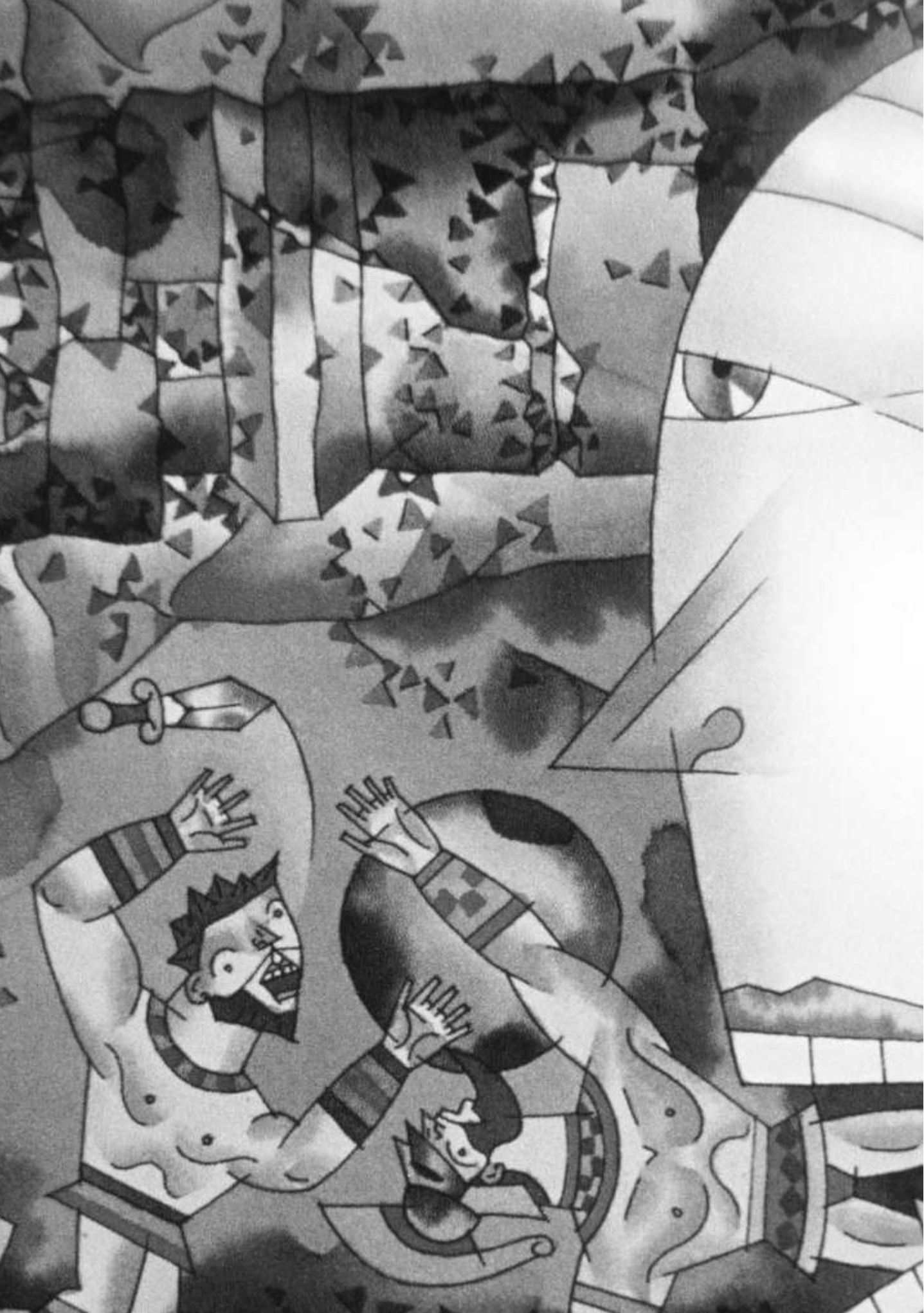
Lazarillo

Año 2000 - Nº 1 - Precio: 850 ptas. / 5,11€

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL

Año XVIII - 2ª Época



SUMARIO

SALUDO EDITORIAL

HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA

6 **Presentación**, por Mª Victoria Sotomayor y Nieves Martín Rogero.

8 **Sánchez Silva y Marcelino**, por Emilio Pascual

29 **Nuevas aportaciones a la bibliografía de Elena Fortún. Escritos en Buenos Aires**, por Marisol Dorao.

39 **El manuscrito autógrafo y las primeras ediciones de *Ratón Pérez***, por María José Gómez Navarro y Alicia Muñoz Álvarez.

52 **La transformación de los pueblos en la narrativa de Juan Farias**, por Magdalena Vásquez Vargas.

61 **Humor español para niños españoles**, por Carmen García Surrallés.

69 **El *Bildungsroman* de Johanna Spyri: análisis de la transposición de un género para adultos a la literatura infantil**, por Isabel Hernández González.

79 ***Pierrot o Los secretos de la noche*, de Michel Tournier: Cultura extranjera y educación para la vida**, por Carmen Ramón Díaz.

89 RESEÑAS

PERFILES DE **LAZARILLO**

102 En persona: Miguel Calatayud.
Bernardo Atxaga.

107 Proyecto editorial: Kalandraka

113 Educación lectora y Didáctica de la Lectura:
Una visión actual de la didáctica lectora, por José Quintanal Díaz.

Miguel Calatayud. *Polifem, el cíclop*. La Galera, 1996 (detalle).

SALUDO EDITORIAL

CRÉDITOS

Dirección:
Alicia Muñoz

Dirección de Arte:
Alberto Urdiales

Secretaría de redacción:
Kepa Osoro

Coordinadoras de Historia, Teoría y Crítica:
Nieves Martín Rogero
Mº Victoria Sotomayor

Ilustraciones:
Miguel Calatayud

Producción Gráfica:
mayo & más

Imprime:
Dincolor

Edita:
Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil
c/ Santiago Rusiñol, 8
28040 - MADRID
Tel.: (+34) 91 553 08 21
c.e.: oepli@arrakis.es

Comité Ejecutivo de la Asociación :
Presidente: Fco. G. Novell
Secretaria: Pilar Solana
Tesorero: Fco. Climent
Vocales:
Mª José Gómez Navarro
Mº Cruz López Pintor
Sara Moreno
Ana Mª Navarrete
Rafael Rueda
Mª Victoria Sotomayor

La revista *Lazarillo* no es una revista nueva, sino un paso hacia adelante en la trayectoria que se inició en 1983 con el Boletín de la Asociación Española de Amigos del IBBY. El modesto Boletín, con la colaboración desinteresada de nuestros mejores especialistas y colaboradores, creció y se transformó en la revista *Amigos del Libro*. Ahora, ante la importancia que la literatura infantil y juvenil ha adquirido en nuestra cultura y el interés que suscita en la sociedad actual, se renueva para servir mejor a la difusión y al conocimiento de los libros infantiles.

Queremos entender mejor este mundo, tan apasionante, de la literatura infantil y juvenil y estimular, aportando nueva documentación y moderna bibliografía, a quienes desean estudiarlo.

Pretendemos destacar y difundir los mejores libros para los jóvenes lectores, contribuyendo así al progreso de su afición a la lectura y a su formación literaria. Y constituirnos en estímulo para que ilustradores, escritores y editores mantengan la dimensión artística y el interés en sus obras.

Destacaremos la importancia de la ilustración, primera y mejor animadora de los libros y revistas, a los que da luz y claridad —tal es su nombre—, restituyéndo el papel relevante que tuvo y debe seguir teniendo en la actualidad. La imagen no es el rival de la palabra sino su origen y su mejor compañera.

Tanto por su contenido como por su estética, nos gustaría que *Lazarillo* se constituyera en punto de referencia fundamental dentro del panorama de las publicaciones de estudio y crítica de literatura infantil y juvenil. Para ello, la revista ofrecerá periódicamente tres números, cada uno con su propia personalidad al incorporar una sección particular que los identifica y estar coordinados por sus propios especialistas. El primero está y estará dedicado a la historia, la teoría y la crítica literaria. El segundo se ocupará de un tema monográfico de interés, de actualidad, y este año, anticipándonos a la exposición conmemorativa que se está organizando, será dedicado al Premio Lazarillo. Este premio es el mejor exponente de lo que nuestra literatura infantil ha ofrecido a la cultura y a la sociedad española de la segunda mitad del siglo XX. En el número monográfico, además de los artículos sobre la creación del premio, su desarrollo y evolución, estarán reseñadas las obras premiadas.El tercer número estará configurado por el comentario crítico de los mejores libros publicados en el año, según el criterio de nuestros asesores y colaboradores, con la finalidad de ofrecer una guía, un lazarillo, para quienes necesitan conocer y acercar estas obras a los jóvenes lectores.

Los tres números ofrecerán unas secciones fijas, *Perfiles de Lazarillo*, destinadas a dar a conocer la personalidad de ilustradores y escritores, los proyectos editoriales y las personas que se ocupan de realizarlos, así como lo que se está haciendo en nuestro país sobre educación lectora y didáctica de la lectura.

Sabemos que es un proyecto ambicioso y costoso, pero tenemos que sacarlo adelante. Nos lo merecemos porque trabajamos para nosotros mismos.

Alicia Muñoz Álvarez.
Directora de *Lazarillo*.

Portada: Miguel Calatayud. *El libro de las M'Alicias*. S.M., 1990 (detalle).

HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA

Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*. S.M. 1994, (detalle).

PRESENTACIÓN

Mª VICTORIA SOTOMAYOR Y NIEVES MARTÍN ROGERO

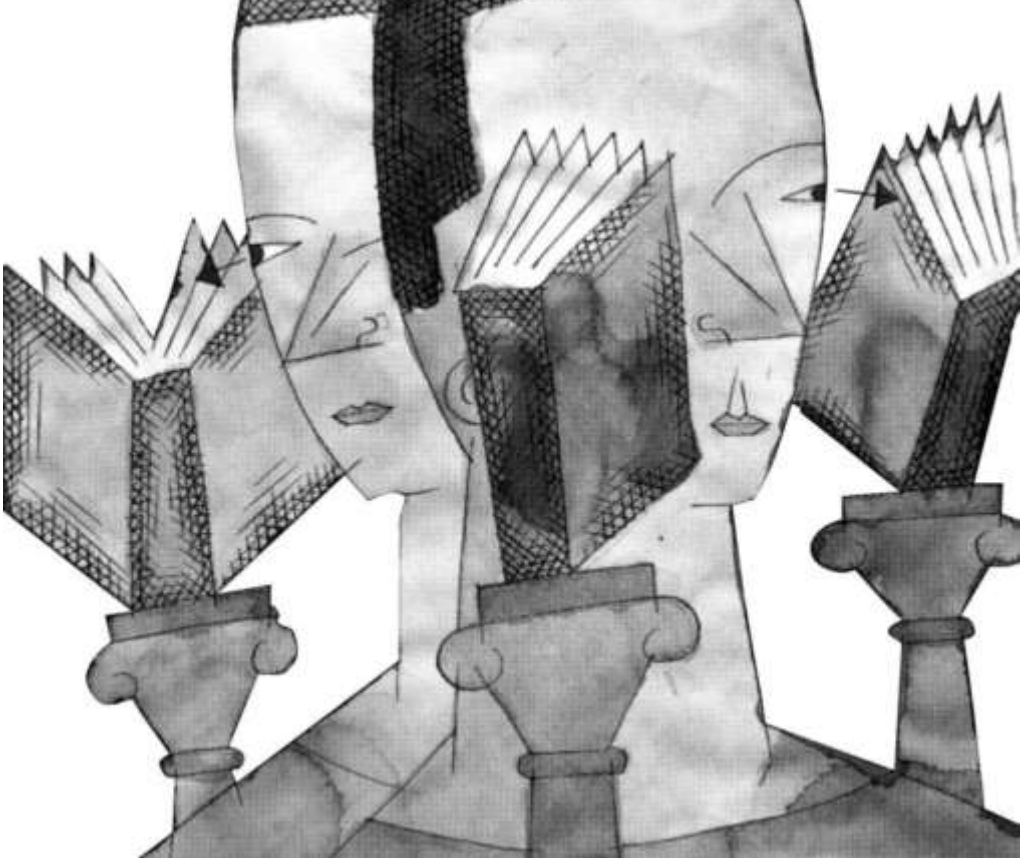
Es un hecho cierto que la literatura infantil ha entrado, de forma lenta pero firme, en los ámbitos intelectuales y académicos. Los cada vez más numerosos trabajos de investigación teórica y crítica, publicaciones, tesis doctorales y aportaciones a congresos y reuniones científicas avalan la entidad de una literatura en cuya historia, procesos creativos y función social se puede indagar sobre apoyos firmes.

En estos momentos, la investigación en literatura infantil está teniendo un notable desarrollo, lo que asegura un futuro sin vuelta atrás. Pero el tardío despegue de estos estudios y de su reconocimiento social y académico, hace que todavía sea largo el camino por recorrer. La actividad crítica e investigadora, necesario fundamento para la educación literaria que se pretende, sigue siendo enormemente necesaria. Necesitamos conocer más y mejor cómo son esas obras con las que niñas y niños pueden alcanzar el placer de la lectura, quiénes las han creado, dónde se encuentran las claves de su valor literario. A este objetivo quiere contribuir *Lazarillo* desde la permanente curiosidad por saber más que, en el fondo, es el motor del progreso humano.

Sobre una base de rigor y exigencia en el análisis literario, *Lazarillo* acogerá en sus páginas todos aquellos trabajos que supongan un avance en el conocimiento histórico, teórico y crítico de la literatura infantil por la novedad de sus enfoques, la aportación de nuevos datos o la indagación de interés sobre autores, temas o personajes relevantes en esta parcela de la literatura, tanto española como extranjera, con una especial atención a la producción iberoamericana. El contenido del presente número es buena muestra de nuestros propósitos.

La mirada de Emilio Pascual sobre la vida y obra de nuestro único premio Andersen, José Mª Sänchez-Silva, nos proporciona el también único estudio completo y sólidamente documentado que existe hasta el momento sobre el creador de *Marcelino Pan y Vino*, y un magnífico análisis de esta obra que contiene a la par devoción apasionada y un impecable rigor filológico. Aunque este estudio se encuentra publicado como "Apéndice" a la última edición de *Marcelino Pan y Vino* (Anaya, 1999), hemos querido reproducirlo aquí por su relevancia y significado, y como consecuencia del homenaje al autor que la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil organizó en diciembre de 1999, en el marco de la exposición sobre los Premios Andersen. Para ello hemos contado con la colaboración de Emilio Pascual, que ha realizado algunas modificaciones con las que el análisis de la obra gana aún más en riqueza y variedad de sugerencias.

Dos valiosos estudios filológicos, referidos a Elena Fortún y el padre Coloma, aportan datos de absoluta novedad para el conocimiento de estos autores. La obra desconocida de Elena Fortún en Argentina, que nos descubre Marisol Dorao, y la gestación, ediciones y variantes de la historia de nuestro entrañable Ratón Pérez, que han reconstruido Mª José Gómez Navarro y Alicia Muñoz, son dos contribuciones de indudable



Miguel Calatayud. *Imágenes compartidas.* Institució Alfons El magnànim, 1999.

interés para el conocimiento de nuestra literatura. Ambas son parte y resultado de trabajos más amplios que irán dando sus frutos en un futuro próximo.

Contamos también con dos estudios sobre autores españoles que abordan desde perspectivas concretas temas puntuales o aspectos clave de sus obras. Magdalena Vásquez, gran conocedora de la obra de Juan Farias, analiza con acierto un aspecto especialmente relevante en este autor, la creación y tratamiento de ambientes rurales. Carmen García Surrallés, autora de otros estudios sobre este tema, se detiene en los libros de humor para fijar su atención en el detalle de un primer plano: los resorte humorísticos empleados por Fernando Almena en una de sus obras. Y Anabel Sáiz realiza un análisis de la obra para niños de Mercedes Neuschäfer Carlón, en una mirada integradora sobre el conjunto de sus creaciones.

Dos importantes autores extranjeros están presentes en este número, en los artículos de Isabel Hernández y Mª del Carmen Ramón: Johanna Spyri, con su creación del gran clásico que es Heidi, y Michel Tournier, en un cuento para niños donde la autora del artículo descubre las claves de la cultura francesa y los valores que le hacen especialmente adecuado como lectura infantil. En ambos estudios, aunque referidos a autores y literaturas diferentes, se utiliza un enfoque similar: la observación de los mecanismos de adaptación de géneros, contextos y culturas a un lector modelo infantil, desde la óptica de la creación literaria como actividad única y universal. Interesante planteamiento que sin duda marca un camino a seguir.

Por último, como complemento a los estudios críticos, se ofrecen algunas reseñas de libros recientemente aparecidos en el campo del ensayo y la investigación relacionada con la literatura infantil. La difusión de todo lo que suponga un avance en el conocimiento de esta literatura es el gran objetivo de *Lazarillo*.

SÁNCHEZ-SILVA

Y MARCELINO

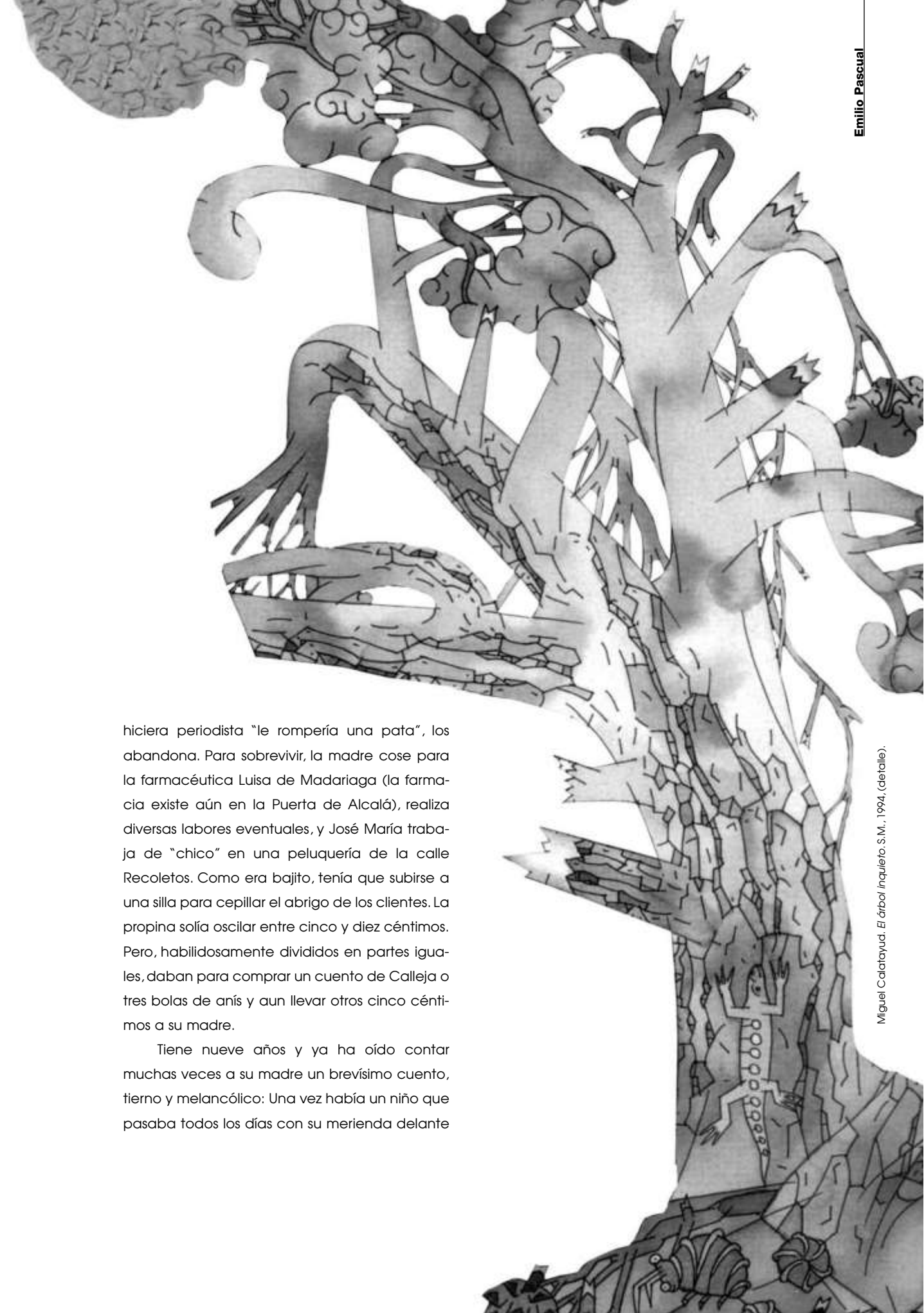
EMILIO PASCUAL. Director editorial y escritor. Premio Lazarillo 1998

EL HOMBRE Y LA ÉPOCA

José María Sánchez-Silva nació en Madrid en una fecha simétrica: el 11 de noviembre de 1911, bajo el gobierno de José Canalejas. En otro lugar he escrito que el siglo XX europeo empieza en 1914, con el trastorno físico y moral que significó la Primera Guerra Mundial. En España acaso se adelantó. La pérdida de las últimas colonias españolas en 1898 sacudió las conciencias, adormecidas unas, conscientes aunque impotentes otras. Y mientras en Europa se asistía a un frívolo y despreocupado *fin du siècle,* España comprendía demasiado tarde que ya nunca sería la que fue. Casi con el siglo empezó también a reinar Alfonso XIII (1902-1931). Se oían palabras como "regeneracionismo" y "revolución desde arriba". Era preciso "restaurar" el ficticio sistema parlamentario. Antonio Maura (1853-1925), político y abogado autodidacta mallorquín, intentó ser el artífice de esa monarquía parlamentaria, pero, aun siendo un político de talla, su talante conservador le hizo odioso, y la "Semana trágica" de Barcelona (1909) rubricó el fracaso de su política. Le sucedió Canalejas, liberal, reformista y bibliófilo. Un día, mientras miraba atentamente el escaparate de una librería, un anarquista puso fin a su vida y a su gobierno, que duró poco más de año y medio.

Por entonces ya había nacido Sánchez-Silva. Su padre era periodista, sabía varios idiomas y profesaba de anarquista furibundo. Como buen anarquista, el factor utópico predominaba en él: era "un verdadero arcángel", anota el autor de *Marcelino*. Quizá pertenecía a ese "movimiento anarquista desbordante y demoledor" de que habla Vicens-Vives, presente en España con un radicalismo desconocido en otras partes de Europa. El pequeño José María se vio desde el principio rodeado de libros y periódicos. A los cuatro años leía. Y así, mientras Europa aprendía a matarse concienzudamente, España conocía cierta euforia económica debida a su neutralidad en la guerra europea y, acabada la inyección de dinero e ideas, el desquiciamiento de la sociedad desembocaba en una época de disturbios (1917-1923), caracterizada por movimientos militares, sociales, políticos y mucha confusión, José María, con seis años apenas, leía *El conde de Montecristo*, fascinado por aquellos gigantes justicieros, magníficos, casi míticos.

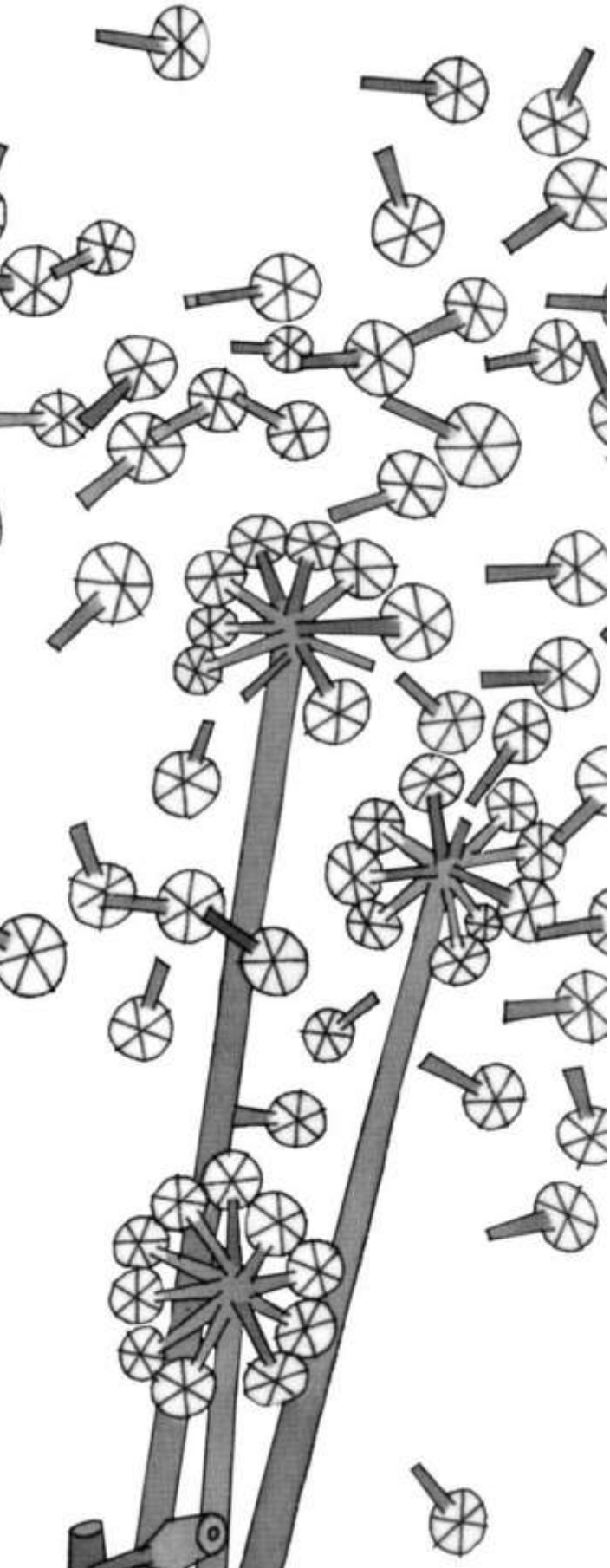
Inesperadamente, su padre, el anarquista arcangélico, el periodista que solía decirle al pequeño José María que como algún día se



Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*. S.M., 1994. (detalle).

hiciera periodista "le rompería una pata", los abandona. Para sobrevivir, la madre cose para la farmacéutica Luisa de Madariaga (la farmacia existe aún en la Puerta de Alcalá), realiza diversas labores eventuales, y José María trabaja de "chico" en una peluquería de la calle Recoletos. Como era bajito, tenía que subirse a una silla para cepillar el abrigo de los clientes. La propina solía oscilar entre cinco y diez céntimos. Pero, habilidosamente divididos en partes iguales, daban para comprar un cuento de Calleja o tres bolas de anís y aun llevar otros cinco céntimos a su madre.

Tiene nueve años y ya ha oído contar muchas veces a su madre un brevísimo cuento, tierno y melancólico: Una vez había un niño que pasaba todos los días con su merienda delante



de una hornacina donde había una imagen de la Virgen y el Niño Jesús; todas las tardes, el niño le daba un poco de su merienda al Niño Jesús, y él se lo comía; hasta que una tarde el Niño Jesús le dijo: "Quiero que vengas a merendar conmigo al Paraíso." Los investigadores seguramente dirán que es la cristianización de un cuentecillo tradicional procedente de las literaturas orientales. Pero José María no lo sabe y lo alberga en su corazón y en su memoria, lo arropa, lo viste, lo recubre, lo recrea, hasta que treinta años después lo dé a luz con el sencillo y eufónico título de *Marcelino Pan y Vino*.

Mil novecientos veintiuno es un año de desastres. En Annual (Marruecos), un ejército de 14.000 soldados al mando del general Silvestre es destrozado, y sus hombres muertos o hechos prisioneros. En el Hospital General de Atocha una mujer joven muere de tuberculosis pulmonar. Tiene hermanas casadas con gente de la buena sociedad, pero su muerte no sale en los periódicos. Es sólo la madre de un niño de diez años, que andando el tiempo escribirá un precioso libro titulado *Marcelino Pan y Vino*. Pero eso nadie puede predecirlo y por ahora José María es sólo un huérfano más, que inicia una imprevista vida de golfillo y vagabundo.

A partir de este momento, José María Sánchez-Silva es un personaje de Dickens, y su vida sería una excelente novela decimonónica si no fuera tan real. Es una época de pícaro menesteroso, en que el hambre debe aguzar el ingenio para comer ranchos cuarteleros o naranjas caídas y plátanos aplastados en el mercado de la Cebada. Hay que dormir en las cuevas, hacer recados a los soldados, husmear en las parroquias a la caza de la boda o el bautizo, vigilar en los garitos para que los tahúres no sean sorprendidos..., y todo a cambio de la perrilla que permita apaciguar los destemplados gri-

Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*. S.M., 1994, (detalle).

tos del estómago. Como era previsible, un día cae en manos de los guardias "urbanos". El interrogatorio es elemental y rutinario: preguntas tan simples de responder como quién eres, cómo te llamas o dónde vives. Esta última puede resultar comprometida cuando se vive a salto de mata, comiendo lo que se tercia y durmiendo donde se puede. Así que no conoce a nadie, ¿eh? Ante la perspectiva de una recogida poco grata, recuerda vagamente que tiene madrina, una antigua amiga de su madre, pero no sabe siquiera dónde vive. Al fin, a través de doña Luisa de Madariaga, la farmacéutica donde su madre cosía y en cuya cocina colaboró él alguna vez, descubren a la caritativa madrina, que con su escaso sueldo de telefonista acoge benevolente a José María.

La situación de la sociedad española había ido deteriorándose progresivamente desde 1917. En 1923, mientras José María, recogido ya por su madrina, trabaja de recadero en una farmacia de la calle del Mesón de Paredes, se implanta la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). "Nuestro propósito —decía Primo de Rivera en la primera proclama— es constituir un breve paréntesis en la marcha constitucional de España para restablecerla tan pronto como, ofreciéndonos el país hombres no contagiados de los vicios que a las organizaciones políticas imputamos, podamos nosotros ofrecerlos a Vuestra Majestad para que restablezca la normalidad."

En 1924 trabajaba José María de pinche en un hotel de la Carrera de San Jerónimo y poco después en una sastrería de Cuatro Caminos. De pronto su madrina, casada con un sastre, se ve obligada a emigrar a México. Antes de irse, de rodillas ante los trece años de José María, le jura que no le abandonará y que en cuanto pueda lo llamará con ella. (Promesa que por lo demás cumpliría, en circunstancias no poco pintorescas.) Pero de momento el muchacho experimenta su segunda orfandad y debe ser internado en el Asilo de El Pardo, donde campea un consolador letrero: "Abandonado de tus padres, la caridad te recoge". La primera pregunta del director no puede ser más acogedora: "¿Tú te meas?" No es una pregunta retórica, sino clasificadora: según sea "meón" o no, se le asignará una cama u otra. Ante recepción tan alentadora, pronto anida en su mente la idea de escapar. Y un día lo consigue.

La fuga es novelesca, y, vista a casi ochenta años de distancia, tiene algo de cómica, aunque no lo fuera para quien la padeció. Una noche en que les han puesto cine en el patio, al finalizar la proyección de la película, José María se esconde tras la pantalla, se queda allí mientras los demás entran a cenar y luego salta la tapia. Se dirige a Madrid. De pronto advierte que por la carretera viene una pareja de la Guardia Civil. Rápidamente se sube a un árbol, en alpargatas y sin calcetines. En el apresuramiento de la trepa, una alpargata se le ha quedado apenas suspendida de los dedos y se balancea peligrosamente. En el momento en que la pareja pasa bajo el árbol cae la zapatilla terrorista, y la Guardia Civil lo devuelve al asilo.

De todos modos, pronto acaba su prisión. En 1925 es trasladado a un orfanato de Alcalá de Henares, donde tiene la suerte de conocer a un maestro adorable: don Julio Aumente. La suerte va a cambiar para José María. Le nombran bibliotecario, proporcionándole así la oportunidad de entrar en un desconocido mundo mágico y, de paso, leerse los casi trescientos volúmenes de la biblioteca. Hace ficheros, toma notas, presta libros, aconseja lecturas. Cuando al año siguiente todos los niños sean trasladados al colegio municipal de Nuestra Señora de la

Paloma de Madrid, José María se habrá leído ya las obras completas de Julio Verne y de Emilio Salgari, entre otros.

El colegio de la Paloma, situado en la Dehesa de la Villa, es ya un colegio moderno. Hay talleres y escuelas especiales donde se puede aprender desde idiomas hasta deportes tan románticos como la esgrima. Entre 1927 y 1931, José María, bibliotecario de nuevo y secretario del director de estudios, aprende francés, taquigrafía y mecanografía (llegaría a dar 420 pulsaciones por minuto) e incluso esgrima. (De hecho, el año 1929 sería campeón de España por equipos en el Casino Militar.) También hace sus primeros pinitos literarios. Escribe cosas breves para los amigos, obritas de teatro, y no le falta algún papel en las representaciones colegiales. Al fin se presenta a unas oposiciones restringidas que ha convocado el Ayuntamiento, y gana una de las diez plazas de "temporero" como taquimecanógrafo. Es destinado a la Asesoría jurídica, donde pronto será conocido por "Pepito". El sueldo se lo administra el colegio.

También entre 1927 y 1931 había hecho crisis la Dictadura. Primo de Rivera, aun siendo un hombre inteligente y generoso, era también un poco primitivo y demasiado ingenuo en sus "intuiciones". Se puede decir que su éxito duró lo que la prosperidad económica que siguió a la Primera Guerra Mundial. Durante su gobierno tuvieron un impulso eficaz las obras públicas y el desarrollo industrial, pero con la depresión económica mundial de 1929 su proyecto de Constitución se vino abajo. El rey intentó repetir la experiencia con el general Berenguer, pero la fórmula estaba condenada al fracaso. El 12 de abril de 1931 hubo elecciones municipales, que dieron un resultado claramente antimonárquico. El rey, en uno de los gestos más dignos de su reinado, abandonó España. El día 14 se proclamaba la República.

"Pepito" seguía en el Ayuntamiento. Un día sale un anuncio en *El Debate* —periódico precursor de las futuras escuelas de periodismo de la Iglesia— convocando un curso de periodismo. Hay seis becas, y aunque entre los ochenta alumnos matriculados se hallan curas, militares, arquitectos, abogados..., en una palabra, gente "de carrera", José María consigue una de las becas. Con las 300 pesetas mensuales de la beca, más las 250 que gana en el Ayuntamiento, puede mirar hacia atrás sin ira. El carné de periodista se lo dará la República en 1932, y con él, el deseo de casarse. Lo hará al año siguiente con quien nunca lo hubiera imaginado: una prima, hija de aquellos tíos suyos que ni se enteraron de la muerte de su madre en el Hospital de Atocha. Siquiera por esta vez, si los padres comieron los agraces, los hijos no sufrieron la dentera...

Con el carné ya en el bolsillo, le ofrecen varios puestos periodísticos en Jaén, Badajoz, Granada, pero él no quiere alejarse de Madrid. Prefiere seguir en la redacción de *El Debate*, que estaba entonces en la Colegiata, detrás de la catedral. Motivos para la crónica diaria no faltaban. La República, que se instauró tan repentinamente y sin derramamiento de sangre, no parecía que iba a subsistir sin ella. Pronto grupos de extrema izquierda empezaron a hacer gala de anticlericalismo. "El 11 de mayo de 1931 — escribe Pierre Vilar— se reanudó una tradición secular: los incendios de conventos, obra de pequeños grupos, pero cubiertos por la multitud con su indiferencia irónica." *El Debate* también sufrió un intento de agresión. En 1932 se sublevó el general Sanjurjo. José María Sánchez-Silva anduvo entre los tiros, y si otro hizo la crónica escrita fue él quien la contó. Tras su matrimonio

deja el Ayuntamiento. Es redactor de la agencia"Logos" de *El Debate*, y con eso y lo que gana de profesor de mecanografía llegan razonablemente al día 20 de cada mes.

Aquí hay que incluir otro episodio novelesco en la vida de Sánchez-Silva. Su madrina, que no le ha olvidado, cumple su promesa. Un día recibe una carta y un pasaje para México. No sólo le han encontrado acomodo: ¡hasta le han buscado novia! Es el año 1933, y José María ya está casado. Con todo, pide dos meses de permiso en el periódico y se embarca para México. En el trayecto lee *Gog*, de Giovanni Papini, que para él es toda una revelación. Piensa: "Me ha quitado todo lo que yo tenía que decir." Ya en México, se encierra en la Biblioteca Nacional, aunque todavía tiene tiempo para asistir a las elecciones mexicanas y comprobar que un voto para Cárdenas se compra por un peso y pulque a discreción. Por fin le presentan a su "novia": es una chica sin padre, más bien feúcha, que toca el piano con aire decimonónico. Entonces deja caer la bomba: ya está casado. Desbaratadas así todas las previsiones, vuelve a España. Sólo que había contado con estar fuera dos meses y estuvo seis. A la vuelta se encuentra sin trabajo. Es el año 1934, el primero del "bienio negro" de la República y el de la Revolución de Octubre. También es el año en que Sánchez-Silva publica su primer libro de cuentos, *El hombre de la bufanda*, papiniano hasta la médula, y el del nacimiento de su primera hija, Sara, a quien dieciocho años después dedicará su *Marcelino*.

El fracaso de la República se debió a un cúmulo de circunstancias que no es posible sintetizar en pocas palabras. Cabe señalar la torpeza inicial del Gobierno a la hora de enfrentarse con el problema agrario, el obrero y el religioso, lo que a la larga le enajenaría a la vez las voluntades de un gran sector de la nación, creando una oposición paradójicamente simultánea en el centro, la izquierda y la derecha; si a esto añadimos la propia desunión de la izquierda, la conjura militar subyacente desde los mismos inicios de la República y la hostilidad de la banca nacional y extranjera, tendremos un escenario ideal para la sublevación. La atención que el Gobierno prestó a la huelga madrileña de la construcción en junio y julio de 1936 hizo que cerrase los oídos a las advertencias explícitas sobre el alzamiento que se avecinaba. El 18 estalló la guerra.

Sánchez-Silva trabajaba por entonces de taquimecanógrafo en la Renault y de secretario del director de ventas de la casa. El 16 de julio, santo de su mujer, su jefe le advierte de la situación inminente y le invita a marcharse. Pese a todo, decide quedarse. Al estallar la guerra, en previsión de represalias irreparables, se esconde, y sus compañeros de trabajo le llevan comida a escondidas. En 1937 se afilia a la Falange clandestina y al año siguiente nace su tercer hijo. Una guerra no es fácil para nadie, pero es particularmente difícil para quien milita en la oposición. Algunas de sus experiencias dejarán huella indudable en sus cuentos posteriores. A principios de 1939, la victoria se decantaba por el llamado bando "nacional". El 29 de marzo Sánchez-Silva dirige personalmente la búsqueda de papel y tinta para tirar un nuevo diario dentro de la propaganda del Movimiento. Fue aquél el número "cero", que se tituló *Amanecer* y se distribuyó gratis. El número 1 ya salió con el título de *Arriba*.

De 1940 a 1952, fecha de la aparición del *Marcelino*, la carrera literaria de Sánchez-Silva está jalonada de éxitos. Él, que ha definido al periodista como "testigo de la vida", colabora en varios periódicos a la vez: redactor-jefe, y más tarde subdirector, de *Arriba*; director del sema-

nario *Tajo;* director de *Sí*, suplemento semanal de *Arriba*; colaborador asiduo en *Pueblo;* director de la *Revista de las Artes y los Oficios;* cronista de la VII Vuelta ciclista a España; cronista desde Londres de la XIV Olimpiada y de la vida inglesa; cronista oficial de la peregrinación que dio la vuelta al mundo (en aviones de hélice) con motivo del IV centenario de la llegada de San Francisco Javier al Japón; cronista del Campeonato Mundial de Fútbol en Brasil... En todas sus crónicas deportivas destaca por su humor e imaginación para convertir en materia literaria temas con frecuencia anodinos. Así, unas crónicas de fútbol las convertirá en unas simpáticas *Cartas a Lady Margarita*, valiéndose de lo que le cuentan los amigos, porque, como él dice, "entiendo más de escritura que de fútbol".

Pero el periódico no agota su actividad creadora. En ese mismo tiempo ha publicado otros tres libros de cuentos, la biografía de *Juana de Arco* y una selección de artículos titulada *La semana sin lunes*. También los premios abundan: Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por su guión cinematográfico *Mutilados* (1942); accésit único y extraordinario del Premio Nacional de Literatura (1944); primer premio de cuentos infantiles de Ediciones Boris Bureba y Premio Nacional de Periodismo José Antonio Primo de Rivera (1945); Premio Mariano de Cavia (1947); Premio Rodríguez Santamaría (1948).

Hacia 1950 siente deseos de abandonar *Arriba*. Cierto desencanto ante la Falange, que no le parece responder al modelo, quizá un tanto ideal, que José Antonio imaginara, le está invitando sutilmente a marcharse. Con todo, y pese a haber puesto bastante resistencia, acepta ir como cronista de fútbol a Brasil. En 1951 las ganas de dejarlo ya son incontenibles. Un acontecimiento bastante estúpido le proporciona la oportunidad buscada. Mientras el director de *Arriba* está en Europa informando sobre la ONU, Sánchez-Silva se queda de director en funciones. A la vuelta del titular, un vago rumor le mete al director en la cabeza la idea de que Sánchez-Silva ha intentado suplantarlo. Tras una entrevista un tanto borrascosa, Sánchez Silva dimite. Recibe 75.000 pesetas de indemnización, aunque debe la mitad en "El Puchero", la taberna donde entre artículo y artículo come o invita a comer, de su bolsillo y con cargo a su cuenta, a los personajes políticos o literarios de la época. De pronto se siente libre, "puro, explícito, invencible", como el coronel de García Márquez, y comprende que es el momento de escribir aquel viejo cuento, nunca olvidado y siempre recordado, que le contaba su madre en los lejanos días de su niñez. Cuando quince días después se incorpora a *Pueblo*, el *Marcelino* ya estará en la recta final.

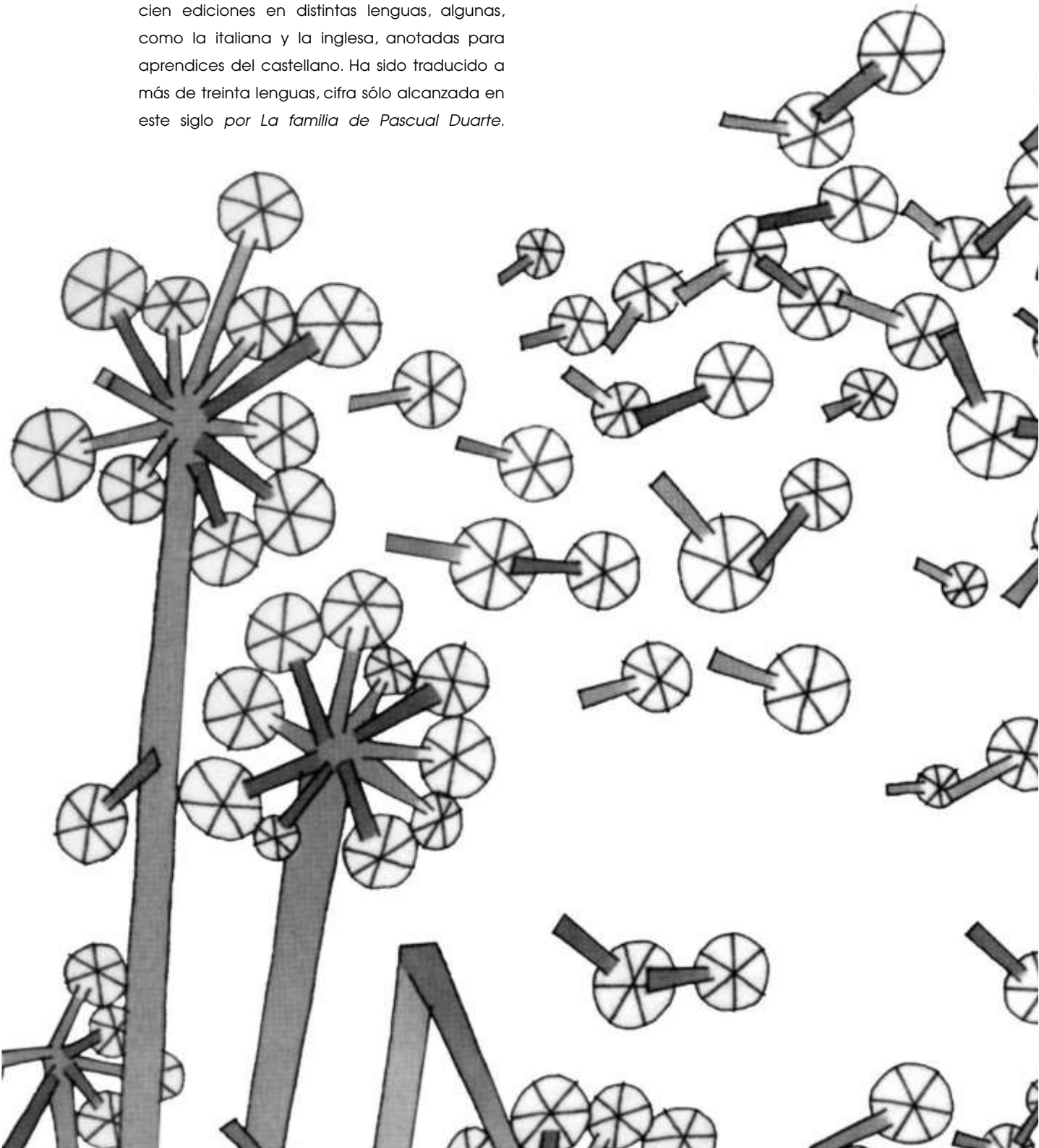
Con las obras maestras —y ésta lo es— suelen ocurrir cosas muy curiosas. A *Marcelino Pan y Vino*, casi siempre sin leerlo, se le ha tachado de pío y lacrimógeno[1] y meapilas. ¡Pues vean cómo el clérigo asesor literario del editor Afrodisio Aguado se lo rechazó por parecerle irreverente y blasfemo! No es sorprendente. Una de las cosas más notables de Marcelino es que se trata de un niño absolutamente normal, más bien travieso y revoltoso, aunque, eso sí, con un gran sentido del amor universal. No acabo de comprender cómo se puede calificar de ñoño a Marcelino, sólo porque un día ofreció un trozo de

[1] El mes pasado sin ir más lejos, cierto crítico (?) perspicaz, de aéreo bagaje, uno de esos recensionistas de novedades cuyo juicio se nutre de fajas y cubiertas, ha despachado la última edición de este libro con un sobresaliente resumen: "¡Cuántos lagrimeos seguirá suscitando!... Bueno, pues eso, para los que quieran darse una panzada de lágrimas." Es evidente que este sagacísimo crítico ni sabe lo que son las lágrimas ni ha leído el Marcelino.

Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*. S.M., 1994, (detalle).

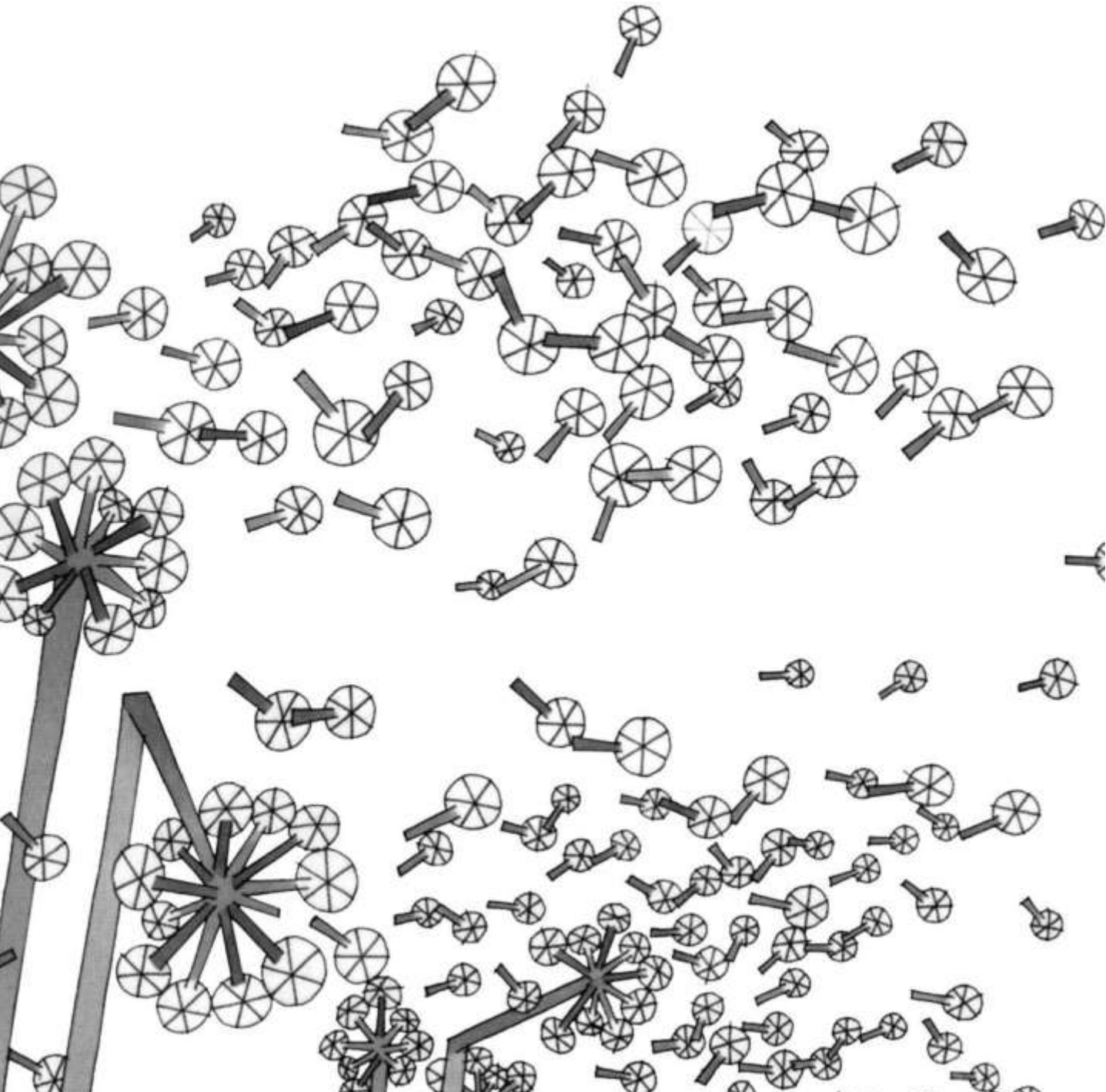
pan al Cristo con la misma naturalidad con que se lo ofrecía a "Mochito"... Pero esto lo veremos más adelante.

