

Tradición e innovación en la narrativa infantil

Jaime García Padrino

Dentro de los múltiples aspectos —desde los sociológicos a los estrictamente literarios— que han marcado la evolución de la literatura infantil, como género literario específico, uno de ellos ha caracterizado además buena parte de la labor de algunos creadores representativos de cada época a la hora de narrar para niños o jóvenes. Tal rasgo puede definirse como una particular actitud creadora, bien por recrear la inspiración, el origen o los elementos tradicionales en las narraciones dedicadas al niño, bien por innovar o romper tales esquemas, animando con ello una actitud más crítica en sus destinatarios hacia la realidad reflejada en esas mismas creaciones.

Pero antes de abordar ese particular aspecto de la evolución de nuestra literatura infantil, resulta necesaria una precisión terminológica acerca de la realidad literaria aludida aquí al hablar de narrativa infantil. En ese término se incluyen ahora los conceptos de *cuento literario* y *cuento popular*, distinción utilizada ya por la profesora Bortolussi¹, si bien aquí y ahora con matizaciones convenientes desde la perspectiva adoptada para el presente artículo.

Tal distinción entre *literario* y *popular* viene siendo centro de interés en las interpretaciones críticas sobre los rasgos del cuento como género, con perspectivas teóricas que suelen abarcar desde la mera forma literaria hasta las relaciones psicológicas y sociológicas expresadas en cada

¹ Bortolussi, M., *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, 1985, págs. 5-15.

una de esas dos modalidades de las narraciones cortas. De tal modo, *cuento popular* es la creación anónima, surgida en el pueblo, como reflejo de una determinada cosmovisión, y conservada por la transmisión tradicional, es decir, un elemento más de la cultura folclórica. *Cuento literario* es la creación de un determinado autor, que se inspira en los elementos tradicionales para una particular visión o recreación, o que recurre a los requisitos esenciales de brevedad y condensación del asunto para desarrollar un tema original, con el que pretende expresar una visión personal de la realidad o de la fantasía.

A partir de tal oposición, y considerando la diversidad de actitudes y condiciones creativas apreciables en las consideradas como narraciones infantiles, cabe diferenciar dos grandes tipos: por un lado, la narrativa infantil de tradición folclórica que, ante todo, pretende mantener el carácter oral de los propios orígenes con leves modificaciones en los contenidos y en el sentido de las historias. Por otro, las narraciones de intención más literaria, planteadas como un tratamiento original de un asunto temático, con brevedad y concisión, donde el autor intenta expresar una particular intuición de algo significativo, trascendente o simbólico, que sea asequible, de algún modo, a tales lectores específicos: niños y jóvenes.

Esa narrativa infantil, a diferencia de la poesía y del teatro dedicados a la infancia, es un género de notables posibilidades innovadoras y que, a la vez, cuenta con riquísimas raíces tradicionales. El mayor número de creadores dedicados a tales relatos ha favorecido y favorece el tratamiento de las más variadas posibilidades temáticas y de expresión formal. De ahí que, desde una perspectiva histórica, hayan sido más fecundos los intentos narrativos impulsados por un afán de ruptura con los moldes clásicos o con lo que se considera “apropiado” para el niño que en el resto de los géneros literarios dedicados a la infancia y a la juventud. Pero al mismo tiempo, la tradición folclórica, los esquemas tradicionales en el relato de origen popular, han proporcionado y proporcionan a los creadores interesados por el niño, como receptor, un bagaje amplísimo a la hora de crear narraciones de tono infantil o juvenil.

