplativa que permite adentrarse en el momento, en el detalle de las cosas observadas: el humo del romero quemado o el olor del otoño, ese olor del mar de pueblo, esa saudade del corazón mientras un perro ladra.

Las asonancias de JRJ se hacen prisioneras de la aldea, unas con los perros, los asnos y el hogar... pero en todo ese paraíso diario, la paz está presente y el poeta asiste al día a día con la mejor de sus sonrisas y un espíritu en el que palpita la naturaleza en elevación. Una poesía en la que no podía faltar el poema dedicado “A Antonio Machado”, acaso el poeta más cercano a este tipo de poesía y en él “La tarde huele a gloria”, y el ocaso se siente como un corazón que arde entre la brisa, se proclama la amistad y los afectos: “Amistad verdadera, claro espejo/ donde la ilusión se mira”.

A veces también la tristeza se hace presente, como en el poema “Olor de jazmín” en el que se crea una imagen casi costumbrista, un cuadro de una tarde-noche de verano en que las estrellas comienzan a aparecer mientras las mujeres mudas observan desde los balcones, surgen las libélulas y suenan los pianos mientras se esfuma de cada sombra azul, “una visión apasionada y lánguida”. Es el pulso melancólico de JRJ el que ahora suena, como en el poema dedicado al coche viejo. La infancia

siempre está presente en estos poemas que han sido elegidos *ex profeso* para ella. Así en “El portalón” o el que comienza “¡Infancia!...” En ellos se rememora el portalón oscuro y grande con su misterio pero también “la amargura sin nombre del fracaso/ que engalanó de luto mi corazón doliente”. Ese dolor juanramoniano llega de nostalgias y melancolías que produce una enajenación misteriosa en el lector.

Siempre ha habido una connivencia especial entre los trenes y la infancia, y también para JRJ existió en una serie de poemas que se detienen en este espacio para la aventura. El tren en la tarde como en un paraje romántico de campanas calladas y niños indolentes que lo ven pasar mientras el sueño vaga, transparente y difícil en la absurda alegría, pero también como en “Tren y buque”, el camino espectral, el sueño de las cosas y esa singladura de túneles y puertos. Una simulación de imágenes a la que no es ajena esa llegada a España por los Pirineos, la patria que se añora, las esquilas, el agua y la caída de la tarde con su color misterioso y su música de oros melancólicos. En los Pirineos se recobra la memoria en “Recuerdo adolescente”, sobre esa idílica imagen del pastor, que apacienta las vacas mientras va cayendo la tarde de primavera. Los sonidos de las esquilas y de la flauta que toca el pastor crea la nostalgia y la languidez de la tarde llorosa pues se añora esos campos de España desde el otro lado del monte.

En otros, está presente el mar del sur en abril cuando las golondrinas sobre el mar vibran y “la mar mece, entre inmóviles guirnalda de floresta,/ una diamantería de olas soleadas”. Son versos que inundan el día primaveral y despiden ondas de lúcida sensación plagadas de rumores, canciones y cantatas que el viento crea en su vaivén; pero siempre acompañado de esas sensacio-

nes melancólicas del alma que va por los caminos, del mar de la tarde. Es una poesía que persigue el encuentro con la naturaleza a través del ritmo y de los olores, a través de los aromas de los sueños y del corazón que explota de cantos mágicos. A veces, el agua pone, como sollozo romántico, esa nota indeleble de lo doloroso por la nostalgia de lo pasado. Un llanto que a veces, como en “La hermana amante”, se sostiene sobre algo que se ignora, esa pena que no se sabe de dónde llega. Pero siempre los elementos de la naturaleza, la contemplación del universo, las estrellas, la montaña, la golondrina que canta, la melodía de la emoción, el jardín florecido, el cielo azul del rocío y las rosas, los elementos que conforman el diario íntimo del modernista.

La presencia de su pueblo, a través de “Nocturno de Moguer” crea el motivo de la soledad del alma frente a la compañía de los árboles, de las colinas, de los ríos. Esa melancolía del alma que en “El corazón roto” estalla en el dolor y la ignorancia en los sueños. Por último en el poema “Octubre” crea la imagen del poeta tendido en la tierra de Castilla, observado el correr del arado en la tierra y el corazón que también querría caer sobre ella como una semilla en el ancho surco: “A ver si con partirlo y con sembrarlo,/ la primavera le mostraba al mundo/ el árbol puro del amor eterno”.