Marcelino Pan y Vino conoció un éxito sin precedentes. En tres años se publicaron más de cien ediciones en distintas lenguas, algunas, como la italiana y la inglesa, anotadas para aprendices del castellano. Ha sido traducido a más de treinta lenguas, cifra sólo alcanzada en este siglo *por La familia de Pascual Duarte*. (Todavía a principios de la década de los ochenta —y, por tanto, unos años antes de que Cela consiguiera el Nobel—, Laín Entralgo había contabilizado 108 ediciones de *Pascual Duarte*, cuando el *Marcelino* andaba ya por las 140:



actualmente supera las 200.) En 1954, la película que hizo Ladislao Vajda, con guión del propio Sánchez-Silva, contribuiría a su difusión, aunque sospecho que lo perjudicó desde el punto de vista de su correcta valoración literaria. (Aún ha sido llevado otras dos veces al celuloide y tres a las tablas.) En años sucesivos completó el ciclo de Marcelino, tal como se explicará después. En 1957 obtiene el Premio Nacional de Literatura, y en 1968 el Premio Internacional Hans Christian Andersen (el único autor español que de momento lo ha obtenido). Pemán aseguró que el *Marcelino* había dejado a su autor a las puertas de la Academia y que por poco no cruzó el umbral.

José María Sánchez-Silva no ha dejado nunca de escribir, como podrá observar quien eche un rápido vistazo a su extensa bibliografía.



Su género preferido ha sido el cuento, en el que ha insistido con tenacidad y rigor. Curiosamente, no han sido los libros de cuentos para mayores los más editados. El cuento es tal vez uno de los géneros literarios más difíciles, pero el lector español no ha solido ser un buen lector de cuentos: quizá en el subconsciente predomina la idea de que el cuento es un género menor, cuando todos sabemos que, junto a las formas poéticas elementales, ha sido el padre de todos los géneros. Para hacer justicia a la obra de Sánchez-Silva será preciso volver a leer sus cuentos. A él le hubiera gustado dedicarse a la poesía, pero ya dijo León Felipe que ser poeta era hacer voto perpetuo de pobreza, y Sánchez-Silva ha tenido seis hijos...

Tampoco abandonó el periodismo. Desde que dejó *Arriba* siguió colaborando asiduamente en la prensa madrileña. En 1996, la Fundación Central Hispano, en su colección "Obra fundamental", publicó tres volúmenes antológicos de su obra. Hoy, cuando los gustos literarios han cambiado, Sánchez-Silva probablemente esté un poco olvidado, injustamente olvidado. Pero basta echar una mirada retrospectiva al deprimente panorama literario de posguerra para comprender que Sánchez-Silva brilló con luz propia, y que los elogios a su obra, y concretamente al *Marcelino* no son desmesurados. Cuando Dionisio Ridruejo escribía que "en *Marcelino Pan y Vino* está la mejor prosa española escrita en los últimos años", no exageraba. Dámaso Alonso le dedicó los adjetivos de "precioso y delicadísimo", y Azorín el de "primoroso". Manuel Halcón, el autor de la célebre *Manuela*, lo consideraba "un libro de antología, desde las licencias hasta el colofón", y R. Sánchez Mazas y J. Camón Aznar, uno de los mejores cuentos españoles contemporáneos. Ya se sabe que en toda crítica hay algo de apasionado, para el rechazo como para el ditirambo; eso suele ocurrir cuando el libro no deja al lector indiferente. Creo que aún hoy, mientras su autor divide sus días entre Madrid y El Escorial "por aquello de la calefacción", es posible leer el *Marcelino* como una obra estrictamente literaria, como una joya de la literatura —y no sólo infantil—, al margen de creencias e ideologías.

Pero pasemos a hablar ya del Marcelino.

MARCELINO PAN Y VINO

"La filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica." Esto dice Jorge Luis Borges, sosegado hacedor de ficciones y casi tan memorioso como Ireneo Funes, en una breve nota a su poema "Las dos catedrales". Y añade: "Dos especies espléndidas."

No sé si Sánchez-Silva pretendió hacer literatura, teología, o de todo un poco. En el prólogo-dedicatoria a la primera edición del *Marcelino* confesaba que "el amor de Dios" había sido descrito "por uno que no es cura, ni fraile, ni siquiera monaguillo", y que, en fin, había escrito "como quien lava; como quien habla con lenguaje corriente e impersonal". ¿Cabría, pues, preguntarse que no pretendió hacer teología, ni literatura, ni siquiera trajes de mezclilla? Hay una tercera posibilidad: abandonar, por ociosas, las preguntas sobre las intenciones y atenerse a los resultados.

Otra de las obsesiones del crítico suele ser la de la búsqueda y hallazgo de las fuentes. Si, como escribe Platón, es cierto que Heráclito dijo que "nadie puede meterse dos veces en el mismo río", quizá tampoco sea menos cierto que al fin y a la postre todos acabamos bebiendo de las mismas aguas. Seguramente la historia del niño (u hombre) que da de comer ingenuamen-

Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*. S.M., 1994, (detalle).

te a alguien que luego resulta ser un dios es tan vieja como la humanidad. Pero el *Marcelino* ha sido traducido a más de treinta lenguas y era preciso buscarle su genealogía. En 1953 publicaba V. García de Diego *su Antología de leyendas de la literatura universal*, en la que aparecía un cuentecillo titulado "El niño que da pan al niño Jesús". Aunque para entonces ya se habían vendido muchos miles de ejemplares del *Marcelino*, no faltó quien diera la voz de alarma: el cuento de Sánchez-Silva era un plagio del cuento italiano. Como supongo que el lector sentirá curiosidad por conocer al presunto antecesor de Marcelino, voy a ofrecérselo íntegro antes de entrar a dar juicios de valor:

"*Habitaba en la ciudad de Venecia un hombre rico, poseedor de una gran fortuna, que le permitía darse una vida de lujo y de comodidades; pero el pobre hombre estaba entristecido, sin poder disfrutar de nada, porque se le morían todos sus hijos, y sentía su corazón tan apenado, que con nada podía consolarse. De buena gana hubiera cambiado todas sus riquezas por sus hijos, quedándose muy a gusto en la miseria, pero con ellos.*

Únicamente le quedaba un niño muy pequeño, y el padre, aterrado ante la idea de que también pudiera perderlo, se lo confió al santo abad de un monasterio, pensando que sólo la intervención divina podía conservarle la vida de aquel hijo.

Crecía el niño en el convento entre las caricias de todos los monjes, que le querían y mimaban, correteando siempre alegre por todos los claustros, que llenaba con sus gritos y risas, o jugando en la hermosa huerta, arrancando las flores o comiendo frutos que le alcanzaban de los árboles los monjes, amigos de sus juegos infantiles, ya que no tenía allí otros niños.

Un día en que el niño iba merendando, entró por vez primera en la iglesia y se quedó mirando con gran curiosidad a una imagen de la Virgen que tenía al Niño en sus brazos. Le pareció precioso, y le dio mucha alegría encontrar allí otro niño; pero pensó que no tenía qué comer; y compadecido, se subió con decisión al altar y ofreció su merienda al Niño de la Virgen.

Durante muchos días siguió llevándole de comer, trepando al altar para dárselo y guardándole a Él lo que le parecía más rico, ya que quería mucho a aquel hermoso Niño que no tenía quien le diera nada. Pero al cabo de un mes, le dijo un día el Niño de la Virgen:

—Ya no volveré a comer de lo tuyo si tú no quieres ir a comer conmigo y con mi padre celestial.

El niño quedó muy preocupado ante estas palabras y sin saber qué hacer para ir a comer con el Niño divino. Aunque nada había dicho a los frailes, llamó al abad y le descubrió cómo había dado de comer todos los días al Niño de la Virgen; pero que Él se había negado a comer más hasta que le siguiera al cielo.

El abad le pidió al pequeño que le dejara ir en su compañía al convite celestial, y que así se lo pidiera al Niño su amigo.

Aquella tarde reunió el abad a todos los frailes y les pidió que eligiesen sucesor, porque él dejaba el cargo. Todos se extrañaron de aquella decisión, lamentándolo por lo bien que desempeñaba su misión y lo mucho que le amaban; pero no se atrevieron a preguntar la causa.

Todos se acostaron como de ordinario, y al clarear el siguiente día, se sintieron enfermos el abad y el niño, agravándose por momentos. Llamado el médico, reconoció en sus enfermos el mismo mal, encontrándolos graves. Al llegar la hora sexta, en que el Salvador murió en la Cruz,

los dos enfermos se despidieron de los monjes, declarando que acudían al banquete divino, y murieron a la vez el abad y el niño, quedando sus rostros bañados de una luz celestial y con la sonrisa en los labios." (T. I, págs. 748-749.)

Sánchez-Silva ha dicho que, de haber conocido el cuentecillo italiano —que por lo demás tampoco es el primero de la serie—, no habría escrito el *Marcelino*, lo que hubiera sido una verdadera lástima. Si el argumento —que no el tema— es aproximadamente el mismo, el desarrollo literario es absolutamente distinto. En general la originalidad —esa obsesión del escritor del siglo XX— no procede tanto del *qué* cuanto del *cómo*, y aun cabría decir que es más difícil ser original con un tema trillado que con otro pretendidamente nuevo. La *Fuenteovejuna* de Cristóbal de Monroy no es peor que la de Lope de Vega por más tardía, sino por más desafortunada; e inversamente, *El alcalde de Zalamea* de Calderón es mejor que el de Lope, *a pesar de* ser posterior. De todos modos, a los insaciables buscadores de orígenes voy a darles otra pista, que no tengo noticia de que nadie aún haya descubierto: en *El Mandarín*, de Eça de Queiroz, un fraile se encuentra con una criatura abandonada y, después de bautizarla, se le ocurre "dar pronto a la criatura famélica la leche nutricia de la cabra del convento" (cap. VII). Aunque dudo que fray Papilla hubiera leído a Eça de Queiroz, ¡los caminos de la inspiración son tan inescrutables...! Y, ya puestos a buscarle padres, ¿por qué no recordar al Cristo de *A buen juez mejor testigo*, que también desclavó una mano, o al de Giovanni Guareschi, que también se echaba sus buenas parrafadas con don Camilo...?

Hecha esta digresión, acaso tan impertinente como inútil, pasemos a estudiar la obra en sí, alejada de sus posibles ancestros, sin padre ni madre, en su desnudez existencial.

El tema de *Marcelino Pan y Vino* ya lo apuntó Sánchez-Silva de pasada: el amor de Dios, concretado en la Cruz y en la Eucaristía (motivo del Pan y del Vino), que se corresponde con el amor de un niño, por su madre ausente en particular y por todos los seres de la creación en general. Alrededor de estos dos ejes se articula la sencilla historia de Marcelino, estructurada en dos partes prácticamente equidistantes del momento cumbre del relato.

Este centro o fiel de la balanza narrativa se halla al final del capítulo 3, cuando el Cristo alarga la mano para coger el pan que le ofrece Marcelino. El cuento consta de seis capítulos. Así pues, el centro narrativo se halla también aproximadamente a la mitad del cuento, lo que confiere a la historia un gran equilibrio. Cada una de estas partes podría subdividirse a su vez en dos secciones, cuyo material se halla también armoniosamente repartido. En la primera parte, la primera sección abarcaría desde el principio hasta la mitad del capítulo 2, cuando el narrador anuncia que en el paraíso de Marcelino "había un árbol del Bien y del Mal", y la segunda, el resto[2]. En la segunda parte, la primera sección acabaría en el momento en que fray Papilla ve objetivamente lo que ocurre en el desván, y que puede situarse en la segunda mitad del capítulo 5, donde empezaría la última y más breve sección. El relato da así una sensación de armonía y equilibrio, que la sencillez y facilidad con que está escrito no siempre deja vislumbrar en una

[2] En rigor, y siendo estrictos, esta primera subsección empezaría con la aparición de Marcelino "al pie de la puerta" del convento. De este modo, las primeras páginas serían una especie de prólogo para situar el ámbito espacial y humano de la acción. En realidad la separación de este prólogo no sólo no perjudica la estructura del libro, sino que equilibra más aún el material y el peso total de cada una de las partes.

primera rápida lectura.

La temática, dijimos, es el amor de Dios. Pero no un amor desencarnado, el amor tópico e insuficiente de la literatura piadosa. El acierto de Sánchez-Silva respecto a cualquier modelo, si lo hubo, ha sido trasladar el asiento de la divinidad, es decir, sustituir al Niñito idílico y amable por el "Dios crucificado". Inconscientemente tal vez, el autor ha subrayado gráficamente aquellas hermosas palabras de Kierkegaard: "Los pájaros en las ramas, los lirios del campo, el ciervo en el bosque, el pez en el mar e innumerables gentes felices están cantando: "¡Dios es amor!" Pero justamente como un tono de bajo cantando bajo todos estos sopranos, la voz de alguien que fue sacrificado resuena como en un eco desde lo más hondo, *de profundis*, diciendo: "¡Dios es amor!"" Marcelino no sólo capta que el extraño Hombre del desván tiene hambre, sino también y sobre todo "mucha sangre por la cara y en las manos y en los pies". Y le preguntará: "¿No te duelen tus heridas?" Su cuerpo herido es el mapa de su historia, que el Cristo le cuenta a continuación. El amor de Dios queda así "enraizado en el dolor de Dios", por decirlo con la fórmula del teólogo japonés Kazoh Kitamori. Cuando el evangelista Juan quiso definir a Dios, escribió: "Dios es amor" (1 Jn 4,16), pero antes había escrito que ese amor lo demostró entregando a su hijo unigénito (Jn 3,16). La relación amor/muerte es ya un lugar común en toda la historia literaria y cinematográfica: también en la teológica. Jürgen Moltmann, recordando el texto de Juan, especifica: "Dios es amor, o sea, existe en amor. Constituye su existencia en el acontecimiento de este amor." Pero apostilla: "Existe como amor en el acontecimiento de la cruz" (*El Dios crucificado*, 6,5). La dialéctica amor/cruz - muerte/resurrección es una línea continua que se percibe nítidamente en el *Marcelino*. No en vano el tránsito de Marcelino se realizará sobre las rodillas del Crucificado.

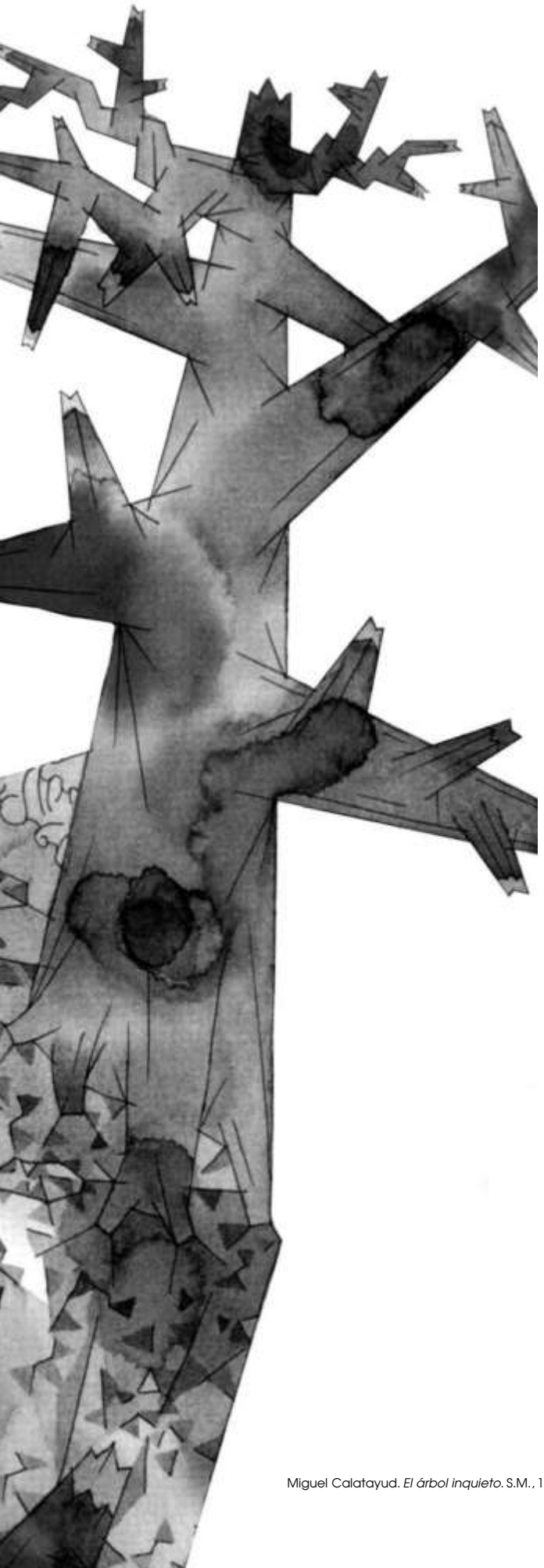
La representación plástica de ese amor crucificado lo hará el autor a través del simbolismo de la Eucaristía. Nuevo acierto, que sólo eligiendo al Cristo como interlocutor de Marcelino podía realizarse[3]. Cuando, al subirle pan y vino Marcelino nota "que al Señor le complacía muy particularmente aquel alimento" (cap. 4), está recordando el texto evangélico de Lc 22,15: "Ardientemente he deseado comer esta Pascua con vosotros antes de padecer..." La Eucaristía resulta así cifra y resumen del amor del "Dios crucificado", que en la cruz se entrega por los hombres y en el recuerdo de la Cena actualiza el misterio redentor. Jean Lyon escribe que "la Cena es también la figura del banquete del fin de los tiempos, signo del Reino. Es, en fin, la expresión del sacrificio pascual simbolizado en el cordero inmolado". No es gratuito deducir esto, porque en *El gran viaje de Marcelino* éste sospecha que "ahora sería el Señor quien tuviera que darle a él pan para comer y vino para beber" (cap. 2). Mientras Marcelino ofrecía pan y vino al hombre del desván y se quedaba a su lado escuchándolo, estaba realizando una Eucaristía elemental, actualizando el misterio del amor de Dios, y prefigurando el banquete mesiánico.

El otro polo temático está en el amor de Marcelino. También aquí hay una línea continua

[3] También este detalle es sustancial, y aquí no vale hablar de casualidad. Cuando se decidió convertir al Marcelino en película, entre las tentativas que hizo Navascués figura la de ofrecérselo a Vittorio de Sica, quien, aparte de pedir una cantidad astronómica, sugirió como guionista a la italiana D´Amico. Ésta tuvo la "genial idea" –dice Sánchez-Silva– de cambiar al Cristo por la Virgen, a lo que el autor se negó en redondo. Es un indicio de lo sólidamente asentada que tenía la idea matriz. Sánchez-Silva, como Pablo de Tarso, no quiso "saber cosa alguna, sino a Jesucristo, y éste crucificado" (1 Cor 2,2).

que podría expresarse así: paraíso ' paraíso con prueba ' paraíso celestial. Marcelino recorre los tres estadios. La descripción del lugar donde va a moverse Marcelino está diseñada con los elementos clásicos del *locus amoenus*: "el agua cerca... algunos árboles y plantas y flores" (cap. 1). Es, pues, una reminiscencia del paraíso, como por lo demás se encargará de recordárnoslo el narrador, ahora desde el punto de vista de Marcelino: "En este *paraíso* que para Marcelino constituían el convento, la huerta y el campo de alrededor..." (cap. 2). Y es ahora cuando introduce el objeto que ocasionará la prueba: el "árbol del Bien y del Mal" de ese paraíso es "la prohibición de subir las escaleras de la troje y el desván". Detrás de esa puerta, como en los mejores cuentos maravillosos, está la prueba que deberá superar el héroe. Y la prueba es sencillamente la prueba del amor. Tras el terror instintivo, Marcelino reacciona con amor y compasión. Y aquí no hay ñoñería ni sentimentalismo barato: Marcelino reacciona así, *porque era como reaccionaba habitualmente*. En efecto, cuando el Cristo le dice: "Eres un niño bueno y Yo te doy las gracias", Marcelino responde sin vacilar: "Igual hago con "Mochito" y con otros". Esto es esencial para la correcta comprensión del libro. En el evangelio de Mateo hay un texto por demás sorprendente: cuando el Hijo del hombre llame a los "benditos" y repudie a los "malditos" por haberle (o no) alimentado, vestido, visitado, etc., todos se quedarán asombrados porque nadie recordará haberlo hecho. La respuesta es inquietante: "En verdad os digo que cuantas veces hicisteis (o dejasteis de hacer) eso a uno de estos mis hermanos menores, a mí me lo hicisteis (o dejasteis de hacerlo conmigo)" (Mt 25,31-46). Marcelino, pues, se compadeció del Hombre del Desván como se compadecía de "Mochito" y de los otros. Marcelino era "bendito" por esa bondad natural que ejercía de ordinario, aun en medio de sus travesuras infantiles. De nuevo nos encontramos ante un lugar sólidamente teológico. Si la esencia del cristianismo "está constituida por Jesús de Nazaret, por su existencia, su obra y su destino concretos" (Romano Guardini), "ser cristiano significa tener amor". Esto último lo escribía Joseph Ratzinger antes de ser cardenal y prefecto del antiguo Santo Oficio. Y agregaba: "Es enormemente difícil y, al mismo tiempo, enormemente fácil." Marcelino, sin darse cuenta, había optado por la vía de la facilidad; Marcelino, quizá sin saberlo, estaba siendo un cristiano perfecto. Hans Küng lo ha dicho con una fórmula nada sospechosa: "Ser cristiano significa ser radicalmente hombre." No ha sido éste el menor de los hallazgos de Sánchez-Silva, y digno de mayor estudio y atención. Yo, al menos, no sé de nadie que haya hecho una tesis teológica sobre el *Marcelino*; sí conozco, en cambio, tesis sobre obras literarias con mucha menos consistencia teológica que ésta.

Todo este bagaje conceptual viene servido en un soporte literario de gran concisión y eficacia. Una de las críticas más corrientes que se ha hecho a *Marcelino Pan y Vino* es su pretendida sensiblería y su tono sentimentaloide. Supongo que tales críticas deberían ir más bien dirigidas a la película de Ladislao Vajda, que, si favoreció a la obra en su difusión, la perjudicó literariamente. El *Marcelino* no es una obra sentimental en absoluto. (O, en todo caso, no lo es más que los cuentos de hadas tradicionales.) La emoción que experimenta el lector proviene exclusivamente del estremecimiento que recorre a quien, estando en la misma longitud de onda, advierte la cercanía de lo sagrado. "El estremecimiento —ha escrito Goethe— es la parte mejor de la



humanidad. Por mucho que el mundo se haga familiar a los sentidos, siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido."[4] Es el estremecimiento que se experimenta, por ejemplo, en *El fin de la aventura*, de Graham Greene, o en *Ordet* (tanto la obra de Kaj Munk como el film de Dreyer), o en alguna película de Bergman. Por el contrario, *Marcelino Pan y Vino* está resuelto con gran sencillez y precisión, con humanidad y realismo, y con tal naturalidad, que lo verdaderamente asombroso hubiera sido que el Cristo no desclavara su mano cuando Marcelino le ofreció el mendrugo con tan espontánea simplicidad. No faltan incluso sutiles toques de humorismo, a veces en situaciones particularmente delicadas, como cuando, ante la pregunta de Marcelino: "¿Y si yo te quitara los clavos de la cruz?", el Cristo responde simplemente: "No podría sostenerme en ella".

He mencionado los cuentos de hadas. Seguramente los lectores que se acogen sin juicio al juicio heredado de la "panzada de lágrimas" han olvidado —porque me resisto a creer que no lo hayan leído— un saludable libro que escribió hace veinticinco años Bruno Bettelheim. Me refiero, obviamente, a su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Pues bien, ya en la introducción del libro advierte algo sustancial: "Las historias modernas que se escriben para los niños evitan, generalmente, los problemas existenciales… Las historias "seguras" (por entonces no se cono-

[4] Esta frase de Goethe abre el libro de Rudolf Otto, *Lo santo*, que invito a leer a quien desee acercarse a este tema. Al principio del cap. 7 resume de maravilla el estado de ánimo que puede experimentar el lector: "El contenido cualitativo de lo numinoso –que se presenta bajo la forma de misterio– está constituido de una parte por ese elemento antes descrito, que hemos llamado tremendum, que detiene y distancia con su majestad. Pero, de otra parte, es claramente algo que al mismo tiempo atra, capta, embarga y fascina".

Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*. S.M., 1994, (detalle).

cía la expresión "políticamente correctas") no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, *ni el deseo de la vida eterna* (subrayado mío). Mientras que, por el contrario, los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos… Los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial".

Quien lea este cuento con detenimiento y sin prejuicio encontrará muchos de los motivos recurrentes en los cuentos tradicionales. La orfandad del protagonista, preludio de su forma de experimentar la ausencia y de su predisposición hacia lo invisible (recuérdese sus conversaciones con Manuel); la prohibición de subir al desván, donde "había escondido un hombre *muy alto* que sin duda le cogería y se lo llevaría para siempre" (aquí se sintetizan dos motivos: el de la habitación prohibida más el del "gigante", resuelto de un modo insospechadamente literal, aunque en un sentido nunca imaginado); el encuentro con el "espantoso" hombre del desván, ese ser a la vez repulsivo[5] y enamorado, que, como en el caso de tantos y tantos cuentos de hadas, sólo espera la prueba de amor; la prueba, que según los cuentos puede consistir en un beso, una promesa de matrimonio, un poco de agua, una sencilla comida presentada a los dioses en hábito mortal, como en el caso de la metamorfosis ovidiana de Filemón y Baucis, o sólo pan y vino como en éste; el deseo cumplido, que en nuestro caso, paralelamente a la amenaza de llevárselo "para siempre", se cumple en una dirección no prevista, etc., etc. No queda agotada la nómina.

Si tras leer a Propp y a Bettelheim se vuelve a leer el *Marcelino*, o se lee de verdad por vez primera, hallará el lector una senda de lectura poco frecuentada. Aun ignorando, en el doble sentido de la palabra, la teología —o la mitología— cristiana, puede leerse el *Marcelino* casi como un cuento de hadas, porque en él suceden cosas mágicas y extraordinarias, y todas relacionadas con el deseo de conocer, la transgresión de una prohibición y el acceso a un mundo misterioso. El propio Bruno Bettelheim concluye: "En los cuentos de hadas abundan los motivos religiosos; muchas historias de la Biblia son de la misma naturaleza que dichos cuentos".

Pero es que además es un cuento extraordinariamente escrito. La forma literaria, el estilo, varía con la evolución de la estructura. Todo el ciclo inicial de Marcelino en su ambiente natural, rodeado de sus bichos, o empeñado en sus correrías, tiene un tono más bien descriptivo, coloquial, franciscano, adobado de sutiles toques de humor, que los críticos lacrimosos no han visto. El componente afectivo de toda esta sección está subrayado por la notable presencia de diminutivos. No es ésta la primera vez que se advierte la abundancia y variedad de diminutivos en un texto tan breve como el *Marcelino*. Pues bien, de la treintena[6] de diminutivos que aproximadamente pueden rastrearse en el relato, más de las dos terceras partes corresponden a esta sección. Ya Amado Alonso vio que "el

[5] El carácter repulsivo procede de Isaías: "No hay en él parecer, no hay hermosura que atraiga las miradas, no hay en él belleza que agrade. Despreciado, deshecho de los hombres..., ante quien se vuelve el rostro..." (53, 2-3). Al hablar de *La Bella y la Bestia*, Bettelheim observa que en muchos cuentos europeos "la bestia adopta la forma de una serpiente". En el libro de los *Números*, leemos que Moisés "hizo una serpiente de bronce y la puso sobre un asta; y cuando alguno era mordido por una serpiente, miraba a la serpiente de bronce y se curaba" (21, 9). El símbolo es recogido en el Evangelio de Juan y aplicado al Crucificado: "Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del hombre" (3, 14). Marcelino, superados la repulsión y el miedo, encontró la salvación en el gigante del desván.

diminutivo era el signo de un afecto" y que su utilización "en la prosa y en la poesía" suele ser indicio de "efusión y representación" *(Estudios lingüísticos. Temas españoles*, V, §§ 4 y 9). En el *Marcelino* se confirma: los diminutivos, en casi toda su amplia gama, aparecen preferentemente en las zonas tratadas afectuosamente, como es ésta y aquellas otras que, procedentes de las *Historias menores*, tienen un tono franciscano. Esto demuestra la perfecta sintonía de Sánchez-Silva con su texto, como seguiremos viendo a continuación.

Inesperadamente, cuando Marcelino decide transgredir la prohibición y abrir la puerta del desván, el lector percibe el cambio de tono. La prosa, que poco antes había discurrido tranquila y juguetona, de pronto adquiere un aire severo, majestuoso, escandido. Es sorprendente, pero es verdad. Quien se tome la molestia de leer pausadamente la segunda sección de la primera parte (final del cap. 2 y cap. 3) observará la cantidad de endecasílabos perdidos en el cadencioso fluir de la prosa.

He aquí unos pocos ejemplos, algunos realmente bellísimos:

... aquellas escaleras prohibidas...
... el ruido de la lluvia interminable
... Marcelino pensaba en el invierno
... A Marcelino sólo le quedaba...
... al recuerdo del hombre del desván.
... con los brazos abiertos y apoyados...
... además de desnudo y solitario...
... a dejarse llevar quieras o no.
... Marcelino ya estaba decidido.
... se le hacía difícil respirar.
... se fue derechamente hacia el desván.

Hay varios ejemplos más. Sólo añadiré otros casos donde aparecen dos y hasta tres endecasílabos seguidos:

... en la de enfrente estaba el ventanillo
y debajo los muebles hacinados.
... que cerraba sus ojos medio ciegos
muy cerca del fogón de la cocina.
... pues podía ser visto desde abajo
por cualquiera; pero una vez doblado
el recodo que hacía la escalera...

O aparecen dos endecasílabos con un heptasílabo en medio:

... tanto tiempo, pensaba Marcelino.
¡Tantas veces había
estado él casi solo en el convento...

Etcétera. El problema, como siempre, reside en si los indiscutibles endecasílabos son premeditados o casuales. ¡Una vez más el problema de las intenciones! A fuer de honestos, yo más bien creo que en general no son intencionados. Si lo fueran, habría tenido más oportunidades en ese capítulo de prosa tan melódica. Por ejemplo, donde dice: "Por fin el día llegó. Las tormentas...", era sencillísimo decir: "Llegó por fin el día. Las tormentas...". Y cuando acaba: "que podían dejar paso al frío", no le habría costado gran esfuerzo redondear el párrafo con un "que podían dejar pasar al frío". Esto realmente no quiere decir nada. Porque en cualquier caso es indudable que el escritor se fue dejando llevar por la temperatura progresiva de la historia, y al acercarse al momento culminante, la narración fue adquiriendo tonalidades épicas, un soterrado ritmo heroico, por obra y gracia de esos ende-

6 Diminutivos distintos, naturalmente, porque sólo "ventanillo" aparece unas diez veces. Por otra parte, ofrecen un buen muestrario de terminaciones: "riachuelo", "frailecicos", "soniquete", "ruidillos", "chiquitín", "bichejos", "viejecito", "ventanuco", etc. La huella del diminutivo se percibe incluso en algunos nombres propios, como el del propio Marcelino, fray Papilla y, sobre todo, "Mochito".

casílabos subconscientes diluidos en la armonía de la prosa.

A partir de la segunda parte el *tempo* narrativo adquiere rapidez. Abundan los párrafos en polisíndeton (el párrafo que cierra el capítulo 4 tiene cerca de veinte conjunciones en diecisiete líneas), la acción es más rápida, y la anécdota se limita a darnos cuenta del cambio psicológico operado en Marcelino y cuánto tardarán los frailes en descifrar la clave del enigma. El lector ya está irremisiblemente atrapado. La narración vuelve a sosegarse tras la muerte de Marcelino. Al *locus amoenus* del convento se opone ahora el *locus amoenus* del camposanto. Unas pinceladas de suavísimo humor acompañan a la descripción de la banda de música. Un leve quiebro final del narrador apunta a la nueva dimensión, la realidad trascendente donde en el futuro se moverá Marcelino. Todo es sencillo y poético, todo fantástico y real al mismo tiempo.

EL GRAN VIAJE DE MARCELINO

El gran viaje de Marcelino figura actualmente como segunda parte de *Marcelino Pan y Vino*, pero en realidad es otro *Marcelino* diferente. Si echamos un vistazo a la bibliografía, podremos comprobar que el "corpus" completo del Marcelino constaba inicialmente de tres textos publicados sucesivamente en los años 52-54: *Marcelino Pan y Vino* (1952), *Historias menores de Marcelino* (1953) y *Aventura en el cielo* (1954). La trilogía sería editada por Doncel en 1962, excepto una de las historias menores, "Los padres de Marcelino", que no sé por qué ha desaparecido de dicha edición. En el estado actual del texto, la llamada segunda parte es el resultado de un proceso de reelaboración, reestructuración y eliminación llevado a cabo con los materiales procedentes de las dos últimas partes de la trilogía.

La estructura de esta segunda parte es lineal, aunque situada en dos planos: el celestial y el terrestre. Marcelino, una vez abandonado "su cuerpo como un trajecillo usado", aterriza en las esferas celestiales, donde su Ángel de la Guarda, como Beatriz a Dante, lo va guiando por "el camino del cielo" hasta llegar a la meta de sus deseos: ver a su madre y a la madre de Jesús. Durante el trayecto, al hilo de sus diálogos con el Ángel, se van recordando en "flash-back" algunas de las aventuras terrenas de Marcelino que no tuvieron cabida en la primera parte. Este sistema narrativo ocasiona a veces eficaces elipsis cinematográficas, como al final del cap. 2. Cuando quiere atar algún cabo suelto, el narrador se ve obligado a bajar de nuevo a la tierra (cap. 4), momento que puede aprovechar para incluir otra "historia menor" sin necesidad de remontarse al diálogo con el Ángel.

La utilización de los materiales procedentes de las dos últimas partes de la trilogía ha consistido en lo siguiente: para los saltos atrás ha echado mano de las *Historias menores* con criterio variable; unas han pasado íntegramente y casi sin variantes ("Historia del amor", "Historia del Cristo"), otras han sido aligeradas en distinta proporción, y otras han desaparecido del todo ("Historia de la poesía", "La Capilla"); son nuevas, en cambio, la historia de los tomates (cap. 2) y la historia de la Nochebuena (cap. 6). De la *Aventura en el cielo* ha tomado el esquema narrativo itinerante, eliminando prácticamente todo lo demás. Este expolio demuestra el buen juicio literario del autor, pues la *Aventura*... era con mucho la parte más débil de la trilogía. Ha introducido incluso modificaciones sustanciales: el padre de Marcelino, por ejemplo, en la *Aventura* estaba condenado, mientras que en la

versión definitiva aún vive y su comportamiento ha sido lo suficientemente atenuado para poder ser recuperado en orden a la salvación[7].

También las dos historias eliminadas son las más flojas, aunque en el cap. 6 se percibe un eco de la "Historia de la poesía". Las añadidas, en cambio, son frescas y jugosas, aun cuando la de los tomates tenga un lejano parecido con el cap. VIII de *Alicia en el País de las Maravillas*, donde tres jardineros de baraja están pintando de rojo las rosas blancas de un rosal plantado por equivocación... En cuanto a la otra, quizá sea de nuevo cuño por necesidad: las alusiones al ombligo tal vez hubieran resultado inconvenientes en los censoriales años cincuenta. En resumen, el texto final ha quedado notablemente aligerado, y nunca agradeceremos bastante a Sánchez-Silva el trabajo que se tomó.

Con todo, y pese a la meritoria labor de poda efectuada, cabe preguntarse para qué resucitó a Marcelino. En el prólogo a las *Historias menores*, el autor alegaba que "grandes y chicos me han solido decir, por escrito y de palabra, que qué lástima que «Marcelino se moría demasiado pronto»". Y en el de *Aventura en el cielo* venía a decir que la historia de Marcelino estaría coja mientras no encontrara a su madre. Esto es cierto... hasta cierto punto. Desde las últimas líneas del *Marcelino* ya sabíamos que encontraría a su madre, y su historia había quedado tan redonda, tan bien cerrada, que era prácticamente imposible mejorarla, al menos para el lector adulto. El niño suele ser insaciable, siempre quiere saber más, saberlo todo, y a veces somete al escritor a penosas esclavitudes. Al final del prólogo a la *Aventura*... el propio autor escribe: Con esta aventura "se acaba su historia para siempre y ya nunca más oiremos hablar de él ni falta que le hace si es que puede quedarse donde yo le dejo con no poca alegría de mi parte". A través de su estilo desenfadado se transparenta el cansancio del autor... Ni teológica ni literariamente esta segunda parte tiene gran justificación.

Los momentos más felices son una vez más los dedicados al Marcelino terrestre, esto es, los procedentes de las *Historias menores*, o los creados de nuevo cuño a imagen y semejanza de aquéllas. Hay detalles de gran plasticidad, como la pintura de los tomates, el botón tragado y los pantalones caídos, las barbas incendiadas de los frailes, la cabra y el gato "con los rabos ardiendo como antorchas", el misterioso fraile que de pronto se parte por la mitad, etc. Sabrosas historias que se justifican por sí mismas sin necesidad de incluirlas en una segunda parte artificial. Desde otro ángulo, se explicitan argumentos evangélicos que en el primer *Marcelino* era preciso deducir: así, por ejemplo, al final del cap. 11 aparece el texto de Mt 25 que ya hemos comentado anteriormente, o se da a Jesús el apellido de "Pan y Vino" (cap. 2) en apoyo de la referencia eucarística, o se alude tácitamente al banquete mesiánico del Reino, como ya vimos más arriba al hablar de la Eucaristía. Todo ello no hace sino confirmar la solidez teológica apuntada.

Los personajes son los mismos que en la primera parte, con algunos añadidos: fray Mirlo, fray Conque y, retrospectivamente, los padres de

[7] Esta atenuación se advierte en otros detalles de menor relevancia, pero que no dejan de ser sintomáticos. Piénsese, por ejemplo, en la historia de Manuel: el pájaro muerto, que allí era una golondrina, aquí es sólo un gorrión (recuérdese que, al menos en Castilla, la golondrina es un pájaro respetado, porque según la leyenda piadosa fueron las golondrinas quienes arrancaron las espinas de la cabeza del Crucificado). Y, mientras allí estaba muerto, aquí sólo ha sido herido.

Marcelino. (Los personajes celestiales están inevitablemente esquematizados, y su funcionalidad consiste en cerrar la historia. La proximidad al absolutamente Otro se resuelve con la superación de obstáculos orográficos o climáticos —río, mar, montaña, niebla—, o con la técnica teatral de intensificación progresiva de la luz.) Pero aun los frailes, que sólo estaban esbozados en el *Marcelino* y que aquí son descritos con mayor minuciosidad, no por ello adquieren más peso específico. ¿Necesitaba fray Papilla las líneas que se le dedican en el cap. 1 de *El gran viaje*...? Los aciertos, como la elección de los nombres, sus caracteres y peculiaridades, ya estaban en la primera parte. Una excepción es el caso de fray Conque, cuya invención es verdaderamente feliz, y será difícil olvidarlo diciendo en la capilla: "Conque en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo..." Asimismo hay que recordar a doña Iluminada o doña Reverberación, también llamada doña Sofía de la Santísima Trinidad González del Busto de Gómez-Ercilla y de los Huelmos, que junto a su hijo don Marianito cierra con un toque de humor e ironía el epílogo y el libro.

El estilo es más uniforme que en el *Marcelino*. Teniendo en cuenta que todas las historias son teóricamente anteriores al descubrimiento del hombre del desván, el tono narrativo correspondería al de la primera sección, y su huella se advierte una vez más en el empleo de los diminutivos. Fue sin duda un gran acierto el situar la acción entre franciscanos: su sencillez evangélica era el lugar ideal para que floreciera la sencillez y espontaneidad del niño. Tampoco en esto ofrece novedad *El gran viaje*, aunque al dilatarse el recuento de aquel breve espacio de la biografía de Marcelino por obra y gracia de la memoria, abunde más el humor y la simpatía características de aquellos momentos paradisíacos. Para la descripción de las regiones celestiales se vale, ya lo he dicho, de efectos teatrales: "el oscuro" (cap. 11), la niebla, la penumbra, la música, la luz...

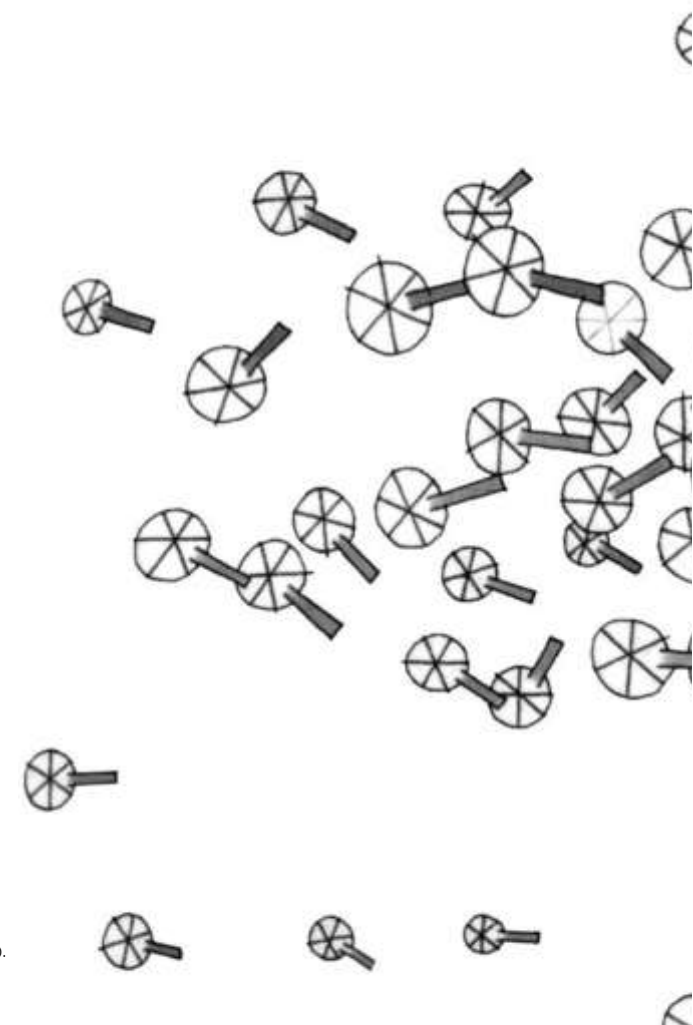
Marcelino Pan y Vino. ¿Filosofía? ¿Teología? ¿Literatura fantástica? ¿Poesía? Graham Greene dijo en cierta ocasión que la única filosofía que leía era teología, por ser la más poética. Acaso al *Marcelino* pueda uno acercarse desde distintos ángulos, analizarlo desde diversas perspectivas, observarlo con diferentes anteojos. *Marcelino Pan y Vino*, como todas las obras, es producto de una cultura determinada, y olvidarlo sería desenfocarla. Siempre es posible acusar de retrógrada y evanescente a este tipo de literatura; también es posible recordar a Bonhoeffer escribiendo a un amigo desde su cárcel nazi: "Sólo cuando se ama tanto la vida y la tierra, que todo parece acabado y perdido con ellas, nos está permitido creer en la resurrección de los muertos y en un nuevo mundo."

Marcelino amaba la vida, a Manuel, a la cabra, a los frailes, a "Mochito"; también amaba a su madre y quería verla. Tal vez los ojos ideales sean los del niño. Porque, si es verdad que si no nos hacemos como niños no entraremos en el reino de los cielos, acaso no sea menos cierto que si no nos hacemos como niños tampoco entraremos en el reino de las musas.

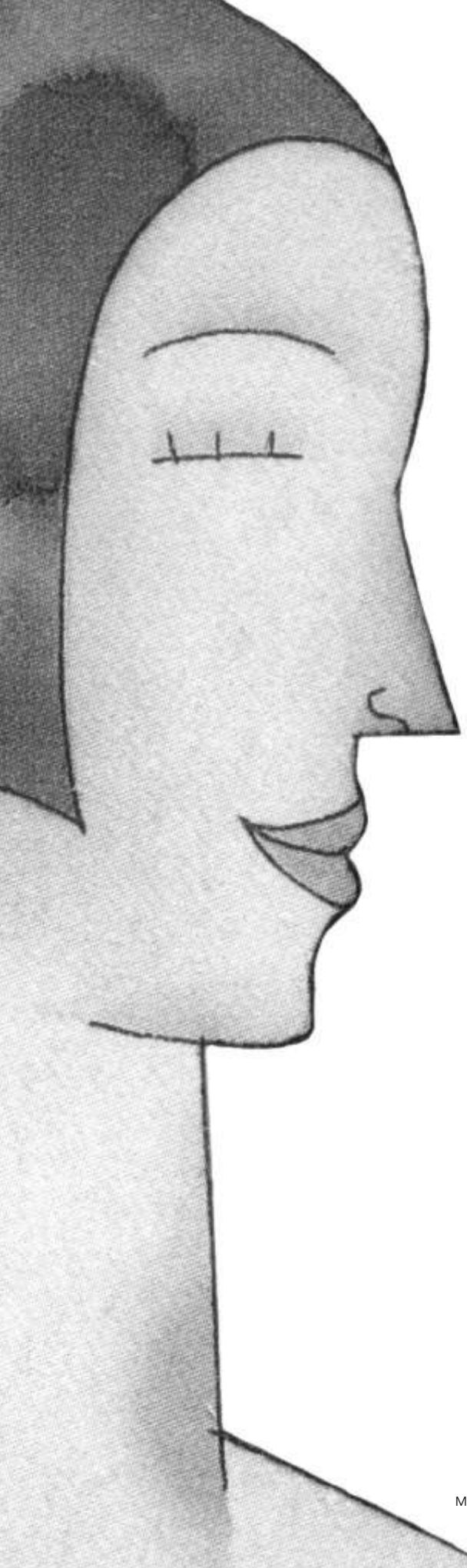
BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-SILVA

- **1934**. *El hombre de la bufanda* (Cuentos para mayores)
- **1942**. *La otra música* (Cuentos para mayores)
- **1943**. *No es tan fácil* (Cuentos para mayores)
- **1944**. *Juana de Arco* (Biografía)
- **1945**. *Bokumba, rey de los negros* (Primer cuento para niños)
- **1946**. *La ciudad se aleja* (Cuentos para mayores)
- **1947**. *La semana sin lunes* (Ensayos breves)
- **1952**. *Marcelino Pan y Vino* (Cuento largo)
- **1952**. *Un paleto en Londres* (Viajes)
- **1953**. *Adelaida y otros asuntos personales* (Cuentos para mayores)
- **1953**. *Primavera de papel* (Novela)
- **1953**. *Historias menores de Marcelino Pan y vino*
- **1954**. *Historias de mi calle* (Costumbres de Madrid)
- **1954**. *Aventura en el cielo de Marcelino Pan y Vino* (Cuento largo)
- **1955**. *Quince o veinte sombras* (Cuentos para mayores)
- **1955**. *La burrita Non* (Cuento largo)
- **1956**. *El hereje* (Cuento largo)
- **1958**. *Tres novelas y Pico* (Para mayores)
- **1959**. *Luiso* (Novela juvenil)
- **1959**. *Obras selectas* (Antología)
- **1961**. *Cuentos de Navidad* (Relatos infantiles)
- **1962**. *San Martín de Porres* (Biografía)
- **1962**. *Adiós, Josefina* (Cuento largo)
- **1963**. *Colasín, Colasón* (Adaptación de Andersen)
- **1964**. *Pesinoé y Gente de Tierra* (Cuentos para mayores)
- **1966**. *Cartas a un niño sobre Francisco Franco* (Historia)
- **1966**. *Tres animales son* (Cuentos largos para niños)
- **1966**. *Un Gran Pequeño* (Cuento largo)
- **1967**. *Adán y el Señor Dios* (Relato largo)
- **1968**. *Segundo Verano* (Cuento largo)
- **1969**. *Ladis va al Oeste* (Cuento largo)
- **1970**. *Ladis y el FBI* (Cuento largo)
- **1971**. *Ladis en las praderas* (Cuento largo)
- **1972**. *Ladis en órbita* (Cuento largo)
- **1973**. *Los alegres ratoncillos de Jerez* (Cuento largo)
- **1981**. *El chihuahua que mordió a Hernán Cortés* (Cuento largo)
- **1981**. *Cosa de ratones y conejos* (Cuentos largos)
- **1982**. *SB llega a la Tierra* (Cuento largo)
- **1985**. *Jesús Creciente* (Introito imaginario de la vida oculta del Señor)
- **1996**. *Cuentos adultos* (Antología)
- **1996**. *Relatos infantiles y juveniles* (Antología)
- **1996**. *Artículos periodísticos* (Antología)
- **1997**. *La adolescencia de Jesús nunca contada* (Novela)
- **1998**. *Cuentos cristianos*.