Por tal carácter, el acervo de los relatos populares ha sido bien fértil para las creaciones narrativas al alcance del niño. Las aguas del flocloro han aportado una importante vivificación a los grandes momentos del cuento literario infantil. Con muy distintas actitudes en los creadores ante el empleo de los elementos propios de las versiones originales, se ha creado una larga tradición, cuyos extremos cronológicos podrían ubicarse en los cuentos de Fernán Caballero y del padre Coloma, para llegar a los creadores más actuales, y que han coincidido en ver este género narrativo como cauce adecuado para sus intenciones expresi-

vas: Fernando Alonso, Montserrat del Amo, José A. del Cañizo, Juan Farias, Ángela Ionescu, Ana María Matute, Miquel Obiols, Carmen Vázquez-Vigo... En cualquier enumeración de este tipo quedan siempre nombres sin citar, y no por falta de méritos o de calidades, sino de tiempo, de espacio o de una simple adecuación a lo que es una mera cita ejemplificadora. Sobre todo cuando debemos añadir ahora las últimas incorporaciones de autores acreditados en la literatura general que se han ocupado asimismo de las posibilidades de los cuentos para niños: Fernando Fernán Gómez, Germán Sánchez Espeso, Camilo José Cela, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Carlos Murciano, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Juan Madrid...

En las postrimerías del siglo XIX, son paradigmas de la primera corriente antes señalada —la cuentística de origen oral o tradicional— las narraciones del padre Coloma, en su acepción más moralizadora, y, en su intención más literaria, de Fernán Caballero. La aportación de ambos creadores creemos que merece hoy una más completa atención, encaminada a su recuperación y a su conocimiento. Sería un “redescubrimiento” que rompería además con la falsa imagen de la carencia de una sólida tradición y nos permitiría conocer unas realidades que, aún hoy, son en buena parte innovadoras y casi vanguardistas².

Otra destacada contribución al tratamiento literario de la narrativa de origen folclórico correspondió, sin duda, a Saturnino Calleja Fernández (Quintanadueñas, 1855-Madrid, 9 de julio de 1915), el primer editor de libros infantiles con criterios modernos y con magníficos logros en cuanto difusión cultural y en aspectos económicos. Creador, así, de una importante empresa editorial que supo ser pionera en la edición de libros infantiles entre 1885 y 1958. Pero Calleja fue ante todo un vocacional editor cuya preocupación era la extensión de la cultura en todas las capas sociales, pero en especial al niño y a la escuela. “Todo por la ilustración infantil” era su lema editorial.

En los primeros veinte años de aquella empresa (1885-1905), Calleja ofreció un rico catálogo de publicaciones, donde las narraciones predominaban en una lista casi interminable de títulos y con una variedad de ediciones al alcance de cualquier poder adquisitivo. Aquellos libros podían llegar así a todos los niños de habla española. En tan admirable oferta, todos los tratamientos y temas narrativos tenían cabida. No obstante, de los creadores de aquellos famosos “Cuentos de Calleja”, pocas

² En ese sentido orientaba mi artículo “El padre Coloma y el cuento infantil de origen folclórico”, publicado en el volumen precedente de estos *Estudios de Filología y su Didáctica* (Madrid, Publicaciones Pablo Montesino/Dpto. de Filología y su Didáctica, 1992, págs. 77-89).

e incompletas noticias tenemos. A pesar de ese título, su creador no era el mismo Saturnino Calleja, sino anónimos escritores asalariados, de quienes se solía omitir cualquier referencia en los volúmenes. Sólo conocemos de ellos un nombre: José Muñoz Escámez, cuyas creaciones sirven, sin duda, como ejemplo significativo de las actitudes creadoras de todos aquellos anónimos escritores de la editorial Calleja, a la hora de enfrentarse al tratamiento de las narraciones folclóricas para acercarlas a los lectores infantiles.