Una lírica construida a partir de los elementos de la naturaleza y las sensaciones que se guardan en el corazón y estallan ante su contemplación, unas veces al hilo de una imaginería nostálgica; otras como desconsuelo, pero siempre con la bondad de lo creado y su encuentro luminoso.

El último bloque, desde la página 111 a la 137 reúne cuarenta poemas en los que existe una concepción más intelectual y compleja del sentimiento expresado en el poema. Pero los ele-

mentos son siempre los mismos, el encuentro con la tierra, el viento, el agua... en el ámbito de las estaciones, del nacimiento del sol o de la puesta de la tarde y el recogimiento y la proyección del sentimiento, de las verdades del alma, de su dolor y desencuentros en medio de un paisaje que colabora especialmente con ello.

Se pregunta por la voz, por dónde suena..., ese misterio sin saber por qué existe. El deseo del poeta por ver amanecer en su corazón y buscar el amor en su destino y la identificación con la amada, a quien ve toda fortaleza y guía. A veces el poema se reduce a un pareado que ha sido seleccionado como cita en muchas ocasiones: “¡No le toques ya más,/ que así es la rosa!”, o la contención expresiva en poemas asonantados. Poemas en los que el amor y la presencia de la rosa, uno de los grandes temas de JRJ, expresan las razones de su pasión: “¡Todo es humo, sólo es gloria/ que me espera a mí el amor!”. A veces son juegos de palabras en los que los elementos repetitivos anafóricos o paralelísticos recrean un papel importante junto al juego de antítesis de corte popular:

*Mira la amapola
por el verdeazul
Y la nube buena,
redonda de luz.*

La mañana, el gozo de sentir la inmortalidad, la luz... a través de poemas contenidos, complejos en su esencia filosófica y por el juego trascendente de símbolos como el infinito, el mar o la rosa:

*¡Qué mejor oración,
qué mayor ansia*

*que sonreír a las rosas
de la mañana;
ponernos su alma bella
en nuestra alma;
desearlo todo
con su fragancia!*

En otro de los poemas, “Rosa íntima”, JRJ exalta de nuevo la rosa, siempre la misma, siempre constante, igual a todas y única, la rosa como símbolo del amor, la rosa y la mujer y el hombre... Y las almas que se unen con la fragancia romántica de las enramadas abatidas.

Hay un trasunto de la amada a la que se reclama como una estrella y también el recuerdo en el mar de luces que todo se llena. Pero, sobre todo hay una introspección en el alma del poeta, en su esencia, a través de una lírica más dirigida al adolescente que al niño, que no comprendería el valor ascendente de las palabras, como en “Canción espiritual” sobre la definición de su vida y el ansia de libertad. O en la trascendencia vital como en “La frente pensativa”: “Yo soñaba en la gloria de lo humano,/ y me hallé en lo divino”. Siempre el misterio en última instancia de ese niño que entre el amor y la risa, ese niño en los arcanos donde se funde el principio con el fin. La naturaleza ha ido cediendo su paso al verso trascendente, un verso con un espectro más místico y elevado que en algunos momentos puede recordar a la lírica de Quevedo con su proyección espiritual:

*Y... ¡otra vez a la tierra! ¡Anhelo inextinguible,
ante la norma única de la espiga perfecta,
de una suprema forma, que eleve a lo imposible
el alma, ¡oh poesía!, infinita, áurea, recta!*

Los olores suaves, la visión estrellada y los colores dorados que conducen a la eternidad crean esa singladura de elevación casi mística pues incluso surge el motivo del eterno retorno tan querido para los hindúes como Tagore: el renacimiento como piedra, como viento, como ola, como fuego, como hombre siempre amándola a pesar de todo.

Sin duda son los poemas más extraordinariamente bellos del libro, más conseguidos aunque son poemas dirigidos a cualquier lector y no precisamente a un lector adolescente por ese mundo complejo que proyectan en su generación de multiplicidad de connotaciones simbólicas.

Este libro se terminó de imprimir
en Granada el 29 de noviembre de 2011,
fecha de nacimiento de D. Miguel de Unamuno.
A su cuidado estuvo Francisco José Sánchez,
director de la colección Biblioteca Filológica.

LAUS DEO