Este artículo reproduce en su mayor parte el Apéndice de la última edición de *Marcelino pan y vino* (Madrid: Anaya, 1999), revisado y completado por el autor.



Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*. S.M., 1994, (detalle).



NUEVAS APORTACIONES A LA BIBLIOGRAFÍA DE Elena Fortún

Escritos de Buenos Aires

MARISOL DORAO. Universidad de Cádiz

Elena Fortún, cuyo nombre real era Encarnación Aragoneses Urquijo, tuvo, en realidad, varias vidas. Nacida en Madrid en 1885, en un tranquilo ambiente de clase media, creció en el mismo ambiente hasta que se casó con Eusebio de Gorbea en 1906.

Nada hubiera podido hacer sospechar que aquella niña tímida y enfermiza, ni aquella jovencita sumisa y gris, pudiera llegar a ser, en su momento, la escritora para niños más leída de España.

En su familia no hubo nunca el menor ambiente intelectual, pero Encarna (por las notas que dejó escritas sobre sus recuerdos de infancia y juventud) fue siempre una niña inquieta, curiosa, a veces fastidiosamente preguntona, que, como una hormiguita, iba almacenando los retazos de vida que le tocaba

Miguel Calatayud. Revista *Métodos de Información*. 1999.

vivir, a veces en cuadernitos de colegio (como Carmen Martín Gaite) y a veces en su prodigiosa memoria emocional.

Pero fue en 1906, cuando se casó con Eusebio de Gorbea, cuando su vida cambió, cuando ella se dio cuenta de que podía llegar a ser aquello para lo que estaba destinada, como más tarde escribiría en uno de sus diarios. Gracias a su marido y a las amistades de éste, (que eran prácticamente toda la intelectualidad del Madrid de la época) Encarna vio abrirse ante sí un mundo nuevo, un mundo donde podía exponer sus ideas, sus pensamientos, sus ilusiones...y se entregó de lleno a su nueva e ilusionante tarea.

En el piso de abajo de la calle de Ponzano, nº 18, donde los Gorbea se habían ido a vivir, vivía Santiago Regidor, que hacía las ilustraciones de *ABC*, y que, aparte de a los Luca de Tena, conocía a toda la intelectualidad del momento. En su casa se celebraban periódicamente reuniones a las que asistían dibujantes, escritores, y en general, personas cultas con inquietudes intelectuales. Eusebio no tardó en hacerse visitante asiduo de estas reuniones, a las que también asistía su mujer, maravillada ante el universo que se abría ante sus ojos. En estas fechas nació la amistad de Encarna con María Lejárraga, la mujer de Gregorio Martínez Sierra y autora de sus obras, María Martos, la mujer de Ricardo Baeza, y María Rodrigo. De la mano de estas amigas entró Encarna, maravillada y como si estuviera soñando, en un mundo al que siempre, aun sin haberlo conocido, había deseado pertenecer. Porque, como la vida vino a demostrar después, era su mundo.

Fue María Lejárraga la que, leyendo un día uno de los famosos cuadernitos escolares de Encarna sobre las ocurrencias de los niños, decidió que todo aquello tenía que publicarse, y la puso en contacto con Torcuato Luca de Tena, de *ABC*, que lo publicó en el suplemento infantil de *Blanco y Negro*, que se llamaba *Gente Menuda*. Y allí nacieron Roenueces y el Don Oppas y el Mago Pirulo. Y así también nació Celia y toda la saga (que se había gestado años antes, en Tenerife, cuando Eusebio fue con su familia a visitar a su mejor amigo desde los años de la Academia Militar de Segovia), que más tarde la Editorial Aguilar publicó en libros.

Pero en 1931 empezaron a cambiar muchas cosas: según el historiador Vicente Silió, en el país no había habido tranquilidad desde el asesinato de Canalejas en 1912. Con la Dictadura de Primo de Rivera (el "galante antifeminsta" según Gerald Brenan) en 1930, el ambiente social cambió mucho, pero también el ambiente intelectual, porque (también según Gerald Brenan) la mayor parte de los intelectales eran de izquierdas.

De todas formas, Encarna, que se había convertido en la escritora para niños más leída de Madrid, no observó ningún cambio ni en su vida ni en su economía.

Cuando la guerra estalló, las cosas fueron diferentes, como lo cuenta su protagonista Celia en *Celia en la Revolución*. En aquellos días Encarna también escribe, siempre con su seudónimo de Elena Fortún, pero ya no serán cuentos risueños sobre niños felices, sino dramáticos artículos sobre los horrores que pasan, en diferentes revistas de Madrid.

Termina la guerra y Encarna, cuyas simpatías estaban del lado del bando que había perdido, no tiene más remedio que exiliarse. Afortunadamente, como todavía le quedaban amigos y contactos, consigue salir en un barco, con su marido, con rumbo a Argentina. Allí, como su contacto es precisamente un magnate de la Prensa, Natalio Boltano, consigue trabajo en una biblioteca y publica artículos en diferentes diarios y revistas de Buenos Aires. Pero ya no serán del mismo estilo de los que estuvo publicando en Madrid, en "Crónica", sobre los tiempos de gue-

Miguel Calatayud. *Libro de las M´Alicias*. S.M., 1990, (detalle).

rra que estaba viviendo. No, esta vez está viviendo en un país en paz y quiere que sus artículos sobre ese país, sean también de paz.

Estas publicaciones, hasta ahora desconocidas para los estudiosos, son las que se aportan en este trabajo. Los títulos que se reseñan a continuación han sido encontrados e investigados por la autora de este artículo en las redacciones de los periódicos que las publicaron y entre pertenencias de la propia Elena Fortún a las que he tenido acceso. De la mayor parte existen los originales escritos a máquina por ella misma y muchos se acompañan de notas, ilustraciones o proyectos de futuros libros. Este rico material que he podido rescatar y traer de Buenos Aires constituye una valiosísima documentación que permitirá fijar definitivamente la obra de la autora madrileña.

ARTÍCULOS

1. Publicados en **EL SOL** *(1939/40)*

ESCRITOS DE ELENA FORTÚN DURANTE SU ESTANCIA EN ARGENTINA

Biografías

La niñez de los hombres célebres[1]

Carpeta con cuartillas escritas a máquina por Elena Fortún, con la siguiente nota al final: "Los artículos que llevan una marca roja es que son versiones ligeramente diferentes de las que se publicaron el El Sol, y que están en otra carpeta, excepto "Sedaine", que está también en esta carpeta".

La carpeta mencionada lleva como título, escrito a mano, "Cuando los grandes eran chiquitos". Escrito a lápiz rojo pone: "40 ilustraciones", que es posible que se refiera a las ilustraciones que acompañan a los artículos publicados en periódicos. Contiene:

Los escritores y los poetas

- Cervantes.
- Federico Mistral.
- Juan Cristian Andersen.
- José Espronceda.
- Alfredo de Musset.
- José Zorrilla.
- Bécquer.
- Hoffman.
- Sedaine.
- El niño lector (Marcelino Menéndez Pelayo).

Los pintores

- El Greco.
- El Tintorerito (Tintoretto).
- El más listo de todos (Rembrandt).
- Rubens (marca roja)[2].

Músicos

- El niño que oía hablar a la naturaleza (Beethoven).

[1] Los títulos en cursiva son los que la propia Elena Fortún dio a cada serie o conjunto de artículos.
[2] Los artículos indicados se encuentran señalados, con un lápiz rojo, por Elena Fortún.

- El niño que odiaba el piano (Ricardo Wagner).

Políticos, conquistadores y otros

- Moisés, el hebreo.
- El pobre niño corso, Napoleón (marca roja).
- El niño que quiso mandar. Disraeli.
- El niño que guardaba puercos. Pizarro.
- El Gran Capitán.
- El niño rey. Luis XIV.
- El niño aventurero. Hernán Cortés.
- El paje revoltoso. Vasco Núñez de Balboa (marca roja).
- El niño estudioso. Magallanes.
- Livingstone.
- El niño que aprendió astucia. Maquiavelo.
- Andrés Carnegie, el niño de Escocia.¡

Infancia de sabios

- Ramón y Cajal.
- El muchacho reflexivo. Pasteur.
- Burbank, el gran botánico.
- Mister Booker Washington (marca roja).

Niños santos

- El niño a quien Dios señaló. Francisco de Asís.
- Teresa de Jesús.
- Juana de Arco. La niña que salvó a Francia.
- Santa Eulalia.
- Justo y Pastor.

Niños heroicos

- Juan Pico de la Mirándola (Hay dos versiones. La segunda se llama "El más pequeño de los tres") (1ª versión, marca roja).
- La nieta de Cromwell (2ª versión: "El silencio de Dolly") (1ª versión: marca roja).
- La niña que salvó a Francia. Juana de Arco. (2ª versión).
- Vasco Núñez de Balboa (2ª versión).
- Napoleón Bonaparte. (2ª versión).
- Mademoiselle Danoise (2ª versión)(1ª versión: "Mademoiselle Danoise. Maria de Aabenraa").
- Maisa, la niña lapona.
- All right!. Peter Styrman, el niño noruego.
- Sedaine, el amor filial del poeta.(2ª versión).
- Ya-Shun, el bueno (2ª versión) (1ª versión:

Miguel Calatayud. *Fierabrás I*. Anaya, 1996.

marca roja).
- Rosa y Blanca, las niñas de Ayohuma.

Niños extraordinarios
- Ya-Shun, el niño bueno (marca roja).
- La valiente serenidad de Catalina Verity (marca roja).
- El heroico John.
- Edison (Hay una nota manuscrita que dice: "Hay que ampliar esta biografía. Fundamental hacerlo").

Inventos
- El invento del gas.
- La máquina de hacer medias.
- La máquina de vapor.
- El inventor de la máquina de cardar.

Un cuadro y un pintor
- Las tentaciones de San Antonio. El Bosco.

Otros Artículos
- El cuento de "Barba Azul" y la historia de feroces Barba Azules.
- Booker Washington. El esclavo que se convirtió en un gran hombre.
- Las mujeres del bandido de Madrid: la montañesuca, Manolita, La Paca, Mary Alicia, Clara María.
- Las Hetairas griegas, amigas de poetas y filósofos: Aspasia, Glycere, Thais...
- Teresa Humbert, la estafadora y farsante genial.
- La novela de amor de Lucile Desmoulins.
- La hija de Larra, "Fígaro", fue Doña Baldomera, la célebre estafadora.
- Luis Mandrín. Capitán general de los contrabandistas del siglo XVIII.
- El Teatro de la Naturaleza.
- Niños prodigios y niños geniales: Mozart, Pascal, Miguel Angel, Rubens, Goya, Cicerón y Juan Pico de la Mirándola.
- Oficios extravagantes.
- El halcón y el halconero.
- Favoritas de reyes: Diana de Poitiers, María Touchet.
- La Naturaleza es escultora: La leyenda de San Román, Todos los animales del Arca de Noé, Esculturas humanas, Galería de retratos, Ilustraciones de leyendas.
- De la carreta de bueyes al tren de roulottes.
- Los enamorados de las flores.
- La memoria y las bromas de la mnemotecnia.
- La cabalgada de los Magos a través de los siglos.
- Los convenios aristocráticos franceses en el siglo XVIII. Escuelas mundanas.
- Gabriela d´Estrées, la favorita de Enrique IV.
- La niñez de los grandes hombres. Beethoven.
- La conciencia y la moral de los animales.

2. Publlcados en **EL SOL** (sin fecha)
- Pocahontas, la princesa india.
- Doña Baldomera, la hija de "Fígaro".
- Gabriela d´Estrées, favorita de Enrique IV.
- Maria Touchet, amante de Carlos IX.
- El Teatro de la Naturaleza.
- Niños prodigios y niños geniales. (Mozart, Pascal, Rubens, Goya, Pico de la Mirándola, Beethoven)
- Oficios extravagantes.
- El halcón y el halconero.
- Favoritas de reyes. (Diana de Poitiers, Maria Touchet, Gabriela d´Estrées)
- La conciencia y la moral de los animales.
- La cabalgata de los Reyes Magos a través de los siglos.
- Los conventos aristocráticos franceses en el siglo XVIII.
- Los enamorados de las flores.
- La Naturaleza escultora.
- De la carreta de bueyes al tren de roulottes. Historia de los titiriteros.

3. Publicados en **EL HOGAR** (1939-40)

Breves historias de niños heroicos
- Rosa y Blanca.

Miguel Calatayud. *¿Qué diosa eres?*. Cuerpomente, 1999, (detalle).

- Peter Stuyvesant.
- Maisa.
- Mademoiselle Danoise.
- Napoleón Bonaparte.
- Vasco de Gama.
- Núñez de Balboa.
- Juana de Arco.
- Pico de la Mirándola.
- Ya-Shun

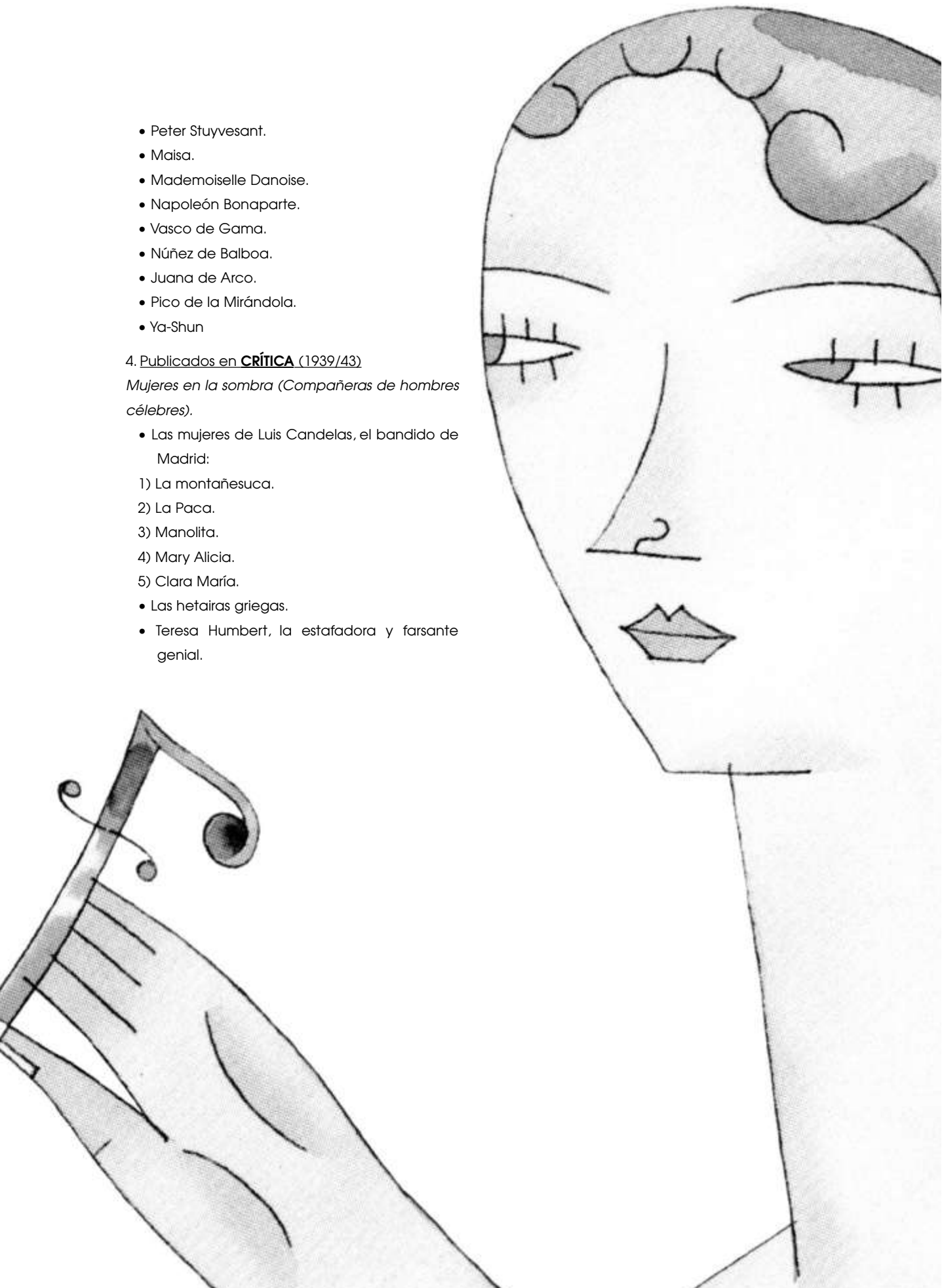
4. Publicados en **CRÍTICA** (1939/43)

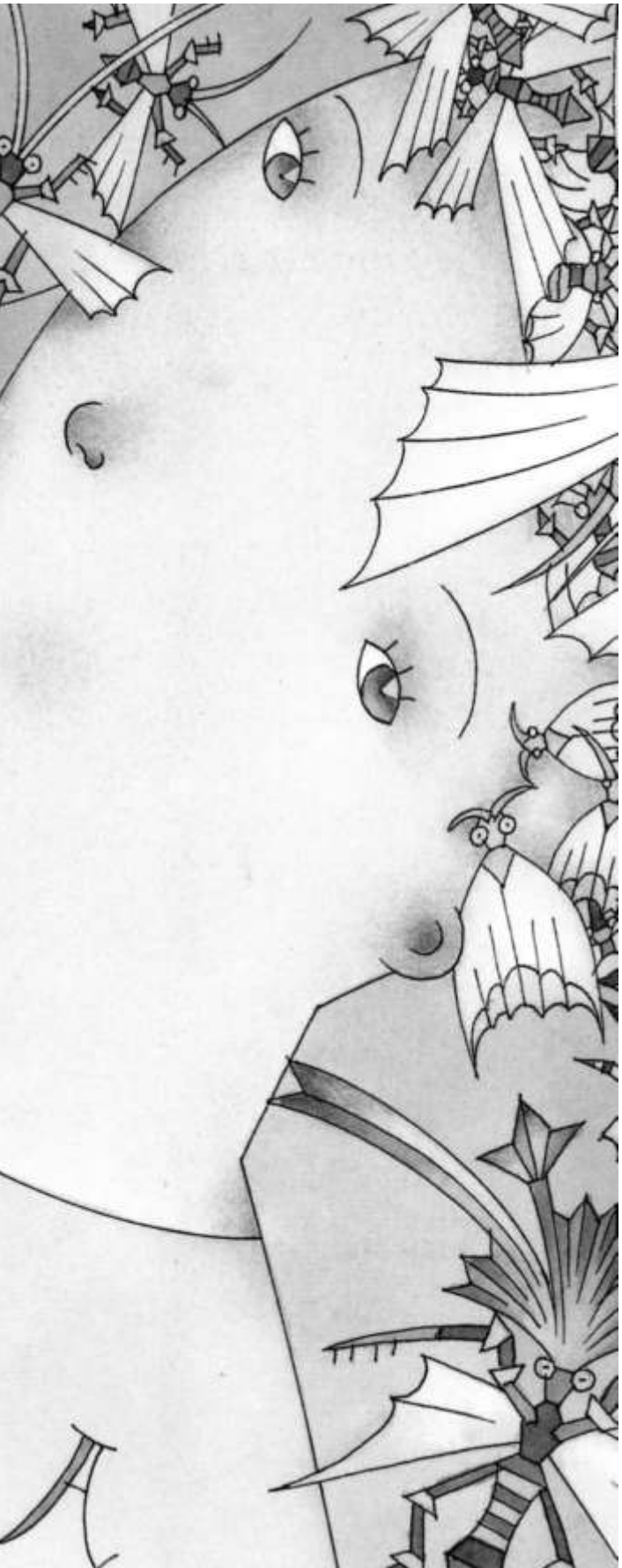
Mujeres en la sombra (Compañeras de hombres célebres).

- Las mujeres de Luis Candelas, el bandido de Madrid:

1) La montañesuca.
2) La Paca.
3) Manolita.
4) Mary Alicia.
5) Clara María.

- Las hetairas griegas.
- Teresa Humbert, la estafadora y farsante genial.





- Lucila, la mujer de Camilo Desmoulins.
- Pocahontas, la princesa india.
- Doña Baldomera, la hija de "Fígaro".
- Ya-Shun.
- Dolly Cromwell.

Favoritas de reyes

- Diana de Poitiers.
- Gabriela d´Estrées, favorita de Enrique IV.
- Maria Touchet, amante de Carlos IX.

Historia que parece leyenda (1941-1943)

- La princesa que dio vida por vida (Isabel I de Inglaterra). (3.XI.41)
- Los derechos ingleses proclamados en 1215 (Juan Sin Tierra). (22.XII.41)
- La rebelión de los esclavos (Espartaco). (29.XII.41)
- El viaje del Capitán Goldwin. (12.I.42)
- La historia de Hamlet. (19.I.42)
- El fanático y sublime John Brown. (26.I.42)
- Una cabeza dura, por la gracia de Dios (Carlos I de Inglaterra). (2.II.42)
- Juan Federico Bottger, el inventor de la porcelana de Sajonia. (6.IV.42)
- Creso, el potentado infeliz. (13.IV.42)
- Cornelia, la madre de los Gracos. (20.IV.42)
- Clodoveo. (4.V.42)
- El general que, teniendo la vida en sus manos, la entrega por cumplir con su palabra y su deber (Régulo). (11.V.42)
- Absalón, el hebreo que encontró la cruz de Cristo. (18.V.42)
- Otón III. (25.V.42)
- El Papa que dió a Dios mucho más que cualquier otro Papa (Juan el Anglicano). (1.VI.42)
- De cómo la envidia venció a Alcibíades. (3.VI.42)
- ¡Maldito sea quien piense mal! (Eduardo III de Inglaterra). (15.VI.42)
- El reino de la bondad y de la sabiduría (Ya Shun). (6.VII.42)

Miguel Calatayud. *Libro de las M´Alicias*. S.M., 1990, (detalle).

- La humilde niñez del rey Luis XIV de Francia. (13.VII.42)
- Un gran hombre, un inocente, y una iniquidad (Luis Antonio de Borbón, Duque de Enghien). (27.VII.42)
- De la tierra a las nubes y desde las nubes a la tierra (Rienzi). (3.VIII.42)
- Las mujeres que manejaron a Carlos VII. (10.VIII.42)
- La reina Fénix y el ave que la hizo reinar (Nitocris). (24.VIII.42)
- Lo que en vano buscaba Mahoma en las mujeres. (31.VIII.42)
- El origen de la "Danza Macabra" de Saint-Saëns. (14.IX.42)
- Aunque parezca mentira, también ha existido la bondad (Juan, ex-gobernador de Chipre). (28.IX.42)
- La ferocidad de un padre prusiano (Federico Guillermo). (5.X.42)
- Ciro el Grande y la mujer que lo venció. (18.I.43)
- El Fakir y la Reina...y Dios sobre todo. (Queen Victoria). (8.II.43)

CUENTOS

Publicados en **LA PRENSA** (1940-1950)

- Malos escolares. (2.VI.40)
- Los anteojos de color de miel. (30.VI.40)
- El anillo del mercader. (2.VII.40)
- El hada Melusina. (18.VIII.40)
- El señor cuco. (12.IX.40)
- La astucia del jaguar. (20.X.40)
- El diablo y su pipa. (10.XI.40)
- Los tres buenos amigos. (8.XII.40)
- Las palabras mágicas. (5.I.41)
- Las tres ranas. (9.III.41)
- La gata Pitusina. (23.III.41)
- Formiganda y Meligunda. (27.IV.41)
- Comentario "San Martín niño" (pg. 8, columna 5)[3] (10.XII.50)

Todos estos cuentos se encuentran en la Biblioteca del Maestro, Rivadavia 556, Bs.As., donde además están " Celia lo que dice", con dibujos de Andrés Damesón. Imprenta Linari y Cía, Buenos Aires 1940, y "Pues señor...como debe contarse el cuento y cuentos para ser contados", Imprenta Linari y Cía, Buenos Aires 1941.

En este último se encuentran algunos datos interesantes. En la página 4 se lee: Edita ELEFORT, Administración NAVAL, Corrientes 1681, lo que hace suponer que la edición la pagó la autora. Y en la página 2, con el epígrafe "Obras de Elena Fortún", aparece la lista de sus obras publicadas en Madrid por Aguilar, que empieza con "Celia lo que dice" y termina con "Pues señor...", La penúltima obra de la lista es "El mapa del Destino en la palma de la mano", 1º edición, agotada.

En preparación figuran:

- "Las aventuras de Patita", que no llegó a publicarse. El original que obra en mi poder, listo para ser publicado por Aguilar, con dibujos de Zaragüeta, lleva el título de "Patita y Mila en la Argentina".
- "Curso para narradoras de cuentos". El original escrito a máquina por la autora es mucho más extenso que el texto impreso.
- "Cuentos para niñitos de dos a tres años".
- "Apuntes de Historia y Gramática de la Lengua Castellana".
- "Mari-Pérez. Cuentos para niños", en colaboración con Inés Field. Ninguno de ellos se publicó.

Como próximas a editarse por Aguilar figuran:

- "Canciones de corro".
- "En el mundo de los cuentos".

[3] Datos facilitados por el periodista bonaerense Carlos Manso.

Miguel Calatayud. *Libro de las M´Alicias*. S.M., 1990, (detalle).

- "Celia institutriz en América" (que fue la única que se publicó).

TEXTOS MECANOGRAFIADOS

Aventureros en las Indias (Preparado como para ser editado)
Prólogo
Capítulo I.- De cómo la leyenda se hizo Historia.
Capítulo II.- La reina Anacaona.
Capítulo III.- La epopeya inmortal (Vasco Núñez de Balboa).
Capítulo IV.- Pedro de Alvarado.
Capítulo V.- Méjico y su historia (Hernán Cortés).
Capítulo VI.- La moral azteca. Cómo educaba a su hija una princesa.
Capítulo VII.- Juan Ponce de León. El río de la inmortalidad.
Capítulo VIII.- El viaje extraordinario de Cabeza de Vaca.
Capítulo IX.- El viaje extraordinario de Cabeza de Vaca.
Capítulo X.- La leyenda de El Dorado.
Capítulo XI.- El libro de Ulrico Schmildl, el arcabucero.
Capítulo XII.- Las amazonas del gran río.
Capítulo XIII.- Francisco de Carvajal, el diablo de los Andes.
Capítulo XIV- De Cómo dos caballeros hallaron su vocación por una riña (Alonso de Ercilla).
Capítulo XV.- Lope de Aguirre, el traidor.
Capitulo XVI.- El hijo de la india (Francisco Fajardo).
Capítulo XVII.- El puerto del hambre.
Capítulo XVIII.- Los desaparecidos.
Capítulo XIX.- Pocahontas, la hija del cacique.
Capítulo XX.- Los peregrinos de la libertad (Los Puritanos)[4].

(Nota de E.F. a lápiz, al final: Casi todos los capítulos cuentan historias atroces de matanzas, traiciones, torturas...).

Por último, en 1947, el Instituto Cultural Joaquín V. González publicó "El arte de contar cuentos a los niños". (Entre sus proyectos estaba el de publicar "Celia Bibliotecaria", pero no se llevó a cabo). La obra empieza con un emotivo prólogo de María Concepción Cutanda, Vocal del Instituto y amiga personal de Elena Fortún, y el resto del texto es diferente del de "Pues señor..."

Todo este material hasta ahora desconocido da idea de la intensa actividad de Elena Fortún durante su estancia en Buenos Aires, y abre nuevas perspectivas para el conocimiento de esta autora en uno de los periodos más difíciles de su vida.

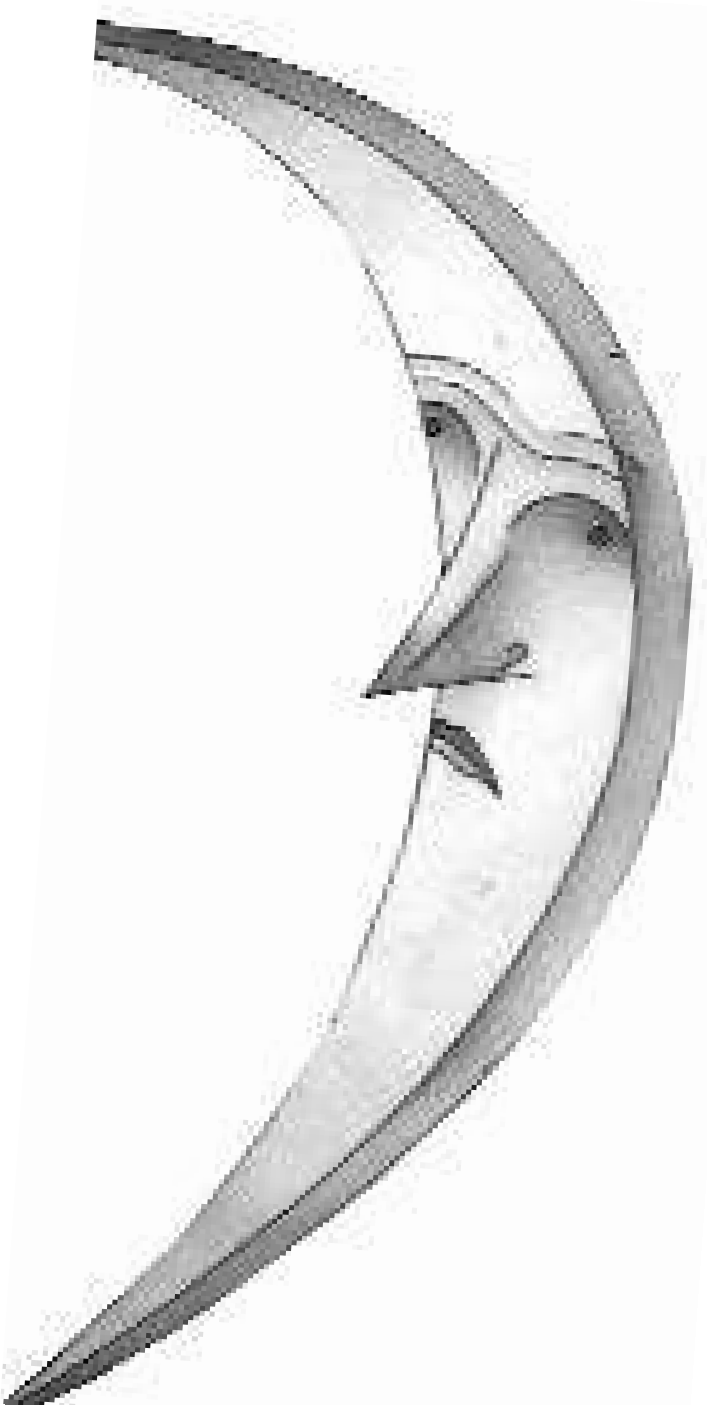
4 Los dos últimos títulos fueron publicados en "Crítica".

EL MANUSCRITO AUTÓGRAFO
Y LAS PRIMERAS EDICIONES DE

RATÓN PÉREZ

MARÍA JOSÉ GÓMEZ NAVARRO
Editora

ALICIA MUÑOZ ÁLVAREZ
Investigadora

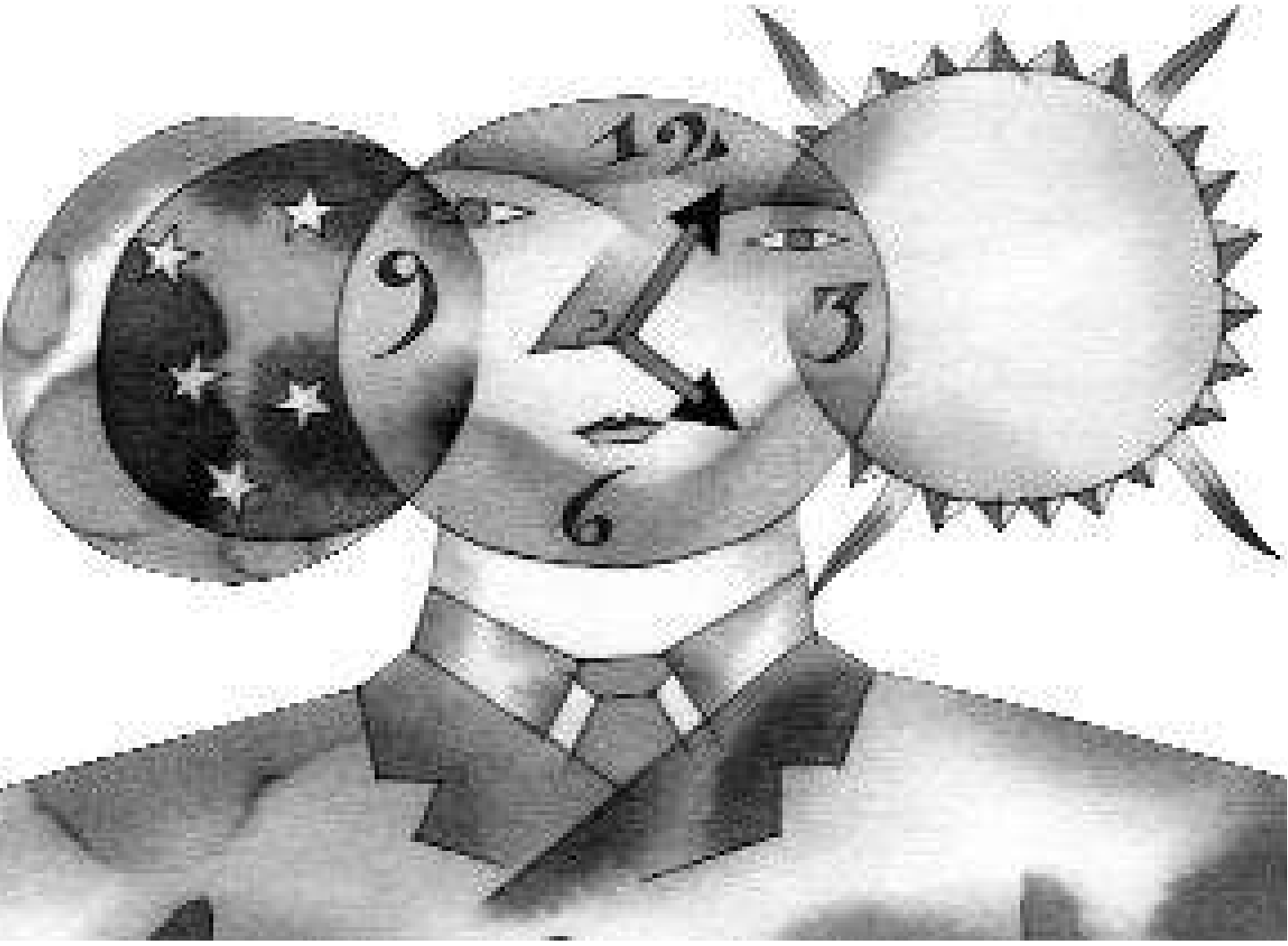


Hace poco, poco tiempo, la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil decidió conmemorar la figura del ratoncito Pérez porque es un personaje que nos ha ilusionado a todos, niños y mayores, manteniéndose vigente desde tiempo inmemorial, sin la necesidad de ningún tipo de publicidad ni de que hayan existido intereses comerciales que pudieran contribuir a ello.

Su fama se ha perpetuado sólo con el boca a boca de padres a hijos, y eso generación tras generación. La pequeña figura del ratón Pérez nos ha ayudado a muchos a sobrellevar los dolores infantiles que nos causaban "la caída" de los dientes de leche, con la ilusión de que apareciera tan misterioso personaje y nos dejara, como señal inequívoca de su presencia, una moneda o un pequeño regalo debajo de la almohada.

Teníamos presente, desde los primeros momentos de la iniciativa, el cuento titulado *Ratón Pérez*, que escribiera el Padre Luis Coloma (Jerez de la Frontera 1851-Madrid 1915), porque ha sido considerado como el primer texto escrito en el que se recoge esta curiosa tradición cultu-

Miguel Calatayud. *Libro de las M'Alicias*. S.M., 1990, (detalle).



Miguel Calatayud. Revista *Cuerpomente*. 1999.

ral. Pero, sobre todo, porque en él se daba información precisa del lugar donde vivía este ratón extraordinario: en Madrid, la calle del Arenal nº 8, en los sótanos de una famosa tienda de ultramarinos propiedad de don Carlos Prast. ¡Qué mejor homenaje que colocar una placa conmemorativa en su residencia, como se hace a tantos personajes célebres reales o de ficción! El número 8 de la calle del Arenal de Madrid podría convertirse en el 221B de Baker Street de los niños españoles.

Éste y otros proyectos, que iremos desvelando poco a poco, empezaron a bullir y a brotar de las mentes de la comisión de investigación y de gestión, encargada de llevar a cabo tan ¿disparatada? aventura. Entonces no sabíamos la ilusión que despertaría en cuantos conocieran la iniciativa, las satisfacciones que producirían los constantes e ingenuos descubrimientos, pero tampoco el tremendo esfuerzo para realizar todas nuestras ideas.

EL PADRE COLOMA

Pero empecemos por el principio: el escritor y jesuita Luis Coloma escribió una novela, *Pequeñeces*, que conmocionó el panorama literario y social de su época. En ella hacía una crítica de los vicios de la alta sociedad que tuvo sus seguidores en la obra de Palacio Valdés y de Benavente. Esta novela incitó a Doña Emilia Pardo

Bazán, nada sospechosa de beatería, a escribir una biografía -y estudio crítico sobre su autor-, en la que la escritora daba razones y se hacía eco del extraordinario éxito obtenido, al que ella se adhería:

"Lo que entonces no pudo seguir diciéndose desde el púlpito, se dice hoy (¡valiente salto!) en la novela, en una novela que ha explotado como un cartucho de dinamita, dando motivo á que D. Juan Valera pueda escribir que en los años que lleva de vida, no ha visto éxito tan extraordinario alcanzado por un libro español, y á que Castelar, no acertando á explicarse este éxito, suponga á los lectores de Pequeñeces atacados de «triste universal neurosis»."

Luis Coloma escribió otras novelas y relatos que siguieron manteniendo su fama de buen escritor y su popularidad, recordemos las célebres *Boy* y *Jeromín*, y fue elegido miembro de la Real Academia Española de la Lengua (1908), pero en lo que a nosotros nos atañe y también lo que interesa a los estudiosos del cuento folklórico y del cuento literario[1], escribió una serie de ellos dedicados a los niños. Los cuentos estaban inspirados en motivos populares que había conocido por dos procedencias diferentes: lecturas literarias y relatos propiamente orales. Máxime Chevalier cita estas fuentes librescas:

"(...) sean los escritos de Fernán Caballero –aspecto que salta a la vista y que Luis Coloma nunca trató de ocultar-; sea algún viejo libro en el caso de un exemplum erudito; sea fuente más humilde, la Historia de Bertoldo[2]*, tan extensamente difundida en la España de los siglos XIX y XX."*[3]

La procedencia literaria de muchos de los cuentos está confirmada[4], pero también es seguro que Coloma conocía directamente muchos dichos, chascarrillos y cuentos. Sigamos citando a Chevalier:

"Luis Coloma es uno de aquellos hijos de familias acomodadas del siglo XIX que, sea por el contacto con los padres y abuelos, sea por la presencia en casa de unos criados viejos procedentes del campo, sea por tratar con unos campesinos que nunca andarían muy lejos, vivieron de niños y de jóvenes en contacto con la tradición oral del pueblo."[5]

En su obra *Boy,* el narrador explica la procedencia de uno de los dichos más conocidos*: "Dios escribe derecho con renglones torcidos", solía decir una vieja sevillana que fué doncella de mi madre.*[6]

El Padre Coloma hace alusión a cuentos o los desarrolla en muchas de sus obras para adultos y los recoge en colecciones, como *Cuentos para niños*, o los publica independientemente. Para horror de los folcloristas puros, ensartaba en argumentos originales, los motivos populares; los mezclaba, aderezándolos con la gracia, el desparpajo y la vivacidad que caracterizaron a su autor, tal fue el caso de *Pelusa.*[7] Estos cuentos, donde no faltan la violencia, el terror ni las alusiones escatológicas, hicieron las delicias de los niños. Tenía un acertado conocimiento de las

[1] Léanse los interesantes estudios publicados por Máxime Chevalier en *Cuento tradicional, cultura y literatura (siglos XVI-XIX)* y en la Introducción a *Cuentos castellanos de tradición oral*, de Joaquín Díaz y el autor citado.

[2] En *La Gorriona* , Paquita "la más burlona de las ninfas del Betis" no quiere leer una traducción de las odas de Anacreonte: "Ahora no puedo...Estoy leyendo el Bertoldo, y me gusta guardar método en mis lecturas", p. 61. La cita es nuestra. Es curioso que también Galdós cita el *Bertoldo* en la misma obra que aparecerá su referencia a Ratón Pérez.

[3] CHEVALIER, M. (1999) *Cuento tradicional, cultura y literatura (siglos XVI-XIX),* p.171.

[4] Es muy conocida la influencia que en el autor tuvo la escritora Fernán Caballero, a la que dedicó un libro de memorias titulado *Recuerdos de Fernán Caballero.*

[5] CHEVALIER, M. (1999) *Cuento tradicional, cultura y literatura (siglos XVI-XIX)* p. 174.

[6] COLOMA, L (1918) *Boy*. Bilbao: Administración de Razón y Fe. p.154.

[7] En *Pelusa* encontramos motivos pertenecientes a *Caperucita Roja*, *El Castillo de Irás y no Volverás*, a *Hanzel y Gretel*, *Juan sin miedo*, y otros elementos populares: el puchero milagroso, la ayuda de los animalitos a la protagonista, entre variedad de dichos, coplillas, villancicos y principios y finales estereotipados.

emociones y de los gustos infantiles y sabía qué recursos utilizar para sobrecogerlos y entusiasmarlos. Las historias entrañaban una intencionalidad moral y educativa: inculcar en los niños sentimientos como el verdadero valor, la fraternidad y la confianza espiritual.

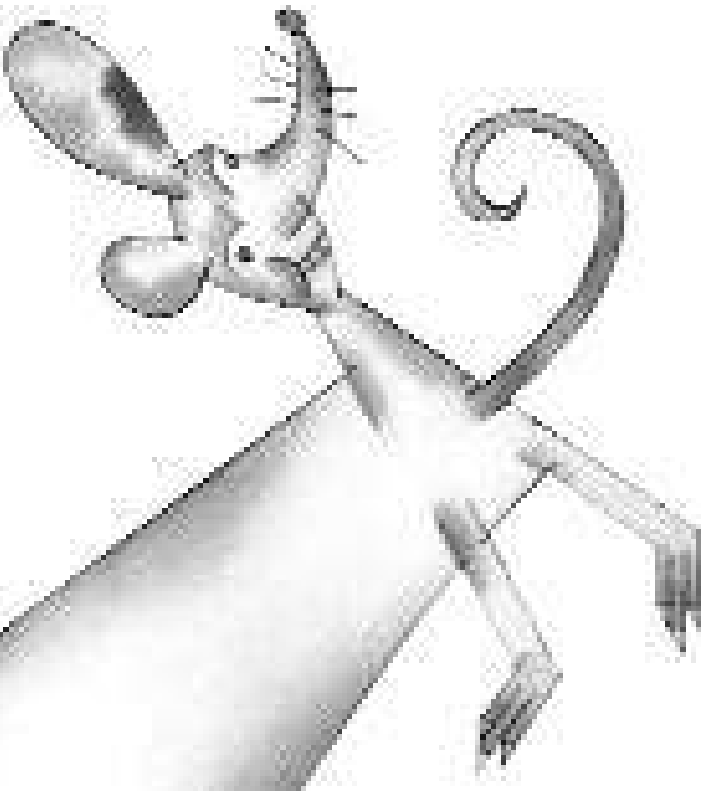
Uno de los epígrafes preferidos de Luis Coloma era el siguiente:

"Sembrad en los niños la idea, aunque no la entiendan: los años se encargarán de descifrarla en su entendimiento y hacerla florecer en su corazón".

FICCIÓN Y REALIDAD EN RATÓN PÉREZ

Este epígrafe aparece en *Historia de un cuento,* narración que recoge en *Cuentos para niños,* y en *Ratón Pérez,* cuento que escribió para el rey niño Alfonso XIII, con motivo de la caída de uno de sus dientes de leche. Luis Coloma mantuvo una relación muy especial con el pequeño rey, huérfano de padre desde antes de su nacimiento. Fue su consejero y quien se encargó de prepararlo para los actos de su investidura regia. Coloma intentó en dichos y escritos mantener al niño o al joven rey ajeno a las maniobras políticas y a las adulaciones cortesanas.

¿Cuándo se escribió *Ratón Pérez*? En la primera edición de este cuento (aparecido en *Nuevas Lecturas*. 1902[8]), se cita a pie de página la siguiente aclaración: *"Este cuento inédito hasta el presente, se escribió para S.M. el Rey Alfonso XIII, cuando contaba ocho años".* Así se recoge tam-



bién en *Pinceladas del natural*[9]: *Este cuento se escribió para S.M. el Rey Alfonso XIII, cuando contaba ocho años.*

Alfonso XIII nació en Madrid, el día 17 de mayo de 1886.[10] La fecha de creación del cuento sería 1894. Sin embargo, el texto de la dedicatoria impresa de 1911, en esta ocasión al hijo de Alfonso XIII, el Príncipe de Asturias, crea cierta confusión:

"Á SU ALTEZA REAL EL SERENÍSIMO SEÑOR PRÍNCIPE DE ASTURIAS, DON ALFONSO DE BORBÓN Y BATTENBERG.

Señor:

Hace cerca de veinte años que escribí estas páginas para S.M. el Rey D. Alfonso XIII, vuestro augusto padre. Permitidme, Señor, que, al reimprimirlas hoy, las dedique á V.A., deseoso de que arraigue en vuestra alma, tan honda y fructuosamente como arraigó en vuestro padre, la sencilla y sublime idea de la verdadera fraternidad humana.

Que Dios bendiga á V.A. como de todo corazón lo pide diariamente, su affmo. En Cristo,

Luis Coloma S.J.

Veinte años antes de 1911 es 1891, no 1894. El rey tenía unos cinco años de edad. El manuscrito localizado por María José Gómez Navarro en la Real Biblioteca, del Palacio Real, no nos saca de dudas porque carece de fecha, y, además, Coloma hace que su reyecito protagonista tenga seis años: "*El rey Buby comenzó a reinar a los seis años bajo la tutela de su madre*"[11].

Resumamos:

• Hay dudas respecto a la fecha de creación de *Ratón Pérez*. Pensamos que el manuscrito autógrafo se puede haber escrito entre los años 1891 y1894. Se encuentra en una Cámara de Seguridad, en una agenda de piel verde "con broche y cortes dorados y guardas de papel satinado".

• La primera edición es de 1902: aparece en *Nuevas lecturas*. Imprenta del Corazón de Jesús Bilbao.

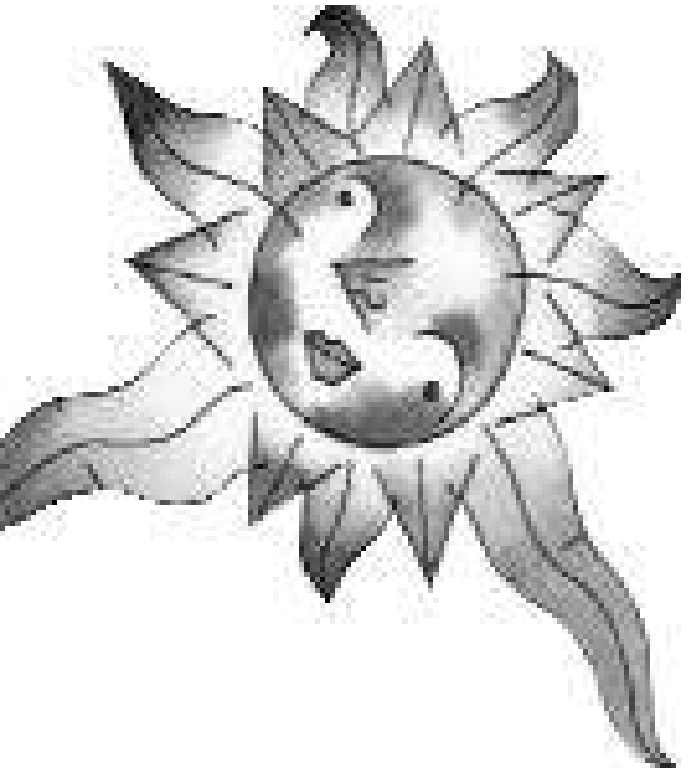
• La primera edición en solitario e ilustrada es de 1911: ilustrada por Mariano Pedrero. Administración de Razón y Fe. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid. 1911. (únicamente citada en nuestra historiografía por Carolina Toral, sin más datos bibliográficos que el año).