Muñoz Escámez compuso por encima de la centena de breves relatos, recogidos en su mayoría en el volumen titulado *Azul celeste* (1902), y donde los elementos folclóricos eran tratados con ciertos tonos instructivos y ejemplificadores, además de resaltar en ellos las notas de un curioso casticismo hispánico. Tal propósito de “amena instrucción”, aún vigente en los cuentos infantiles al despuntar el presente siglo, quedaba patente desde el propio subtítulo para aquel volumen: “Cuentos morales”. Sin embargo, con los cambios introducidos en aquellas ediciones de Calleja, a partir de 1915 —fecha de la muerte del fundador de la editorial e inicio de una nueva etapa con la dirección de su hijo, Rafael Calleja Gutiérrez—, *Azul celeste* veía cambiar su título por el de *Khing-Chu-Fú y otros cuentos* (1925), además de perder el nombre del autor en tapas y portada, y sustituidas las primeras ilustraciones de Manuel Ángel por otras de Rafael de Penagos, espléndidas y acordes al gusto de los años veinte.

El cuento que daba título a esta segunda edición de aquellos cuentos de Muñoz Escámez reflejaba esa combinación de los elementos tradicionales con unos tratamientos innovadores, a la hora de plantear las narraciones dedicadas al niño. Así, el desarrollo de “Khing-Chu-Fú” se iniciaba con la desesperación de la corte imperial, cuando se descubre la primera cana entre los cabellos de la emperatriz de la China, lo que augura la caries de una de “sus imperiales muelas”. Tan absurda situación era plasmada con una fina ironía por el autor en un juego descarado con anacronismos y actitudes disparatadas:

Pintóse el terror en todos los semblantes, y cuantos presenciaron esta escena tiráronse de la coleta, signo de horrible desesperación entre los chinos. Gimieron a compás los pajes y doncellas; los mandarines se sentaron sobre sus sombreros, entreteniéndose en comer naranjas mandarinas y frotándose los ojos con las cáscaras. Voló la noticia a la ciudad, y bien pronto Pekín entero salió por las calles y plazas llorando a lágrima viva la terrible picadura de la *mu*, porque les estaba prohibido a los simples súbditos pronunciar por completo el nombre de los imperiales miembros y demás partes del cuerpo de su egregia soberana.

—¡La mu, la mu! —gritaba el pueblo enloquecido, asemejándose Pekín a un inmenso encierro de toros.

Y para que la ilusión fuera completa, no faltó quien sacara unos cencerros con los cuales llamaban a los fieles a la pagoda, que es la iglesia de los chinos³.

En aquella segunda época de la editorial Calleja, entre 1915 y 1928, los “Cuentos de Calleja” llegaron a alcanzar sus máximas cotas de originalidad, buen gusto y carácter innovador, bajo la dirección artística de Salvador Bartolozzi. Seguían siendo traducciones o adaptaciones de los cuentos folclóricos clásicos, pero ahora sería también la revista *Pinocho*, creada por la editorial en 1925, uno de los más importantes focos en esa época para la renovación del cuento literario infantil. En sus páginas, y entre 1925 y 1928, vieron la luz los primeros relatos dedicados al niño por Antoniorrobes, además de otros firmados por autores como José López Rubio, Manuel Abril, Enrique Jardiel Poncela o Edgard Neville.

Ya antes de la aparición de la revista *Pinocho*, con la sección para niños de *Los lunes de “El Imparcial”* (1920-1924), el cuento literario infantil recibía una atención digna dentro de un suplemento que había de ganar consideración por la calidad de sus colaboraciones literarias. La dirección de aquellas páginas infantiles correspondió a Salvador Bartolozzi, y como autores de aquellas creaciones —además de ese genial ilustrador— recordemos a Magda Donato, Luis de Tapia y a María Berta Quintero. Además, entre tales colaboraciones aparecieron dos relatos de Ramón Gómez de la Serna, lo que viene a ser muestra elocuente de la señalada atención hacia la narrativa infantil en aquel suplemento de *Los lunes de “El Imparcial”*.

De aquellos cuentos infantiles publicados en las páginas de *Los lunes de “El Imparcial”*, el titulado “El último ogro”, de Magda Donato, mostraba ya las características esenciales en ese juego entre tradición e innovación con el que algunos autores intentaron en aquellos años renovar

³ El absurdo en el desarrollo de *Khing-Chu-Fú* continuaba con la aparición en Pekín de un “joven español, natural de Sevilla, mozo gracioso y desenfadado, que llegaba a la capital del imperio chino después de haber recorrido medio mundo a pie, sin dinero y sin vergüenza”, al que el autor nombra como *Pinchaúvas*. Asustado por lo que él cree el anuncio de “una torada”, se encarama a una ventana del palacio imperial, por lo que es detenido, conducido a presencia del canciller, quien le hace pasar por sabio nigromante capaz de solucionar el problema de la emperatriz. Así, el muchacho sevillano acaba, de un hábil tirón, con la presencia de aquella terrible cana y es nombrado por ello canciller de la China. Tan sorprendente cambio de fortuna —de monosabio en la plaza de toros de Sevilla, a ese elevado cargo imperial— era explicado por el autor con la siguiente sentencia: “El porvenir es un arca cerrada, de la cual sólo Dios tiene la llave”.

la narrativa infantil⁴. En la misma sección apareció también “El brazalete de la princesa Coralina”, de María Berta Quintero (*Los lunes de “El Imparcial”*, nº 20.242, 16 de diciembre de 1923), donde la autora utilizaba el esquema de las niñas perdidas en el bosque por cumplir un encargo de sus padres, pero que al dar muestras de su caridad reciben el regalo de objetos maravillosos, cuya ayuda será decisiva en el feliz desenlace de la historia. Otro de aquellos cuentos, “Pirulín se fue por fin” (*Los lunes de “El Imparcial”*, nº 19.988, 25 de febrero de 1923), firmado por Juan de las Viñas —posible seudónimo de Magda Donato o del propio Salvador Bartolozzi, que sí firmaba la ilustración para ese relato—, era otra curiosa versión, desde su mismo arranque, cargada de ironía, de los esquemas tradicionales:

Pirulín dijo a sus padres: “Yo soy un individuo —así como suena: un *individuo*— que ha nacido para hacer algo en este mundo, algo de lo más gordo de este mundo. Y mañana me voy de aventuras”.

La cuestión es que Pirulín podía ser un chico listo y era, en el fondo, una excelentísima persona; pero, ¡amigo!, se le había metido en la mollera marcharse por el mundo de aventuras.

Pirulín era un individuo —así como suena: un *individuo*— que no decía las cosas dos veces.

¡Qué remedio!... Pirulín montó en su caballo, un caballo negro y flaco, y dijo “¡adiós!”.

En ese viaje por el mundo, el protagonista cuenta con la ayuda de una cajita y con los consejos del mago Merlinón para buscar las aventuras deseadas. Sin embargo, la promesa del rey Abrilibóquili de dar la mano de su hija al caballero capaz de acabar con el espantoso Bandido Antropófago Tragahombres no es otra cosa que un engaño para conseguir que los caballeros aspirantes cortasen la leña del bosque del rey, siendo después encarcelados. Pero con la ayuda de esa cajita entregada por la madre de Pirulín consigue salvarse y volver a su hogar, con el correspondiente final feliz y, si no moral, al menos aleccionador:

—Pobre Pirulín —dijo la madre, peinándole a caricias los pelos revueltos— ¿Has pasado mucho?... ¿Te has curado ya?... No hay en el mundo, ya lo ves, una casa como la tuya. La gente, por el mundo, no te conoce y no te quiere bien. ¡Mira, cuánta nieve!... ¡Mira, en cambio, aquí, qué calentito! No hay casa como

ésta. Aquí naciste tú. Y el mundo es grande; pero casa como esta casa no hay en el mundo más que una.