• Hay una curiosa adaptación inglesa de 1915, localizada también por Gómez Navarro junto a las anteriores: *Pérez the Mouse*. Adapted from the Spanish of Padre Luis Coloma by Lady Moreton. Whith illustrations by George Howard Vyse. Ed. John Lucas and. C. London .1915.

• Posteriormente pudimos comprobar la existencia, en la Biblioteca Nacional, de una edición americana de 1950 de esta adaptación londi-

8 Conocemos la existencia de esta primera edición gracias a D. Manuel Revuelta, especialista en historia jesuítica.
9 COLOMA, L. *Pinceladas del natural.* Bilbao: El Mensajero del C. de Jesús. p. 409. 8ªed., 1920.
10 Era hijo de Alfonso XII y María Cristina de Austria. Reinó en España desde el mismo día de su nacimiento -porque su padre ya había muerto- hasta la proclamación de la República en 1931. Murió en Roma el día 28 de febrero de 1941.
11 COLOMA, L. *Nuevas Lecturas.* Bilbao: El Mensajero del C. de Jesús. p. 44., 1902.

Página anterior: Miguel Calatayud. *El meu Llibre de Poesía.* Anaya,1997, (detalle).
Arriba: Miguel Calatayud. *Columeta. La isla libro.* Anaya,1999, (detalle).



nense: *Pérez the Mouse*. Adapted from the Spanish of Padre Luis Coloma by Lady Moreton. Whith illustrations by George Howard Vyse. E.M. Hale and Company. Eau Claire, Wisconsin. 1950.

Como decíamos al comienzo de este estudio, Luis Coloma parece ser el primer autor que recoge literariamente la presencia del ratoncito Pérez. Es una antiquísima costumbre el que los niños coloquen debajo de la almohada los dientes de leche, para que, durante el sueño, el famoso ratón los sustituya por algún regalo. El hecho está relacionado con creencias de las primitivas sociedades agrarias. Al parecer las madres hacían donación de estos dientes a los roedores de grano para que los niños crecieran sanos y tan fuertes como ellos.

Luis Coloma, siguiendo el camino iniciado en España por su amiga y maestra la escritora Cecilia Böhl de Faber, se inspira en este motivo popular y lo utiliza para dedicarle al niño Alfonso XIII un cuento que lo incita a ser valeroso y que contiene una enseñanza moral: todos los hombres, buenos y malos, ricos y pobres, son hermanos; el rey es el *hermano mayor.* La obra de sólo aparente sencillez, está salpicada de alusiones y citas clásicas y mitológicas, destila cultura musical e histórica, y nos revela un detallado conocimiento de las costumbres sociales de su época.

En el cuento *La almohadita del Niño Jesús*, recogido en su colección *Lecturas recreativas,* aparece esta idea de la fraternidad en la que insiste tanto el Padre Coloma: *"(...) que también á las doce había de venir otro niño pobre, que era hermano del Niño del portal, y hermano de todos los niños buenos, y por eso también hermano de Alvarito;".*[12]

El personaje de Ratón Pérez que presenta el autor está humanizado. Leamos su descripción:

"(...) un ratón muy pequeño, con sombrero de paja, lentes de oro, zapatos de lienzo crudo y una cartera roja, terciada a la espalda.(...) Su conversación era variada é instructiva y su erudición pasmosa. Había viajado por todas las cañerías y sótanos de la corte, y anidado en todos los archi-

[12] COLOMA, L. *Lecturas recreativas.* Bilbao: Imprenta del Corazón de Jesús. p. 495. Aparece también aquí la importancia de inculcar en los niños ideas y sentimientos que más tarde comprenderán.:" (...) ¡Ah! Grabad bien en la infancia (...) porque de los niños salen los hombres, por más que el pensarlo contriste el alma;".p.493. En este cuento se hace alusión al motivo popular de la construcción del puente por el Diablo (p.484), 1902.

Ambas: Miguel Calatayud. *El retabullo de Don Cristobal.* Anaya, 1996, (detalle).

vos y bibliotecas: solo en la Real Academia Española se comió en menos de una semana tres manuscritos inéditos que había depositado allí cierto autor ilustre."[13]

El resumen del argumento de *Ratón Pérez* es el siguiente: con motivo de la caída de su primer diente, Ratón Pérez visita al rey Buby que, transformado en ratón, abandona el Palacio Real y acompaña a Ratón Pérez en su recorrido nocturno. Buby conoce la casa de Ratón Pérez y toma el té con su familia -de educación, usos y costumbres muy burguesas-, cruza los territorios del peligroso gatazo don Gaiferos (llamado D. Pedro en la edición inglesa) y llega a la desoladora buhardilla donde vive Gilito, un niño muy pobre que duerme abrazado a su madre y reza al despertar la oración del *Padrenuestro*.

Como vemos, el cuento tiene la estructura de un viaje. Un viaje que es todo un recorrido por las distintas capas sociales: comienza en un Palacio y acaba en una humildísima buhardilla, pasando por la propia casa del Ratón, de clase media afortunada:

"(…) en la calle del Arenal número 8, en los sótanos de Carlos Prats (sic), frente por frente de una gran pila de quesos de Gruyère (...) en una gran caja de galletas de Huntley. (...)"

"A poco entraron en una suave explanada, que venía a desembocar en un sótano ancho y muy bien embaldosado, donde se respiraba una atmósfera tibia, perfumada de queso. Doblaron una enorme pila de estos, y encontráronse frente a frente de una gran caja de galletas de Huntley.

Allí era donde vivía la familia de Ratón Pérez, bajo el pabellón de Carlos Prats (sic), tan a sus anchas y con tanta holgura, como pudo vivir la rata legendaria de la fábula, en el queso de Holanda."

Son curiosas las coincidencias con el cuento de su contemporáneo Oscar Wilde (Dublin 1854-1900): *El principe feliz*[14]. En este cuento una golondrina descubre a la estatua animada del Príncipe, la miseria y la infinita tristeza en la que viven muchos de sus súbditos. Además de este fondo, coincide nuestro Padre Coloma con el escritor irlandés en hacer que sea un animalito (ratón / golondrina) el guía en el conocimiento del real personaje. Pero mientras que Wilde destaca la idea de la caridad del poderoso -la estatua se despoja de todo adorno de valor para remediar la pobreza ajena-, en el cuento español se pone de relieve el hecho mismo de la fraternidad: Buby descubre que Dios es padre de ricos y pobres, buenos y malos, y que él, como rey, es un hermano mayor, con el deber de cuidar *"en lo posible"* de que a sus hermanos no les falte de nada. En "*lo posible*", Coloma no es un revolucionario.

Si el relato irlandés es más poético, el español sorprende por su capacidad descriptiva, su gracia y el interés que proporciona la aventura. Como en otros cuentos, Coloma incorpora personajes y lugares reales que sus lectores, y en este caso el pequeño rey, a quien iba destinada la obra, podía reconocer con facilidad. En primer lugar, el mismo rey Buby , nombre que modifica con el uso de la *y griega* el apelativo íntimo de Bubi. Como Bubi aparece el personaje en la edición inglesa y en algunos textos de colecciones fotográficas[15]. Este rey Buby no es otro que el niño rey Alfonso XIII, al que llamaba así cariñosa y únicamente su madre:

"La Reina María Cristina prohibió que se hiciera saber al Rey hasta que cumplió los quince años que sería mayor de edad a los dieciseis, y ella misma, desde muy pequeño, gustaba alternar

[13] COLOMA, L. *Nuevas Lecturas.* Bilbao: El Mensajero del C. de Jesús pp.48 y 49, 1902

[14] La fecha de publicación de *The Happy prince* es de 1888. ¿Conocía Coloma este cuento? No hemos encontrado traducciones anteriores a 1900.

el trato de su hijo llamándole unas veces Majestad, para que se poseyera de su función, y acudiendo otras al íntimo y maternal apelativo de "Bubi".[16]

La tienda de Carlos Prast

Coloma sitúa la casa del ratón en los sótanos de la tienda de ultramarinos de Carlos Prast[17].

Fue famosa la tienda de Carlos Prast -aunque realmente fueron dos: una confitería y una tienda de ultramarinos- por la calidad de sus productos y la buena atención de sus vendedores. Llegaron a ser proveedores de la Casa Real. Y seguramente de aquí la referencia. Así describe su actividad Enrique Sepúlveda, un cronista de la época:

"Las aves vuelan como cuando estaban vivas; es decir, desaparecen del escaparate como por arte de magia; los jamones desaparecen también, como si permanecieran todavía unidos al cuerpo de sus sabrosos propietarios; los vinos se venden en tal cantidad, que de momento no hay para qué preocuparse de la cuestión suscitada con Francia; los dulces se expenden á su vez por toneladas...

En fin, aquello es un delirio gastronómico que bien vale, por la extraordinaria gula que representa, una confesión... fuera de abono."[18].

Carlos Prast procedía de la provincia de Teruel, había venido a hacer fortuna a la capital y la consiguió gracias a su infatigable esfuerzo y la calidad de sus productos. Sin duda un hombre muy listo, proporcionó una espléndida educación a sus hijos (a los varones), a los que por aquel entonces envió al extranjero a realizar sus estudios. Uno de ellos, llamado como él, Carlos, llegó a ser Alcalde de Madrid, Presidente de la Cámara de Comercio de Madrid y Vicepresidente de la Cámara de Comercio Internacional.

Junto al escritor Paco Climent, pudimos comprobar la conservación de la fachada del edificio propiedad de Prast, con sus iniciales entrelazadas en los tímpanos que adornan los balcones y las hermosas columnas de fundición en su interior.

Éste ha sido otro de nuestros ingenuos descubrimientos, el ir encontrando la realidad de los personajes y de otros elementos que aparecían en la fábula. Cuando Francisco García Novell acudió a la Cámara de Comercio de Madrid para saber si existía algún dato sobre aquella antigua tienda de comestibles, se encontró con que no solamente sabían quién era Carlos Prast (hijo) sino que, además, tenían su retrato colgado, una reproducción de un grabado del interior de la pastelería, así como interesante documentación sobre la misma.

Carlos Prast y Rodríguez de Llano, como Alcalde, creó la Banda Municipal de Madrid, continuó el proyecto de remodelación de la Gran Vía

[15] Como en el Doc. 2, inventario nº 10197299 figura el siguiente texto: "S.M. el Rey y su Egregia Madre, el año 1889. Entre todos los nombres con que designaban al Soberano, había uno que le llenaba de júbilo al Rey niño cuando se lo oía pronunciar a su augusta madre, el nombre de "Bubi" le encantaba. Cuando por la noche después de rezada la plegaria el pequeño Monarca esperaba la visita de su madre y cuando esta a su llegada preguntaba. Duerme ya Su Majestad? El tendiéndola los bracitos exclamaba Mamá dime "Bubi" llámame "Bubi..." Dra. A. Bellestar. (sic en el texto).

[16] p. 211 de *Diario íntimo de Alfonso XIII Recogido y comentado por J.L. Castillo-Puche.*

[17] Es continuo el error en el manuscrito y en las sucesivas ediciones de la obra en la escritura del apellido del famoso comerciante. Realmente Prast y no Prats.

[18] E. Sepúlveda: *La tienda de Prast.*

Miguel Calatayud. *Esbos Creació Gràfica Dibuixos.* Centre Cultural d´Alcoi, 1999, (detalle).

e hizo la popular Rosaleda de los jardines de El Buen Retiro. Fue un buen amigo de D. Alfonso XIII -¿tendría algo que ver el Ratón Pérez en esa amistad?- y convencido defensor de la Monarquía. Se le recuerda como buen alcalde, y se le cita como el alcalde bombero, por un curioso episodio de su vida: acudió, antes que nadie, a sofocar el incendio que amenazaba la vida de los presos que se encontraban detenidos en las dependencias judiciales de la plaza de las Salesas. Allí estuvo mano a mano con su ilustre amigo el Rey, ante el asombro de todos. Así lo describe Ángel del Río en *Varas y Bastones de la Villa y Corte*:

"Los admiradores de Carlos Prats (sic) contaban que la ceguera que le sobrevino en los últimos años de su vida se debió a su desvelo, su trabajo y su dedicación. Se fue dejando la vista en cada responsabilidad pública que tuvo. Este alcalde, que llegó al Ayuntamiento el 21 de julio de 1914, fue protagonista de una curiosa y poco conocida anécdota: el 4 de mayo de 1915, una gran humareda enturbiaba el cielo primaveral de Madrid; poco más tarde se divisó una gran columna de fuego que parecía emerger del antiguo convento de Las Salesas. Efectivamente, el fuego se inició en una de las buhardillas del edificio y las llamas se extendieron con rapidez por el convento hasta alcanzar la vecina iglesia de Santa Bárbara. En el inmueble se albergaban las dependencias del Tribunal Supremo y de las audiencias Provincial y Territorial. Al pie del edificio, que ardía por los cuatro costados, un hombre arriesgaba su vida participando en las tareas de extinción. Para cuando llegaron los bomberos, él ya había organizado a los voluntarios para que colaborasen en el salvamento de los presos que se encontraban en el interior de las dependencias judiciales y de los valiosos documentos que se ahumaban en el archivo. Muchos se preguntaban quién era ese valeroso ciudadano que se multiplicaba para ayudar. Uno de los curiosos le reconoció: «¡Es don Carlos Prats (sic), el alcalde!» Poco después se le unió otra persona dispuesta a colaborar. De éste sí que no cabían dudas, se le reconoció rápidamente: se trataba del rey en persona. Don Alfonso XIII trabajaba codo con codo junto al alcalde y ambos se mantuvieron al pie del edificio en llamas hasta que se logró extinguir el incendio." [19]

El manuscrito y las ediciones de la Real Biblioteca

El manuscrito autógrafo de *Ratón Pérez. (Cuento Infantil)*, firmado por Luis Coloma con dedicatoria a Alfonso XIII, se encuentra en la Real Biblioteca, así como la edición publicada por Razón y Fe , en 1911 con dibujos de Mariano Pedrero[20], que contiene una nueva dedicatoria manuscrita firmada por el autor: "*Á mi Rey y Señor D. Alfonso XIII para que se acuerde y encomiende á Dios á este pobre pecador que tanto le ha querido y tanto ha rogado y trabajado por la salud de su alma y el prestigio de su nombre"*. Contiene la dedicatoria impresa al Príncipe de Asturias, ya mencionada.

Existen pocas diferencias de consideración entre el contenido del manuscrito, la primera edición de 1902 y la de 1911. Veamos algunos ejemplos:

El manuscrito presenta todos los *"que"* y los *"porque"* abreviados así "*q*" y "*porq"* y continuas diferencias en las formas de puntuación: las comas del manuscrito siguen el criterio de entonación antes que el preceptivo. Así :

Ms.: p. 5: " *y llegaron uno en pos de otro, los médicos de Cámara*". (sic 1902)

Ed.1911, p. 11 : "*y llegaron, uno en pos de otro, los médicos de la Cámara".*

19 RÍO, Ángel del (1994): *Varas y Bastones de la Villa y Corte.* Madrid: Ed. Temas de Hoy. p.145.

20 Mariano Pedrero y López. Dibujante e Ilustrador, nacido en Burgos. Murió en Madrid, 1927. Colaboró en *Blanco y Negro*, *La Esfera* y otras famosas revistas de su época y con la Ed. Calleja en su colección de *Cuentos extraordinarios.*

Ms.: p. 23: *"(...) padres, perdía tiempo y dinero, jugando.... Hizo pues, (...)"* (sic 1902)
Ed. 1911, p.28: *"(...) padres perdía tiempo y dinero jugando...* (sic 1902) *Hizo, pues, (...)"*
Ms.: p. 31: *bombasí!!* (sic 1902)
Ed. 1911, p. 38: *bombasí!*
Como ejemplo de algunos cambios más significativos:

• La edición de 1902 añade adverbios, cambia determinantes, especifica conceptos que reproduce la edición de 1911.

Ms.: p. 3: *"discretas leyes"*
Ed. 1902, p. 4 : *"muy discretas leyes"*. (sic 1911)
Ms.: p. 8: *" de la almohada (...) constante de los niños (...)"*
Ed. 1902, p.14: *"de su almohada (...) constante de todos los niños (...)"* (sic 1911)
Ms.: p.30: *"nunca había visto nada de esto (...)"*
Ed. 1902, p. 35: *" nunca había visto eso (...)"*(sic 1911)
Ms.: p.30: *"dormían Gilito y su madre (...)"*
Ed.1902, p. 35: *"en que dormían abrazados Gilito y su madre"*. (sic 1911)

• Desviaciones de la norma ortográfica:

Ms.: p. 6: *"Quiso sinembargo, confesarse (...)"*
Ed. 1902, p. 12: *"Quiso, sin embargo, confesarse (...)"*
Ms.: p.21 *"aluvias"*
Ed. 1902: p.26 : *"alubias"*

• Uso de abreviaturas:

Ms.: p.6: *"Su Majestad"*
Ed. 1902, p. 11: *" S.M."* (sic 1911)

• Cambio en los tiempos verbales

Ms.: p.14: *"pensase en despedirle"*
Ed. 1902, p.20 : *"pensaba en despedirle"* (sic 1911)

• La edición de 1902 incluye notas a pie de página:

Ms. : p.16 : *"Prats"*
Ed. 1902, p.22: *"Prats (1)"*. Nota a pie de página: *"Famosa tienda de ultramarinos, existente en Madrid, en el lugar citado"*. (sic 1911)
Ms. : p.19: *" Ripers-Oliva"*
Ed. 1902, p.25: *" Ripers-Oliva (1)"* Nota a pie: *" Especie de* ómnibus *que circulaban por las calles de Madrid antes de los tranvías"*. (sic 1911)

• Alteraciones en el orden de las palabras que en alguna ocasión alteran el significado:

Ms.: p.21: *" Agradó mucho al Rey Buby aquel plácido interior de familia burguesa, que revelaba en todos sus detalles esa dorada medianía, aurea mediocritas, que celebra el poeta, como el estado más apto para hallar paz y felicidad en esta vida."*
Ed. 1902, p.26 *"(...) que revelaba en todos sus detalles esa* aurea mediocritas *(dorada medianía) de que habla el poeta como (...)"* . (sic 1911)
Ms.: p. 26: *"reflejos ténues de luz"*
Ed. 1902, p. 31: *"reflejos de tenue luz"*. (sic 1911).

• Diferente empleo de las mayúsculas

Ms.: p. 26*: "cazadores ligeros, la persona (...)"*
Ed. 1902: p. 31: *"Cazadores ligeros la persona (...)"* . (sic 1911)

Quizá lo más significativo de este manuscrito sea la aparición de una caligrafía diferente para escribir latinismos, palabras extranjeras y algunas frases o sintagmas determinados que parece querer recalcar el Padre Coloma especialmente, a veces no coincide con el empleo de cursivas en la edición impresa. Si fueran de interés los resultados del estudio de esta caligrafía, que estamos llevando a cabo, serían reseñados en una próxima publicación.

EL OTRO RATÓN PÉREZ

No sabemos realmente cuándo recibe su nombre nuestro ratoncito dadivoso. El popular Pérez de su apellido ha hecho que se le confunda en muchísimas ocasiones con otro personaje de nuestros cuentos y patrañas folclóricas y que aparece citado unas veces como *ratonperez* (sic), otras ratón Pérez o Ratón Pérez. Quizá de él procede su nombre, pero éste *ratonperez*, en realidad, es un bichito que se casa con una hormigui-

ta, hacendosa y presumida, o con una mariposita, y suele morir trágicamente ahogado en una olla. Son historias que conocemos muy bien gracias a Fernán Caballero y a Aurelio M. Espinosa[21].

Leamos un fragmento de la versión literaria recogida por Fernán Caballero del cuento de la *Hormiguita*:

"Todos causaban alejamiento a la hormiga; ninguno se ganó su voluntad, hasta que pasó un ratonperez (sic), que la supo enamorar tan fina y delicadamente, que la hormiguita le dio su manita negra." [22]

Tenemos que seguir recordando que fue Cecilia Böhl de Faber la primera *recolectora* de cuentos folclóricos en España. Su categoría literaria y su gran popularidad atrajeron la atención de escritores e intelectuales hacia estos relatos, aunque algunos seguían considerándolos de un interés algo excéntrico. El ejemplo cundió rápidamente:

Al personajito de Ratón Pérez alude Pérez Galdós en uno de sus *Episodios Nacionales*, *La Estafeta Romántica,* y también aparece en una obra del mismo Padre Coloma, *La Gorriona*:

"En cuanto á la rubia, frisaba apenas los quince, y aunque no desechaba coroneles, ni suspiraba por tambores mayores, gustábale ya, como á la hormiguita del cuento, comprar el ochavito de arrebol que había de ponerla bonita, y sentarse á la ventana, esperando el paso de algún Ratoncito Pérez: era al fin y al cabo hija de Eva." [23].

Hemos sabido de estas dos últimas referencias por la obra de Joaquín Díaz y Máxime Chevalier: *Cuentos castellanos de tradición oral*, que recoge una de las versiones más completas del cuento, escuchada en la provincia de Valladolid*: La mariposita.* Los autores reseñan en las páginas 146 y 147 las versiones españolas, portuguesas y españolas de América de este cuento.

Como "patraña" cataloga Juan Cervera, en *Literatura y Lengua en la Educación Infantil*, este ejemplo de folklore popular en la que aparece citado el *ratón Pérez* :

La hormiga y el ratón Pérez
se casaron anteayer.
¿Dónde fue? Yo no lo sé,
que coloretín, que coloretón.
¡Qué viva la hormiga,
que viva el ratón!
Ella es buena y hacendosa,
y él es muy trabajador,
que coloretín, que coloretón.
¡Qué viva la hormiga, que viva el ratón![24]

Al mismo bichito se refiere el cuento acumulativo titulado *El Ratoncito Pérez*, publicado en la colección "Cuentos de la Media Lunita", por A.R.

21 Aurelio M. Espinosa, en sus *Cuentos populares de España*: La mariposita: "Ésta era una mariposita que estaba sentadita en su balcón, y pasó por ai (sic) un ratoncito y le dijo(...)" p.208.
22 p. 6. Tras la cita de ratonperez aparece una nota de la autora que dice: "Ratonperez es un bichito gris muy inofensivo, tímido, que no hace ruido, y sólo sabe huir."
23 pp. 7 y 8.
24 Op. cit. p. 68.

Miguel Calatayud. *Columeta. La isla libro.* Anaya,1999, (detalle).

Almodóvar, que comienza:

"Érase una vez una hormiguita que se puso a barrer la puerta de su casita (...).

Pasó luego ratoncito Pérez y le dijo:

-Hormiguita, hormiguita, qué rechula estás!

-Rabia, rabiña, que tú no me lo das. Aunque...si tú me lo dieras, más guapa estuviera".

En esta versión vemos, ilustrado por Javier Serrano, una interpretación del insecto que se casa con la hormiguita.

También Rodríguez Almodovar presenta, en *Cuentos al amor de la lumbre,* su versión de *La hormiguita:*

" (...) Pues se fue el gato y detrás vino el ratompérez (sic). Dice:

-Hormiguita, hormiguita,¡qué guapísima estás!

-Hago bien porque tú no me lo das. Y si tú me lo dieras, mucho más guapa estuviera."

Tras la boda de la hormiguita con el ratoncito Pérez, el cuento continúa con la caída del bicho en la olla y relatando reiteradamente y de forma acumulativa el dolor de la hormiguita y de otros animalitos por la muerte del *ratoncito*.[25]

Si nos han seguido los lectores hasta este momento, se habrán dado cuenta de que lo que reproducimos como cuentos de hormigas y mariposas nos resulta más familiar protagonizado por una ratita. Nos recuerda el cuento de *La ratita presumida*. ¿En que momento del proceso de transmisión oral o literaria se realiza este cambio de protagonista? Realmente no lo sabemos. Nuestra idea es que la identificación del ratón Pérez o *ratonperez* con un ratón, primera transformación, puede haber provocado el cambio de la protagonista femenina, de insecto a ratita, segunda transformación. ¿Cómo se va a casar una hormiga o una mariposa con un ratón? La lógica contemporánea y la difusión masiva, publicaciones y radio, ha eliminado el carácter disparatado intrínseco de la narración que pervivió durante tantos años.

Para finalizar, recordemos que Elena Fortún, titula "La Mariquita, el Ratoncito Pérez y la Nevereta", uno de *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas.* Se trata de la historia de la pequeña Marta a quien sus amigos, los animalitos citados en el título, ayudan a salir de una situación peligrosa. Realmente este Ratoncito Pérez poco tiene que ver con alguno de los dos ratoncitos tradicionales. Se habla de la amistad que Martita tiene con este ratón, ratón, que vive en la sierra de Madrid, pero que, como no le gusta el campo y prefiere la ciudad, se traslada a vivir con ella. En ningún momento realiza la misión que le es propia o se alude a ella.

LA EXPOSICIÓN RATÓN PÉREZ Y EL DIENTE DE UN REY

Resultado de esta labor de investigación ha sido la creación de una exposición en la que, junto a una parte documental, se han incorparado las ilustraciones inéditas y originales que para este acontecimiento han realizado ilustradores de la Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales, en su mayoría inspiradas en la descripción del autor. Y la edición de dos libros. Una, no venal, para adultos, que reproduce el texto íntegro y las ilustraciones de la edición de 1911, con un estudio del autor realizado por don Manuel Revuelta S.J., y la información sobre la tienda y la personalidad de Carlos Prats, elaborada por el escritor Paco Climent. Otra para niños, en una versión realizada por la escritora María Puncel e ilustrada por Mª Cruz López Pintor.

Queremos finalizar el estudio agradeciendo a Mª Victoria Sotomayor y a Sara Moreno su valiosa aportación documental y animosa colaboración y a cuantas instituciones y entidades han contribuido a llevar a cabo estas actividades.

[25] Op. cit. p.538.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CONSULTADAS Y CITADAS

• CABALLERO, F. *Cuentos, adivinanzas y refranes populares.* Ed. Sáenz de Jubera, Hnos. Madrid.

• CASTILLO-PUCHE, J.L. *Diario íntimo de Alfonso XIII recogido y comentado por J.L. Castillo Puche.* Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 2ªed., 1961.

• CERVERA, J. *Literatura y lengua en la Educación infantil.* Ed. Mensajero. Bilbao, 1993.

• COLOMA, L. *Recuerdos de Fernán Caballero.* Ed. Razón y Fe. Madrid. El Mensajero del C. de Jesús. Bilbao.3ª ed., 1949.

— *Pequeñeces.* Ed. Razón y Fe. Madrid. El Mensajero del C. de Jesús. Bilbao. 6ª ed. 2 vol., 1957.

— *Boy.* Ils. de Cubierta de Pedrero. Ed. Razón y Fe. Madrid . 4ª edición, 1918.

— *Jeromín.* Ed. Razón y Fe. Madrid. El Mensajero del C. de Jesús.Bilbao.5ª ed. 2 vol., 1956-1957.

— *Pinceladas del Natural.* El Mensajero del C. de Jesús. Bilbao, 8ª ed., 1920.

— *Cuentos para niños.* El Mensajero del C. de Jesús. Bilbao. 12 ed., 1943.

— *La gorriona.* Ils. de Apeles Mestres. El Mensajero del C. de Jesús. Bilbao, 1887.

— *Nuevas Lecturas.* Imp. del Corazón de Jesús. Bilbao, 1902.

— *Colección de Lecturas Recreativas.* 1884-1885-1886. Dibujos de Apeles Mestres y Paciano Ross. Imp. del Corazón de Jesús. Bilbao. 6ª ed., 1902.

• CHEVALIER, M. *Cuento tradicional, cultura y literatura (siglos XVI-XIX).* Ed. Universidad. Salamanca, 1999.

• CHEVALIER, M. y DÍAZ, J. *Cuentos castellanos de tradición oral.* Ámbito Ediciones. Valladolid, 1983.

• ESPINOSA, A. M. *Cuentos populares de España.* Ed. de Espasa Calpe. Madrid. 3ª ed., 1965.

• FORTÚN, E. *Los cuentos que Celia le cuenta a las niñas.* Ed. Aguilar. Madrid. 3ª ed., 1961.

• MARTÍNEZ, F., MARTÍNEZ MENCHÉN, A. y MERINO, J.Mª. *Los Narradores Cautivos.* Ed. Alfaguara. Madrid, 1999.

• RÍO, Á. Del. *Varas y Bastones de la Villa y Corte.* Ed. Temas de Hoy. Madrid, 1994.

• RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. *El Ratoncito Pérez.* Ils. de J. Serrano. Ed. Algaida. Madrid, 1990.

— *Cuentos al amor de la lumbre.* Ils. Pepe Pla. Ed. Anaya. Madrid. 2 vol., 1984.

REFERENCIAS A LA OBRA RATÓN PÉREZ

• GARCÍA PADRINO, J. (1992) *Libros y Literatura para niños en la España contemporánea.* Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Ediciones Pirámide. Madrid.

• MUÑOZ ÁLVAREZ, A. (1999) *Los cuentos editorialmente incorrectos del Padre Coloma.* I y II. Rev. Agua. Cartagena.

• SEPÚLVEDA, E. (¿1892?) *Madrid. 1891-1892. Artículos, cuentos, críticas, semblanzas.* Madrid. s.n. Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio, pp.69-75.

• TORAL, C. (1957) *Literatura Infantil Española.* Ed. Coculsa. Madrid.

OTROS LIBROS Y OBRAS PUBLICADAS EN ESPAÑA RECIENTEMENTE CON EL MISMO PROTAGONISTA

• LECAYE, O. (1999) *El ratoncito Pérez.* Editorial Corimbo. Barcelona.

• CASTILLO, F. del. (1996) *La mágica historia del Ratoncito Pérez.* Ils. de Mabel Piérola. Ed. Edebé. Barcelona. 5ªed. de 1999.

• GALÁN, E. *¡S.O.S, salvad al ratoncito Pérez!* Ils. de Fátima García. Ed. Bruño. Madrid. 2ª ed., 1996.

• FERNÁNDEZ MARTÍN, V. (1999) *Ratoncito Pérez,* en *Vuelo de Cometas.* En Los Cuadernos de Sandua. Ed. Cajasur. Córdoba.

• MARISCAL, Francisco (2000) : *La verdadera historia del ratoncito Pérez.* Madrid: Palabra.

• LANUZA, Empar de (1999) : *Un diente pendiente.* Ils. de Marta Balaguer.Barcelona: Edebé. 5ª ed. (1ª de 1991).

• BARBOT, Daniel (1998) : *Un diente se mueve.* Ils. de Gian Calvi.Caracas.Venezuela: Ediciones Ekaré.9ªimpresión. (1ª de 1981).

TRADUCCIONES

• COLOMA, Luis. *Pérez The Mouse.* E.M. and Company. Eau Claire. Wisconsin. 1950.

• KOROMA, Simpu. *Nezumi to Ousama. trad. Momoko Isii. Ils. Sigueni Hijikata. Ed. Iwanami Shoten. 1953. 37ª Ed. 1999.*

La transformación de los pueblos en la narrativa de Juan Farias

MAGDALENA VÁSQUEZ VARGAS. Universidad de Costa Rica

Juan Farias (La Coruña, 1935) es uno de los narradores más representativos de la narrativa infantil y juvenil española contemporánea.

Su obra es muy amplia y diversa. Goza del reconocimiento a nivel nacional e internacional[1] y lo vincula directamente al proceso literario español que abarca desde los finales de la década de los años cincuenta hasta la actualidad. Se inserta en ese proceso literario de una forma muy particular, comparte muchas de las características de dicha narrativa con otros autores y su poética apunta hacia una visión de la realidad libre de principios absolutistas y moralizadores. Su representatividad se resume en uno de los rasgos más importantes de la narrativa infantil y juvenil actual: la variedad temática. Farias trata la mayoría de los temas explotados actualmente; temas que encarnan una dificultad pero que el autor lo hace de una manera especial: el suicidio, la guerra, la venta de niños, la locura, la depresión, el hambre, las transformaciones sociales, la mezcla entre la ficción y la realidad, la reflexión sobre el acto de la escritura. Todo esto mediante el empleo del distanciamiento narrativo, que le permite también tomar su punto de vista ante las situaciones narradas.

Entre esa multiplicidad de temas que trata Farias, hemos seleccionado el de la transformación de la sociedad rural. En realidad, el pueblo

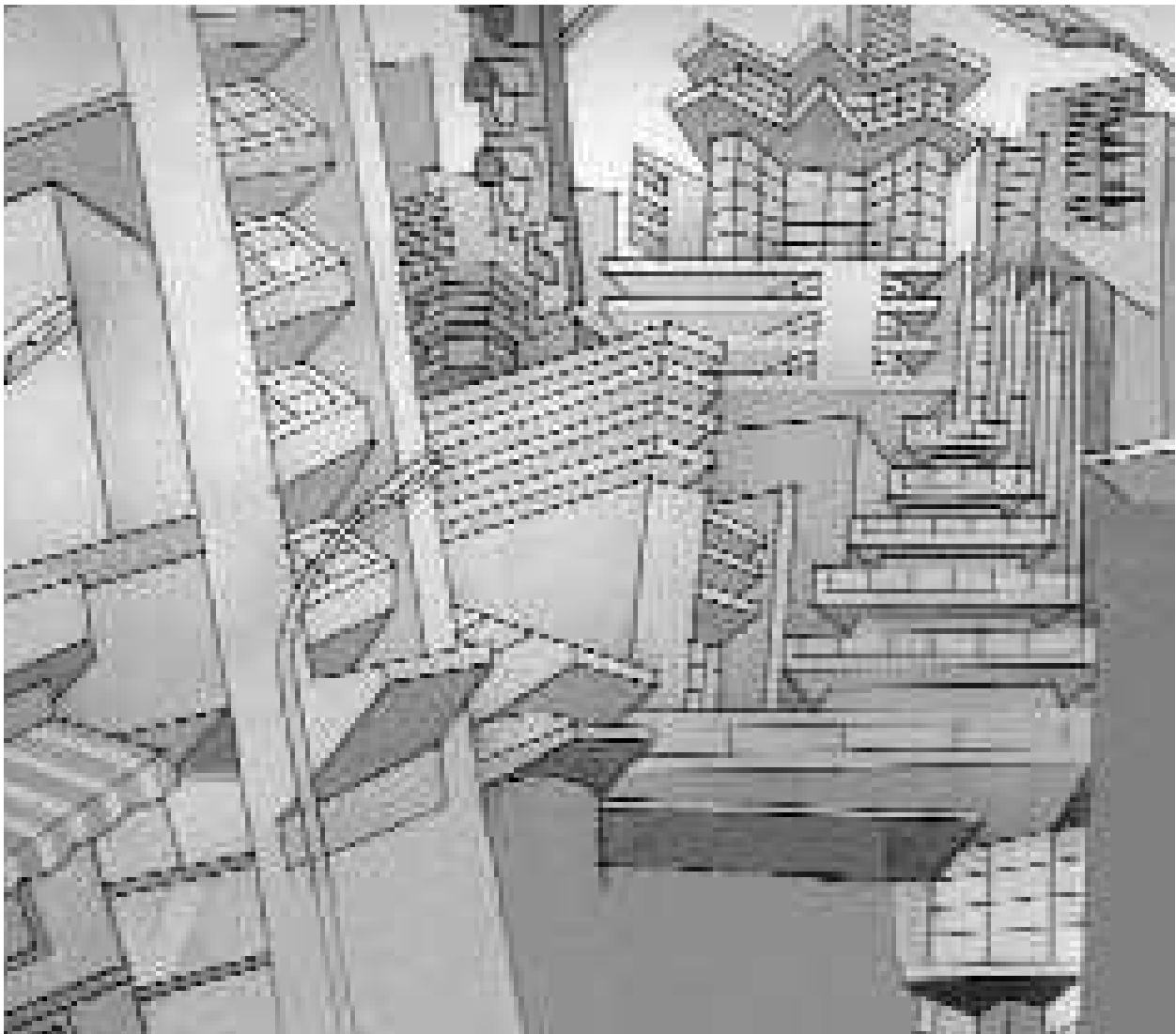
[1] He aquí la lista de los libros que ha publicado Juan Farias hasta la fecha*: Puente de cáñamo*, 1962; *Los niños numerados*, 1965; *Los buscadores de agua, 1966; La tripa de la ciudad*, 1970; *El hombre pervertido*, 1975; *El perro sin rabo*, 1977; *El mapa y los pájaros*, 1977; *Algunos niños, tres perros y más cosas*, 1981; *Un tiesto lleno de lápices*, 1982; *Años difíciles*, 1983; *El barco de los peregrinos*, 1984; *La isla de las manzanas*, 1984; *Los hijos del capitán*,1984; *El guardián del silencio*, 1985; *El niño que vino con el viento*, 1986; *El estanque de las libélulas*, 1987; *Los pequeños nazis del 43*, 1987; *La cuesta de los galgos*, 1988; *El hijo del jardinero*, 1987; *Por tierras de pan llevar*, 1988; *Los apuros de un dibujante de historietas*, 1988; *Los corredoiras*, 1988; *Los mercaderes del diablo*, 1989; *El último lobo*, 1989; *Desde el corazón de la manzana*, 1989; *La espada de Liuva*, 1990; *La isla de Jacobo*, 1990; *La fortuna de Ulises*, 1991; *A infancia de Martiño Piñeiro*, 1992; *Carmela*, 1992; *Carta del abuelo a los reyes magos*, 1992; *Cuarenta niños y un perro*, 1992; *Bandido*,1992; *Las cosas de Pablo*, 1993; *El grumete*, 1993; *Cuando Arturo se escapó de casa*, 1993; *El hombre, el árbol y el camino*, 1994; *Ronda de suspiros*, 1994; *A la sombra del maestro*, 1995; *Crónicas de Media Tarde*, 1996; *Los caminos de la Luna*, 1997; *Los duendes*, 1997; *Los cuadernos de Diego*, 1997; *Anacos de pan de millo*, 1997; *Por donde pasan las ballenas*, 1997; *Un cesto lleno de palabras*, 1997; *La posada del séptimo día, 1999*. Además, en 1980 recibió el Premio Nacional de Literatura (del cual también ha sido finalista en 1983 y 1987), el Premio Pier Paolo Vergerio en 1989 en Italia y en 1984 fue nominado al Premio Andersen con su libro *Años difíciles*, el cual fue traducido al catalán y danés.

Miguel Calatayud. *El libro de las M'Alicias*. S.M., 1990, (detalle).

como escenario se constituye en un *leit motiv* de su narrativa. Muchos de sus libros se inician describiendo el lugar en donde suceden los acontecimientos, el cual es frecuentemente un pueblo de campesinos o de pescadores. La caracterización que se hace de él es similar en todos sus libros, pero el tratamiento literario es distinto. Hay momentos en que llega incluso a constituirse en personaje. En este breve ensayo se pretende analizar el modo como Juan Farias elabora artísticamente la transformación que han experimentado los pueblos españoles a partir de la modernización del país que trajo además un acelerado proceso de urbanización. Además se muestran las diversas imágenes que él construye de los pueblos (nuevos, antiguos, realistas, mágicos) y se trata de desvelar el sentido que les imprime dentro de su universo narrativo. Al final, se ilustra y compara la posición adoptada por Farias con la de otros autores que han escrito sobre el mismo tema, como Rodrigo Rubio (1931) y Concha López Narváez (1939).

PARA INICIAR EL JUEGO: FUNCIÓN LÚDICA DE LA LITERATURA

El placer de la creación literaria no se centra solo en el acto de lectura, sino también en el acto de escritura. Juan Farias nos introduce en el juego de la lectura como un ajedrecista que coloca con acierto su tablero, para luego iniciar inteligentemente la partida. El tablero es en libros como: *Ronda de suspiros* (1996), *A la sombra del*



maestro (1995), *Desde el corazón de la manzana* (1989) y *Carmela* (1992) el escenario en el que se van a mover las piezas o personajes: un pueblo constituido por un caserío, una iglesia románica, una plaza, una fuente y un busto de un héroe, poeta o político. Los personajes: el alcalde, el cura, el maestro, el médico, los niños y casi siempre un enfermo mental. Algunos de estos son caracterizados como personajes tipo, por ejemplo el alcalde vanidoso y el cura colaborador; otros nos sorprenden a la hora de ser configurados y asumen personalidades complejas, como el maestro. Iniciada la partida, es decir el proceso de lectura del texto, la historia, muchas veces sobre asuntos que nos parecen familiares, se nos muestra impregnada con la magia que le confiere la utilización hecha por el autor de una prosa con rasgos poéticos.

PUEBLOS NUEVOS Y PUEBLOS VIEJOS

La Isla de Jacobo (1990) muestra desde la perspectiva de un niño, el contraste entre un pueblo viejo, de la época de los moros, con su castillo un tanto destruido por el tiempo, su iglesia y su cigüeña, y un pueblo nuevo de pisos iguales, con balcón y bomba de butano, que se ubican en los alrededores de una fábrica. Los dos pueblos están separados por un río y un puente romano. El río se nos describe como sucio y contaminado por causa de los residuos tóxicos que genera la fábrica. El contraste no se da sólo a la hora de describir los espacios físicos sino también en los dos tipos de vida que se suscitan en ellos: la del padre y el abuelo. La vida del abuelo es tranquila, de respeto a la naturaleza, de compartir con la familia y los amigos; la del padre es de dedicación excesiva al trabajo en la fábrica y preocupación por adquirir bienes materiales que representen poder económico, como poseer un coche más potente y moderno. El niño Jacobo se enfrenta a estas dos formas distintas de asumir la vida. En algunos momentos del relato los mundos se polarizan, en otros se mezclan y conviven: *"El abuelo y los otros abuelos están contentos con lo nuevo que a veces les asombra pero también les gusta lo de antes y subir río arriba a pescar donde aún se puede"*[2].

El niño Jacobo muestra en su comportamiento el contraste de estos mundos, al conciliar parte de la magia heredada por sus antepasados con otra que le transmite la nueva tecnología. Cuando el abuelo le cuenta que por causa de la contaminación han desaparecido del río unos seres minúsculos, similares a hombres y del color del cangrejo recién cocido, los cuales han tenido que marcharse a un lugar donde el agua sea pura y transparente, Jacobo le dice al abuelo que si no se ha dado cuenta que ya él está bastante hombrecito como para creer en eso; sin embargo, en otros momentos comparte con él la creencia en algunas leyendas, como las de brujas. No sustituye del todo la magia que pertenece a la memoria colectiva de su pueblo, sino que la suma a la proporcionada por los juegos electrónicos que la sociedad actual le ofrece: *"La máquina está en el bar, es electrónica y da puntos cada vez que el héroe mata al alieníge-na"*[3].

Jacobo representa en la obra un niño que pertenece a una generación que todavía no ha sido privada de la herencia de sus ancestros, la transmitida por el abuelo, pero que le toca vivir un mundo tecnificado como parte de su cotidianidad. Su padre pudo percatarse de las transformaciones suscitadas por la modernización tecnológica; él simplemente las disfruta, pero por la

2 Farias, Juan (1990). *La isla de Jacobo*, p. 87.
3 *Ibid*, *p. 22.*

experiencia de vida que le transmite el abuelo, puede evaluar con distanciamiento las consecuencias que ésta trae al hombre y compartir parte de esa herencia mágica. La obra evoca la despedida de la sociedad rural "*desde la elegía del propio mundo perdido y desde la voluntad de comunicar a las jóvenes generaciones la forma de vida tradicional de la que proceden"*[4], tal y como lo ha manifestado Teresa Colomer cuando analiza los libros infantiles que tratan sobre las transformaciones que han experimentado los pueblos y sociedades rurales españoles.

En el libro *El amigo oculto y los espíritus de la tarde* de Concha López Narváez los jóvenes que vienen de la ciudad a habitar Carcueña, con el fin de hacer resurgir este pueblo, son movidos por la añoranza de una vida tranquila donde se pueda compartir y sentir el contacto directo con la tierra. En *La puerta,* Rodrigo Rubio muestra mediante el deseo de Miguel de regresar al campo y las reflexiones de su padre, el propósito de los protagonistas de resucitar el pasado armónico y fraternal en que vivían las generaciones anteriores.

PUEBLOS REALES Y PUEBLOS MÁGICOS

Aunque los rasgos que caracterizan los pueblos presentes en la narrativa de Farias son descritos con mucho detalle y realismo, con sus principales componentes y conformados por estructuras arquitectónicas concretas, en muchos casos estos pueblos se describen rodeados por un halo de misterio y se tornan fantásticos ante los ojos del lector. La Puebla del Viento, escenario en que se desenvuelven los actantes del libro *Ronda de suspiros,* es tan fugaz como su nombre lo indica; el narrador comienza la historia con fra-

4 Colomer, Teresa (1992). "La literatura infantil y juvenil en España", en Nobile, A. *Literatura infantil y juvenil.* Madrid. Ediciones Morata, p. 147.

Miguel Calatayud. Altea Ilustrada,1993, (postal–detalle).

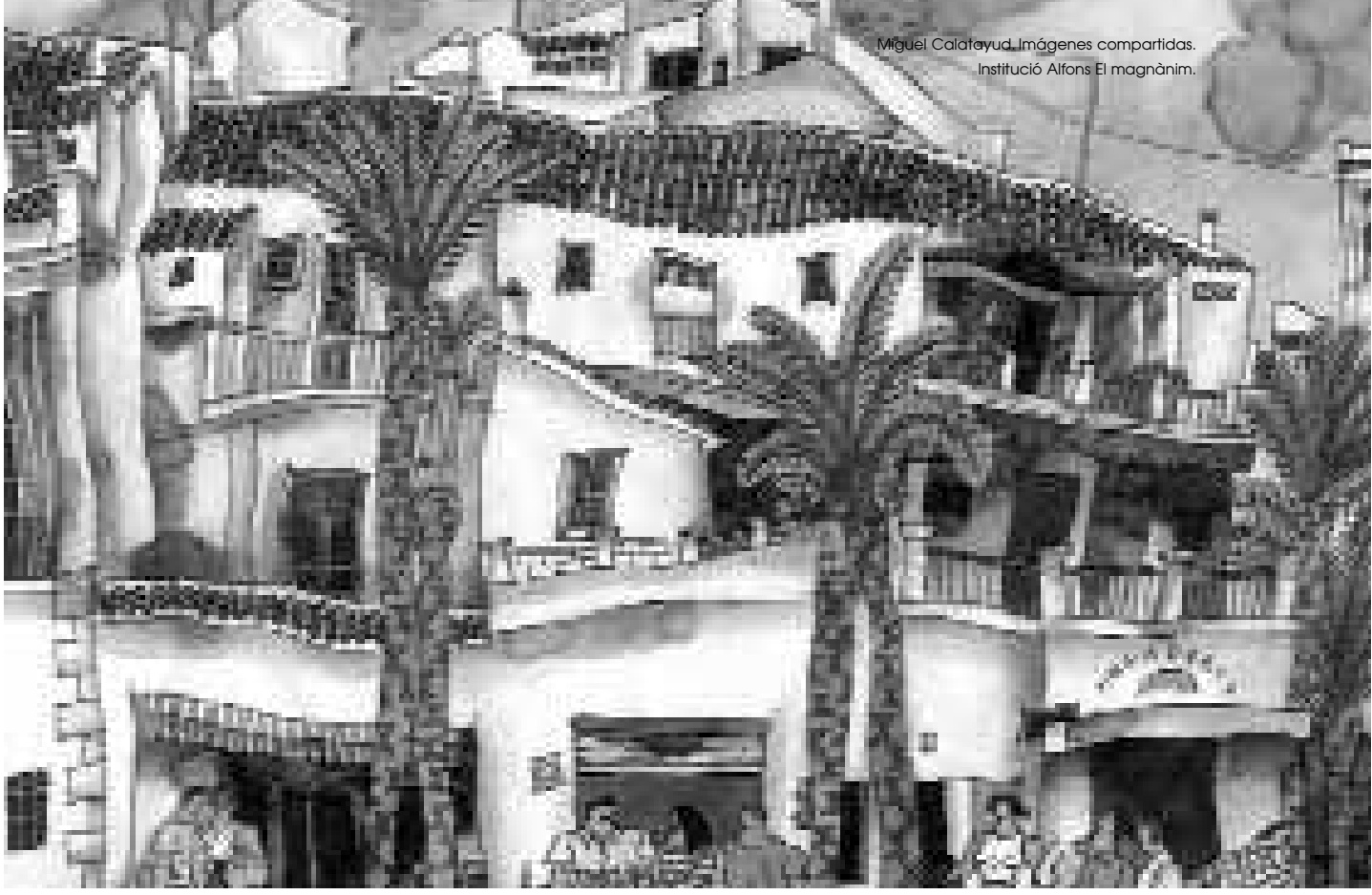
ses como*: "No pregunte rumbos ni pida mapas, que no tengo respuesta. Escribí esta historia dictado de un duende, y los duendes, señor, son poco dados a decir dónde están las ínsulas de sus cuentos"* [5]. El narrador con estas palabras realiza un pacto con el lector, que le marcará su lectura: la historia que será narrada es ficcional, porque está contada por un duende que pertenece al mundo mágico. El lector se introduce placenteramente en una historia de amores encontrados. Sin embargo, el mismo narrador nos da pistas como para suponer que a pesar de esta atmósfera mágica la historia narrada puede ser posible, pues el lugar en que ocurren los acontecimientos, por sus brumas, gaitas y cercanía del mar, podría ubicarse en la parte noroeste de España. Los sentimientos amorosos de los personajes contribuyen también a hacernos más real el pueblo descrito al inicio, como producto de la magia.

A diferencia de estos pueblos, existen otros que el autor muestra en sus narraciones como verosímiles, pueblos agonizantes, que como causa de las transformaciones sociales, van quedando sin habitantes, y se convierten en fantasmas. En *El último lobo* (1989) al construirse una autopista, el pueblo queda al margen, incomunicado. El narrador nos lo describe como un pueblo que ya no lleva a ninguna parte. En *El guardián del silencio*, última parte de *Crónicas de Media Tarde* (1996), el pueblo se queda con un solo habitante, Justo, del cual no se tiene certeza, si es una persona o una ánima en pena. Al final el pueblo que ya no se encuentra en la ruta de las cigüeñas, se nos vuelve inmaterial y nos sentimos como lectores ante un espejismo.

Los pueblos mágicos se nos tornan casi reales por los personajes que en ellos participan y por los sentimientos de éstos; por otro lado, los pueblos reales pierden su materialidad al quedarse prácticamente deshabitados y adquieren un hálito fantástico. No obstante este juego, Farias recupera un elemento fundamental en su arte narrativo y en su concepción de la sociedad: la existencia compartida entre grupos sociales es lo que confiere sentido a un pueblo,

[5] Farias, Juan. (1994), *Ronda de suspiros*, Madrid Ediciones S.M., 1996, p. 11.

Miguel Calatayud. *Imágenes Compartidas*, 1999, (cartel).



Miguel Calatayud. Imágenes compartidas.
Institució Alfons El magnànim.

como lo expresa en *Ronda de suspiros :"Todo eso es el vivir que hace, día con día, el alma de La Puebla. El resto, aún siendo de mérito, románico, barroco o lo que fuese, sólo son piedras"*[6]. El alma de los pueblos está en sus habitantes y en el modo como estos se relacionan, no en su conformación externa.

EL ALMA DE LOS PUEBLOS: SOLIDARIDAD Y COMUNICACIÓN

Los pueblos pequeños a los que se hace referencia en la narrativa de Farias no son pueblos perfectos ni se describen como lugares utópicos. No existe en el escritor un afán por idealizarlos y privilegiar solo lo positivo. En ellos se da la imposición de poder, la división de clases, abunda el comadreo y la vida privada escasea. En *Carmela*, (1992) la gente del pueblo no deja en paz al personaje principal por haber quedado embarazada soltera; en *Por tierras de pan llevar* (1987) Sancha es vigilada constantemente y se la estigmatiza por ser hija natural de una mujer enloquecida que vivía en el monte en condiciones degradantes y ser adoptada por un expresidiario.

Farias señala los problemas y defectos de estos pueblos y rescata la vida austera, de entrega al trabajo, la solidaridad, la comunicación entre sus integrantes y el interés por su bienestar. Teresa Colomer, en relación con el tema de la dura vida del campo, expresa que ésta solo es aplacada por: *"...la solidaridad de las pequeñas comunidades, la seguridad que produce un mundo bien definido y jerarquizado y en contacto con la naturaleza."*[7] Los habitantes encuentran en el apoyo solidario de sus vecinos el aliento que les permite ir enfrentando las condiciones adversas en que se desarrollan sus actividades productivas, y también el sentido necesario para una vida pacífica y estable.

La pobreza en que viven la mayoría de los

[6] *Ibid*, p. 119.
[7] Colomer, Teresa (1992).). "Escrito en democracia. La literatura infantil y juvenil en castellano". *Cuadernos de literatura infantil y juvenil.* N. 35, p. 14.

Miguel Calatayud. Altea Ilustrada, 1993, (postal).

integrantes de los pueblos creados por Farias no es razón para dejar de compartir con los demás lo poco que se posee. En *El último lobo* cuando Justo regresa de su estadía en la ciudad, a la que había ido con la intención de salir de su pobreza, es recibido con una fiesta de parte de sus vecinos, hecha con lo mínimo, pero plena de alegría, afecto y sinceridad. En *Crónicas de Media Tarde* esta solidaridad se nos presenta hermosamente en la imagen de cuatro amigos debajo de un paraguas. Compañerismo que solo es roto por la guerra, la cual tiene su referente en la Guerra Civil Española, que provoca el resquebrajamiento de la armonía que caracterizaba el vivir cotidiano de los integrantes de Media Tarde.

Esa vida de los pueblos donde el consumismo no ha calado todavía, donde se vive en condiciones difíciles, pero sin premuras y en la que se comparte lo poco que se tiene, donde se sabe quiénes son los vecinos y hay mayor comunicación y solidaridad es la que Juan Farias nos muestra en sus libros, con el afán de recuperarla y de dar un testimonio de su existencia. Sin embargo, queda la duda, ¿será la narrativa de Juan Farias un adiós para siempre a esa sociedad?

MEDIA TARDE O LA ESPERANZA TRAICIONADA

La tarea que se ha impuesto Farias de hacedor de pueblos, llega a su punto más alto con la invención que hace del pueblo de Media Tarde. Al leer sus *Crónicas de Media Tarde* asistimos a la fundación de este pueblo, además lo vemos crecer y conformarse con las características necesarias que muchos pequeños pueblos de España tienen, tanto arquitectónicas como sociales. Por su nombre podríamos deducir que es un lugar que todavía posee un tiempo de vida, está en su madurez o consolidación, pero se nos muestra en la última de las narraciones de su trilogía, *El guardián del silencio (1985)*, como un pueblo en agonía: el epílogo anexado a la historia se constituye prácticamente en un certificado de defunción. El final de Media Tarde es semejante al de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Macondo desaparece de la faz de la tierra por causa de un tornado y también por la soledad. Esta última es la que lleva a que Media Tarde muera:

"Media Tarde tiene el color de la tierra en agosto.

Ya no está en la ruta de las cigüeñas.

Busqué recuerdos de todo lo que había oído contar. Encontré alguno, pero deshecho o

comido por la maleza.

Media Tarde, que no aparece en los mapas, que no figura en las enciclopedias, ha muerto consumido por la soledad"[8].

El pesimismo que embarga al narrador y su amargura por la desaparición definitiva de Media Tarde, muestra el extremo al que Farias ha llevado poéticamente la transformación de las sociedades y pueblos rurales, que paulatinamente han ido quedando desiertos y condenados a la desaparición. No plantea ni propone situaciones medias. Los pueblos están muriendo por la soledad y con ello las tradiciones y valores que los han sustentado históricamente.

En *La puerta* (1989) de Rodrigo Rubio y *El amigo oculto y los espíritus de la tarde* (1984) de Concha López Narváez, a diferencia de las *Crónicas de Media Tarde* de Juan Farias, surge la esperanza de un posible retorno a la vida del campo. En el primero, José decide escapar de la casa porque se siente inconforme con la vida de la ciudad y regresa por unos días a casa de sus abuelos, luego le confiesa a su padre su deseo de irse a trabajar al campo. En el segundo, Miguel, quien junto con su abuelo son los únicos habitantes de Carcueña, se marcha por unos días a la ciudad tras la muerte del abuelo, pero regresa casi inmediatamente al pueblo deshabitado. Él, con el amigo oculto, a quien llaman El Lobo, se encargan de mantener el pueblo en pie. La soledad lo lleva a resucitar los personajes que en otro tiempo vivieron en el pueblo y cuyas historias le habían sido transmitidas por el abuelo. Estos espíritus dejan de ser importantes cuando un grupo de jóvenes llegan atraídos por la vida tranquila del campo a hacer resurgir el pueblo tanto en sus edificios como tradiciones.

En todas sus obras Farias transmite esa intencionalidad y esa esperanza en recuperar un mundo regido por valores humanos como la solidaridad, el amor y la familia. En unas el planteamiento resulta más explícito que en otras, en las cuales hay que inferir su importancia a partir de una serie de situaciones conflictivas que se presentan en los personajes. Pero en *Crónicas de Media Tarde*, según Jaime García Padrino, su proyecto narrativo más ambicioso[9], en el nivel escritural esa esperanza se ve traicionada, al borrar totalmente el pueblo de la geografía física. Sólo permanece el recuerdo y la añoranza de ese mundo que es visto con melancolía por el narrador y que simboliza una época que ha quedado atrás en devenir histórico.

CONCLUSIÓN

El escritor debe ser testigo de su tiempo, portavoz de lo que se silencia y de realidades olvidadas, pero sobre todo, de las transformaciones sociales. Ésa es una de las funciones fundamentales de la literatura. La España de los pueblos de campesinos y de pescadores es una España real y no un escenario de un film cinematográfico,

[8] Farias, Juan (1996). *Crónicas de Media Tarde*. Madrid: Ediciones Gaviota, pp. 136-137.

[9] García Padrino, Jaime (1992). *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 561.

Miguel Calatayud. Altea Ilustrada, 1993. (postal–detalle).

pero ya no palpita ni en los veranos y se va quedando cada día más despoblada. Ésta es la que Farias, López Narváez y Rubio traen a la literatura, para que la conozcan los niños y recuperen los valores que la caracterizaron. Los pueblos que habitan las páginas de los escritores se nos vuelven casi reales y nos proporcionan una imagen muy particular de este fragmento de la historia española.

Estos escritores se han visto profundamente influenciados por los cambios que ha experimentado la sociedad española y en concreto las zonas rurales que en forma progresiva han ido entrando en un mundo de soledad y silencio, como bien lo afirma Andrés Sorel, cuando se refiere a lo acaecido con la comunidad autónoma de Castilla... *"Los pueblos se van cerrando, cayendo, silenciando"*[10]. Y es que desde la década de los sesenta los españoles empezaron a emigrar de los campos y los pueblos quedaron completamente abandonados, testigos mudos de unas formas de vida del pasado[11], que las nuevas generaciones ya no conocerían, pues han nacido en la ciudad y en otras condiciones. Estos autores se han propuesto revivir ese mundo y esas transformaciones, con sus facetas positivas y negativas, con el propósito de informar y crear conciencia en los niños sobre su historia.

López Narváez, Rubio y Farias, especialmente este último, crean un tipo de narrativa que plantea a los receptores niños, de una forma directa y poética al mismo tiempo, el problema que ha significado el proceso de urbanización para los pueblos. A pesar de tratarse de un tema complejo y relativamente árido para los niños, los autores, con buenas dosis de magia, fantasía y simbolismo, insertan al niño en un universo narrativo que tiene sus propias leyes pero también constituye parte del entorno y de la tradición en la que ha vivido y se ha formado su familia. Esto resulta fundamental, ya que se le enfrenta con su realidad para que la comprenda mejor y sea capaz de transformarla en el futuro. En todo caso, las obras de estos autores generan distintos efectos y envuelven al lector en un ambiente de magia, fantasía, realidad, historia y ficción, que lo hacen disfrutar plenamente de los universos que inventan, pero que también le exigen una respuesta activa y reflexiva, en donde simultá-neamente son posibles el disfrute y la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

• Colomer, T. (1992) "La literatura infantil y juvenil en España", en Nobile, A. *Literatura infantil y juvenil.* Madrid: Ediciones Morata, pp. 138-167.

—(1992) "Escrito en democracia. La literatura infantil y juvenil en castellano". *Cuadernos de literatura infantil y juvenil, nº.* 35, pp.7-19.

—(1987) *Por tierras de pan llevar.* Valladolid: Ediciones Miñón.

—(1989) *Desde el corazón de la manzana.* Zaragoza: Edelvives.

—(1989) *El último lobo.* Madrid: Susaeta Ediciones, 1990.

— (1990) *La isla de Jacobo.* Madrid: Ediciones Rialp.

—(1992) *Carmela.* Madrid: Ediciones S.M.

—(1995) *A la sombra del maestro.* Madrid: Alfaguara.

—(1996) *Ronda de suspiros.* Madrid: Ediciones S.M.

—(1997) *Por donde pasan las ballenas.* Madrid: E. Calpe.

—(1996). *Las crónicas de Media Tarde.* Madrid: Ediciones Gaviota.

• Flores, C.(1984). *Reflexión y crítica en torno a la literatura infantil.* Perú: Biblioteca Ayacucho.

• Gallego, A. (1988). *España en el siglo XX.* Madrid: Ediciones Anaya.

• García Padrino, J. (1992). *Libros y literatura para niños en la España contemporánea.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

• López Narváez, C. (1984). *El amigo oculto y los espíritus de la tarde.* Madrid: Editorial Noguer.

• Rubio, R. (1989). *La puerta.* Madrid: Ediciones S.M.

• Sorel, A. (1985). *Castilla como agonía. Castilla como esperanza.* Valladolid, Ediciones Ámbito.

[10] Sorel, Andrés. (1985), *Castilla como agonía. Castilla como esperanza.* Valladolid, Ediciones Ámbito, p. 5

[11] Gallego, Andrés (1988). *España en el siglo XX.* Madrid, Ediciones Anaya, pp. 44-45.

HUMOR ESPAÑOL para niños españoles

CARMEN GARCÍA SURRALLÉS. Universidad de Cádiz

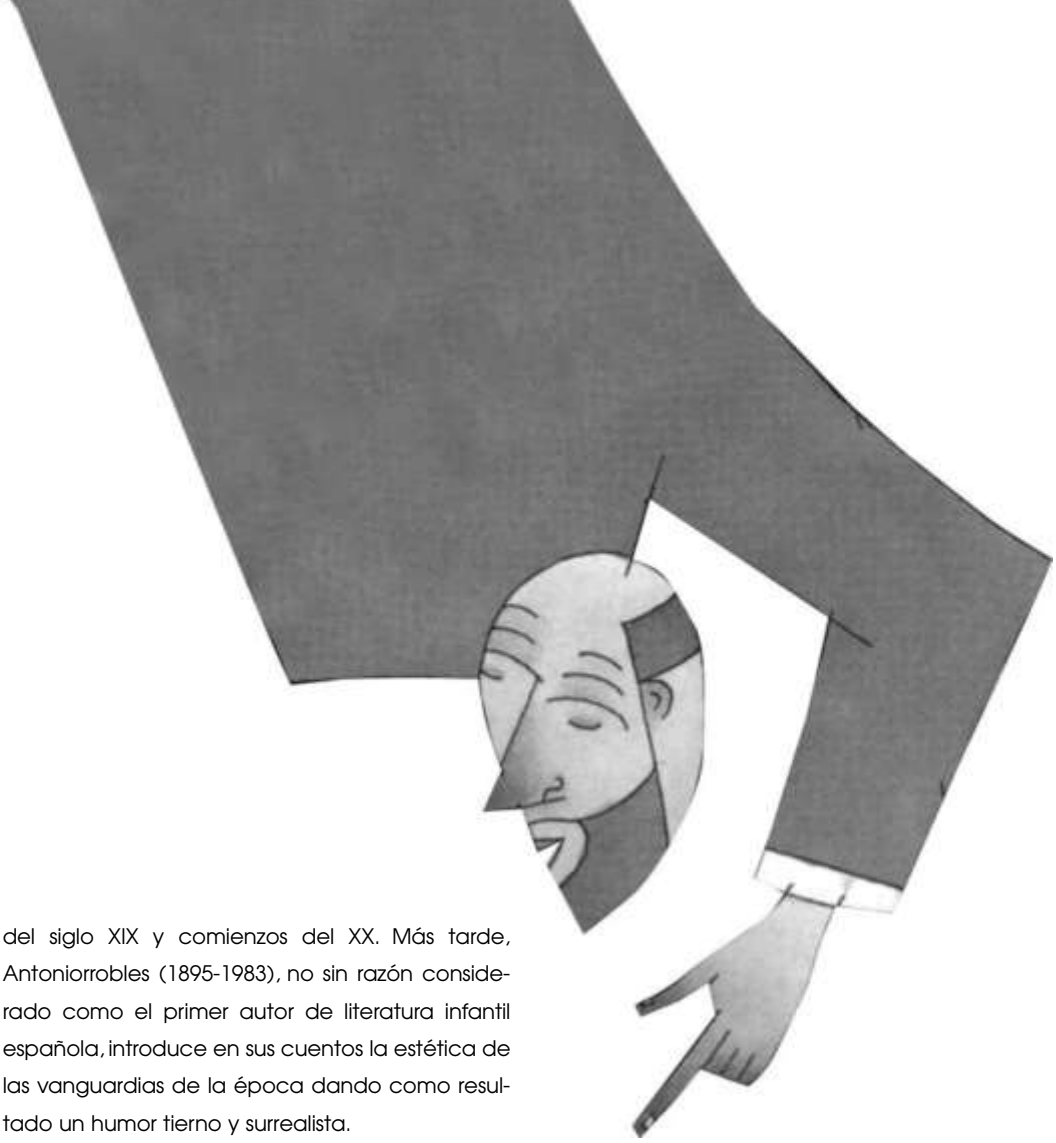
Durante siglos los autores de libros para niños y jóvenes, no tuvieron en cuenta el gran beneficio que para la formación de su personalidad, tiene el humor pues, como bien dice Marc Soriano[1] "*l'humour, l'ironie, la gaieté sont pour lui des adquisitions indispensables qui lui permettront de dominer ses problèmes et de faire confiance à la vie*"

Aquellos escritores, imbuidos de la necesidad de educar, de instruir, como única función reconocida a la literatura para niños y adolescentes, rechazaron lo que ellos consideraban perjudicial para su formación. No obstante, la literatura de tradición oral que, en su aparente sencillez e intrascendencia, aporta soluciones que las necesidades psicológicas y físicas del niño van exigiendo según su desarrollo, ha estado siempre impregnada de humor, de ese humor que se alimenta del disparate, de la hipérbole y de vocablos atrayentes por su sonoridad.

La literatura de autor prefirió generalmente que de un relato se desprendiera claramente una enseñanza. Los personajes deberían ser el ejemplo de lo que se debe hacer o de lo que se debe evitar. Las situaciones mostrarían su comportamiento a fin de ejemplificar el mensaje educativo.

En España algunos autores se apartan de la norma y buscan divertir por divertir como en numerosos cuentos de Calleja. En *Los cuentos del abuelo*[2], un autor anónimo narra para los niños los cuentos tradicionales y también los que él mismo inventa, con gracia, estableciendo comparaciones hiperbólicas y explicaciones absurdas, y utilizando los recursos del habla coloquial del Madrid castizo y del ambiente rural. Muchos son cuentos de siempre con un nuevo estilo que haría, sin duda, disfrutar con su lectura a los niños de finales

[1] SORIANO, Marc (1975): *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion.
[2] *Cuentos del abuelo*. Palma de Mallorca: José Olañeta, 1996 (Btca. de cuentos maravillosos, n. 19).



del siglo XIX y comienzos del XX. Más tarde, Antoniorrobles (1895-1983), no sin razón considerado como el primer autor de literatura infantil española, introduce en sus cuentos la estética de las vanguardias de la época dando como resultado un humor tierno y surrealista.

Otros autores, como Elena Fortún (1886-1952) y Borita Casas (1911-1999) con sus niñas traviesas e imaginativas pero llenas de lógica infantil, rompen con el modelo anterior de niña y ponen en evidencia el comportamiento de los adultos de una clase social acomodada que de esta manera recibe una crítica suave; al mismo tiempo, del choque de las conductas infantiles con las exigencias de los mayores, surge un humor amable y suave.

A partir de la década de los setenta, comienza a cultivarse con mayor intensidad el humor en la literatura infantil europea. La literatura infantil se abre a la transgresión de la norma: admite una mayor permisividad en el comportamiento de los personajes infantiles que ahora dejan de ser modélicos; permite dar un tratamiento diferente a los personajes clásicos; y, por último, abre las puertas a temas que habían sido tabú hasta entonces.

Esta nueva orientación llega a España a través de traducciones que algunas editoriales, entre ellas Alfaguara, SM, Miñón y Anaya, publican de autores como Roald Dahl, Christine Nöstlinger, Ursula Wörfel, Gianni Rodari y otros.

De este modo las editoriales contribuyen al conocimiento y difusión de la nueva literatura. Y, por otra parte, el nuevo tratamiento de las historias encuentra eco en los autores españoles cuyas obras se han visto publicadas a lo largo de los últimos veinte años.

El humor en los pocos autores que lo cultivaban hasta ese momento, era ingenuo, suave,

Ambas: Miguel Calatayud. *El libro de las M'Alicias*, S.M., 1990, (detalle).

basado en el uso de la lengua, de la caricatura y de la hipérbole, pero respetando casi siempre el mundo de los adultos.

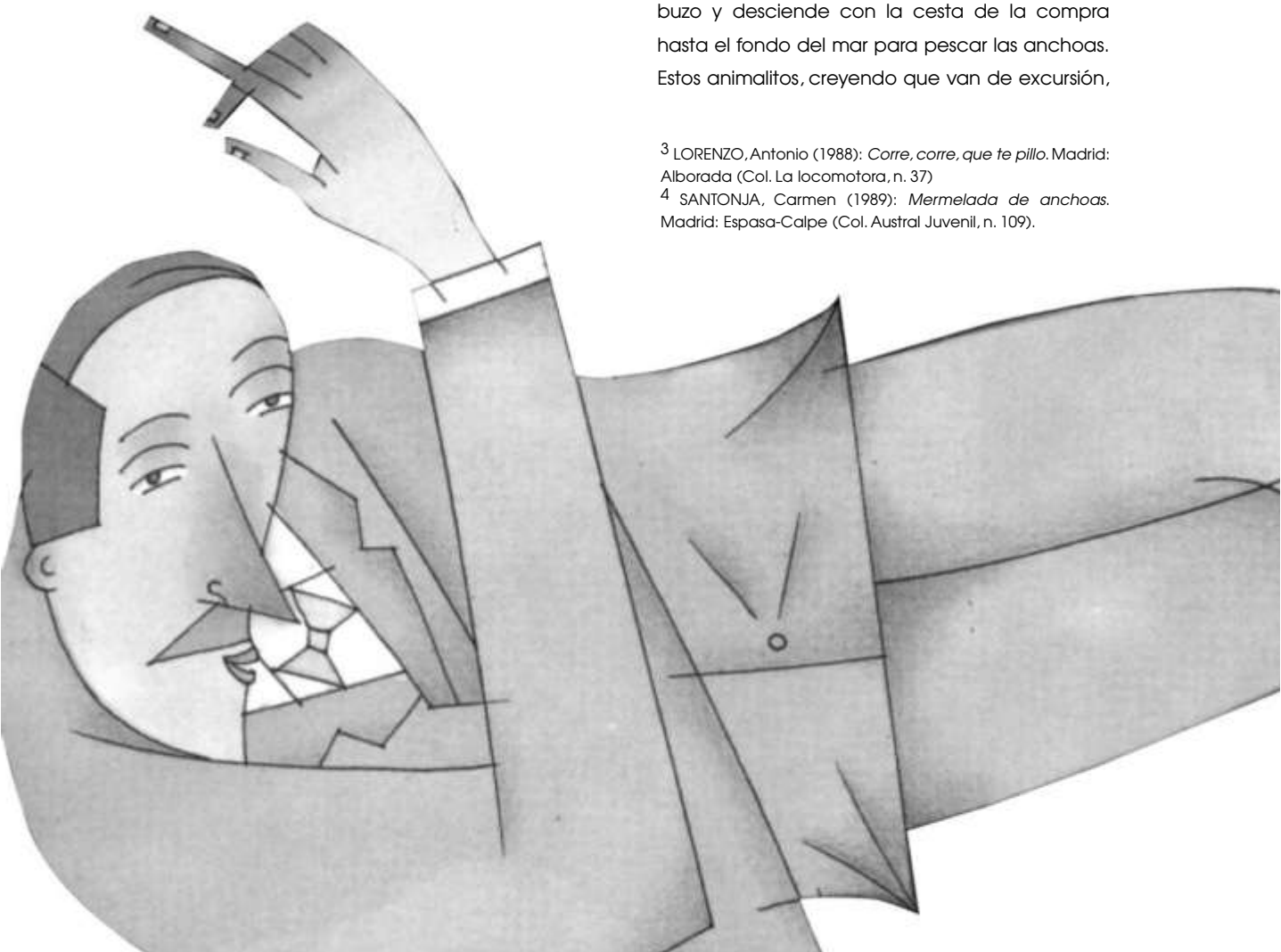
Ahora el humor amplía su espacio, y la subversión y la desmitificación se introducen en esta literatura, que, en consecuencia, puede ridiculizar el mundo de los adultos, transformar la identidad de los mitos tradicionales y tener una mayor libertad en el tratamiento de los temas escatológicos para los que siempre se habían utilizado eufemismos; nos refererimos, por supuesto, a la literatura escrita, puesto que la tradición oral infantil no puso jamás objeciones en este tema[3].

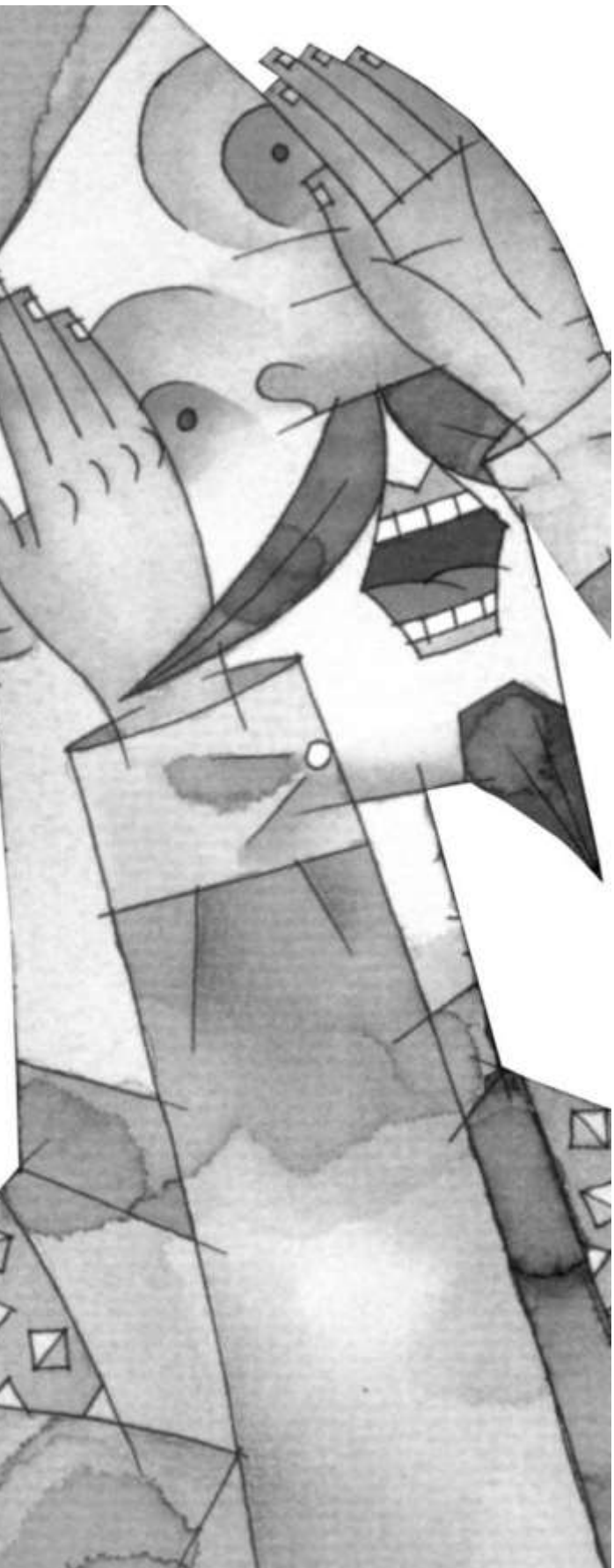
En España el humor se ha cultivado siempre en la historieta, pero no tanto en la narrativa. Hoy en día es evidente que ha ganado terreno. No vamos a establecer la nómina de escritores que lo cultivan en mayor o menor proporción, pero sí trataremos de hacer una exposición de recursos a través del examen de algunos textos concretos, representativos, según mi criterio, de diversas expresiones del humor. Afortunadamente la selección podría realizarse sobre otras obras y otros autores, pero estos son los elegidos. En ellos encontraremos ejemplos de transgresión de la norma, utilización del absurdo, desmitificación de arquetipos tradicionales y libertad escatológica.

Hay mucho de todo esto en un breve cuento de Carmen Santonja titulado *Mermelada de anchoas*[4]. Es la historia de un cocinero a quien le encargan preparar un plato "*realmente original*" para una merienda que va a ofrecer una señora de la alta sociedad. El absurdo no está sólo en el plato concebido, mermelada de anchoas, sino también en los acontecimientos que se van sucediendo hasta su ejecución. Como no sabe qué hacer, el cocinero pregunta a las cacerolas que se ríen de él con disimulo. Se pone su traje de buzo y desciende con la cesta de la compra hasta el fondo del mar para pescar las anchoas. Estos animalitos, creyendo que van de excursión,

[3] LORENZO, Antonio (1988): *Corre, corre, que te pillo*. Madrid: Alborada (Col. La locomotora, n. 37)

[4] SANTONJA, Carmen (1989): *Mermelada de anchoas*. Madrid: Espasa-Calpe (Col. Austral Juvenil, n. 109).





se muestran muy alegres; cuando se dan cuenta de su verdadero destino, la más descarada de todas propone al cocinero que sean ellas mismas las que hagan la mermelada, y después de haber puesto una gran cantidad de sal en un frasco de mermelada de fresa, engañan al cocinero y se escapan por el desagüe del fregadero hacia el mar.

Hay una parodia de las convenciones sociales que regulan el mundo de los adultos cuando se dice que algunos de los asistentes a la merienda aseguraban que ya habían oído hablar de esta maravilla "*aunque fuera la primera vez que lo oían*". O cuando los invitados esperaban con las tostadas en la mano a que la *"dueña de la casa diera la orden de empezar a comer"*.

La presentación de la mermelada a los invitados es una variante del motivo tradicional desarrollado en el cuento *El traje nuevo del emperador* y en el entremés cervantino *El retablo de las maravillas*[5], pues es una niña la que se atreve a decir con sinceridad lo que todo el mundo piensa y nadie se atreve a decir.

Frente a tales personas exageradamente ridículas, el personaje de la niña, que aparece sólo al final de la historia, está tratado con realismo: cuando todos se refugian en el cuarto de baño, la pequeña, golosa, espontánea y sincera recoge en una bolsa de plástico las tartas y pasteles para comérselos a solas sin tener que soportar una fiesta que tanto detestaba.

La autora utiliza un lenguaje humorístico con expresiones tomadas del habla coloquial: *"señora encopetada"*, *"todo el mundo dejó de cotorrear"*, *"le reventaban aquellas fiestas"*. Hay incluso una nota escatológica cuando la niña, al probar la mermelada, lanza la palabra más realista con la que se podía describir aquella porquería.

[5] AARNE, Antii y THOMPSON, *Stith: The Types of the Folktale*. FCE., n. 184. Helsinki: 1961. Tipo 1620, "The King´s Neros Clothes".

Un ejemplo de subversión del mito puede encontrarse en *El secreto del lobo*[6]. Fernando Alonso no es un autor pródigo en textos de humor, pero aquí nos da un relato francamente gracioso sirviéndose de la desmitificación de los personajes del cuento de Caperucita Roja.

El Lobo es en realidad un pobre animal que recuerda sus fracasos con los cabritillos, con los tres cerditos, con el cordero que bebía en el arroyo, con el pastor bromista... y que esconde a todos su realidad de animal inofensivo por haber perdido sus dientes en tantas aventuras. Caperucita Roja está representada por la Buena Juanita, aquella niña modelo de antiguos libros escolares, que aquí es una niña hipócrita y domina al Lobo bajo amenaza de descubrir su secreto.

Como consecuencia de esta inversión de papeles, se suceden las situaciones más hilarantes: la alimentación del Lobo a base de zanahorias; su sometimiento a la Buena Juanita que le obliga a cantar, saltar y bailar hasta la extenuación ; las risas y burlas que el Lobo escucha cada vez que abre su boca desdentada; el malentendido provocado por la sordera del pájaro carpintero; el juego infantil entre el Lobo y los animalitos del bosque ; y, por último, la huida del pobre animal con la cola chamuscada entre las patas. Todo esto, fruto de la venganza de la pérfida Juanita, constituyen situaciones divertidas de esta espléndida interpretación del mito de Caperucita.

La siguiente obra pertenece a Fernando Almena, autor cuya producción se caracteriza por la abundancia de recursos de humor. Los títulos de sus libros anuncian ya que la lectura será divertida: *Marcelo Crecepelos, El pavo Facundo, El bandido Carahigo, Pocachicha.* En este último texto hallaremos nuevas formas de humor.

En *Pocachicha*[7] la utilización de la hipérbole y del absurdo no constituyen una novedad excesiva, si no es por su mayor frecuencia. La novedad es que la parodia y la ironía recaen sobre instituciones no criticadas antes. El político, el intelectual, el ciudadano medio, van a ser objeto de la caricatura del autor. Es evidente que este tipo de humor puede no ser comprendido por completo por el niño, pero probablemente el autor lo utiliza porque escribe, en realidad, para todos, o quizás lo que ocurre es que se desahoga de vez en cuando sin poderlo evitar. Por esto en *Pocachicha* hay dos clases de humor: el ingenuo, el infantil, que puede considerarse como tradicional, y el que surge de la trasgresión , posible a partir de las nuevas corrientes europeas y de la instauración de la democracia.

Presenta a los políticos como amantes de la ostentación, incapaces de ponerse de acuerdo y de mantener sus promesas:

"Yo no prometo nada que no sea capaz de cumplir, señor, soy un heladero, no un político".

Los funcionarios son serviles con sus superiores y arrogantes con los que pertenecen a una clase inferior:

"A los guardias suelen molestarle mucho los graciosos salvo, claro está, cuando el gracioso es su jefe. Entonces le ríen la gracia".

Los ciudadanos son egoístas, incapaces de trabajar para su comunidad y se complacen en molestar al prójimo:

"A la gente le da igual llamarte Juan que Bertoldo, pero, al contrario, llamarte Pocachicha la llena de ilusión"...

Se ríe también de los ecologistas y sus obsesiones:

"- Los políticos sólo saben gastar el dinero de los contribuyentes - se comentaba.

[6] ALONSO, Fernando (1987): *El secreto del lobo*. Madrid: Espasa-Calpe. (Hay una edición en Edelvives, 1998).
[7] ALMENA, Fernando (1988): *Pocachicha*. Madrid: Magisterio (Col. Punto Juvenil, n. 8).

Miguel Calatayud. *El árbol inquieto*, S.M., 1993, (detalle).

- Eso es que piensan construir una central nuclear - sostenían los ecologistas"..

Y se burla de los intelectuales que proceden a dar una explicación técnica sobre cualquier asunto por simple que sea:

"Los más destacados psicólogos y sociólogos aseguraron que sólo era una alucinación, fruto del estado emocional producido por la claustrofobia de sentirse apresados en las casas. Los naturalistas aceptaron esta teoría, aunque, a su entender, causada por los efluvios tonificantes producidos por las flores. Los niños unánimemente reconocieron que sólo era un carrito volador"..

Toda esta crítica viene apostillada con frases en forma de sentencias llenas de ironía:

"Uno de los signos por los que debe mirarse al hombre importante es por la cantidad de sus teléfonos".

"La más notable cualidad de un gerifalte, más que todas las que hasta ahora se han enumerado, es la de no dimitir bajo ningún concepto, así se hundan el cielo y la tierra".

El panorama, tal como se acaba de exponer, parece demoledor. Pero todo se dice como quien no quiere la cosa, una observación por aquí, una ironía por allá, de manera que lo que aparece en primer plano es la historia fantástica y absurda de un extranjero vendedor de helados, Pocachicha, capaz de llevar, por medios mágicos, el mar hasta una ciudad del interior para que una gaviota pueda vivir en su hábitat. Lo que ocurre es que en el proyecto se involucran políticos y funcionarios que ven en esto una forma de promoción turística para la ciudad y al mismo tiempo de obtención de beneficios personales.

Esta crítica irónica no afecta a la sensibilidad de los niños en el sentido de hacerlos desconfiados y cínicos pues refleja la opinión del hombre de la calle y los niños suelen oír parecidos comentarios en su propio hogar. Sin embargo, resultan muy atractivos para el adulto, que comprende su verdadero alcance.

No es éste el único tipo de humor, como queda dicho más arriba. Hay otras formas más ingenuas que harán las delicias del joven lector. Algunas tienen su origen en recursos de lenguaje. Otras, en la utilización del absurdo. Estas, en la caricatura. Aquellas, en la referencia a lo escatológico.

Miguel Calatayud. *El libro de las M'Alicias*, S.M., 1990, (detalle).

EL LENGUAJE

El uso del lenguaje provoca efectos cómicos por varios medios:

• Con términos y expresiones coloquiales como "*pirada*", "*pelas*", "*pelotillero*".

• Con términos inventados como "*verdófilos*" al hablar de los ecologistas.

• Con metáforas para designar las diferentes escalas y categorías en la Administración: "*el Superior*", "*el Muy Superior*", "*el Gerifalte Consistorial*", "*el Presidente del Cotarro Gubernamental*".

• Con chistes como el de los "*marrulis*", invención de Luis para poder ganar algún dinero sin tener que hacer la cama.

"*- Luis, eres un embustero. En la cama de la abuelita no había escondidos "marrulis". La he desecho entera y no he encontrado ninguno. Además, no me has dicho cómo son los "marrulis".*

- Y yo qué sé, si no has encontrado ninguno cómo quieres que lo sepa".

O, cuando utilizando una frase de cortesía, el guardia Remigio la toma al pie de la letra y en lugar de responder "*que aproveche*" o "*que siente bien*" se sienta a la mesa y devora el filete destinado al amo de la casa.

• Con juegos de palabras como el doble sentido del vocablo "*carrera*", acción de correr y rotura en las medias, cuando se refiere al gusto de la gaviota por picar las piernas de la abuela.

• Con la utilización de figuras de dicción como la hipérbole, la comparación y el rompimiento del sistema:

Hipérbole – "*Las habitaciones eran de tan exageradas dimensiones que cuando alguien elevaba la voz, contestaba el eco*"..

Comparación – "*La reluciente calvicie del Gran Gerifalte era casi un monumento a la lámpara eléctrica*"..

Rompimiento del sistema[8] - (Llevar el mar al interior era) "*algo que superaba el invento de la rueda, la pólvora y el chupa-chups*". "*El otro* (...) *podría ser cualquier cosa: labrador, herrero, afilador, hortelano o incluso criador de lagartijas*".

EL ABSURDO

Toda la historia se desarrolla en dos partes bien diferenciadas. La primera gira alrededor del extraño personaje que se define a sí mismo como "*hacedor de prodigios*" y "*forjador de quimeras*", y que vende helados "*de deseos extravagantes*". El problema se plantea cuando Luis compra un helado y como vuelta del dinero entregado, el vendedor le da no una moneda sino una gaviota. La presencia del animal en casa de Luis causa tantos problemas que su padre trata de devolver la gaviota al vendedor. Incapaz de conseguir su propósito, recurre a la autoridad competente. La autoridad competente es el guardia Remigio que no sabe qué hacer con este hombre desconcertante y finalmente le solicita su permiso de vendedor. Pocachicha, en lugar de una autorización le muestra una foto en la que aparece en amable compañía con una alta autoridad, lo que Remigio interpreta como garantía del personaje y, en consecuencia, como la imposibilidad de actuar contra él.

A partir de aquí, la historia deja de lado a Luis, a su familia y a la gaviota, para centrarse en los avatares de la clase política que, por otros motivos, intentará poner en práctica un ambicioso proyecto ideado por el vendedor para traer el mar hasta el pueblo a fin de que la gaviota pueda vivir en su medio natural.

8 BOUSOÑO, Carlos (1952): *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1976, 2 vols., 6ª edición.

A este dislocado argumento se superponen los diálogos absurdos entre los representantes de la escala de autoridades para llegar hasta el Presidente del Cotarro Gubernamental; los conflictos entre "*verdófilos*" y "*asfaltófilos*"; las propuestas de Pocachicha para conseguir que los ciudadanos caven un gran agujero por donde irá el mar; y otros proyectos tan absurdos como enlatar la luz del sol, concentrar el sonido en pastillas de chicle e inventar el helado de "*cabello naciente*" para poner remedio a la calvicie del Gerifalte. Y el último absurdo: fijar la fecha para la llegada del mar "*cuando las ranas críen pelos*". En esta historia la frase se cumple al pie de la letra y, finalmente, con la aparición de una rana peluda llega el mar tan deseado.

LA CARICATURA

Los personajes se definen por sus rasgos negativos. Pocachicha es "*un montón de huesos puestos en orden*". El Cuasisecretario tiene el rostro de un "*chumbo*" mal afeitado. El cuerpo del Gerifalte "*rechoncho y orondo del que apenas se destacaba la cabeza a causa del corto cuello, ofrecía el aspecto de una gigantesca pelota de tenis*". E incluso se dice de Luis que "*no era un niño alto, guapo y rubio, ni tenía los ojos azules. Podría decirse que era un niño bastante normal, incluso su aspecto fortachón le daba cierto tinte de gordo*".

LO ESCATOLÓGICO

El uso de un vocabulario prohibido y la referencia a acciones pertenecientes al ámbito de la intimidad son aprovechados por Almena para obtener efectos humorísticos. Los personajes descienden de una hermosa carroza tirada por caballos blancos... para orinar en mitad del campo. Las cuatro letras de la sigla correspondiente a la Confraternidad de los Amantes del Cemento y del Asfalto permite al Gerifalte afirmar que *Ala ciudad está dominada por la C.A.C.A.* Y el efecto laxante de las flores que consumen los habitantes de la ciudad, da lugar a uno de los episodios más cómicos del texto.

La variedad de recursos que aparecen en esta obra, ha merecido que nos hayamos detenido más en ella. Por otra parte, puede servir de guía para saber qué tipo de humor se ofrece hoy día a los niños españoles porque es justamente el que ellos demandan: con frescura, más libre en la expresión, absurdo e hiperbólico. Todas estas características enlazan con una literatura tradicional de canciones de mentiras, de aleluyas del mundo al revés, de retahílas sin sentido y de canciones de una inocente obscenidad.

Miguel Calatayud. *El libro de las M'Alicias*, S.M., 1990, (detalle).

EL *BILDUNGSROMAN* DE JOHANNA SPYRI

ANÁLISIS DE LA TRANSPOSICIÓN DE UN GÉNERO PARA ADULTOS A LA LITERATURA INFANTIL

ISABEL HERNÁNDEZ. Universidad Complutense de Madrid

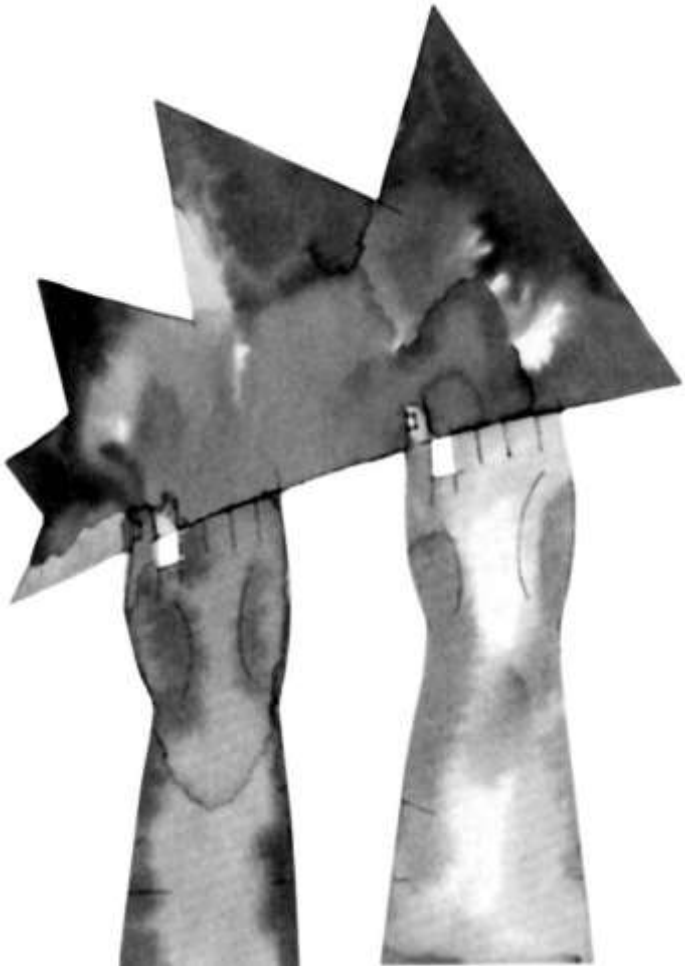
Cuando Johanna Spyri publicó en 1880 la novela que la daría a conocer en el mundo entero, en la que relataba las aventuras de la niña huérfana de los Alpes, la universalmente conocida Heidi, no tituló la obra con el simple nombre de su protagonista, tal y como hoy se habla siempre de ella, sino que emuló en el título, formulado según los cánones del siglo pasado y hoy, tal vez, un tanto largo, el de las novelas que según todos los críticos y estudiosos de la literatura alemana mejor han encarnado y encarnan aún en nuestros días el espíritu alemán: los conocidos *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Los años de aprendizaje de Guillermo Meister,* 1795) y *Wilhelm Meisters Wanderjahre (Los años de peregrinación de Guillermo Meister,* 1821).

En un principio Johanna Spyri no tenía intención de escribir una segunda parte de la novela, con lo que en el título integró el de las dos novelas de Johann Wolfgang von Goethe, el escritor alemán por excelencia, dando así a la primera parte de la novela el título de *Heidis Lehr- und Wanderjahre (Los años de aprendizaje y peregrinación de Heidi)*. El éxito de la obra fue, no obstante, tan grande que la autora se decidió a publicar una segunda parte en 1881 con el instructivo título de *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat (Heidi puede poner en práctica todo lo que ha aprendido)*. A pesar del cuidado y el esfuerzo de la autora por buscar para su obra unos títulos tan significativos, hoy en día nadie la reconoce por ellos y ni siquiera los críticos se han interesado por analizar el significado de los mismos y la intención que se oculta tras ellos. Y lo cierto es que el análisis del título y de las estructuras externa e interna de la obra sitúan a *Heidi* en la tradición del género del *Bildungsroman*[1], la gran aportación de las letras alemanas a la lite-

[1] Prefiero no traducir el término *Bildungsroman*, por no existir una traducción exacta del término al español. Generalmente se habla de "novela de formación", y quizá sea ésta la mejor traducción posible, pero el concepto español no implica el proceso de formación del individuo a nivel pedagógico y personal que se presupone en el *Bildungsroman*. Además, durante los últimos años, el término "novela de formación" se ha utilizado con demasiada frecuencia en la literatura española para denominar obras que no se corresponden en sus estructuras con lo que en alemán es un *Bildungsroman*, de ahí que, para no incurrir en errores de tipo terminológico, sea preferible mantener el término en la lengua original.

ratura universal y que se inicia precisamente con la mencionada obra de Goethe, modelo y paradigma por excelencia del género[2].

El *Bildungsroman* nació como género en la segunda mitad del siglo XVIII como medio de expresión de las ideas, los problemas y las dificultades de emancipación de una clase social que estaba creciendo a pasos agigantados en ese momento: la burguesía. Nace, además, en un momento en que el individuo comienza a tener una conciencia cada vez más clara de su especificidad irrepetible, de su unicidad como ser humano. Es el mundo exterior el que dificulta en gran medida la afirmación y realización de la naturaleza individual: una reconciliación del "yo" con el mundo sólo es imaginable bajo la premisa de que al sujeto le resulta imposible imponer sus pretensiones únicas, pero sí puede encontrar una forma de vida que le permita resaltar su individualidad en el conjunto de la sociedad. De ahí que este género narrativo busque modelos de formación ideales que posibiliten el desarrollo de las disposiciones naturales del individuo y, a través de ello, el individuo consiga ocupar el lugar que le corresponde en la sociedad. De este modo, el género se estructura siempre en torno a un protagonista joven que intenta comprenderse



[2] En este sentido cabe hacer aquí una breve referencia a la consideración del género entre críticos y escritores alemanes: "Sólo dos figuras del siglo XIX alemán han cobrado una enorme importancia para la literatura extranjera: Heinrich Heine y E.T.A. Hoffmann. Pero hasta hoy ninguno de los dos ha sido aceptado sin reservas en nuestro país. Heine continúa siendo una sensación para Europa y un escándalo para Alemania. El siglo XIX alemán perdió toda conexión con la literatura universal. El mismo Thomas Mann lo formuló una vez con toda claridad en una conferencia sobre *Die Kunst des Romans (El arte de la novela)*, que dio en el año 1939 a unos estudiantes americanos. En aquella ocasión dijo: «La gran producción de novela social de los Dickens, Tackeray, Tolstói, Dostoievski, Balzac, Zola y Proust representa el verdadero arte monumental del siglo XIX. Son nombres ingleses, rusos y franceses -¿por qué faltan los alemanes?-. La contribución de Alemania al arte europeo de la narración es en parte sublime, consiste principalmente en el llamado *Bildungsroman*»". Hans Mayer (1970), *La literatura alemana desde Thomas Mann*. Madrid: Alianza, p. 21. Traducción de Mª Pilar Lorenzo. Lo cierto es que en la literatura alemana abundan las obras que tienen como tema central un proceso de formación y que este fenómeno se ha intentado explicar a menudo desde la especificidad de la tradición cultural alemana: se presta una mayor atención a lo íntimo y a lo privado, al tiempo que se tiende a limitar y desvalorizar lo público, lo político.