Y la mamá de Pirulín le besó mucho; pero no le dijo en qué consistía aquella cosa que dentro de la cajita hacía, callandito: “Tic-tac”. Nosotros, sin embargo, lo sabemos: era el corazón de su mamá —así como suena: *el corazón*—. Las mamás entregan a sus hijos, siempre, el corazón, cuando los hijos se marchan de viaje; pero los hijos, a veces, no lo saben, porque las mamás no lo dicen. La mamá de Pirulín dio el corazón a Pirulín, y esto es lo que hacía, callandito, “tic-tac”, dentro de la caja.

Con esa doble referencia —de una parte, la revista *Pinocho*, y de otra, el espacio dedicado al cuento infantil en el suplemento literario de *Los lunes de “El Imparcial”*— queda de manifiesto, una vez más, el carácter de otro de los grandes factores en la renovación y en las innovaciones conocidas entonces por el cuento y la literatura infantil: la labor de la prensa periódica, bien a través de los suplementos dedicados a tales lectores en las publicaciones generales, bien a través de las revistas específicamente infantiles.

Citemos, a propósito de esa labor de promoción y difusión realizada desde la prensa que cabe calificar como infantil, dos relatos de Edgard Neville, autor antes mencionado entre los colaboradores de *Pinocho*. Ambas narraciones sirven para demostrar, asimismo, cómo el juego entre tradición e innovación inspiraba entonces la evolución de la narrativa infantil hacia cotas de indudable originalidad y actualidad, carentes, por otra parte, de los propósitos instructivos que habían dominado las intenciones creadoras durante la transición del siglo XIX al actual.

El primero de ellos aparecía publicado con el título de “El ratoncillo que aprendió a mayar”, en uno de los primeros números de aquella revista (nº 4, 15 de marzo de 1925). Con su desarrollo, Neville daba la vuelta a algunos de los elementos arquetípicos en los cuentos tradicionales. Sobre todo, en lo relativo a la caracterización del protagonismo animal⁵. Además en ese ingenio juego de engaños, Neville renovaba el aire

⁵ En ese cuento, Neville narra las peripecias del gato Micifuz, que debe enfrentarse a Ratapón, “un minúsculo ratoncillo, astuto y vivaracho, que había aprendido a mayar”. Tal habilidad adquirida por ese ratón desconcierta a Micifuz, quien piensa con cierta lógica que, si aquel maya, se trata, sin duda, de un gato peculiar. Con ese engaño, Ratapón se permite rechazar el queso puesto en la ratonera y comerse, en cambio, la cordilla reservada para el almuerzo de Micifuz. Además, ante una réplica feroz de su pequeño oponente, el gato adopta una actitud de ingenua prudencia, que le llevará a un final donde ese ratón, después de presentarse a sí mismo como un “gato disfrazado de ratón”, consigue engañarle, quedando el infeliz Micifuz atrapado en la ratonera preparada para su oponente.

⁴ Vid. J. García Padrino, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Pirámide/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, págs. 292-298.

tradicional de tales historias al animar un diálogo entre esos dos personajes, con fórmulas propias de un lenguaje coloquial de la época: “¡A ver si va uno a poder circular!”, “Alto ahí... ¿Qué va a hacer usted?”...

Otra de las significativas aportaciones a esa renovación del cuento literario infantil desde la prensa periódica debemos atribuirla al suplemento *Gente Menuda*, de la revista *Blanco y Negro*, con dos épocas bien distintas en sus planteamientos. La primera, entre 1905 y 1915, respondía a un inequívoco corte decimonónico, lejos de intentos renovadores. Pero en la segunda, entre 1928 y 1936, *Gente Menuda* ofreció muchos de los mejores cuentos de Antoniorrobes, de Elena Fortún —su gran animadora y que publicó aquí las entregas de las aventuras de Celia, Matonkiki y Cuchifritín—, de José López Rubio, de Manuel Abril, de Josefina Bolinaga, de Samuel Ros, de José Santugini, de Aurelia Ramos...