Miguel Calatayud. *Imágenes Compartidas.* Institució Alfons el Magnànim, 1999, (boceto-detalle).

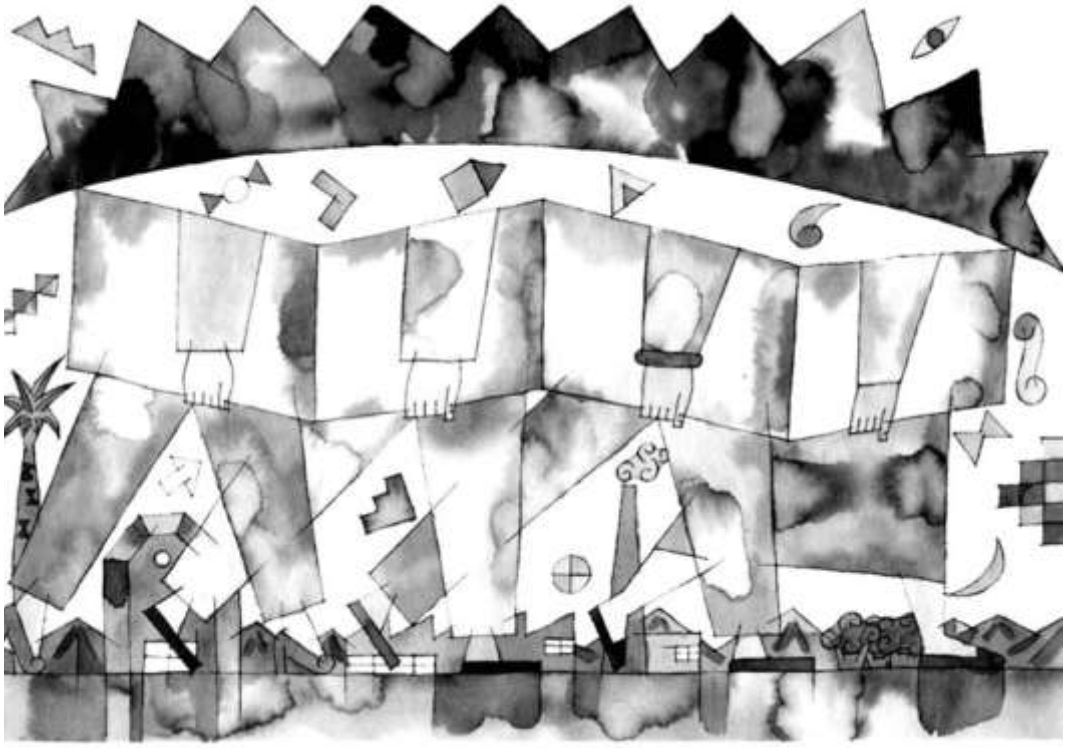
a sí mismo y al mundo que le rodea[3]. Tematiza el enfrentamiento de un personaje con distintos ámbitos de la realidad y acentúa la tensión entre el individuo y el mundo, entre el ideal y la realidad, pues los conflictos, las experiencias positivas y negativas, son una vivencia necesaria en el proceso de maduración indispensable para lograr la armonía del ser humano, para el desarrollo de su personalidad. En este sentido el *Bildungsroman* presenta elementos típicos de otros géneros como la autobiografía y la novela social; respecto de la estructura también de la novela de viajes, puesto que la formación del protagonista está enmarcada siempre en un viaje que será el que le proporcione el conocimiento del mundo y el que le aportará, a través de las más diversas experiencias, la formación necesaria para poder integrarse en la sociedad. Es, por tanto, un género condicionado históricamente, pero asentado sobre una estructura ahistórica: la historia de la vida de un protagonista aislado, un modelo narrativo que se amplía en la segunda mitad del siglo XVIII con nuevos contenidos relativos a los ideales de formación propios de la época, hecho que constituirá el primer elemento de carácter histórico para poder definir el género como tal.

Además, todas las novelas que pueden incluirse dentro del género presentan una serie de características comunes: el protagonista tiene conciencia de no estar viviendo una serie de aventuras sin más, sino un proceso de búsqueda de sí mismo en el mundo; su camino en la vida está determinado por una serie de equivocaciones necesarias que se irán corrigiendo en el proceso de su desarrollo. Experiencias típicas que viven todos los protagonistas de estas novelas son, entre otras, el enfrentamiento con la casa paterna, la supervisión e influencia de mentores o de instituciones formativas y educativas, el contacto con el mundo del arte, aventuras amorosas reales o imaginarias, la práctica de una profesión o el contacto con la vida pública y política.

Es cierto que las novelas de este género difieren en gran medida en la configuración y en la valoración de estos elementos, pero al estar orientadas todas ellas a un final armónico (un auténtico *happy end*) adquieren necesariamente una estructura de carácter teleológico: la finalidad única y última es la armonía con el mundo, con el cosmos y para lograrlo, el *Bildungsroman* parte de una premisa fundamental: es posible un compromiso entre las aspiraciones del individuo y las exigencias del mundo, entre la autoafirmación del sujeto y la adaptación a un orden prestablecido. A pesar de ello, los procesos evolutivos que recogen la mayoría de las novelas muestran a los protagonistas en un mundo que no siempre accede a sus deseos y en el que no es fácil lograr una plena integración.

El autor tiene, pues, ante sí una tarea ardua si pretende que el protagonista de su novela consiga esta integración sin que el final de la obra resulte algo fantástico y difícil de creer[4]. El

[3] Esto no es otra cosa que el reflejo literario de las dos teorías científicas respecto a la formación del individuo que estaban en boga en ese momento, pues el conflicto que se plantea entre esta individualidad sensible y el mundo que le rodea sólo puede solucionarse a través de un proceso de formación que concibe al hombre como algo que está por devenir y que sólo a través de diferentes periodos de crisis llegará a la madurez. Según la doctrina de la preformación de Lebiniz y Honnet, las bases, las aptitudes características del ser humano se encuentran ya en su primera célula, preformadas, y luego tan sólo se desarrollan; según la teoría del entorno de Helvétius, las características y peculiaridades de cada individuo se desarrollan gracias a las influencias externas.



autor debe dotar a los acontecimientos de la mayor veracidad posible, pues su intención a la hora de escribir un *Bildungsroman* es siempre una sola: lo que pretende en realidad, en un siglo en que las ciencias se han desarrollado de manera espectacular y la pedagogía ha demostrado las virtudes de una formación bien dirigida, no es otra cosa que la formación del lector proponiéndole como modelo las experiencias de su propia vida (de ahí la relación con la autobiografía). ¿Por qué no, entonces, hacer uso de este género tan arraigado en el individuo alemán y enseñar a conocerlo ya desde la infancia? ¿Por qué no utilizarlo también en obras destinadas al público infantil y juvenil?

Es difícil saber si Johanna Spyri se hizo esta pregunta antes de comenzar a escribir las aventuras de Heidi; lo que sí es cierto es que este tipo de novela ha estado siempre tan arraigado en el alma alemana que no resulta difícil pensar que lo tomó como modelo para componer la novela de su pequeña de los Alpes, porque lo que quería presentar a través de ella se adaptaba muy bien al canon del género. Tal afirmación puede

[4] Éste es el caso de la mencionada novela de Goethe, en la que los acontecimientos se precipitan en el último momento de forma vertiginosa hacia un final feliz y armónico, expuesto de tal modo que resulta un tanto difícil de creer que en la vida real las cosas puedan suceder de esa forma.

Miguel Calatayud. *Imágenes Compartidas.* Institució Alfons el Magnànim, 1999, (boceto-detalle).

resultar extraña si tenemos en cuenta lo anteriormente expuesto acerca de las características propias del *Bildungsroman*, pero no debe olvidarse que Spyri lo adapta a una novela infantil, hecho que la obliga a alterar si no sustancial, sí ligeramente, algunas de las características dominantes del género que no tendrían validez alguna para un lector de corta edad. Al proceso de formación del niño le corresponde un modelo diferente, pues no se pretende tanto la integración en la sociedad, sino la transmisión de una serie de valores que el niño debe adquirir desde la infancia. Y tampoco debe olvidarse a la hora de analizar la obra desde esta perspectiva que Johanna Spyri escribió muchas de sus obras, entre otras ésta, "para niños y para aquellos que aman a los niños", con lo que la finalidad es doble y se dirige a dos grupos bien diferenciados.

Analicemos, por tanto, el proceso de transposición que la autora ha llevado a cabo para trasladar el género al mundo infantil:

1. Frente al protagonista joven del *Bildungsroman*, que ha abandonado ya la infancia y entrado en la adolescencia, donde toma conciencia de su necesidad de formación, encontramos aquí a una protagonista de corta edad: Heidi apenas tiene cinco años cuando Dete la lleva a vivir con el abuelo y ocho cuando se traslada a Francfort;

2. Heidi no es consciente en ningún momento de su necesidad de formación, no obstante, ésta se irá produciendo progresivamente impulsada por circunstancias externas: Heidi adquirirá los conocimientos que debía haber adquirido en la escuela (institución de enseñanza a la que, debido a la obstinación del abuelo, la niña no había asistido jamás, a pesar de los ruegos del cura de Dörfli) o con el preceptor de Clara, ayudada por la bondad de la abuela de Clara y movida por el único fin de hacer feliz a la abuela de Pedro leyéndole las historias de su libro de salmos; por otro lado, Heidi se irá formando también en la vida a través de las experiencias y vivencias que le aportará su viaje a Francfort y el contacto con otras personas y otro entorno completamente distinto al suyo;

3. el mundo de la pedagogía, absolutamente necesaria en la formación de un niño, aparece representado por tanto en la escuela y en las personas del maestro y de la abuela de Clara, así como en el método, rudimentario pero eficaz, que Heidi utiliza posteriormente para enseñar a leer a Pedro;

4. las teorías científicas de la preformación y el entorno sobre las que se asienta el proceso de evolución del individuo en el *Bildungsroman* también aparecen aquí conjugadas y expuestas, en boca del preceptor, como absolutamente necesarias para el correcto desarrollo de cualquier individuo[5];

5. el viaje, ineludible en la estructura del *Bildungsroman* también tiene lugar aquí: Heidi se

[5] "—No quisiera de ningún modo ofender a la jovencita —comenzó de nuevo el profesor—, pues si bien es verdad que, por una parte, tiene una especie de falta de experiencia social, motivada por la vida más o menos sin cultivar en la que se movía la joven muchacha hasta el momento de su traslado a Francfort, traslado que evidentemente influiría en el desarrollo de ésta, yo diría, si no enteramente, sí al menos parcialmente inmadura criatura, sin embargo, por otro lado, está dotada de disposiciones nada despreciables; y considerado todo ello con prudencia..." Cito por la traducción de María Dolores Ábalos para la edición publicada en Madrid en 1984 por Ediciones Generales Anaya, que contiene la traducción íntegra de las dos partes de la novela acompañadas de las ilustraciones que Tomi Ungerer realizó para la edición alemana de la editorial Diogenes en 1978. Aquí p. 120. Debe mencionarse en este sentido que en la actualidad esta edición está descatalogada y que no existe en el mercado editorial español una sola edición íntegra de *Heidi*, tan sólo versiones y adaptaciones, hecho que no deja de resultar curioso si tenemos en cuenta que se trata de una de las obras cumbre de la literatura infantil y juvenil.

traslada a Fráncfort, y allí será donde tendrán lugar un sinfín de experiencias, en su mayoría negativas, que la ayudarán a discernir entre lo bueno y lo malo, algo que la pequeña aún desconocía;

6. es evidente que las experiencias de carácter amoroso no pueden estar presentes en la novela, pero sí se dejan ver pequeños matices de la relación hombre-mujer en la relación que se establece entre Pedro y Heidi, sobre todo en los celos manifiestos que el pequeño siente ante Clara, a la que considera una intrusa en su relación con Heidi, y en la agresividad que manifiesta al tirar la silla de la inválida montaña abajo;

7. si en la figura de la protagonista no se persigue la adaptación al entorno y la convivencia armónica con el medio que la rodea, este motivo, finalidad única del género, aparece también en la novela en la persona del abuelo: la autora demuestra que el ser humano no puede vivir aislado, sino que ha de integrarse y vivir en un ámbito social; de este modo, el abuelo, gracias a Heidi, volverá a vivir en el pueblo y convivirá con sus convecinos tal como se espera de un individuo de provecho para la sociedad;

8. el final de la novela no puede ser más feliz: todo es armónico, alegre, la vida bulle alrededor de los protagonistas a los que Dios ha recompensado por sus bondades de la mejor manera posible: Clara puede andar.

Esto por lo que se refiere a las estructuras básicas del *Bildungsroman*. Pero aún hay más. *Heidi* se estructura respecto a forma y contenido en el marco de este género literario; no obstante, para acercarlo más a los lectores a los que dirige su obra, la autora añade a la novela algunas características propias de otros géneros literarios, muy cercanos también al lector de finales del siglo XIX. Me refiero en concreto a la dicotomía que domina toda la obra: la del campo frente a la ciudad, el tema, por excelencia, de la novela regional. La ciudad sólo presenta aspectos negativos, el campo positivos; o lo que es lo mismo, la ciudad es mala, el campo es bueno. Esta dicotomía aparece aquí llevada hasta el extremo de que la montaña se convierte en elemento purificador y sanador.

Las descripciones de ambos elementos son clarificadoras:

Como el pajarillo que se encuentra por primera vez en su reluciente cárcel y va de un lado a otro probando todos los barrotes, para ver si puede colarse entre ellos y volar hacia la libertad, así corría Heidi sin cesar de una ventana a otra para probar si se podían abrir; porque entonces tenía que verse algo más que muros y ventanas; abajo tenía que aparecer el suelo, la hierba verde y las últimas nieves derritiéndose en las laderas, y Heidi estaba ansiosa por verlo. Pero las ventanas permanecían cerradas. Por más que la niña tiraba de ellas y trataba de introducir los deditos por debajo de los marcos, para hacer fuerza para abrirlas, todo permanecía firme como el hierro[6].

La comparación implícita no puede ser más dura: para Heidi la ciudad es una cárcel, un espectáculo que poco tiene que ver con el que se le ofrece al atardecer en las montañas:

—¡Pedro, Pedro! ¡Fuego, fuego! Todas las montañas están ardiendo, y toda esa nieve de ahí enfrente está ardiendo y también el cielo. ¡Oh, mira, mira! La alta montaña rocosa está en llamas. ¡Oh, qué bonita la nieve encendida! ¡Pedro, levántate! ¡Mira, el fuego también ha llegado a la rapaz! ¡Pero mira las rocas! ¡Mira los abetos! ¡Todo, todo está ardiendo! (...) ¡Oh, qué bonito, mira la nieve de color rosa! ¡Oh, y arriba, junto a las rocas, hay muchas, muchas rosas! ¡Oh,

6 *Heidi*, pp. 87, 88.

Miguel Calatayud. *Imágenes Compartidas.* Institució Alfons el Magnànim, 1999, (boceto-detalle).

ahora se vuelven grises! ¡Oh, oh! ¡Ahora se ha apagado todo! ¡Ahora todo se ha terminado, Pedro! —y Heidi se sentó en el suelo y parecía tan alterada como si realmente todo hubiera tocado a su fin[7].

Además, la "bondad" del campo y la "maldad" de la ciudad van mucho más allá: el individuo del campo, acostumbrado a sus bondades, enferma en la ciudad. Heidi no puede continuar viviendo en Francfort, pues su insatisfacción le hace padecer sonambulismo. La receta para que cure no es otra que la vuelta a las montañas:

—Sesemann, tu pequeña protegida es, en primer lugar, sonámbula; de manera completamente inconsciente te ha abierto todas las noches la puerta de la calle, como si fuera un fantasma, y ha metido a toda tu tropa la fiebre del miedo en los huesos. En segundo lugar, la niña se está consumiendo de nostalgia y ya ahora ha adelgazado tanto que parece un esqueletito y se podría convertir en uno de verdad; así es que necesita rápidamente ayuda. Para el primer mal y el alto grado de excitación nerviosa a que está sometida sólo hay un remedio, a saber, que devuelvas a la niña inmediatamente al aire de la montaña de su país; para el segundo hay igualmente una sola medicina, que es la misma. Según esto, la niña saldrá de viaje mañana

7 *Heidi*, pp. 46, 47.

mismo; ésa es mi receta[8].

Y como "allá arriba se está bien", como "allí pueden sanar el cuerpo y el alma, y se recupera la alegría de vivir"[9] no sólo Heidi sana nada más regresar al aire puro de los altos pastos[10], sino que los mismos habitantes de la ciudad encontrarán la salud allí perdida, bien por la muerte de un pariente cercano (es el caso del doctor, que sanará el alma), bien por una enfermedad descrita como incurable (es el caso de Clara, que sanará el cuerpo):

Todos los días viene el doctor y grita ya desde la puerta: "¡Venga, venga! ¡A los pastos alpinos!" Se muere de ganas de que vayamos. No te imaginas lo a gusto que estuvo él allí. Durante el invierno ha estado viniendo casi todos los días a casa; decía que venía a verme, que tenía que volver a contármelo todo. Entonces se sentaba a mi lado y me hablaba de todos los días que había pasado contigo y con el abuelo en los pastos, y de las montañas y de las flores y del silencio que había allí tan arriba, por encima de todos los pueblos y valles, y del delicioso aire puro; y a menudo decía: "Allá arriba se tiene que curar todo el mundo". Ahora está muy distinto a como estuvo durante una temporada; otra vez se le ve joven y contento[11].

Esta visión idílica de las montañas tiene en la obra una doble función, pues contribuye además a paliar la imagen negativa de los Alpes que se tuvo durante el siglo XIX, una idea que compartía el propio Goethe antes de su viaje a Suiza en 1775[12]. En varias ocasiones a lo largo de la obra se alude a esta imagen negativa de un país por otro lado idealizado durante una buena parte del siglo XVIII, pues el aislamiento de sus habitantes, así como su forma de gobierno democrático, les hacía ideales a los ojos de otros países.

Así, cuando la señorita Rottenmeier ve a Heidi, la pequeña no concuerda con la idea que el ama de llaves se había hecho de ella:

—Habíamos decidido, como usted sabe, señor Sesemann, traer a casa una compañera de juegos para Clara, y como sé bien cuánto significa para usted que su hija esté rodeada únicamente de cosas buenas y nobles, había orientado mi pensamiento hacia una joven muchacha suiza, esperando ver entrar en nuestra casa a una de esas criaturas sobre las que tan a menudo he leído que, nacidas, por decirlo así, del aire puro de la montaña, pasan por la vida sin rozar la tierra. [13]

Cuando Sebastian acompaña a Heidi de vuelta a casa, la autora recoge sus pensamientos:

Sebastián lo miró (el tren) con melancolía, pues hubiera preferido mil veces seguir viajando seguro y sin hacer ningún esfuerzo, que emprender una caminata a pie, que además terminaría con una subida por el monte que podía ser muy peligrosa <u>en aquel país, donde todo era aún medio salvaje</u>, según suponía Sebastián[14].

La sola idea de tener que viajar a "ese país medio salvaje" hace estremecerse a la misma señorita Rottenmeier, tal como escribe Clara en su carta a Heidi:

Pero fíjate, la señorita Rottenmeier no quiere ir. Casi todos los días le dice la abuelita: "¿Qué

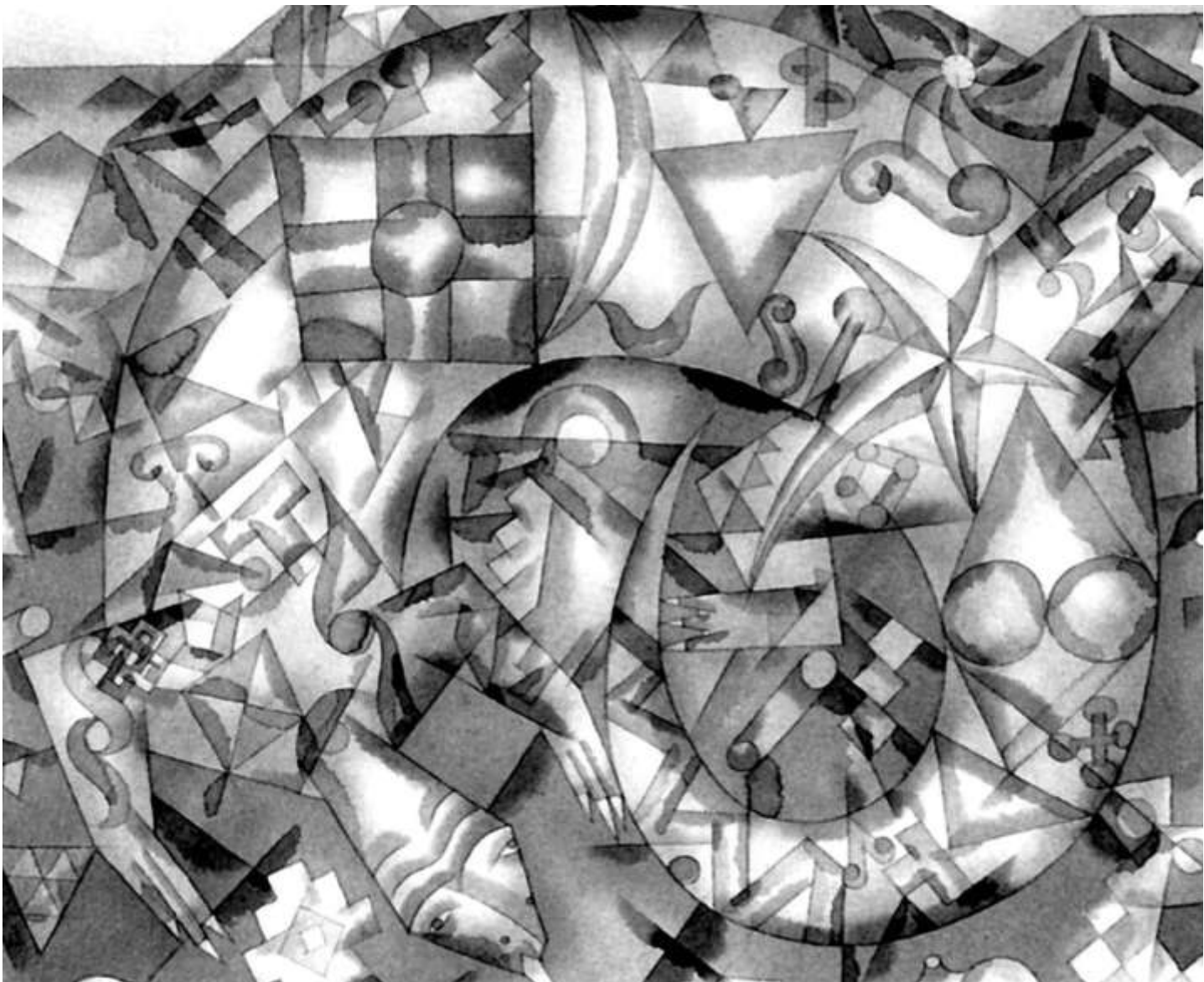
8 *Heidi*, p. 151.
9 *Heidi*, , p. 220.
10 *Vid. Heidi*, p. 170.
11 *Heidi*, pp. 247, 248.
12 *Cfr.* Johann Wolfgang von Goethe, *Poesía y verdad*. Libro XVIII. La mejor traducción de la autobiografía del genio es la de Rosa Sala, publicada en la editorial Alba (Barcelona, 1999).
13 *Heidi*, pp. 117, 118.
14 *Heidi*, p. 160. El subrayado es mío.

hay del viaje a Suiza, querida Rottenmeier? No tenga reparos en venir, si le apetece." Pero ella da las gracias muy cortésmente y dice que no quiere ser indiscreta. Pero yo ya sé en qué está pensando: Sebastián hizo una descripción horrible de los Alpes, cuando vino a casa después de acompañarte; hablaba de las terribles y altas rocas, de los abismos y precipicios que había por todas partes, por los que uno se podía caer, y de lo empinado que era todo, que a cada paso te podías caer de espaldas; decía que por allí podrían subir las cabras, pero no las personas, cuya vida corría peligro. Al oír esta descripción, ella se estremecía de miedo, y desde entonces ya no tiene ganas de ir a Suiza como antes[15].

De este modo, con gran habilidad y sin abandonar jamás el propósito inicial, la autora funde sutilmente dos géneros de gran arraigo en la tradición literaria alemana, el *Bildungsroman* y el *Heimatroman*, géneros ambos que gozaron de gran aceptación a finales del siglo XIX, el primero, ya se ha visto, entre la burguesía, el segundo, también entre clases sociales más bajas, una dualidad que es, en definitiva, la que recorre toda la novela.

Sólo queda mencionar un elemento más

15 *Heidi*, p. 248.



con el que la obra adquiere su significado pleno: la religión. Sólo si el hombre actúa según la voluntad divina, encontrará su recompensa en la tierra. En absoluto importa el dinero, ni el bienestar social: Clara es rica y, sin embargo, no puede andar; Heidi es pobre y, sin embargo, posee todo aquello que Clara anhela. El antagonismo entre ricos y pobres sirve a la autora para transmitir su mensaje: jamás debe perderse la esperanza, Dios siempre está pendiente de nosotros y nos ayuda, no cuando nosotros creemos que nos debe ayudar, sino cuando Él sabe que ha de hacerlo, en el momento justo. Las oraciones que Heidi cree que no han servido para nada, tendrán su recompensa más tarde, cuando la ayuda divina sea verdaderamente necesaria: el niño no debe formarse sólo en sociedad, sino también en el amor a Dios.

Así pues, la tradición literaria en la que se enmarca la obra de Johanna Spyri es la más pura tradición de la época que le tocó vivir. Curiosamente, y a pesar de saber aunar con gran habilidad los temas y formas predominantes en ese momento, la autora recibió numerosas críticas de sus contemporáneos, acusándola de ser excesivamente beata y presentar las cuestiones relativas a la religión de manera un tanto mojigata, de presentar una realidad social muy lejana a la verdad, de ensalzar en exceso la vida en la montaña, rechazando, por tanto, la vida social, la vida en comunidad, amén de un cierto "chauvinismo"; muchos de ellos entraron incluso en una controversia casi académica sobre el valor literario de sus textos que continúa viva incluso en nuestros días.

Lo cierto es que la obra de Johanna Spyri, aunque escrita para un público infantil, consigue aunar en sí toda una serie de características propias de la literatura de adultos, elaborando los mecanismos necesarios para transponerlas al mundo infantil. Además, su obra presenta también todo el sistema de dualidades antagónicas que han caracterizado a la literatura escrita en la Suiza alemana desde el siglo pasado hasta hoy, unas dicotomías que la diferencian y que la hacen distinguirse de forma muy peculiar de la literatura que se escribe en el resto de los países de habla alemana.

BIBLIOGRAFÍA

THÜRER, Georg (1982): *Johanna Spyri und ihr Heidi.* Paul Haupt, Berna.

VILLAIN, Jean (1997): *Der eschriebene Himmel. Johanna Spyri.* Nagel & Kimche, Zúrich / Frauenfeld.

WINKLER, Jürg (1982): *«Ich möchte dir meine Heimat einmal zeigen», Biographisches zu Johanna Spyri, Autorin des «Heidi», und ihren Hirzler Vorfahren.* Jürg Winkler, Hirzel.

SCHINDLER, Regine (1997): *Johanna Spyri. Spurensuche.* pendo, Zúrich.

FRÖHLICH, Roswitha / WINKLER, Jürg (1986): *Johanna Spyri. Momente einer. Biographie. Ein Dialog.* Arche, Zúrich.

OBERMÜLLER, Klara (06.08.1977): «Heidi – eine Art Schweizer Markenzeichen», en: *Basler Zeitung.*

HÜRLIMANN, Bettina (20.08.1977): «Laudatio auf *Heidi.* Zum 150. Geburtstag von Johanna Spyri», en: *Anzeiger des Wahlkreises Thalwil.*

PIERROT O LOS SECRETOS DE LA NOCHE, DE MICHEL TOURNIER: CULTURA EXTRANJERA Y EDUCACIÓN PARA LA VIDA

Mª CARMEN RAMÓN DÍAZ . Universidad de Alicante

La consideración de la literatura como un espacio simbólico de expresión de la persona y de exploración de la condición humana a través del tiempo nos hace convenir con Élisabeth Gardaz-de Linden en que el cuento,con su capacidad de articular magistralmente lenguaje y vida, es el género que con mayor precisión inicia a la literatura y a las literaturas, entendidas así [1]. Efectivamente,contar es ordenar la existencia,socializar,preparar para la vida y también profundizar en la función expansivo-emotiva del lenguaje creador,que posibilita el disfrute del texto y la educación de la sensibilidad. El cuento moderno escrito participa de esta naturaleza, pero, en ocasiones, huye de la uniformidad del lenguaje e "invita al reino de la palabra libre, que cuestiona e inventa" [2]. Sin embargo,audacia poética y liberación formal no son ajenas a la finalidad educativa y de transmisión cultural inherentes a este género.

Como afirma E. Anderson Imbert,

"A veces el cuento es un poema en prosa, cuyas figuras apenas se mueven. Pero lo que se mueve en la trama verbal son las ondulaciones de la sintaxis, las fugas imaginativas de las metáforas, los sustantivos suntuosos, los adjetivos insólitos, la música (…) El estilo poético (…) viene así a convertirse en héroe de la épica lucha por la expresión de la belleza" [3].

Esta cita define la naturaleza del cuento *Pierrot o los secretos de la noche* [4], de Michel Tournier, donde la amorosa relación del autor con las palabras invade y embriaga, impregna toda la obra, dejando ser cuento al cuento. La preeminencia del código simbólico no esconde la gran lección de vida que se desprende de él ni su fuerte arraigo en la tradición cultural francesa. Ambas dimensiones se suman a las mencionadas y nos llevan a considerar la idoneidad del cuento para su utilización en la enseñanza de lenguas, dada su proyección lingüística, educativa y cultural.

En un momento de reivindicación de la cultura en la enseñanza de las lenguas y de consideración del hecho literario, así como de la importancia de las relaciones transtextuales,

[1] GARDAZ-de LINDEN, E. (1997) "El cuento en la literatura infantil:un espacio simbólico y para lo simbólico", en PARMEGIANI, C. (dir.) *Lecturas, libros y bibliotecas para niños.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 51.
[2] *Op.cit.* p. 51.
[3] ANDERSON, E. (1996) *Teoría y técnica del cuento.* Barcelona: Ariel, p.94.
[4] Incluido en *Le médianoche amoureux,* Col. Folio de Gallimard (trad. cast. *Medianoche de Amor,* de Alfaguara y en la selección *Sept contes* (para niños a partir de ocho años), Col. Folio Junior. Véanse referencias completas en la bibliografía.

queremos reflexionar acerca de la pertinencia didáctica del cuento -oral o escrito- en el acceso a la lengua y la cultura extranjeras.

El texto literario es, desde la óptica barthesiana, un tejido, un entramado de elementos patentes y latentes condicionados por las circunstancias vitales del autor, además de por su genio creador.

La lectura del texto literario establece una comunicación especial con el lector, rescatando las experiencias vividas pero no verbalizadas, incluso las imaginadas, propiciando así un mayor conocimiento de sí mismo, ayudando a la recuperación y actualización de las propias señas de identidad y a la formación de la sensibilidad. En suma, se produce a través de la literatura un doble movimiento de conocimiento del autor y su entorno y, por un efecto boomerang, de reflexión sobre la propia identidad. Esta circunstancia aplicada al caso de la lengua extranjera resulta doblemente beneficiosa por cuanto se establece un puente natural y enriquecedor entre dos culturas.

En el caso de la Literatura Infantil viene a sumarse una función educativa y vivencial de formación para la vida y educación de las emociones inherente al texto literario que hacen de él un documento valioso desde todos los acercamientos posibles.

LA IDENTIDAD CULTURAL EN EL CUENTO

Considerando la definición de cultura de Lévi-Strauss como "conjunto de rasgos más o menos comunes o diferentes en distinto grado a los de otras culturas próximas o lejanas" [5], el acercamiento a la cultura extranjera pasa por una redefinición de la identidad propia, como apuntábamos anteriormente, así como por el aprendizaje de la relatividad, en palabras de Geneviève Zarate [6].

Educar las actitudes, formar seres críticos, abiertos y tolerantes es, pues, un gran objetivo, que se suma a la reflexión sobre la propia identidad y a la transmisión de una lengua y una cultura extranjera. En este sentido, el profesor de francés se ve estimulado a incorporar este *documento auténtico* que es el cuento como crisol de lo implícito y lo explícito cultural en la dinámica del aula.

La justificación de la pertinencia del cuento para dar a conocer los rasgos característicos de la cultura francesa pasa por el reconocimiento de su presencia en el texto que hemos seleccionado: *Pierrot o los secretos de la noche,* cuyo autor es Michel Tournier.

La elección de esta obra obedece ,además de a esta circunstancia, a aspectos relativos a su autor, por una parte, y a su escritura, por otra. En efecto, Michel Tournier, a nuestro parecer, se halla profundamente anclado en la cultura francesa. Mencionemos su fuerte integración en la vida cultural francesa: galardonado con premios como el *Goncourt* y el *Grand Prix du Roman de l'Académie Française*, habitual en medios de comunicación y prensa especializada, miembro de *l'Académie Goncourt*, prolífico creador, asiduo de los centros educativos...

Asimismo, cuenta con un público muy heterogéneo, tanto infantil y juvenil como adulto, y con un prestigio reconocido por todos.

Respecto a su escritura, Tournier retoma los mitos y tradiciones francesas y universales, los reescribe y actualiza, imprimiéndoles su visión

5 Traducido de Lévi-Strauss, C, *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983, p.39
6 Traducido de Zarate, G, *Enseigner une culture étrangère*, Hachette, Paris, 1986, p.37

personal, desvelando así los rasgos del inconsciente colectivo, del imaginario francés. Es autor, igualmente, de diccionarios y *antidiccionarios* en los que recoge numerosos términos y reflexiona acerca del léxico francés.

La obra de Tournier se configura en base a dos tipos de contenido: el contenido manifiesto, que se sitúa en el mundo de hoy y el contenido latente, que remite a los mitos e introduce un cierto misterio en sus textos[7].

El cuento que nos ocupa justifica esta afirmación, ya que en él aparece una recreación de los amores de Pierrot y Colombina, situados en un escenario narrativo actual. Se trata de un cuento de una extrema poeticidad, donde el lenguaje sensorial y la prioridad de lo simbólico sobre lo narrativo le confieren una plasticidad desbordante e inusitada. Las palabras juegan con la significación, y los personajes se desenvuelven en un escenario que bascula entre la realidad y el sueño, entre lo inmediato y lo etéreo, configurando así una atmósfera de profunda comunión con los elementos, en íntima conexión con la vida interior de los personajes.

Esta estética intimista y filosófica nos invita a la reflexión sobre el hombre, los sentimientos, los verdaderos valores y los grandes momentos de la vida. Este rasgo resulta característico de la obra de Michel Tournier.

Canción, literatura y lenguaje

Es muy frecuente, como es sabido, que numerosos cuentos refieran de modo poético, metafórico o divertido los orígenes de tal o cual fenómeno de orden cosmogónico, de textos o personajes de la tradición cultural o incluso de expresiones de la lengua francesa.

En esta línea del cuento explicativo, que entronca con el origen de los mitos, se sitúa la obra de Tournier, que pretende aportar los orígenes de la canción *Au clair de la lune.*

Según las investigaciones de M. David y A. Delrieu[8], esta canción, de moda en París hacia 1780, contaba con la melodía de una *contredanse*[9] muy popular unos años antes. Fue publicada por Du Mersan con todas las estrofas en *Chansons nationales et populaires de France,* donde aparece el texto que conocemos hoy.

Posteriormente, fue publicada en *Chansons et rondes enfantines*, donde sólo se conservaron las dos primeras estrofas.

La música fue usada en 1820 por Boïeldieu en la ópera *Les voitures versées.*

Cincuenta años más tarde aparece una rima infantil, inspirada en la canción. Tradicio-nalmente se atribuye a Lully la composición de la música, que estaría inspirada en un ballet de Cadmus, compuesta en 1674. Esta tradición inspiró a Longuet el libreto de una ópera cómica en un acto, que escribió en 1870,cuyo argumento es el siguiente:

El joven cocinero Lully desea escribir a la *Grande Mademoiselle*[9] para solicitarle entrar en el cuerpo de los violinistas del rey. Encarga a M. Tourteau, pastelero, que escriba la carta, pero éste no tiene pluma ni candela. Es de noche. Van a llamar a la puerta de Pierrot, escritor público, que se enfada mucho y le pide explicaciones. M. Tourteau responde con la primera estrofa. En la escena siguiente Lully se esfuerza en poner música a las palabras de M. Tourteau, las canta con el violín y finalmente todos los personajes retoman en corro la canción. La *Grande Made-moiselle*, que la escucha, la encuentra encantadora,

7 Chantal Delmas compara este aspecto con las casas encantadas : al igual que en ellas resuenan ecos de fantasmas, en los cuentos y novelas de Tournier subyacen mitos y enigmas inquietantes.

8 DAVID, M. y DELRIEU. (1984) *Aux sources des chansons populaires.* Paris : Belin, pp.307-310.

9 Baile alegre y desenfadado de origen inglés.

nombra paje a Lully y le concede su deseo.

Esta divertida historia es verídica, ya que Lully, violinista y prolífico compositor florentino afincado en Francia, fue superintendente de la música francesa, amigo de Molière, para quien compuso varias obras y estuvo al servicio de la *Grande Mademoiselle* .

En una obra aparecida en 1553 titulada *Chansons nouvelles composées sur les plaisants chants qu'on chante à présent* los últimos versos de una canción presentan una similitud con *Au clair de la lune:* en medio de la noche, la bella rechaza abrir la puerta a su enamorado y le responde cantando.

En cualquier caso, sea cual sea el origen cierto de esta canción, Michel Tournier retoma la historia planteada por Longuet, que parece la más verosímil y le confiere una nueva dimensión. El mundo profesional de los personajes de la ópera es el siguiente: Lully, cocinero aspirante a músico; Tourteau, pastelero; Pierrot, escritor público. Estos rasgos son equiparables a los del cuento de Tournier: Pierrot, panadero-pastelero y escritor, Arlequin, pintor aspirante a escritor. Por otra parte, Lubin, personaje sensual, libertino, enamorado, remedo quizá del Lubin de la balada de Marot, es semejante a Arlequin en su relación con Colombina. Este personaje, como Lully, recurre a Pierrot para iniciarse, no en la música, pero sí en la escritura, al final del cuento. Estos paralelismos, junto a lo enigmático del cuento, que coincide con lo enigmático de la canción nos sugiere la intención del autor de reproducir y actualizar las condiciones de creación y transmisión de la canción, personalizándola y confiriéndole un carácter moderno y especialmente simbólico.

Hay que decir que, tal y como sucedió con la inclusión de esta canción en el cancionero *Chansons et rondes enfantines,* suprimiendo las dos últimas estrofas, quizá por sus connotaciones amorosas, ajenas al mundo infantil ,son precisamente las dos primeras las más conocidas y Michel Tournier sólo incluye la primera de ellas en su cuento.

Por otro lado, el propósito de explicación del origen de la canción nos conduce a un aspecto sólidamente instalado en la cultura francesa: el amor a la canción popular. Toda canción refleja el sentir de un pueblo, su tradición histórica; en el caso de Francia, me atrevería a afirmar que es un rasgo específicamente francés el amor a sus canciones. Además, *Au clair de la lune* es una canción especialmente anclada en la tradición oral francesa, conocida a nivel internacional e identificable con la cultura en la que nace.

Pierrot y los personajes de la *commedia dell'arte*

El texto de la canción nos conduce a la figura de Pierrot, personaje genuinamente francés a pesar de no ser Francia su país de origen. Esto es así, como lo prueba el hecho de que se desconoce su verdadero nombre, Pierotto, con el cual nació en Italia, en el siglo XVI, en el seno de la *commedia dell'arte.* Sin embargo, a partir de finales del siglo XVII, cuando las mejores compañías cómicas italianas se hubieron establecido en Francia, Pierrot encontró allí su patria adoptiva. Retomado por Molière, Caloret, Fugelier, Lesage o Panard, representado por actores como Gaspard Debureau y su hijo Charles en el *Théâtre des funambules,* en el siglo XIX, época en que su popularidad se vio incrementada gracias al Romanticismo y al Parnaso, que recuperan el carácter sentimental, melancólico y espectral de este personaje, que hallará su vida completa en la pantomima, buscando en el silencio una nueva expresión. Es, precisamente, el Pierrot misterioso, lánguido y taciturno el único concebible para nosotros, hoy, a pesar de las diferentes personali-

dades que se le han atribuido desde su nacimiento[10]. Estos rasgos, acentuados a través de la vestimenta y la palidez de su rostro enharinado, son los que Michel Tournier refleja en el cuento.

Pues bien, Pierrot y los personajes de la *commedia dell'arte* en general, no sólo han sido adoptados y habituales en la escena y en la obra de autores reconocidos y prestigiosos, sino que fueron y son imprescindibles en el mundo literario infantil. Son personajes profundamente integrados en el teatro de *guignol*. Por otro lado, aparecen en innumerables canciones, poemas, cuentos y otras composiciones infantiles, formando parte ya del acervo cultural francés[11].

Polichinela, Arlequin, Colombina o Pierrot poseen una gran carga de afectividad y familiaridad que entronca con la identidad cultural francesa, que ha abrazado una serie de tipos y estereotipos teatrales personalizados por medio de la dotación de perfiles variados, entrañables en muchos casos, y ha conseguido conectar con el folklore infantil, fundamental en la transmisión cultural de una colectividad.

No podemos olvidar tampoco que Pierrot es un apelativo cariñoso de Pierre, un nombre muy corriente en Francia. También es cierto que es una palabra familiar para denominar a los gorriones.

Este cuento retoma el motivo de los amores de Pierrot y Colombina e incluye la figura de Arlequin, creando así un triángulo amoroso entre seres en parte reales, en parte etéreos que viven este sentimiento, gozan, sufren y maduran con él.

El personaje de Pierrot, romántico delicado, amante de la luna y del silencio es, pues, crucial en el cuento, donde contrasta vivamente con Arlequin, de temperamento bullicioso, versátil, activo y superficial. Sus múltiples caracteres y su complejidad hacen de él una de las más enigmáticas máscaras de la *commedia dell'arte*, aparecido en 1596 y muy popular en Francia ya entre 1653 y 1697, donde fue interpretado por el actor Dominique, que transformó sus rasgos, dotándole de una mayor elegancia y espiritualidad. En este sentido va evolucionando el personaje, muy conocido en el siglo XVIII,protagonista de *Arlequin poli par l'amour,* de Marivaux, y de otras muchas obras de teatro[12] así como habitual en el teatro de marionetas y el folklore infantil.

Los diversos oficios y caracteres que se le han atribuido, así como su polícromo traje, vinieron a simbolizar en el siglo pasado la complejidad del ser humano y sus infinitos matices, sin embargo, su carga simbólica más importante se cifra en la inestabilidad e inconstancia, la imagen de lo indeterminado, de lo inconsistente, evocando la falta de personalidad y la inmadurez.

Su arraigo en la cultura francesa se manifiesta igualmente en el lenguaje, ya que ha dado pie a la formación de palabras y expresiones, que aluden a su traje multicolor o a su jocosidad, ingenio y gracejo.

Hemos de decir, además, que su nombre deriva del francés *Harlequin, Herlequin* o *Hellequin*, nombre de un diablo que aparece en los misterios populares del siglo XI.

Es conveniente resaltar, asimismo, que este personaje ha interesado mucho a los pintores

[10] Se denominaba así a Anne Marie Louise d'Orléans, duquesa de Montpensier, prima hermana de Louis XIV, que vivió entre 1627 y 1693. En 1681 se casó en secreto con el duque de Lauzun.

[11] Tomado de DÈTTORE,U. (1989) en *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Tomo XI. Barcelona: Montaner y Simón S.A, p.750.

[12] Recuérdense, p.ej., *Arlequin tient sa boutique*, *Polichinelle*, *Pierrot la lune*, de Maurice Carême y tantos otros…

franceses, como Cézanne, Degas o Derain, además de a Picasso, que han contribuido aún más a su afianzamiento en la cultura francesa. Esta misma circunstancia es aplicable a los otros dos personajes.

Michel Tournier nos presenta un personaje vivaz e impulsivo, pintor ambulante, con matices de humildad y autocrítica, cuyos rasgos quedan atenuados por la voluntad del autor de jugar con lo real y lo irreal y de manifestar la complejidad del ser humano.

Por último, Colombina es uno de los personajes más coherentes de la *commedia dell'arte*, protagonista de numerosas comedias de enredo en el siglo XVI, introducida en Francia en 1683 e interpretada en la Ópera Cómica de París por la famosa Maillard.

Este tipo de la sirvienta bella, frívola y maliciosa, aunque aparentemente ingenua, fue protagonista de dos comedias de Lesage, pasó a la pantomima y no sufrió grandes cambios en su personalidad o vestimenta, de encarnado y blanco, con cofia y delantal. Cortejada por varios personajes, como Leandro, Arlequin o Pierrot, se decide finalmente por Pierrot.

En ocasiones se le ha dotado de una mayor languidez o espiritualidad, pero, generalmente, ha venido a representar el estereotipo de la coquetería y el ingenio femeninos.

El autor de este cuento incide en el carácter alegre y despreocupado de Colombina, así como en la euforia de sentirse cortejada, pero desecha la malicia como motor de sus actos.

En suma, los tipos de la *commedia dell'arte*, recreados y actualizados por Michel Tournier, representan una de las señas de identidad de la cultura francesa, ya que se hallan perfectamente instalados en ella: pintura, literatura, lenguaje, folklore infantil...

La apropiación y adaptación de estos personajes para la literatura infantil reflejan de qué manera han entrado a formar parte de lo referencial, del implícito cultural.

La fábula en el cuento

Algunos estudiosos del cuento distinguen la *trama* del *conflicto*, considerando que, mientras la trama es la estructura de una acción externa, el conflicto, es una oposición entre dos fuerzas que atenazan al personaje en una situación crítica.

Pierrot o los secretos de la noche podría definirse como un gran conflicto, es decir, más que con una trama, nos encontramos con una oposición entre dos fuerzas antagónicas, representadas por los personajes de Pierrot y Arlequin, situándose Colombina en el centro del conflicto.

Podemos decir que el mundo de Pierrot y el de Arlequin, maravillosamente descritos a través de múltiples simbologías, se oponen irremediablemente. En este sentido, se produce todo un juego de oposiciones a lo largo del cuento, del cual podría extraerse una reflexión moral.

Este hecho nos hace considerar la intención del autor de remodelar la fábula, dado que es éste el género que más sistemáticamente ha explotado los juegos de oposición susceptibles de manifestarse entre sujetos, objetos, situaciones o propiedades. Esta estructura antitética, también presente en el funcionamiento del mito, según Lévi-Strauss, es esencial e incluso, a veces, un fin en sí misma en muchas fábulas.

Por otro lado, ya hemos aludido al carácter extremadamente simbólico de este cuento, rasgo que entronca con la dimensión alegórica característica de la fábula.

La lectura de *Pierrot o los secretos de la noche nos sugiere*, como hemos dicho, la existencia de un conflicto entre dos ámbitos de la vida, dos mundos opuestos, que se hallan definidos, en nuestra opinión, a través de un claro juego de antagonismos que podría condensarse en la dualidad dentro/fuera:

Pierrot: noche, oscuridad, invierno, luna, dentro, trabajo, escritura, generosidad, fealdad, belleza interior, autenticidad, madurez, previsión, constancia, sensibilidad, introversión, melancolía, silencio, misterio, soledad, lo duradero, el blanco, reflexión, paciencia…

Arlequin: día, luz, verano, sol, fuera, placer, oralidad, egoísmo, belleza exterior, artificialidad, inmadurez, imprevisión, inconstancia, insensibilidad, extroversión, alegría, locuacidad, transparencia, sociabilidad, lo efímero, el color, acción, impaciencia…

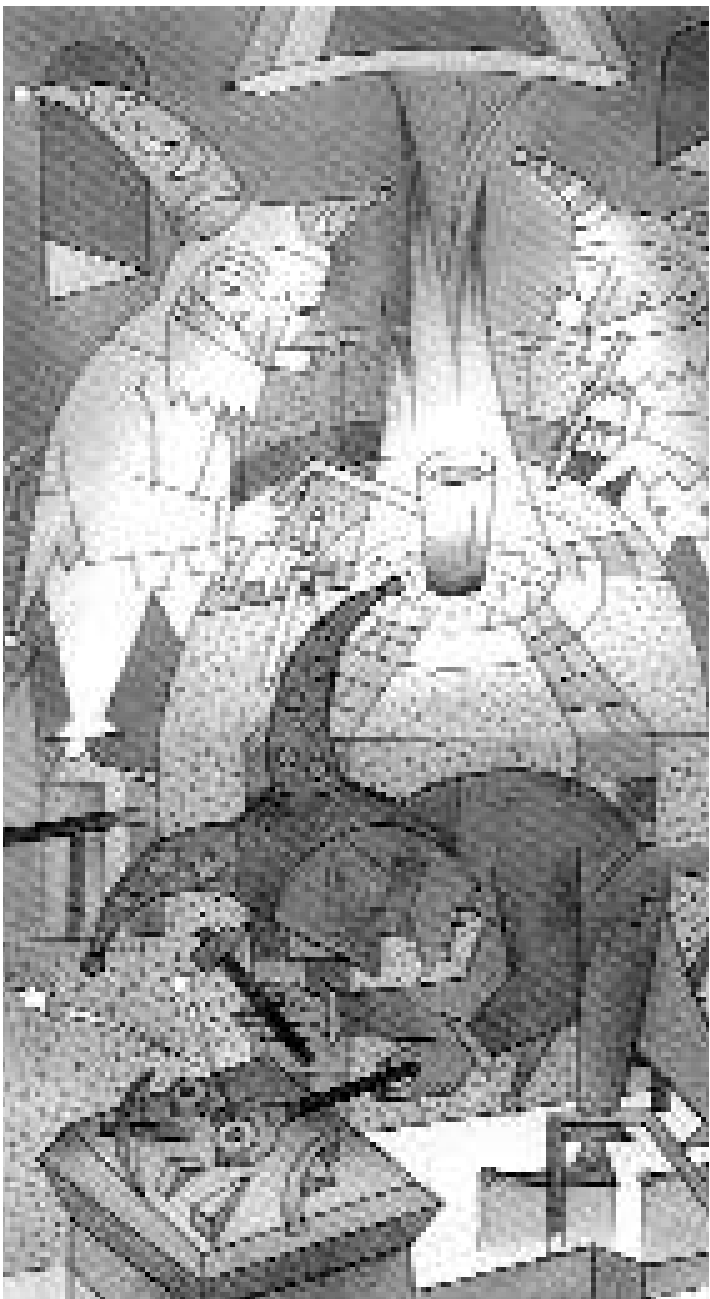
En *La Cigarra y la hormiga,* de La Fontaine, observamos algunos pares de nociones y valores antitéticos, tales como trabajo/placer, ahorro/gasto, futuro/presente, previsión/imprevisión, entrega/egoísmo, solidaridad/insolidaridad, invierno/verano, restricción/profusión, laboriosidad/ociosidad, trabajo/creación, arte...

La moraleja de esta fábula, aunque no expresada, preconiza valores como la visión de futuro, el trabajo y el espíritu práctico, representados por la hormiga, y condena la falta de previsión, el placer y la ociosidad. Ambos personajes simbolizan dos posturas ante la vida, y sufren las consecuencias de ello.

A nuestro parecer, se produce una relación de intertextualidad entre ambos escritos, dados los rasgos coincidentes desde dos ámbitos: la función alegórica predominante y la estructura antitética como base de la organización narrativa, propias de la fábula.

No obstante, el autor nos conduce de la lección moral a la reflexión y relativiza la carga simbólica de los personajes: Pierrot encarna algunos valores de la hormiga, al igual que Arlequin de la cigarra, sin embargo en el cuento no hay vencedores ni vencidos, premios o recompensas, sólo un reflejo de la continua evolución del hombre, de su maduración en el seno de la vida. Se transmite una lección de relatividad y descubrimiento de la verdad, ya que la obra de Tournier no pretende más que dejar constancia del devenir vital que hace renacer periódicamente al hombre, no dar una lección moral, como La Fontaine, de quien fue un ávido lector. Sin embargo se respira una toma de partido por el universo de Pierrot, que encarna la pureza de lo interno y verdadero, frente a lo externo y artificial.

Es clara la relevancia de La Fontaine en la cultura francesa, ya que multitud de proverbios y



Miguel Calatayud. *El último de los gragones.* Anaya,1990, (detalle).

refranes proceden de sus fábulas, que se memorizan y recitan en la escuela. Su obra conecta a la perfección con el racionalismo francés y es inconcebible la literatura infantil francesa sin su aportación. Por otra parte, este autor está bien anclado en la sociedad de su época y participa en una de las oposiciones literarias fundamentales en la historia de Francia, la querella entre los Antiguos y los Modernos.

Miguel Calatayud. *Escenarios Fantásticos.* 1995, (detalle).

Este cuento, pues, enlaza con otra de las señas de identidad de la cultura inmaterial francesa: La Fontaine y sus fábulas, orgullo de este pueblo, razón y mesura en una obra que crea un puente entre el mundo infantil y el mundo adulto, traspasando todas las fronteras espacio-temporales.

Amor y escritura

El descubrimiento del amor es uno de los momentos importantes en la vida de un hombre y un motivo frecuente en los cuentos. Representa, a nuestro entender, un paso adelante en ese recorrido iniciático que es la vida, una puerta abierta hacia la madurez y la edad adulta. Este sentimiento tiene el poder de enriquecer extraordinariamente a la persona, en un doble conocimiento del otro y de sí mismo, y repercute al mismo tiempo en la transformación y afirmación de la propia personalidad.

Esta vertiente del sentimiento amoroso se encuentra presente en la obra de Michel Tournier. Como apuntamos con anterioridad, el cuento *reinventa* los amores de Pierrot y Colombina en un marco actual, incidiendo en los vericuetos de este sentimiento y en su influencia en la maduración personal.

En el triángulo amoroso del cuento, Pierrot, enamorado silencioso y sincero, vive el rechazo de la alegre Colombina, deslumbrada por la personalidad extrovertida y dinámica de Arlequin. El tiempo romperá ese hechizo y hará triunfar al amor sobre el enamoramiento.

El desencadenante del cambio de actitud en Colombina es, por encima de otros elementos, el descubrimiento de una carta en la que Pierrot le manifiesta su amor y le conmina a no dejarse seducir por lo artificial y pasajero. Como vemos, la escritura es otro aspecto de la autenticidad que representa este personaje, escritor de cartas de amor que desconoce su amada,

quien, al leer una de ellas, descubre sus verdaderos sentimientos hacia él. La carta es, por tanto, la clave para enamorar a Colombina. En este sentido, la expresión del sentimiento a través de la palabra escrita es más fuerte que a través de la palabra hablada, la literatura manifiesta su poder redentor y Arlequin se ve derrotado ante la fuerza de lo duradero frente a lo efímero.

Arlequin, consciente de haber perdido a Colombina, acude a Pierrot y le pide una pluma para intentar reconquistar a su amada a través de una carta.

Esta idea nos remite a un gran clásico de la literatura francesa: *Cyrano de Bergerac*, obra en la que queda demostrada la primacía de la letra escrita y el lenguaje poético como recursos para hacer despertar el amor y como aspectos que dignifican a la persona y le otorgan grandeza.

La escritura es también una prueba de pertenencia a una colectividad, como afirma E. Gardaz-de Linden, quien plantea el aprendizaje de la lectura y la escritura como la prueba iniciática requerida para la integración social[13].

En este sentido, la escritura podría simbolizar el acceso a la cordura y estabilidad encarnadas por el protagonista, bien insertado en la sociedad, frente a la vida nómada y despreocupada de Arlequin.

En cualquier caso, ciertos aspectos de este cuento aluden a otra de las obras literarias más relevantes de la historia cultural francesa.

La familiaridad de lo sensorial

El lenguaje de los sentidos en esta obra adquiere una importancia inusitada, ya que en todo el transcurso de la narración hallamos un caudal de términos relativos a olores, sabores, sensaciones visuales o táctiles, sin las cuales el cuento carecería de entidad.

La vestimenta y profesión de los personajes desencadenan numerosas connotaciones y simbologías que se sitúan en el plano de los sentidos.

En especial, el entorno de Pierrot es el que cobra mayor presencia en el cuento. La descripción del olor de los *croissants*, del interior del horno, de las sensaciones derivadas de este contexto, además de aportar plasticidad y poeticidad, define el mundo interior de los personajes y entronca directamente con la cultura francesa.

El culto a los aspectos culinarios, la riqueza y creatividad en este campo, la especial calidad y cantidad de establecimientos de esta índole, el pan o el *croissant*, casi simbólicos, su repercusión en el lenguaje y en el mundo referencial... Francia no podría entenderse sin sus olores y sabores en torno a este mundo, donde manifiesta un hedonismo bastante característico.

Este rasgo participa, pues, de la cultura material y social, siendo una de las señas de identidad más patentes e identificables para el alumno.

Vemos, pues, que el cuento, además de su valor educativo-vivencial, posee los suficientes rasgos de identidad cultural como para defender su idoneidad como recurso válido y pertinente en el aula de FLE.

ENSEÑAR A VIVIR

Además de erigirse en enlace privilegiado hacia el descubrimiento de algunos parámetros culturales, este cuento transmite numerosos valores educativos que se desprenden de su lectura, incidiendo en la formación de la personalidad y en la educación para la vida.

En su rechazo del dogmatismo, Michel Tournier reflexiona sobre temas importantes en la vida del hombre, sin formular tesis o moraleja alguna, pero propiciando un cuestionamiento de

[13] Op.cit., p.51.

valores. En este sentido, *Pierrot o los secretos de la noche* refleja varios planos que redundan en una idea: enseñar a vivir. Esta idea podría desmembrarse en dos:

-La verdad, el amor y la belleza verdadera están en el mundo de Pierrot: trabajo, autenticidad, espiritualidad, pureza, o sea, valores sólidos y duraderos.

-El ser humano madura y evoluciona a través de sus experiencias vitales, y en este camino muere y renace , aprende la relatividad.

Esta dimensión iniciática planea sobre todo el texto y se articula a través de los aspectos analizados y de varios planos simbólicos:el simbolismo sensorial y cromático, en particular; el simbolismo del fuego, el calor, el pan y el horno; el simbolismo de los astros y ciclos vitales y el de los tipos de la *commedia dell`arte* .

El código simbólico del cuento, entre cuyas influencias creemos ver a Gaston Bachelard, su maestro e inspiración, se une a la poeticidad y delicadeza de esta obra, que resulta un documento interesante para la formación de la sensibilidad, un instrumento válido para adentrarse en la literatura y una vía de acceso hacia la cultura extranjera y hacia la vida.

BIBLIOGRAFÍA

TOURNIER, M. (1989) *Le médianoche amoureux*. Paris: Gallimard.

—(1997) *Sept contes*. Paris: Gallimard. Col. Folio Junior.

—(1992) *Medianoche de amor*. Madrid: Alfaguara Literaturas.

RESEÑAS

Presente y futuro de la Literatura Infantil. Coords. Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 156 pp.

En este volumen se recogen las intervenciones de los distintos especialistas que participaron en los Cursos de Verano de Literatura Infantil de la Universidad de Castilla La Mancha en la convocatoria de 1999, fecha adecuada para hacer balance, al cumplirse diez años desde su andadura en 1989, que abre asimismo una nueva etapa: la de la creación del Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil dentro de la misma Universidad. En conjunto, destaca la variedad de las aportaciones, ya que sus autores proceden de sectores muy diversos relacionados con el producto cultural que suponen los libros infantiles y juveniles.

En primer lugar, cabría reseñar los estudios más teóricos realizados por profesores e investigadores pertenecientes al ámbito universitario. El catedrático **Pedro Cerrillo** se decanta por el repaso a las distintas formas o subgéneros de la literatura popular de tradición infantil, desde el cancionero a los cuentos, las retahílas, las adivinanzas...Insiste en el doble carácter folklórico y literario de la literatura oral y en las diferentes versiones escritas a las que suele dar lugar, ejemplificando a partir del cuento de *Caperucita*, desde la fijación realizada por Perrault hasta las más actuales de Tony Ross o Mabel Piérola. Para el autor la tradición literaria sigue siendo necesaria para el hombre de cara a un nuevo milenio gobernado por otras formas de comunicación en las que priman las nuevas tecnologías.

Por otro lado, la también catedrática **Mª Victoria Sotomayor** aborda en un interesante estudio la caracterización del lenguaje literario en las obras escritas para niños en nuestro país en los últimos 25 años. Intenta, pues, argumentar la calidad literaria de la Literatura Infantil desde los mismos presupuestos teóricos utilizados para la literatura general e insiste en un concepto, la competencia literaria –cada vez más habitual en la crítica del sector-, que viene a complementar el de la educación lectora. Dentro del género narrativo se centra en el cuento y la novela corta, por ser las formas más accesibles a los lectores debutantes, y analiza aspectos clave, como el tiempo y el espacio, la focalización (quién ve) y la voz (quién cuenta). Reflexiona sobre la distinta recepción que provocan en los lectores las obras más complejas y ricas en matices frente a las más previsibles, entre las cuales se encuentran las series. Del mismo modo ocurre en la poesía; aunque la producción sea menos abundante, al lado de libros que tienen como fuente la tradición oral se publican también poemas con imágenes más sugerentes y originales que requieren una mayor competencia del lector. Y en cuanto al género dramático, la autora resalta la escasa oferta dirigida específicamente a los niños, ya que predominan las adaptaciones de cuentos populares o las creaciones de los propios grupos. Para ejemplificar la especial relación que se produ-

ce en este género entre el texto y los recursos de teatralidad concluye con el análisis de tres obras: *El cisne negro*, de Fernando Almena, *¡Te pillé, Caperucita*!, de Carles Cano, y *La niña que riega las albahacas*, de Antonio Rodrí-guez Almodóvar.

Para completar el enfoque teórico el catedrático **Jaime García Padrino** argumenta a favor de los clásicos de la Literatura Infantil española, a pesar del riesgo que conlleva defender tal existencia, ya que según el autor la LIJE tiene poco más de un siglo de existencia y los estudios dedicados a su evolución histórica aún son escasos. Para ello defiende un canon elaborado a partir de aquellas creaciones y creadores que en su momento supusieron aportaciones originales y que fueron refrendados desde distintas instancias relacionadas con el libro infantil: los críticos, los editores y, por supuesto, los lectores. Este canon es más fácil de establecer desde el distanciamiento que proporcionan los años, es decir, desde la perspectiva histórica que permite comprobar la influencia de una generación de escritores en las subsiguientes. No obstante, el autor -que no olvida su faceta de profesor-, ofrece al final, junto a una selección de obras que jalonan las distintas etapas históricas de la Literatura Infantil y Juvenil en español, una serie de lecturas más actuales y de fácil acceso.

En segundo lugar, habría que detenerse en las ponencias de los editores, de tono y enfoque muy diverso. **Xavier Blanch Domenech**, Director de La Galera, opta por la expresión metafórica para explicar el papel del sector editorial, en concreto las editoriales pequeñas, "*Hijos de un dios menor*", en la difusión de la Literatura Infantil, la pobre "*Cenicienta*" a la que, *incomprensiblemente*, no le van tan mal los negocios, pues factura de un 25% a un 30% de la producción total. Reivindica que sólo la primacía de la calidad sobre la cantidad puede obligar a replantear la oferta, y para ello es necesaria una política de creación de bibliotecas escolares que eleve el nivel de exigencia de los lectores.

Victoria Chapa, Directora de Alfaguara Infantil y Juvenil y Altea, ofrece un enfoque más objetivo: aporta datos sobre el índice lector entre los más jóvenes en España y analiza varios de los factores que influyen en él: la familia, los medios de comunicación, la actuación de la Administración, las librerías...El presente y el futuro de la LIJ es vislumbrado con optimismo: en los últimos años se ha incrementado la oferta editorial y la producción se ha ido adaptando a los intereses de sus potenciales lectores, incluso en los géneros más olvidados como el teatro y la poesía.

Y por último, **Antonio Ventura**, crítico y director de la colección Sopa de libros de la editorial Anaya, realiza un viaje entre poético y nostálgico por esa zona de la memoria donde habitan los personajes de ficción, tomando como pretexto las letras del abecedario. Este abecedario incompleto podría ser llamado según el autor "galería de personajes para una educación emocional".

En torno a la nostalgia y la memoria también se organiza la ponencia del escritor **Fernando Alonso**. Un recorrido autobiográfico le lleva a reflexionar sobre su condición de escritor para niños; entre algunas de sus consideraciones destacamos: no condicionar la obra en función del posible destinatario, construir la realidad sin recortes temáticos y trazar un camino respetuoso hacia el lector que parte de uno mismo. A continuación se centra en una de sus obras claves, *El hombrecito vestido de gris y otros cuentos*, que obtuvo el premio Lazarillo en 1977. A pesar del paso del tiempo estas ocho historias protagonizadas por unos seres que viven oprimidos bajo la injusticia y el autoritarismo siguen teniendo vigencia hoy, en una sociedad con-

sumista donde se hacen necesarias las ideas de libertad y solidaridad. Y en eso consiste la magia de la literatura según el autor: en las múltiples posibilidades de interpretación que ofrece al lector.

El escritor y catedrático de Antropología de la Educación **Gabriel Janer Manila** también combina el tono poético y el reflexivo al referirse a la ficción como un espacio gobernado por el imperfecto: un tiempo fuera del tiempo. Por eso "*Contar historias"* significa "*Conjugar la vida en imperfecto",* título de su ponencia. El autor ofrece su particular definición del cuento, el papel y las estrategias que utiliza el narrador... Insiste en la magia de la transmisión oral. La necesidad de contar lo vivido, pasándolo por el tamiz de la imaginación, sigue siendo una de las grandes conquistas humanas. Las historias nos ayudan a ordenar el mundo, a conferirle un significado, al mismo tiempo que permiten trascender los límites impuestos por la realidad, concluye Janer Manila. No se puede pedir más a la literatura.

El ilustrador **Ulises Wensell** es el encargado de cerrar este espacio destinado a los autores con la ponencia "*El papel de las ilustraciones en la difusión de los libros para niños"*. Ante todo, señala que los ilustradores no gozan de la libertad de otros artistas plásticos, en el sentido en que deben adecuarse a lo que los niños pueden ver y entender. El estilo puede ser realista, simbólico, surrealista..., y las técnicas muy variadas: óleo, acuarelas, tintas..., pero siempre se han de tener en cuenta el texto al que van destinadas y su potencial destinatario. Por ello , a la hora de juzgar las ilustraciones se ha de considerar si el artista crea el mundo visual que el texto sugiere, de manera que los lectores puedan seguir la historia narrada; si aporta algo original o añade sugerencias al texto; si domina la técnica y crea ilustraciones de calidad estética...El autor ofrece unos criterios claros para este tipo de crítica, no tan frecuente como la de los textos literarios.

Y para completar la visión que en este libro se ofrece sobre el presente y el futuro de la LIJ no podía faltar la aportación que un maestro, **Kepa Osoro** —experto en bibliotecas escolares—, realiza desde el ámbito de la escuela. El autor comienza hablando de la situación precaria de la crítica sobre LIJ, cada vez más necesaria ante la gran avalancha de novedades que inunda el mercado, y para facilitar la tarea apunta algunos elementos de análisis. Entre los docentes destaca la labor de equipo y, por supuesto, la formación teórica y práctica. La reflexión la realiza a partir de interrogantes como "¿Se valora la Literatura Infantil y Juvenil desde la escuela?", "¿Han de existir lecturas prescriptivas?", "¿Por qué ha de estar presente la LIJ en la escuela?"... Con ello pretende corresponsabilizar a todos los implicados en el mundo del libro infantil: investigadores, maestros, editores, Adminis-tración Educativa, padres..., para que intenten encontrar una respuesta. En la escuela los métodos para acercar la lectura a los niños pueden ser diversos, pero siempre se ha de fomentar la creatividad y las actividades se deben plantear con rigor; hay que huir de los efímeros "efectos especiales", en opinión del autor. Asimismo se ha de incidir más en la lectura comprensiva y reflexiva. Pero la pasión por los libros, concluye, siempre se ha de despertar desde el sentimiento, desde las emociones más íntimas.

El futuro de la Literatura Infantil y Juvenil queda abierto a nuevas voces, a nuevos cursos e investigaciones que ahonden en la especificidad de esta modalidad literaria que poco a poco va dejando de ser la Cenicienta del cuento para protagonizar su propia historia.

Nieves Martín Rogero

Los mil sueños de Elena Fortún.

DORAO, MARISOL. Cádiz: Universidad, 1999.

Hace ya catorce años, con ocasión del homenaje a Elena Fortún que organizó la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, se preguntaba Jaime García Padrino por las razones que podrían explicar el tono y contenido de algunos de sus cuentos, y señalaba las graves carencias que todavía existían en el conocimiento de esta autora. Para superar interpretaciones tópicas y manidas, decía, *debemos recurrir a métodos rigurosos y a un conocimiento, lo más amplio posible, de las circunstancias que rodearon a cada producción.*

Pues bien: ese momento ha llegado. El paciente y laborioso trabajo de documentación que ha llevado a cabo Marisol Dorao, en el que se inscribe también su edición del manuscrito de *Celia en la revolución*, en 1987, ha dado fruto ahora en la primera biografía completa y fiable que se publica sobre esta autora. Una biografía narrada con gran amenidad, donde la rigurosa exposición de datos se complementa con anécdotas y comentarios que llevan al lector, como en volandas, a través de días y semanas, de meses y años, fascinado por la personalidad de esta mujer que revolucionó el mundo de la escritura para niños.

Asistimos, en efecto, a las peculiares circunstancias de su nacimiento, que determinaron su frágil salud; a una infancia y juventud vividas en un ambiente de rigorismo religioso, rezos y restricciones; a una primera etapa de su vida, incluidos los primeros años de matrimonio, marcada por la enfermedad, el sufrimiento por la muerte de seres queridos y, sobre todo, por la falta de estímulos de una existencia anodina.

Sin embargo, Marisol Dorao nos da las claves para entender el cambio que se opera en este espíritu insatisfecho cuando comienza, hacia 1924, lo que podría considerarse la segunda gran etapa de su vida: la madurez plenamente vivida de quien encuentra y asume el sentido de su existencia. Los años veinte y treinta, especialmente intensos y ricos para la vida cultural de nuestro país, son su periodo de plenitud. Impulsada por un pensamiento liberal, humanista y laico, despliega una gran actividad de proyección social que Marisol Dorao nos describe con detalle; su producción literaria alcanza una entidad y un éxito notables, y su presencia en periódicos y revistas, tanto infantiles como generales, es constante. Los artículos publicados en el semanario *Crónica* durante los años de la República dan clara idea de sus inquietudes sociales y defensa de la causa republicana en los primeros años de la contienda civil. Son años de intenso trabajo, estudio, inquietudes y popularidad, bruscamente interrumpidos por el desenlace de la guerra y el exilio.

Es precisamente esta nueva y última gran etapa de su vida la que la autora de este libro reconstruye con más detalle y minuciosidad, ya que la abundante documentación que maneja, procedente de fuentes orales y escritas, lleva al casi inevitable relato del día a día. La acumulación de detalles personales, pensamientos, cartas, comentarios, y hasta informes médicos y descripción de la evolución de su enfermedad, imprimen al relato biográfico un ritmo más lento, en algún momento cercano a la reiteración, para un tiempo de conversión religiosa, problemas económicos y familiares, y un doloroso camino de sufrimiento hasta la muerte. La vida de Encarna Aragoneses fue un conjunto de alegrías y tristezas, de momentos felices y armonía interior junto a frustraciones y culpa por lo que ella consideró errores personales; pero el relato de esta última etapa, con su minuciosa reconstrucción del acontecer diario, deja una impresión agridulce en la que termina pesando más el sufri-

miento que la satisfacción de unos años de vida plenamente vivida.

En todo caso, esta obra da razón clara de la trayectoria personal, intelectual y literaria de la creadora de Celia y Cuchifritín, y proporciona las claves para conocer las circunstancias que explican la producción de cada una de sus obras. Una de las más interesantes aportaciones del libro es la relación que la autora sabe establecer entre la vida de Encarna Aragoneses y el mundo de ficción creado por Elena Fortún: los niños que inspiraron a sus protagonistas, amigos y familiares que fueron la base para otros personajes (Valeriana, Jorge, tía Cecilia, el abuelo...), el contexto en que aparece cada una de sus obras, su relación con don Manuel Aguilar, y tantos otros datos que sin duda serán base imprescindible para lo que aún es una asignatura pendiente en la investigación de nuestra literatura infantil: el estudio literario de su obra completa, que aunque ha sido abordado ya en algunos trabajos interesantes y valiosos, todavía resulta insuficiente. El excelente trabajo de Marisol Dorao nos deja sin excusas para afrontar este reto.

Mª Victoria Sotomayor Sáez

Servicios Públicos de Lectura para niños y jóvenes. PALOMA FERNÁNDEZ DE AVILÉS. Gijón: Ediciones Trea, 1998. 458 pp.

En una densa obra estructurada en ocho amplios capítulos y tres apéndices, Paloma Fernández de Avilés trata de dar una orientación general a los profesionales que se hacen cargo por primera vez de la organización de servicios bibliotecarios para niños y jóvenes, basándose en situaciones reales y ofreciendo soluciones prácticas ya probadas en determinados centros. La autora confiesa en el prólogo no haber pretendido hacer una aportación teórica al problema de la biblioteconomía infantil y, de hecho, el libro es eminentemente práctico, tanto para los que se inician profesionalmente como para estudiantes y docentes, que pueden encontrar aquí soluciones inmediatas a múltiples cuestiones. Sin embargo, en varios capítulos la abundante información puede resultar de interés también para bibliotecarios más experimentados, al tiempo que las frecuentes citas que salpican el texto sirven en muchos casos como base teórica y materia de reflexión.

En una primera parte dedicada a "La política bibliotecaria para niños y jóvenes", se revisan las recomendaciones internacionales a partir del *Manifiesto de la Unesco sobre la Biblioteca Pública*, se compara la situación en España con dichas recomendaciones en sus diversos aspectos y se entra en el debatido tema de la relación entre la Biblioteca Pública y la Escuela.

La segunda parte -"Edificio, locales, equipos"- hace un recorrido preciso y suficientemente amplio sobre las características del lugar y elementos materiales que los fondos requieren para que su utilización no cree problemas y dé resultados óptimos.

Todo lo referente a la colección -su constitución, criterios y fuentes de selección y los modos de acceso- se reúne en los capítulos tres, cuatro y cinco, completados con tres apéndices al final del libro, en los que la autora aporta abundante bibliografía primaria, con acertados comentarios que demuestran un profundo conocimiento del panorama actual de la Literatura Infantil y Juvenil

y de los libros informativos para niños.

Los capítulos seis y siete se dedican respectivamente a "El acceso a los servicios" y a "Promoción de la lectura". En ellos puede encontrar respuesta tanto el profesional que pretende conocer las bases sobre las que ha de funcionar su biblioteca, como el que busca nuevas propuestas para dinamizar los servicios y acrecentar la oferta. La autora explica actividades, cita centros donde se desarrollan, personas incluso que pueden servir como un primer enlace con esas actividades y ofrecer ejemplos en que apoyarse.

El octavo y último capítulo -"Servicios y públicos"- se centra en usuarios especiales, desde los pre-lectores a los padres, y desde los niños discapacitados o enfermos a los marginados.

La autora tiende conscientemente a abarcar el gran espectro temático que presenta la lectura pública. No ahonda en los temas, pero da pistas suficientes que el lector interesado puede seguir hasta hallar una información más detallada y profunda sobre la faceta que le preocupa.

La bibliografía final, ordenada con arreglo a los capítulos, consta de dos partes diferenciadas: bibliografía básica y bibliografía complementaria, adaptándose así a los diferentes niveles de los lectores.

Se trata pues de un libro útil, que recopila abundante información y da soluciones prácticas a problemas inmediatos. Un libro que se echaba en falta a la hora de buscar bibliografía recomendable al profesional no iniciado.

Amalia Bermejo

Catálogo de Literatura Iberoamericana Infantil y Juvenil. N. MARTÍN, G. PELEGRÍN y J.A. REMACHA, Coord.: Ana Pelegrín. Madrid: Acción Educativa, 1999, 203 pp.

El Catálogo que reseñamos constituye un excelente trabajo y se perfila como una muy interesante contribución bibliográfica que servirá para un mayor acercamiento intelectual y afectivo entre autores y jóvenes lectores hispanohablantes de "las dos orillas del charco". Hacía falta fijar una nómina de escritores y obras, organizada por edades aproximadas de lectura, y por países; fijar lo que hay, y especialmente lo que hubo, para que no se muera del todo. Algo se había hecho en este sentido con motivo del ya olvidado V Centenario, aunque con otros criterios[1]. En este caso se trata de autores iberoamericanos que han publicado en España en lengua castellana durante el periodo 1973-1998, y también de autores españoles que escriben sobre el continente sudamericano. De éstos se comenta en la Presentación que "el incluir su particular punto de vista sobre una realidad lejana –separada por un océano–, pero cercana por compartir una misma lengua y rasgos culturales contribuye, sin duda, a fijar la recepción en España de la diversidad cultural latinoamericana".

[1] Vid. Barrena, P.Y Cano, I. (coord.) *El Continente Americano en los libros infantiles y juveniles.* Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1991, 103 pp. Este trabajo –citado en los agradecimientos de la Presentación– se refiere también a América del Norte y recoge obras publicadas en castellano de autores de todas las nacionalidades, no sólo del ámbito de lengua castellana. Otra diferencia estriba en que en éste también se reseñan libros documentales. Fue igualmente en su momento la *Guía de Lectura sobre América*, en Primeras Noticias, oct. 1992, n. 112.

Hay que decir, ya desde el principio, que la obra cumple con el doble objetivo expuesto por los autores: por una parte, servir como fuente de estudio para especialistas e investigadores; por otra, brindar un valioso material de apoyo para maestros, profesores y animadores en su importante tarea de fomentar la lectura, difundiendo en este caso el gran caudal de obras, autores y temas sudamericanos recogidos en este volumen.

Consta el libro de 201 fichas bibliográficas referidas a cuatro edades lectoras: de 3 a 8 años (60 libros reseñados), de 9 a 11 años (52), de12 a 14 años (42), y de más de 14 años (47 obras). Los títulos están bien seleccionados: apenas se omiten obras importantes y, en conjunto, las incluidas cumplen con un criterio de calidad literaria aceptable. Las fichas contienen las siguientes entradas: autor, título, ilustrador, edición, nº de páginas, ISBN, colección, edad y comentario (argumento, estilo, significación...), que ocupa entre seis y doce líneas. También resultan útiles los índices (edades, alfabético de autor, de ilustrador –éste no suele ser corriente aún, por desgracia–, de títulos, de autores por países) y un cuadro de Premios concedidos en España a libros de autor latinoamericano.

De los veinte países de Centroamérica y América del Sur, sólo quedan cinco sin representación en el Catálogo: Bolivia, Costa Rica, Haití, Honduras y la República Dominicana. Los más representados son Argentina (29 autores distintos), Cuba (17) –igual que España–, Chile (12) y Brasil (10). En total, se recogen obras de 117 escritores.

Especial comentario merece el prólogo de Ana Pelegrín, titulado Historias de Dos Orillas en ediciones españolas. En veinte páginas traza la conocida investigadora un claro panorama de la narrativa y la poesía latinoamericana para niños, que abarca desde 1889 –feliz fecha de publicación de *La Edad de oro*, de José Martí–, hasta nuestros días. Precursores como César Vallejo, Horacio Quiroga, Uslar Pietri, además del ya citado Martí. Recreadores de la tradición oral maya, azteca, amazónica, andina, hispana, afroamericana, como Ciro Alegría o Lydia Cabrera. El mágico magisterio del irrepetible Javier Villafañe. Los españoles en el exilio: Antoniorrobles y Bartolozzi. Ly-gia Boyunga Nunes, premiada con el Andersen, y la nominada Mª Elena Walsh. Algunos Nobel: Gabriela Mistral, García Márquez, Miguel Angel Asturias. Los poetas: Pombo, Rubén Darío, Moreno Villa, Juana de Ibarbourou, Nicolás Guillén, Mª de la Luz Uribe, Neruda... Otros grandes autores –Borges, Cortázar, Monterroso, Gale-ano...– y su aproximación al universo infantil. La más reciente contribución española: Merino, Mayoral, de Lope, del Cañizo, Sorribas y un largo etcétera. También se refiere la autora en el pequeño pero jugoso estudio a las distintas corrientes actuales dentro de la narrativa, desde la fantasía a la realidad política, y a diversas antologías, tanto de autores como de la tradición oral.

Para empezar el recorrido, antes de perdernos con mucho gusto en la fascinante selva de los más de doscientos títulos propuestos, los autores nos recomiendan recoger el "maletín de imprescindibles para iniciar el viaje lector": una guía de lectura de 30 libros (siete u ocho por edad lectora) cuidadosamente escogidos entre los escogidos; algunos de ellos pueden considerarse verdaderas joyas de la Literatura Infantil universal.

Hay que mencionar algunas mínimas observaciones sobre aspectos mejorables o discutibles de este Catálogo, sin que ello signifique minimizar su incuestionable valor e interés:

–La franja lectora de 3 a 8 años quizá resulte demasiado amplia, sobre todo comparada con las otras tres.

–Podría ser interesante, en

las fichas, incluir información sobre el formato y tipo de encuadernación de los libros, al menos en los libros de imágenes para los más pequeños.

–Aunque en la Presentación y en el Prólogo se hacen algunas referencias fundamentales (Carmen Bravo Villasante, entre otras) se echa de menos una relación bibliográfica específica sobre obras generales, estudios teóricos, artículos, etc. que traten, aunque sea parcialmente, el tema de Latinoamérica. Por cierto, después de entregar a la imprenta la obra que reseñamos se han abierto nuevas ventanas que enriquecen este panorama informativo a través de Internet .

–La edición es modesta y digna. Pero quizá el tamaño de la letra resulte pequeño; cuesta un poco leer las fichas.

No está resuelto –hay que advertir que nadie lo ha resuelto aún en este tipo de publicaciones– el problema de los libros descatalogados, por desgracia abundantes. Si se advierte en la ficha, el Catálogo pierde en seguida vigencia, puesto que hay libros que se reeditan con el tiempo, y, sobre todo, muchos libros que a los pocos meses dejan de encontrarse en las librerías. Pero si no se señalan como descatalogados, el que sale perdiendo es el lector, el maestro, el potencial público interesado en una o muchas de las obras reseñadas. En otras palabras, que resulta reconfortante saber que una vez hubo una excelente obra de Isabel Allende titulada *La gorda de porcelana*, pero si uno se pone a buscarla para sus alumnos, salvo en alguna biblioteca, perderá el tiempo y se llevará bastantes decepciones...

Sería una buena cosa que este Catálogo sirviera también para que las editoriales españolas promuevan aún más el acercamiento cultural de las dos orillas: colecciones específicas, nuevos autores de aquí y de allá, recuperación de libros imprescindibles, edición de títulos maravillosos que por alguna extraña maldición, nadie, aún, ha publicado en España ...

En conclusión, un estudio oportuno, necesario, práctico, minucioso, actualizado, que cumple el cometido de dar a conocer desde numerosas y muy distintas miradas el continente sudamericano –sus tierras, sus gentes, sus problemas, sus sueños– a través de obras literarias infantiles y juveniles de calidad contrastada.

José Morán

Literatura Infantil y Juvenil. Actas de las I Jornadas de Didáctica de la Lengua y la Literatura. CARMEN GARCÍA SURRALLÉS Y ANTONIO MORENO VERDULLA, (eds.). Cádiz: Universidad, 1998. 465 pp.

Se recogen en este volumen los trabajos presentados a las Jornadas sobre Didáctica de la Lengua y la Literatura organizadas por la Universidad de Cádiz en 1997. La literatura de tradición oral, la animación a la lectura y la utilización de la literatura infantil como recurso de enseñanza en otras áreas son los temas que centran de modo especial el interés de estos estudios, que contienen un diverso y sugerente abanico de propuestas para avanzar en el conocimiento literario y didáctico de esta parcela de la creación artística. Entre los expertos participantes en estas jornadas aportan sus trabajos como ponentes Concha López Narváez ("La literatura infantil en relación con la evolución psicológica del niño"), Marga-rida Cambra Gine ("Que mon conte soit beau comme un long fil....

Literatura infantil y aprendizaje de la lengua extranjera"), Marisol Dorao ("Cuentos de hadas anglosajones: la subversión del género a partir de los cuentos de hadas tradicionales") y Carmen Gar-cía Surrallés ("Cantar y contar: paralelismos y divergencias en el folclore infantil").

M. V. S.

El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños. VV.AA. Venezuela: Banco del Libro, 1999, (Parapara Clave), 207 pp.

Es una buena noticia que alguien, en algún sitio del mundo, publique un estudio sobre el Album Ilustrado; y más si ese alguien es una institución del prestigio del Banco del Libro de Venezuela.

La obra consta de dieciocho artículos, todos ellos ya publicados en los años ochenta y noventa en diversas revistas especializadas, pero casi ninguno conocido en el ámbito de la lengua castellana, hasta ahora. Hay una mayoría abrumadora de estudios provenientes del mundo anglosajón: quince, por uno de Venezuela, Holanda y España (éste, de Teresa Colomer, recogido de Peonza).

El libro está estructurado según los siguientes epígrafes: *Historia* –dos estudios, uno sobre Caldecott y otro sobre las vanguardias rusas de los años veinte–, *Teoría* –es el cuerpo central de la obra, con nueve aportaciones–, *El libro-álbum a través de sus autores* –firmas de Lionni y McKee–, *El libro-álbum y sus autores* –sobre Sendak y Van Allsburg–, y *Experiencia con el libro-álbum*.

A través de los variados enfoques de los distintos especialistas se consigue una visión panorámica y a la vez profunda sobre el álbum ilustrado. Seguro que faltan temas por tratar y nombres indispensables (sobre todo para un observador europeo), pero sin duda el resultado es muy enriquecedor, y pone las bases para posteriores investigaciones sobre un tema tan poco estudiado, a pesar del gran prestigio del género y su carácter universal.

Hacen falta libros como así. Al menos de esta manera nos pondremos de acuerdo sobre la naturaleza y orígenes del álbum ilustrado, pues ni siquiera, por lo visto y leído, coinciden los estudiosos en estos puntos básicos. Y hacen falta libros así, también para difundir el conocimiento y la lectura de un género narrativo sencillamente insustituible en la educación de la mirada y la formación estética del niño. Por desgracia, lo cierto es que el álbum ilustrado sigue en peligro de extinción, al menos en España; y eso que se publican aquí más de cinco mil títulos infantiles al año...

J. M.

Adivinanzas popu-lares españolas (Estudio y antología) Pedro CERRILLO Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha 2000 Colección Arcadia, 224pp

Con este interesante libro se inicia la colección Arcadia, una de las que publica el Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil de la Universidad de Castilla-La Mancha. Contiene una completa selección de adivinanzas populares, cuidadosamente ordenadas y clasificadas, así como un clarificador estudio sobre esta expresión de la lírica popular, tanto en sus

aspectos formales y compositivos, como temáticos, receptivos y de tradición cultural. Su autor (y director del CEPLI), Pedro Cerrillo, nos ofrece con él una nueva muestra de su conocimiento de la lírica popular, añadiendo uno más a los numerosos estudios que así lo acreditan.

M. V. S.

Cambiando el conocimiento: Universidad, sociedad y feminismo. I. CARRERA, R. Mª CID y A. PEDREGAL. Oviedo: KRK, 1999.

La investigación en Literatura Infantil se va consolidando y cada vez son más frecuentes las aportaciones sobre este campo en congresos y jornadas, donde hasta hace pocos años tales atrevimientos tenían muy pocas posibilidades de éxito. En esta línea, es grato dar noticia de la publicación de las actas de las II Jornadas de AUDEM (Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres) y SEMUO (Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Oviedo), celebradas en Oviedo en 1998, en las que se incluyen los estudios de Lourdes Lorenzo sobre *Ti e-lo meu príncipe azul: la importancia de actitudes sexistas en la literatura gallega actual* (pp. 159-164); de Carmen Ruiz-Tilve Arias, sobre "Flora y otras niñas modelo" (pp. 271-277) y de Paloma Uría Ríos sobre "Los cuentos de Mari-Pepa" (pp. 323-330). Los tres contribuyen al conocimiento, tan necesario, de nuestra historia literaria y aportan claves para interpretar los textos a la luz de sus contextos y circunstancias de producción, lo que, además, explica la importante función que ha cumplido y cumple la literatura infantil como transmisora de modelos sociales.

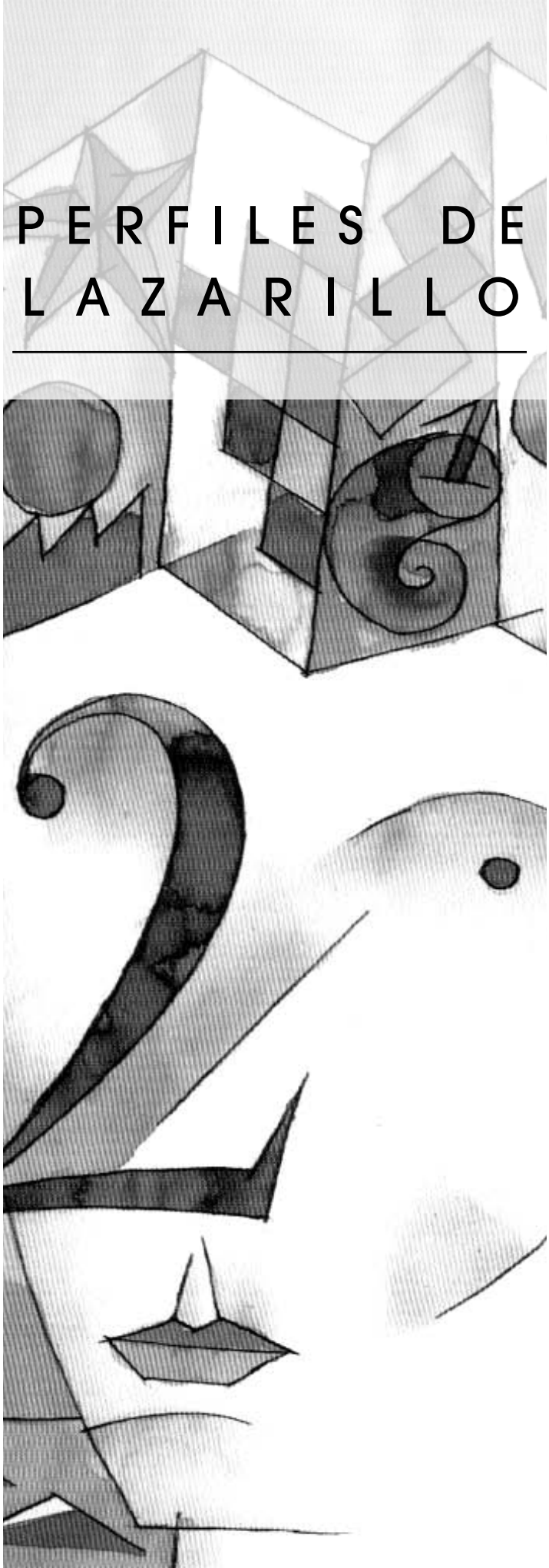
M. V. S.

Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI - XIX). Maxime CHEVALIER. Salamanca: Universidad, 1999. 248 pp.

Se reúnen aquí un conjunto de estudios del prestigioso folclorista Maxime Chevalier, autor, entre otros, del monumental Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Con el conocimiento y rigor que le caracterizan, Chevalier ofrece en este volumen un amplio panorama del cuento tradicional español desde la época áurea al siglo XIX, rastreando su presencia en la obra de numerosos autores que recogen, reelaboran o dan noticia de estos cuentos y sus variantes. Timoneda, Cervantes, Lope de Vega, Pereda, Pardo Bazán o Luis Coloma son algunos de los autores mencionados, así como destacados folcloristas y recopiladores de estas épocas (Correas, Rodríguez Marín). Por su interés para la literatura infantil destaca el capítulo dedicado al padre Coloma, en el que revisa algunos clichés sobre este autor destacando, en cambio, su probado conocimiento del cuento tradicional y su tarea de recopilación y reescritura de algunos de ellos.

M. V. S.

PERFILES DE LAZARILLO



Miguel Calatayud. *I Jornadas de Contabilidad de Gestión*. 1992. (detalle).

EN PERSONA

MIGUEL CALATAYUD

Hitchcock y otros amigos.

Seguramente porque siempre he considerado preocupantes los muchísimos factores de complicación y tacto que se presentan a la hora de escribir uno mismo sobre la propia actividad, no deja de sorprenderme el empeño puesto por un amigo, pintor valenciano, en mantener una columna de opinión, precisamente sobre arte, que aparece todos los viernes en un periódico local. Este amigo mío es ingenioso y posee indudables cualidades en cuanto a imaginación y gracia para el asunto creativo, pero se equivoca con demasiada frecuencia en sus observaciones que, con toda lógica, suelen reducirse al ámbito de la obsesión e interés personal. El caso es que en una de estas colaboraciones justificaba el éxito en ventas de un colega como consecuencia de la predisposición de aquel a agradar a su público, como si de satisfacer encargos se tratase. De ser comercial, vamos.

Miguel Calatayud

Aquella dichosa columna terminaba aplicando idéntica naturaleza mercantil a "carteles, logotipos, ilustraciones, etcétera", por la supuesta condición en todos estos quehaceres de trabajo subordinado a un guión que viene dado. La diferencia con el otro modelo de dedicación –la pintura- estaría, según él, en que "uno recurre a su propio guión".

Hace aproximadamente un año, el autor del citado análisis ya me colocó similar cantinela durante un almuerzo compartido. Para manifestar mi disconformidad le puse ejemplos cinematográficos: Orson Welles hizo Citizen Kane con guión de Herman J. Mankiewics y convirtió textos ajenos de serie Z en obras maestras como The Lady from Shanghai *o* Touch of Evil*; Hitchcock nunca trabajó con guión propio, etcétera...No sirvió de nada, él zanjó nuestro diálogo con una de sus sentencias: "El cine es distinto".*

Por cierto: Hitchcock tiene una película mágica y esclarecedora sobre la relación imagen-texto. Se trata de un film —Stage Fright, *en España* Pánico en la escena— *nunca apreciado por la crítica porque en su realización, el bromista director se atrevió a traducir en imágenes una mentira: el espectador contempla un suceso, descrito por el protagonista, que falsea la realidad del auténtico acontecimiento.*

Una mentira puesta por escrito en boca de personajes es aceptada como elemento frecuente en cualquier intriga literaria. Lo mismo sucede en teatro o cine: el actor relata verbalmente algo que no ha sucedido y el público no muestra el menor rechazo al descubrir la ver-

dad. ¿Qué ocurre pues con las imágenes? ¿Todo lo visual debe aceptarse como verdad? ¿No es el teatro una farsa de principio a fin? ¿Qué códigos visuales merecen ser respetados en el gran embuste cinematográfico: gente sentada emocionándose con efectos de proyección sobre una superficie rectangular rodeada de total oscuridad? Si Pánico en la escena *interesó a Hitchcock fue probablemente por ofrecerle la posibilidad de rodar las imágenes explícitas de un engaño.*

Realizar imágenes para ser impresas a partir de guiones propios o ajenos es función del creativo-artista gráfico, ilustradores, entre otras cosas más sonrojantes nos llaman. Pintar sin más, sin ningún tipo de guión propio o ajeno –en pintura hace ya mucho tiempo que el "tema" y los "guiones" desaparecieron- es el deber del creativo-artista plástico.

Otro amigo dedicado al diseño gráfico opina al respecto que le parece más ajustado hablar de "recreación" gráfica, por proximidad al concepto de "recreo" escolar (juegos, relajación, etcétera).

Esto último me permite recordar a Antonio Hernández Palacios, un dibujante que hace poco nos ha abandonado para siempre. Con Antonio y otros compañeros mantuve larguísimas veladas hablando –más bien siempre hablaba él- de todo lo imaginable. Una noche, en su estudio de Madrid, nos dio por divagar sobre nuestras vidas de haber optado por seguir derroteros distintos.

-Mira Miguel –me dijo- no le des más vueltas. Podríamos andar dedicados a otras cosas...¡Pero no nos habríamos divertido tanto!

Miguel Calatayud

LA LUZ DE MIGUEL

ALICIA MUÑOZ

Comenzamos nuestra sección *En persona* con la figura de **Miguel Calatayud**. A él dedicamos estas páginas informativas, la portada y las ilustraciones interiores de la revista. Lo hemos escogido porque es uno de nuestros grandes artistas que han dedicado la mayor parte de su trabajo a la literatura dirigida a los niños y jóvenes ennobleciéndola y elevando notoriamente su calidad. Ha sido propuesto como el ilustrador español aspirante al Premio Andersen de 2000, junto con el autor Bernardo Atxaga que también protagoniza las páginas de esta sección dedicada a los autores literarios.

Se suele presentar como una de las características principales de este artista, su originalidad. Pero nos resulta curioso que esta originalidad venga dada, desde nuestro punto de vista, de su clasicismo, de la presentación de una visión completa y unitaria de la realidad.