También fueron ejemplos brillantes de la promoción de la literatura infantil las revistas *Macaco*, *El perro, el ratón y el gato*, *Chiquilín* y los suplementos infantiles de *Estampa* y *Crónica*. En esta última, los cuentos para niños incluidos desde su primer número, aparecido en 1928, se mantuvieron hasta finales de 1937, es decir, en los primeros años de la guerra civil, los niños del Madrid sitiado seguían recibiendo cuentos escritos para ellos por Elena Fortún y por Piti Bartolozzi.

Pero al hablar tanto de tratamientos tradicionales como de propósitos innovadores en la narrativa infantil, una aportación destaca por derecho propio en aquellos años anteriores a la guerra civil. La de Antonio Robles Soler (Antoniorrobes). De quien para entender sus creaciones hay que conocer su auténtico humanismo, su creencia en la comprensión y el entendimiento entre los hombres, y, sobre todo, el amor a las pequeñas cosas y a los animales, postura definida por el propio autor como franciscanismo literario. Además de tales intereses temáticos, Antoniorrobes sabía utilizar con eficacia el recurso al absurdo y al disparate, al lado insólito de la realidad, al juego entre lo real y lo aparente, como vías innovadoras para dar solución a sus historias. Y mucho antes de que algunos parezcan haber descubierto una “Nueva Fantasía”⁶.

Diversos son los ejemplos posibles entre los cuentos de Antoniorrobes para demostrar su habilidad y originalidad en el empleo tanto de

los tratamientos tradicionales como de los recursos más innovadores. Por un lado, “Automóviles audaces, que de morir son capaces” o “Cómo salvó al presidente, un muñequito valiente”, incluidos en sus *Cuentos de los juguetes vivos* (1930), su primer libro editado, son algunas muestras de una peculiar renovación de la fantasía conseguida a partir de la animación de objetos; por otro, “Los árboles del rey” o “El corazón del gigante”, recogidos en el volumen *El señor que se comió un mundo* (1985), que recopilaba esos y otros cuentos publicados por su autor en los suplementos y revistas infantiles de los años treinta.

Al ser más conocida por sus personajes de Celia, Cuchifritín y Matonkiki, se ha relegado en Elena Fortún su auténtica condición de narradora de historias. Autora de numerosos cuentos publicados en las páginas de las revistas mencionadas —*Gente Menuda*, *Crónica*...—, muchos de ellos aparecieron después en dos volúmenes titulados *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* (1951) y *Los cuentos que Celia cuenta a los niños* (1952). Pero otros no han vuelto a ver la luz y merecen, por sus cualidades aún vigentes, una adecuada recuperación. Una de sus deliciosas historias merecedoras de ello es la titulada “De cómo poco a poco, el coco ya no fue coco”, y que apareció en la revista *El perro, el ratón y el gato*. Es un cuento donde Elena Fortún aunaba las dos actitudes que trato de resaltar en este artículo: tradición, pues la autora centra el relato en un particular tratamiento de esa mítica figura de los sueños y miedos infantiles, e innovación, cuando a la hora de narrar utilizaba, no el tono propio de los narradores tradicionales, sino un “distanciamiento” objetivo, cargado de recursos propios de una narración con un auténtico ritmo cinematográfico.

Manuel Abril es un autor hoy casi ignorado, pero cuyos cuentos también son bien merecedores de ser reeditados y conocidos por los lectores de hoy. Si así fuese, podríamos conocer una visión original del humor del absurdo, con fuerte influencia de los entonces nuevos lenguajes de la imagen, como en el arranque de su cuento *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompofo y la Señora Romboedro* (1931), o la recreación humorística de temas tradicionales plasmada, entre otros de sus cuentos, en *Los tres hijos del diablo* (1921) o *El niño que quiso ser gigante* (1931). Pero en esa misma combinación de actitudes narrativas podríamos citar otros autores merecedores de semejante recuperación, como Magda Donato (*La princesa que no tenía sentido común*), Josefina Bolinaga, Samuel Ros, José López Rubio...