Los elementos –el aire, el agua, la tierra y el fuego–, los seres animados e inanimados están presentes en su obra y forman un todo armónico en el que aparece lo que vemos y lo que sabemos. Este todo complejo se armoniza por las transparencias y el cromatismo de color. Integración y multiplicación porque cada ser es en sí y en su imagen, en su reflejo, en su sombra, en su parecido a otro ser. Así la impresión es calidoscópica. Todo tiene sentido en sus imágenes porque su origen es la luz. La luz que se matiza en tonalidades o que estalla pirotécnicamente en mil colores, produce brillos y reflejos. La luz que dibuja, fragmenta las siluetas, señala ángulos, quiebra y pliega, como un juego de papiroflexia. La luz que geometriza: cuadrados y triángulos en las nobles arquitecturas, puntas de estrellas, frondosidad de los bosques, hojas de plantas, rostros y vestidos humanos, narices y orejas de animales terrestres, alas y aguijones de insectos, aletas y escamas de peces, coches, televisores, cosas y más cosas...

Miguel es mediterráneo y alegre como un pintor cretense, pero sabe más.

BIBLIOGRAFÍA

Además de una gran cantidad de obra gráfica, trabajos en cómic y producción literaria, destacamos aquí su contribución como ilustrador infantil:

Aaron Cupit (1973) *Cuentos del año 2100* Madrid: Doncel (La Ballena Alegre).

J.L. García Sánchez (1974) *Soy el aire* Madrid Altea: (Primera Biblioteca).

Fernando Alonso (1976) *Bahira y el fuego.* Madrid: Santillana.

J. L. García Sánchez y M. A. Pacheco (1976) *La máquina escarbadora* Madrid: Altea (Segunda Biblioteca).

J. M. Barrie (1977) *Peter Pan* Madrid: Doncel (Especial color).

J.L. García Sánchez y M.A. Pacheco (1977) *Soy un cine* Madrid: Altea.

Joan Manuel Gisbert (1979) *Escenarios Fantásticos* Barcelona: Labor (Bolsillo Juvenil).

Miquel Obiols (1982) *Datrebil, 7 cuentos y un espejo.* Madrid: Espasa-Calpe (Austral Juvenil).

Marisa Lacuesta (1982) *Tres y no res en la boca d'un drac.* Valéncia: Federació de Entitats Culturals del Pais Valencià

Miguel Calatayud (1982) *El hombre que fabrico un recipiente.* Sevilla: El Monte.

José Antonio del Cañizo (1984) *A la busca de Marte el guerrero.* Madrid -Barcelona: Noguer (Cuatro Vientos).

Josep Lozano (1984) *El cavallet de cartó.* Valéncia: Diputació de València.

Joan Ponsola (1987) *Saida la reina mora.* Valéncia: Conselleria de Cultura, Generalitat Valenciana (Biblioteca Infantil).

Miquel Obiols (1988) *Una de indios y otras historias.* Madrid: S.M. (Catamarán).

Luis Vaz de Camoens (1989) *Els Lusiades.* Barcelona: Edicions Proa (El fanal de Proa).

Miquel Obiols (1990) *Libro de las M'Alicias.* Madrid: S.M. (Los Ilustrados del Barco de Vapor).

Joles Sennell (1990) *El món inventat.* Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat (Llibres del Sol i de la Luna).

Carles Cano (1990) *El último de los dragones.* Madrid: Anaya (El Duende Verde).

Miguel Calatayud (1991) *lobo hombre.* Madrid: S.M. (Los Duros del Barco de Vapor).

Jaume Cela (1992) *El gegant Panxut.* Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat (La Porta).

Miguel Calatayud (1994) *La ballena en la bañera.* Madrid: S.M. (Los piratas).

J. L. Alonso de Santos (1994) *¡Una de piatas!.* Madrid: S.M. (Catamarán).

Miguel Calatayud (1994) *El árbol inquieto.* Madrid: S.M. (Los Ilustrados del Barco de Vapor).

Pep Coll (adap.) (1994) *Mi long, el drac de la perla.* Barcelona: La Galera (Sac de dracs).

Miquel Desclot (adap.) (1994) *Lluna de mel al palau de vidre.* Barcelona: La Galera (Sac de diables).

Fernando Lalana (1995) *El enigma N.I.D.O.* Barcelona: EDEBÉ (Periscopio).

Varios (1996) *Fierabrás I.* Madrid: Anaya (Lecturas).

Jordi Serra i Fabra (1996) *Un genio en la tele.* Madrid: Anaya (El duende verde).

Roser Ros (1996) *Polifem, el ciclop.* Barcelona: La Galera (Sac de gegants).

Varios (1997) *Círculo de estudios.* Valencia: FUECTA.

Varios (Antología) (1997) *El meu llibre de poesía.* Madrid: Anaya (Sopa de Llibres).

Carles Pons (adap.) (1998) *El llibre de la selva* Alzira Bromera (Micalet Teatre).

Pablo Barrena (1999) *El cuaderno de Luismi.* Madrid: Anaya (Sopa de Libros).

Carles Cano (1999) *Columbeta / La isla libro.* Madrid: Anaya.

Gloria Sánchez (2000) *La casa de cristal del Señor Clin.* Madrid: S.M. (El Barco de Vapor).

EN PERSONA

BERNARDO ATXAGA

La necesidad y el deseo lo hicieron todo. Yo era, a principios de los setenta, una persona pobre que apenas ganaba lo suficiente para vivir, y escribir para niños fue, en ese sentido, mi primera salida, la claraboya por la que, como el propio Dick Turpin, logré escapar de los convencionales trabajos que me esperaban a la vuelta de la esquina. Fue mi guía, en ese tiempo, el dibujante Juan Carlos Eguillor. Con él publiqué Las aventuras y calenturas de Nicolasa Bits Baporux, *mi primer libro infantil, y con él aprendí las cuatro reglas del género; reglas que, naturalmente, son secretas, y que no puedo contar por ahora.*

De todos modos, nada hubiera podido hacer la necesidad de no haber mediado el deseo. Pero éste existía, y además desde antiguo, desde los días en que iba a la escuela de mi pueblo natal, Asteasu, y admiraba a los estudiantes que entonces tenían catorce años y eran capaces de escribir sus redacciones con letra primorosa y sin un solo borrón... porque en el principio fue justamente aquello, lo que parece más accidental, más superficial: la pluma de madera y la plumilla plateada; el tintero incrustado en el pupitre; la belleza del trazo en la hoja blanca del cuaderno. Ahí surgió el deseo que me llevó a escribir y que, en las circunstancias antes aludidas, me empujó al mundo que tantos y tantos escritores, de Carroll a Sillitoe o Singer, de Collodi a Cendrars o Sánchez Ferlosio, ya habían visitado.

Bernardo Atxaga

BERNARDO ATXAGA, UN ESCRITOR SIN FRONTERAS

SAGRARIO FERNÁNDEZ–PRIETO

Bernardo Atxaga, el último candidato español al Premio Andersen, (Asteasu, Guipuzcoa, 1951) por decisión unánime de los representantes de las secciones de OEPLI es, sin ninguna duda, uno de los autores de más prestigio y más proyección internacional de la Literatura Infantil y Juvenil española.

En el año 1964, un niño llamado José Irazu, influido por sus lecturas, terminaba una poesía con rimas en "ix". Se trataba de un intento poético inspirado en un soneto del mismo tipo salido de la pluma del francés Mallarmé. El niño escondió su poesía después de haberla escrito con esa "belleza de trazos" que tanto le atraía. En esa

época era un muchacho de pueblo y su madre, maestra, jugó un papel fundamental en su afición por la lectura. Un poco después, un sacerdote le animó a escribir utilizando el euskera en un época en la que esta lengua estaba muy lejos del impulso que recibiría en los años setenta. Su primera obra, *Las ciudades*, apareció en el año 1976 pero su reconocimiento llegó con *Obabakoak*, Premio Euskadi y Premio Nacional de Narrativa en 1989.

Fue precisamente en esta fecha cuando Atxaga comenzó a escribir para niños y jóvenes.

No es fácil resumir en breves líneas las razones del éxito de un autor que goza no sólo del éxito sino también del cariño de los lectores.

Lo primero que es preciso destacar en los libros de Atxaga es que ha conseguido lo que tantos autores de LIJ persiguen y tan pocos alcanzan: que sus libros sean leídos tanto por niños como por adultos. La deliciosa vaca Mo o el crítico Bambulo son una buena prueba. A esta ausencia de fronteras en los lectores se suman las geográficas ya que Atxaga es uno de los autores de literatura infantil más traducidos de nuestro país. Precisamente *Memorias de una vaca*, SM, es una obra leída en numerosos países a pesar de que podría considerarse localista, pero la calidad y el humor eliminan las fronteras y precisamente este último aspecto es uno de los ingredientes fundamentales en su obra. Para explicar lo que supone el humor en la literatura infantil nada mejor que acudir a sus propias palabras: "el humor dota a los libros infantiles de su mejor poesía" y es además un antídoto contra el autoritarismo, contra la sentimentalidad engañosa, contra la pretensión de que sólo hay una verdad. El humor de Atxaga es un humor sutil, basado sobre todo en el uso del lenguaje, en los juegos de palabras, en la asociación sorprendente de algunos términos. Adultos y niños disfrutan de este humor, pero los niños además se sienten profundamente identificados con esos personajes que como Shola buscan amigos o se desconciertan con su propia identidad.

Sustentando todo esto se percibe una visión de la vida y de los seres humanos definida por cierto escepticismo, mucha comprensión y una gran ternura. La visión que sólo puede ofrecer un hombre bueno e inteligente. La visión del excelente poeta que es Bernardo Atxaga.

BIBLIOGRAFÍA en castellano

Cuando la serpiente mira al pájaro, Ediciones B, 1989.

Nicolasa, aventuras y locuras, Ediciones B, 1989.

Ramuntxo detective, Ediciones B, 1989.

Memorias de una vaca, Ediciones SM, 1992.

Los burros en la carretera, Ediciones B, 1992.

Shola y los leones, Ediciones SM, 1995.

Un espía llamado Sara, Acento Editorial, Grupo SM, 1996.

Shola y los jabalíes, Ediciones SM, 1997.

Los grandes episodios de la gran familia Marconi, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1997.

Bambulo I: Primeros pasos, Alfaguara, 1998.

Bambulo II: La crisis, Alfaguara, 1999.

Bambulo III: Amigos que cuentan, Alfaguara, 1999.

Cuentos y cantos de Siberia, Editorial Laboratorio Educativo, 1999.

Alfabeto sobre la literatura infantil, Ediciones Media vaca, 1999.

PROYECTO EDITORIAL

KALANDRAKA

SUEÑOS ILUSTRADOS

Mª CRUZ DELGADO Y JORGE RIOBÓO

En los últimos años han surgido en el terreno de la Literatura Infantil varias editoriales que han dedicado su atención al álbum ilustrado para los lectores más pequeños. Entre ellas podrían destacarse **Kókinos, Corimbo, Kalandraka y Media Vaca.** Sus colecciones van dirigidas a niños y niñas que se encuentran, por primera vez, con la lectura de la mano de la ilustración, pero la realidad es que, de estos álbumes disfrutan, casi más que ellos, los adultos, sean padres, profesores o bibliotecarios. Estas nuevas editoriales toman el relevo de las "históricas" (SM, ANAYA, LÓGUEZ, DESTINO, LUMEN, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, ALTEA, EDICIONES B O LA GALERA), aunque éstas últimas sigan produciendo magníficos álbumes.

De estas nuevas editoriales, la gallega **Kalandraka,** con sede en Pontevedra, es referencia permanente desde su nacimiento, hace dos años, por la calidad y aceptación de sus libros. El último **Premio Nacional de Literatura Infantil** (1999) concedido al álbum *O coelliño branco*, ilustrado por Oscar Villán y adaptado por Xosé Ballesteros sobre un cuento popular portugués, confirma el buen rumbo editorial de **Kalandraka**.

A partir de los libros de Kalandraka han surgido diversas propuestas artísticas. Una de ellas ha sido una exposición sobre el álbum *¿A qué sabe la luna?* que montó Paco Abril el pasado mes de febrero en la Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Gijón. Organizó variadas actividades de animación a la lectura en las que participaron varios centenares de chavales asturianos.

Y también el teatro para niños ha fijado su mirada en estos álbumes ilustrados. La compañía madrileña "El Teatro de la Luna" -que ya hizo sus versiones sobre "Elmer", de David McKee y "El pequeño rey de las flores" de Kveta Pacovská - prepara ahora su propuesta dramática a partir de los títulos "El pequeño conejo blanco" y "¿A qué sabe la luna?".

Xosé Ballesteros, autor y co-director de la colección "Libros para soñar" es también Director Comercial de Kalandraka y es él quien habla para **Amigos del Libro** de los objetivos, colecciones y proyectos de la editorial.

ALUMBRAMIENTO

–¿Por qué el nombre de Kalandraka, qué significa?

–Kalandraka era el nombre del grupo de teatro que existía antes, un nombre sonoro, sin más. Su significado real es muy coloquial, se dice "eres un kalandraka, eres una calamidad, un desastre". Luego nos enteramos de que en Andalucía llaman Kalandrakas a las ladillas y también a los pelitos de las piernas y dicen "me pican las kalandrakas". Al parecer también llamaban kalandraka a una especie de sopa de pan hecha con agua que se tomaba en los años del hambre.

–¿Cómo nació la idea de crear una editorial?

–Kalandraka llevaba diez años existiendo como grupo de teatro y como aula de expresión

dramática y dentro de sus actividades, además de montar obras de teatro para niños, se daban diversos cursos al profesorado, entre ellos los de Animación a la lectura que impartían Manuela Rodríguez y Xoán Couto. Eran cursos en gallego, pero tenían una carencia: la falta de textos y bibliografía en esta lengua para trabajar con los niños en el aula.

A partir de entonces, Kalandraka deja de ser sólo un grupo de teatro para niños (era el único en Galicia que organizaba campañas de teatro escolar de forma permanente) para convertirse en un colectivo que abarca la animación a la lectura, sesiones de cuentacuentos y edición de libros.

–¿Quiénes fueron los fundadores de Kalandraka?

–Xoán Couto que provenía del grupo de teatro y es hoy nuestro director editorial, Manuela Rodríguez, Alfonso Palmeiro y Chus Rial. Más tarde me incorporo yo, que vengo del mundo del libro, pues trabajaba en Xerais. Entre todos reflexionamos sobre la necesidad de crear una editorial que hiciera libros ilustrados para niños, puesto que no existían, y pasar de la ilusión y la utopía a un proyecto real. Así nace la editorial Kalandraka.

PRIMEROS PASOS

–¿Cuáles fueron los primeros títulos que publicasteis?

–Comenzamos con cinco, tres fueron de

creación propia y dos de cuentos tradicionales. De los cuentos clásicos elegimos los dirigidos a las primeras edades *Os tres osos* y *A casiña de chocolate* que se acercaban al mundo de la casa y los objetos muy próximos a su entorno.

Los de creación propia fueron *Ganapán das palabras, Mago A e... Mago B y O ladrón de voces.* El primero creo que va a ser un referente, un clásico de la poesía para niños. Tuvimos la suerte de contar con un texto de Pepe Cáccamo que supuso un espaldarazo para el comienzo de la colección. En el segundo nos atrevimos con una escritora -Cristina Mirinda- y un ilustrador -Rubén Carpeta- desconocidos.

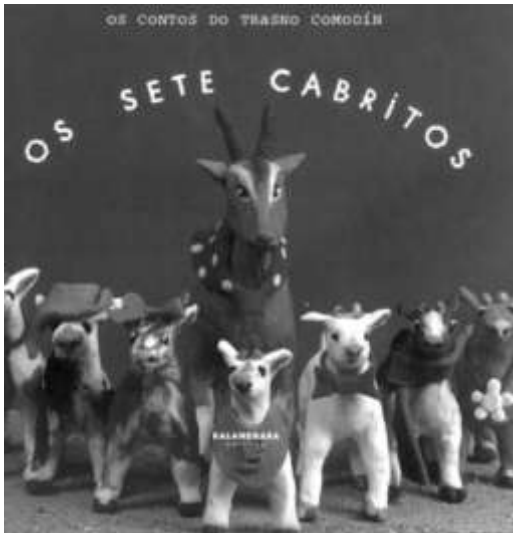
Enseguida, al cabo de un mes, editamos una especie de libro de "arte y ensayo" que fue *O ladrón de voces* que inaguraba la colección Mar e Mar con el que apostamos por dar una gran libertad artística a la ilustradora, Loreto Blanco, quien trabajó sobre un texto de Rafael Fernández, algo complicado para los niños de esas edades, pero nos pareció una apuesta interesante. Eran nuestros primero libros y llamaron mucho la atención, además de tener una buena acogida, tanto entre los lectores, como en los medios de comunicación. El proyecto había nacido con buen pie.

OBJETIVOS

–¿En qué consiste vuestra línea editorial?

–Teníamos un primer objetivo que era hacer libros ilustrados en los que primase la calidad, tanto como objeto físico (bien encuadernado, con tapas duras, ilustraciones no sólo coloristas sino con sentido) como textos equilibrados. El segundo era recuperar la memoria de los cuentos, tradiciones y mitos de Galicia, pero que a la vez el libro fuera un producto universal y que se pudiera vender en cualquier lugar del mundo. Preferimos la producción propia y no hacer traducciones de obras que vienen de fuera, aunque en nuestras colecciones también contamos con excelentes títulos extranjeros.

Y sobre todo queremos que nuestro proyecto sea una referencia que nos haga reflexionar sobre lo que significa editar desde plataformas pequeñas, pero independientes que cubran un aspecto muy olvidado como es el de presentar



alternativas a esta sociedad de consumo tan uniforme y a la vez desinformada.

LIBROS ANIMADOS

–¿Qué actividades de animación desarrolláis con vuestros libros?

–La editorial tiene un departamento de animación que dirije Manuela Rodríguez y que trabaja con Raquel Méndez, nuestra *Maga Rulana,* quien va por colegios, librerías y bibliotecas contando cuentos y relatando las historias contenidas en nuestros libros.

Entendemos la Animación y los Cuentacuentos como una motivación anterior para que exista esa demanda de historias por parte de los niños. El contar cuentos no es una actividad de simple entretenimiento que puede hacer cualquiera. Además de contar hay que enseñar a contar y a escuchar. Todo ello exige un trabajo previo con el profesorado, el librero o el bibliotecario que preparen el ambiente con los niños.

También hacemos contadas colectivas como las del Día del Libro Infantil, el 2 de abril- que es también la fecha del aniversario de nuestra editorial- o con motivo del I Salón del Libro de Pontevedra. Buscamos siempre escenarios adecuados y sugerentes: las plazas de los pueblos, los bosques o castillos como el de Sotomaior.

MERCADO Y LENGUAS

–¿De gallego habéis pasado a editar en otras lenguas?

–Sí. Después de publicar casi durante un año sólo en lengua gallega, dimos el salto a hacerlo en castellano y luego también en catalán y euskera, pero sólo con algunos títulos de nuestras colecciones.

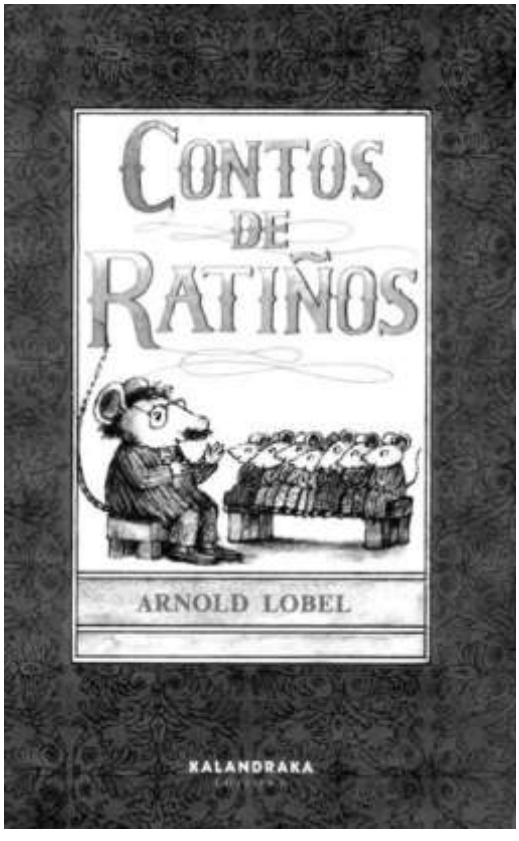
–¿Cuáles han sido los resultados?

–De los títulos en gallego el que mejor ha funcionado ha sido *O coelliño branco*, un libro que nació con estrella. También *A toupiña...* y el tercero *¿A qué sabe a lúa?* Entre los cuentos tradicionales se ha vendido muy bien *Os sete cabritos y O patito feo..*

En lengua catalana *La talpeta...* ya va por su segunda edición. Y ha tenido mucha difusión *¿De qué fa gust la lluna?*

En euskera la acogida también ha sido buena ya que para estas edades allí se edita muy poco, nos lo han dicho los propios libreros y editores del País Vasco.

La media de nuestras tiradas para Galicia rondan los dos mil o dos mil quinientos ejemplares, y aunque en castellano debían ser más, la mayor oferta de títulos en el mercado y la competencia limita nuestras tiradas.



PROYECTOS

–*¿Qué proyectos tenéis?*

–Estamos preparando una nueva colección de libro-disco con materias y géneros no tocados hasta ahora en torno al arte y la música y dirigida a chavales entre cinco y diez años. El de arte tenemos previsto hacerlo en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela. En el ámbito de la música, los libros-disco se realizarán en coedición con la Orquesta Sinfónica de Galicia que aporta las composiciones musicales a las que nosotros incorporamos textos e ilustración. El primero se titulará*: A memoria das árbores* que ha escrito Xosé Antón Neira Cruz y ha ilustrado Kiko da Silva -un joven discípulo de Miguelanxo Prado- en un estilo cercano al cómic.

También hemos previsto sacar una colección que cubra las edades a partir de los ocho años para atender a los que han sido nuestros fieles lectores y a otros nuevos.

En el futuro queremos recuperar los autores clásicos, bien editados y en gallego, con libros de unas sesenta o setenta páginas y con poca ilustración.

LAS COLECCIONES

OS CONTOS DO TRASNO COMODÍN

Dieciséis títulos de cuentos tradicionales, adaptados por diversos autores y con muy diferentes tratamientos estéticos que recuperan para la lengua gallega algunos de los más conocidos cuentos de siempre. Textos muy breves para ser leídos o escuchados. Juegan con la tipografía para hacerlos más atractivos al niño.

Títulos**:** *O patiño feo, O coelliño branco, Carapuchiña Vermella, A leiteira, Os sete cabritos...*

TRAS OS MONTES

Presentan traducciones de las mejores obras de la Literatura Infantil hecha fuera de España, con autores de reconocido prestigio internacional como Maurice Sendak, Michael Grejniec o Arnold Lobel. Ilustración y texto por grandes autores.

Títulos: *Onde viven os monstros, ¿ A qué sabe la luna?, Contos de ratiños y O pastor Raúl...*

DEMADEMORA

Dulces tesoros por descubrir, escritos e ilustrados por autores reconocidos y noveles que aproximan a realidades desconocidas y, a veces lejanas, con buenas dosis de fantasía a los pequeños lectores.

Títulos**:** Entre los dieciséis publicados destacan: *O desfile, A cebra Camila, O vendedor de tormentas, Animais de compañía, Ganapán das palabras...*

MAREMAR

Propuesta atrevida con textos más complejos y elaborados que hacen soñar historias sorprendentes y misteriosas. En amplio formato se puede disfrutar de ilustraciones realizadas por creadores españoles como Carlos Ortín y Loreto Blanco o de textos escritos por Carles Cano y Rafael Fernández.

Títulos: *O ladrón de voces* y *A árbore das follas.*

PANTENO

Textos para adultos que ayudan a la reflexión sobre la lectura. Suscitan el debate en torno a la creación literaria para niños y son referencia obligada para mediadores (profesores, bibliotecarios, padres, editores, críticos...). Dos textos clásicos recuperados.

Títulos: *Gramática de la Fantasía* de Gianni Rodari y *Lecciones americanas* de Italo Calvino.

LIBROS PARA SOÑAR

Una colección para quienes no leen en gallego, editada en las otras lenguas oficiales: castellano, catalán y euskera y que recoge una selección de los álbumes de más éxito que anteriormente fueron publicados en gallego.

Títulos: *A cazar palabras, ¿A qué sabe la luna?, Mira qué paso, Animales de compañía, El pastor Raúl, Ladrón de voces, Historias de Ratones...*

KALANDRAKA supone una apuesta renovadora del álbum ilustrado. Surge en Galicia con el objetivo de llegar a lectores de otras regiones y lenguas. Calidad literaria y estética, atrevimiento en la propuesta tipográfica que contribuyen a aumentar el prestigio de la literatura infantil que se edita hoy en España.

EDUCACIÓN LECTORA Y DIDÁCTICA DE LA LECTURA

UNA VISIÓN ACTUAL DE LA DIDÁCTICA LECTORA

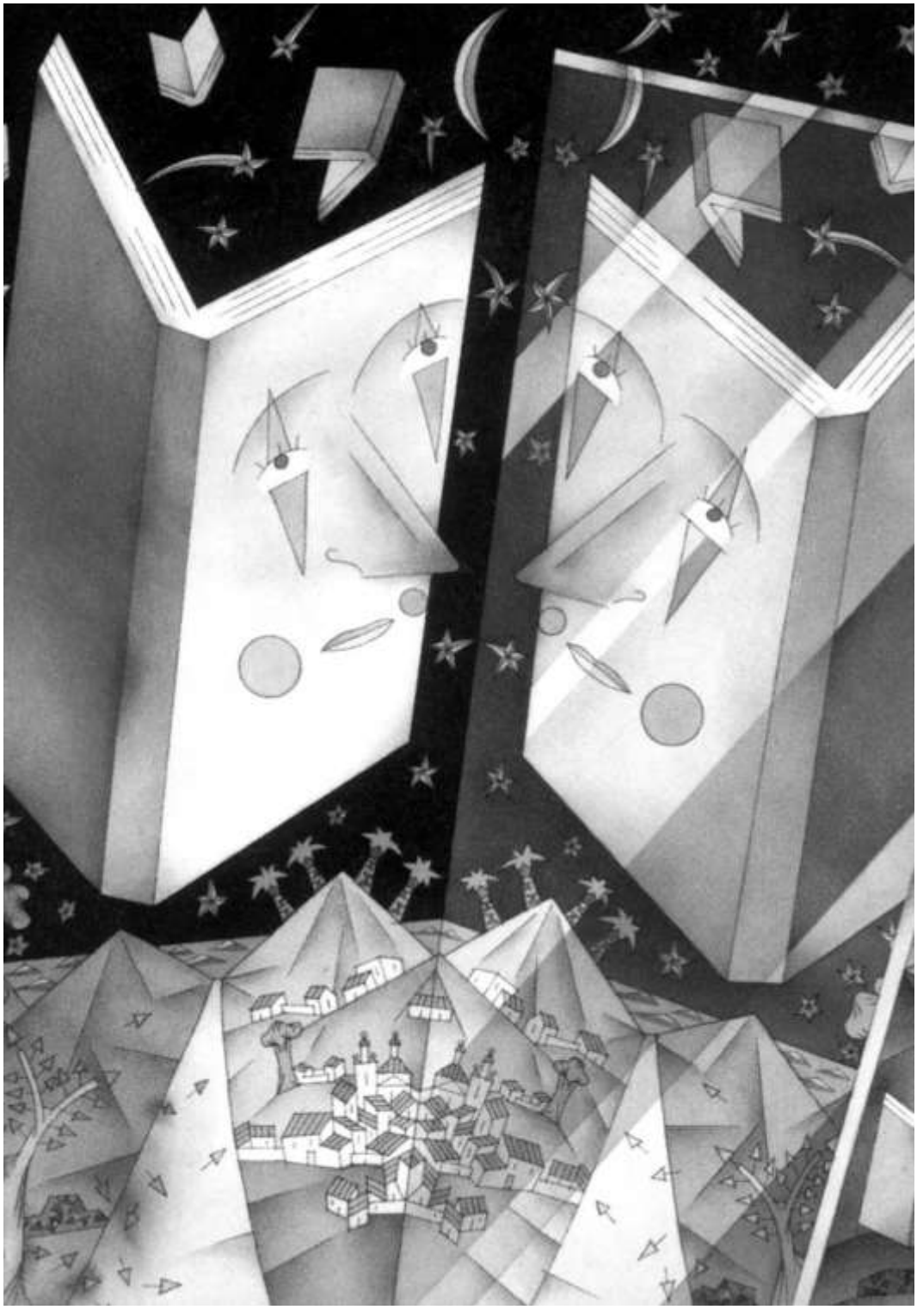
JOSÉ QUINTANAL DÍAZ

INTRODUCCIÓN

Una de las características que mejor pudieran definir el desarrollo observado al tratamiento que se le ha venido dando a la lectura en la última década de siglo, precisamente ha sido la recuperación escolar, el reconocimiento expreso de su importancia y la focalización de toda problemática en el desarrollo de estructuras sociales adecuadas sobre las que apoyar todo tipo de actividad dinamizadora.

Ahora, más que nunca, lo hemos dicho en repetidas ocasiones, la lectura tiene importancia en el aula; tiene importancia, y además presencia, que conviene no pasar por alto pues le confiere un papel específico que desempeñar, como elemento formativo de la personalidad del sujeto, y como recurso básico en todo proceso de formación al cual éste se someta más adelante, en su contribución al desarrollo personal del alumno.

Un análisis somero del hecho señalado, nos permitiría confirmar el mismo planteamiento que del problema ya asumíamos hace unos años en nuestra propia tesis (Quintanal, 1997), al diferenciar, y no precisamente de modo arbitrario, dos facetas específicas en el tratamiento escolar que recibía la lectura: por un lado entendíamos que respondía (en aquel momento así lo observábamos y ahora se nos confirma por cuantas propuestas se reciben diariamente en la escuela en esta misma línea), a un planteamiento dinamizador del hecho lector, una excesiva preocupación por buscar modos y medios de entablar la comunicación interpersonal del niño, del escolar, con el medio, con el libro, e incluso con el creativo que había generado una historia, la cual se



Miguel Calatayud. *Cartel Datrebil,*1990.

entendía potencialmente lúdica en su imaginación. Un segundo aspecto, de igual importancia para resolver el diseño de nuestra función didáctica en el aula, sería la consideración metodológica del recurso lector, proponiendo estrategias que permitan una adecuada dinamización tanto del recurso como de la técnica, al objeto de poder alojar convenientemente en el intelecto del sujeto, nuestro alumno, todo un enorme potencial que él se encargará luego de hacer efectivo en la cotidianidad de su aplicación.

De este modo entendemos, que ambas facetas, la dinamización (animación lectora) y la capacitación (fundamentación metodológica) conforman las dos caras de una misma moneda, que responde perfectamente a la descripción pedagógica de didáctica lectora, y que gozan de una excelente actualidad, gracias a un recobrado estatus académico que le permite campear a sus anchas por el vasto mundo de las aulas y alojarse con dignidad en la imaginación de nuestros pequeños. No obstante, además de reconocer esta evolución, importante, que ha sufrido la metodología lectora, paralelamente nuestra observación descubre nuevos retos, otros planteamientos renovados que conllevan una problemática específica, la cual no conviene tampoco pasar por alto, pues será necesario afrontar el porvenir con esta misma ilusión.

EL APRENDIZAJE LECTOR

Por aquí empieza todo el problema. Si bien antes pudiera resultar extraño, y me remonto apenas unos años, un par de décadas o tres, toparse en nuestra geografía con una biblioteca, mínimamente dotada de recursos (ya no hablemos de obras divulgativas o de recreación), en la que pudiéramos sumergirnos con algún tipo de libertad; o asistir a un tratamiento específico de la lectura en las aulas, fuera de la consabida cantinela de la "eme" con la "a", "ma", y la "ce" con la "u", "cu", que unos escribíamos con "c" mientras los más espabilados andaban ya por la "q"; y ya no digamos, buscar algún tipo de información lectora en los estantes del hogar, eso sí, profusamente decorados con bellos cantos dorados. Digo, si el panorama se dibujaba de este modo, ahora resulta evidente que el paisaje ha cambiado mucho y es otro.

Raro resulta el pueblo, el barrio, el centro (¡qué pena que no nos lancemos en masa a recuperar la palabra "escuela" que tantas connotaciones emotivas tiene!) y hasta el hogar (y al decir hogar pienso en el niño que cuenta con un espacio"sideral" bien delimitado al que se denomina con un cierto orgullo peyorativo "su cuarto"), que no tenga su propia colección de libros, sus lecturas particulares, su biblioteca específica, que además se usa, se visita y en la que se deposita de vez en cuando un poquito de nuestra dignidad humana. La lectura como recurso vemos que se ha socializado, y no puede haber disculpas en este sentido, porque desde pequeñitos nuestros niños "viven" ya un mundo literario muy particular, diferenciado, propio. Se les regalan libros, se les participa la "lectura de regazo", y sin que ellos casi se enteren, se les inmerge en el juego de la lectura. ¿Aún no es suficiente? Parece ser que no:

"El niño que llega al umbral de la lectura oficial ha dejado de ser un ignorante, pero todavía no es autónomo". (Morais, 1994, p. 251)

El aula parece haber generado nuevos problemas, y al mismo tiempo, la pedagogía que en ella se aplica ha tenido que plantear otro tipo de estrategias de actuación didáctica que le permitan desenvolverse por el maremagnum de esta sociedad, con tantos libros alrededor, respondiendo al papel de auténtico guía y dignificador del mismo. Uno de los primeros, y más importantes, diría yo, planteamientos que debe hacerse cualquier "maestro" (o maestra) es precisamente, analizar un mercado muy disperso, rico, variado, profuso de color, ofertas, imágenes y posibilidades, pero igualmente tentador y proclive al error metodológico, que es el más temido.

¿Cómo decidirse? *"La práctica docente permite observar que mediante procedimientos diferentes se pueden alcanzar distintos tipos de resultados y que ningún método de enseñanza puede tener una superioridad inherente que le permita alcanzar de forma plenamente satisfactoria todos los resultados que se pretenden"* (Mendoza-López-Martos, 1996, p. 72). Ahora sí que la duda alcanza un cariz cuasi existencial entre los (y más "las") profesionales de la iniciación lectora. A ellos les corresponde la bonita tarea de articular unas bases adecuadas para esta formación de la socialización lectora del niño. ¿Cómo aprender (o enseñar) a leer? ¿qué metodología es la que se debe (o puede) aplicar? Hace poco tiempo era clara la opcionalidad presente, por el reduccionismo conque se planteaba el tema. Todos los métodos confluían en una tipología muy bien estructurada: global, analítico, o para los más reticentes o menos decididos, también existían metodologías mixtas que acallaban fácilmente sus conciencias (Lebrero, 1988, pp. 49-65). ¿Hoy? Desde luego, desde nuestro conocimiento metodológico, vemos que no se puede de ningún modo hablar de este planteamiento. El espectro metodológico ha sufrido tan alto grado de sofisticación que han acabado solapándose unas tras otras, y sus autores, la mayoría de las veces surgidos de la propia aula, han querido impregnar sus recursos con todo tipo de matices, de modo que resultaría prácticamente imposible estructurar bajo aquel esquema la oferta actual. Quedan aún (unos pocos) planteamientos metodológicos muy completos y coherentes con alguno de aquellos criterios. Pero cada vez son menos, y el mercado editorial se colapsa con propuestas didácticamente muy complejas que le confieren más la apariencia de una carrera por alcanzar una uniformidad que de ningún modo existe ni existirá.

Esto, entendemos que no es malo. El correr de los tiempos es ése, y creemos que simplemente se sufren las consecuencias de un "seísmo", en este caso pedagógico. Con esa realidad contamos, y a ella es necesario acomodarse, por lo que damos por superada toda clasificación, mientras observamos un mundo didáctico, referido a la lectura, rico, variado, con una oferta amplia, diversa. En la misma línea es necesario situar el valor educativo que se le confiere a la literatura infantil. El profesor García Padrino (1992, p. 23) dice que *"si el neolector infantil encuentra en la lectura el medio para el disfrute de una obra literaria escrita, asequible a sus reales posibilidades psicológicas y lingüísticas, recibirá un estímulo positivo que hará ese aprendizaje más grato y creará en él una imagen de la lectura como puerta abierta a unas posibilidades enriquecedoras de sus gustos. Así, la literatura infantil servirá para confirmar al niño que es capaz de leer y para hacerle consciente de la importancia que el dominio lector tendrá en el futuro de su desarrollo educativo"*.

En paralelo crece la necesidad formativa de dotar a las nuevas generaciones de docentes, de criterios autónomos de decisión y posibilidades valorativas decididamente estables que aseguren en el futuro equipos docentes que al menos estén convencidos del planteamiento metodológico que aplican a la lectura. Gozamos, además, de unas circunstancias de bonanza social, los padres reconocen nuestra tarea docente, asumen su papel familiar, e incluso en muchos de los casos, responden a él. La administración se vuelca en dotarnos de medios, no siempre aplicados con criterios de racionalidad, pero ahí están y perfectamente podemos hacer uso de ellos. Y en medio nosotros, docentes, en los que se depositan todas las miradas, reclamándonos un papel estructural en dicho caos, y necesitando poner orden, al menos en la cabecita del alumno, para que descubra al mismo tiempo el potencial imaginativo de una lectura personal, que el recurso comunicativo que implica su actividad lectora.

Hoy en día, esta solución metodológica se está aplicando en la propia aula. Se ha reconocido la función didáctica que ejerce la anima-

ción lectora, proporcionando al alumno momentos, medios y fórmulas de aplicación personal que le permiten un "goce" extremo de los contenidos en sus lecturas, y al mismo tiempo, se le introduce, casi de forma inconsciente, en el juego de la comunicación interpersonal a través del texto escrito: fichas, paneles, carteles, murales, y tantos otros recursos como decoran cuantas aulas infantiles tenemos ocasión de visitar. ¿Planteamiento? Nos parece al menos correcto, y asumimos este posicionamiento, desde la necesidad que el maestro o la maestra de infantil tienen de que la didáctica corrobore su esfuerzo metodológico. Realizan una función que no sólo es importante, lo cual nunca se les ha negado, sino que en nuestra opinión lo hacen con verdadera profesionalidad. En realidad la opción por uno u otro método, como se ha señalado, es un problema ya de segundo orden, en favor de la intervención personal, del propio proceso de enseñanza-aprendizaje que es el que hace posible que uno, otro y todos los alumnos nos deparen la satisfacción de una respuesta personal al texto.

Tampoco nos confiemos, porque no es orégano todo el monte. Un problema, y ciertamente preocupante, abordamos en este planteamiento metodológico del aprendizaje lector: su conexión con las etapas posteriores en las que el desarrollo de la lectura pueda responder a una función no tan personal y mucho más aplicada de la temática. No se acaban de encontrar los puntos de relación entre el aprendizaje infantil y el tratamiento que en la primaria le confiera continuidad, no teórica, sino práctica, en el aula, en la metodología de aplicación cotidiana. Pensamos que los próximos años, la reflexión pedagógica irá encaminada precisamente a proporcionar algún tipo de respuesta en este sentido, de modo que el necesario planteamiento global de la lectura, que nosotros ya reclamabamos bajo la configuración de "Plan Lector" encuentre acomodo en la realidad del aula y tenga una respuesta estructural adecuada.

DESARROLLO DE LA ANIMACIÓN

Más adelante, cuando el niño ya tiene integrado un esquema personal de conocimiento, el cual le va a permitir el acceso autónomo al texto escrito, es decir, cuando ya sabe leer, se enfrenta, como acabamos de señalar, a un planteamiento diferente de la lectura. Conviene en los niveles de escolarización obligatoria no descuidar la uniformidad metodológica de los recursos, estimulando la capacitación del sujeto, y de igual modo, no abandonando el esfuerzo motivacional. El niño, el alumno o la alumna, en estos años en los que su infancia se transforma ya en una incomprendida juventud, precisa más que nunca de referencias que orienten su devenir, y la lectura va a ser una de ellas, quizás de las más importantes, por las posibilidades que tiene su aplicación personalizada, de modo que nos vemos condicionados por la necesidad que existe de desarrollar unas técnicas variadas de animación lectora.

Desde el punto de vista didáctico, existe una faceta de la lectura que en estos niveles educativos entendemos puede resolverse con alto índice de confianza, puesto que la disposición del sujeto, y su potencial, se encuentran en el momento ideal de desarrollo. Nos referimos a la lectura en voz alta, a la comunicación oral de un texto escrito, la cual por fin se reconoce como heredera de una técnica específica que debe adquirirse en el aula, mediante la experimentación y el análisis y la observación sistemática de sus aplicaciones personales. Leer en voz alta, deja ya (y añadiríamos que afortunadamente esto sucede), de ser un simple ejercicio aplicado de "poner música al texto", para "entonarlo" con mayor o menor aproximación técnica, recuperando un papel específico en el mundo de la comunicación humana e incluso rozando la categoría de arte, porque su aplicación requiere incluso cierta dosis de "estilo" personalizado. ¿Técnicas? Están apareciendo muchas, recursos también, materiales no es necesario referirnos a

ellos. Por fin la lectura que toda la vida se consideró de este único modo, deja de responder a su funcionalidad, para convertirse en un modo específico de aplicación didáctica, y se logra aunar en un mismo ejercicio, el de leer en voz alta, que el sujeto manifieste su técnica sin perder para nada la función comunicativa que conlleva el texto escrito. Se comprende y se expresa, se lee.

Sin embargo, al tiempo que disfrutamos estas dos facetas a las que está respondiendo la lectura en los niveles escolares de obligatoriedad, su articulación metodológica como recurso de aplicación, y el desarrollo de la técnica comunicativa, es preciso denunciar la carencia de intimismo y personalización que observamos. Manteniendo el desarrollo técnico señalado, es necesario cuidarse que no se pierda un ápice de esta relación específicamente particular del lector con su libro: hablarle, compartir ideales, esperanzas y hasta ilusiones o experiencias, de modo que el refugio de su lectura, les permita al muchacho o a la joven, vivir experiencias compartidas en las que referenciar su planteamiento personal de la vida.

RECURSO EDUCATIVO

Porque más adelante, en los niveles superiores de la escolarización será éste el papel que a la lectura se le confiera. Su importancia vendrá dada precisamente por la aplicación que de la técnica lectora se haga, de modo que ya la función dinamizadora se solape en el desarrollo de un hábito personal. A partir de aquí, y para siempre, la lectura será en el aula, un recurso de tratamiento específico de la información, y un medio para acceder el sujeto, con mejor o peor éxito, al entorno mediático en el que vive. Lo que se define como un recurso.

La técnica, hasta ahora muy intimista, de personalización, a partir de este momento se tornará en aplicada; al sujeto se le proporcionan recursos, en base a los cuales realizar un desarrollo analítico-descriptivo del contenido literario de la obra en cuestión. Así de claro. Los "mayores" leen para recuperar datos, para organizar contenidos, o bien, en el lado opuesto de su moneda, para estudiar y llevar a cabo un estudio de profundización estructural que le confiera cierto rigor a su valoración personal, y exponerlo en forma de comentario de texto, referencia expresa del nivel madurativo y formativo que detente. De cualquier modo, para comprender el contenido y comunicar su pensamiento acerca de éste (Wiske, 1999, p. 23). ¿Únicamente? Por supuesto que no.

La literatura ejercerá una función reorganizadora muy importante, "el trato habitual del alumno con los recursos que ofrece el lenguaje literario, su familiarización progresiva con los textos literarios, marcará no sólo su creatividad expresiva, sino que también ayudará a despertar su fantasía y a desarrollar su sensibilidad, porque no hay mejor, ni más sólido, ni más constante lector que aquel que ha practicado con asiduidad la expresión escrita y que, al mismo tiempo, busca en la literatura la comunicación de universos, historias, acciones y aventuras que han tenido su origen en el impulso creador de un individuo" (Cerrillo, 1992, p. 123).

La asignatura que queda pendiente en estos niveles pudiéramos perfectamente incardinarla en la personalización de la crítica, en desestructuralizar el comentario literario de los textos, en favor de cualquier fórmula personalizadora que le permita al sujeto hacer "suya" la opinión, el comentario, la expresión y la valoración de las ideas ajenas, y tamizarlas más que por el cedazo de la cientificidad al que se somete, a través del cuestionamiento propio, y de criterios de autonomía para su pensamiento.

Aquí dejamos abierta la puerta para la imaginación creadora de nuestros pedagogos, pues será necesaria esta transformación metodológica de la lectura como recurso de aplicación si, como se pretende, aspiramos a desarrollar un

futuro mucho más efectivo en el que la comunicación fluya recursivamente en el ambiente social de la escuela, o del centro universitario también.

UN FUTURO ESPERANZADOR

Como se ve, la clave de todo el problema radica en conseguir una buena capacidad recursiva en el alumno, al objeto de resolver adecuadamente su intencionalidad comunicativa, es decir, porque en realidad eso es leer: comprender. En este sentido, nuestra valoración es positiva. Encaramos el futuro con un firme y convencido propósito de seguridad.

Así creemos que es necesario plantearlo. Un cierto hálito de esperanza, que nos permita convertir la lectura en un recurso de aplicación normalizado. Nuestras bibliotecas dejarán de ser referencia, estamos seguros, pues están cobrando la función mediática que les corresponde. Ya no se va a ellas simplemente para complementar la actividad del aula. (¡Ya era hora!) Por fin, se convierten en aulas, donde la referencia del encerado o el libro de texto, se diluyen en un maremagnum literario, y las que el discente se "pierde" para encontrar respuesta a sus interrogantes didácticos.

Del mismo modo, se personalizará cada vez más la relación del lector. Desde pequeñitos, nuestros niños y niñas dejarán de alardear de sus aprendizajes técnicos (¿nunca os preguntaron, cuando érais pequeñitos, si ya habíais aprendido a leer?), para compartir experiencias imaginativas, que llevarán más allá del aula infantil, creciendo con ellos en la juventud y alcanzando la madurez que proporciona la adquisición, y estabilización del hábito lector, como recurso de formación permanente para nuestra vida adulta.

Por supuesto, la didáctica aplicada responderá a los criterios de individualización que impone el estudio, la observación del sujeto, condicionados únicamente por su capacitación particular, y con la mirada puesta en la funcionalidad que debe identificar cualquier experiencia lectora en el aula. Ésta se abrirá, físicamente, por ejemplo, ya lo hemos dicho, hacia la biblioteca, lo mismo que en el sentido comunicativo hacia otras fórmulas y otros mundos.

La interrelación actualmente no se circunscribe únicamente al espacio escolar. Se está tejiendo una tupida red de comunicaciones tan amplia como el propio mundo sideral, todo lo cual conlleva grandes posibilidades para la relación, permitiendo el acceso a cuanta información se precise. Ya no existen barreras, más que las impuestas por la propia persona, y se le atribuye al docente una función mediadora muy importante, para controlar en todo momento la validez de cualquier actividad del sujeto, evitándose toda digresión.

Las nuevas tecnologías también imponen las normas de su juego. Una de las primeras y más importante sería tener bien asumidas unas destrezas, y entre ellas específicamente la de la lectura. Es el recurso básico para la comunicación del sujeto con el entorno. La información viene codificada, mediante textos escritos, se envía, se recibe; en definitiva, la relación responde a criterios de optimización condicionados únicamente por esa capacidad del sujeto, por lo que la didáctica de la lectura, en los niveles escolarizados, resultará clave para alcanzar una respuesta funcionalmente satisfactoria.

Y aprovechando el "tirón" social del que goza en la actualidad, se impone la necesidad de favorecer la implicación de todos los estamentos en beneficio de su sensibilización. Comprometiendo a padres, educadores, administradores, y fomentando todo tipo de mediatizadores de la comunicación interpersonal, en la dignificación de dicho acto, estimulando valores que la lectura conlleva, sin caer en la tentación fácil de lo artificioso. Porque, eso sí, no olvidemos que la persona, el valor humano del sujeto, es el objetivo último de cualquier actuación didáctica que se lleve a efecto, lo mismo en el aula que

fuera de ella, con la lectura o en cualquier otra actividad. De lo contrario, con otro tipo de planteamiento, o intereses dispares, nos estaríamos traicionando a nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

CERRILLO, P. (1992) *Creación de hábitos lectores: el comentario de textos literarios.* En CERRILLO, P. y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.) *Literatura Infantil y enseñanza de la literatura.* Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

GARCÍA PADRINO, J. (1992) *Literatura Infantil y Educación.* En CERRILLO, P. y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.) *Literatura Infantil y enseñanza de la literatura.* Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

LEBRERO, M.P. y M.T. (1988) *Cómo y cuándo enseñar a leer y escribir.* Madrid: Síntesis.

MENDOZA, A., LÓPEZ, A. y MARTOS, E. (1996) *Didáctica de la Lengua para la enseñanza primaria y secundaria.* Madrid: Akal Ediciones.

MORÁIS, J. (1994) *El arte de leer.* Madrid: Aprendizaje Visor.

QUINTANAL, J. (1997) *La lectura. Sistematización didáctica de un Plan Lector.* Madrid: Bruño.

WISKE, M.S. (1999) *La enseñanza para la comprensión.* Barcelona: Paidós.

FONDO DE EXPOSICIONES

amigos del LIBRO infantil y juvenil

Ratón Pérez

y el diente de un rey

72 Ilustraciones, paneles y objetos que contribuyen la exposición - Tel.: 91 553 08 21

amigos del
LIBRO
infantil y juvenil