También en aquel período clave de nuestra historia marcado por el desarrollo de la guerra civil, los niños y los jóvenes que asistían a aquella tragedia como espectadores y víctimas del enfrentamiento bélico e ideológico fueron destinatarios de narraciones de bien diversos planteamientos

⁶ Antoniorrobes utilizó las secciones de la prensa general y las revistas infantiles para desarrollar su particular narrativa. De tal modo, el volumen *Cuentos del perro, el ratón y el gato* (1983) ofrece una selección de seis cuentos publicados en la revista de ese mismo título y en *Gente Menuda*, entre 1930 y 1931. Y ahora, pasados sesenta años, creación, mantienen su actualidad y vigencia, tanto en los temas —la denuncia ante la guerra y el loco militarismo— como en sus tratamientos literarios.

tos, pero que coincidían en ese propósito de utilizar elementos tradicionales desde presupuestos innovadores, que en su mayor parte eran el resultado del afán impuesto en aquellos días por hacer de la literatura un arma de combate más.

Muy escasas creaciones fueron las que escaparon a tales propósitos propagandísticos. Ejemplos contrapuestos de esa militancia serían los cuentos de Antoniorrobes y los de Fernando Fernández de Córdoba o de Carmen Martel. Mientras Antoniorrobes realizaba en sus relatos una declarada defensa de los ideales antifascistas, como en *Un niño, en cierta guerra, con tigres labró la tierra* (1937), Fernández de Córdoba elaboraba sus asuntos literarios desde pequeñas peripecias bélicas, vistas desde la épica del gusto nacionalista y narradas ante los micrófonos de Radio Salamanca entre 1937 y 1939, para ser con posterioridad recogidas en el volumen titulado *Cuentos del tío Fernando* (1940).

Entre las creaciones de aquellos difíciles años, las únicas que reflejan una actitud alejada de declarados afanes proselitistas corresponden a los relatos publicados por Elena Fortún en la citada revista *Crónica* entre julio de 1936 y finales del siguiente año. Con títulos como "Tito, el holgazán", "El vino del duende Martín", "La ciudad de las estrellas" o "El tesoro de los duendes", Elena Fortún tan pronto mantenía su dedicación a los cuentos de inspiración tradicional como plasmaba una visión más literaria, por lo simbólica, de aquella trágica realidad. No obstante, si aparecía en aquellos cuentos alguna referencia a una situación bélica, Elena Fortún eludía la toma de postura militante en favor de la denuncia contra la barbarie inherente a tales conflictos y de la exaltación de la paz. Quizás uno de los ejemplos más elocuentes de esa actitud en Elena Fortún es el cuento titulado "Tiempos heroicos", publicado en *Crónica*, nº 405, de 15 de agosto de 1937. Pocos días antes, justo el domingo anterior, el ministro de Agricultura del Gobierno de la II República había pronunciado un discurso en un cine de Madrid sobre los preocupantes problemas del abastecimiento en la capital, de dudosa eficacia en sus soluciones para una población que veía multiplicarse a diario los precios de los escasísimos alimentos⁷. Ecos de aquel discurso parecen inspirar las arengas que los duendes protagonistas del cuento de Elena Fortún lanzan a las judías, a las lentejas, a las abejas, a las gallinas y a una vaca, en favor de proporcionar los alimentos necesarios a una buena madre que no puede dar de comer a sus hijos por estar en tiempos de guerra:

El cuarto paje se lanzó por los aires hasta caer en una granja, donde las gallinas cacareaban de acá para allá, riñendo en cuanto encontraban un gusano para apoderarse de él.

—¡Qué tonta manera de vivir es ésa! —gritó el paje. ¡No sabéis que la buena mujer no puede freír una tortilla a sus hijos! No olvidéis que hay guerra, y las virtudes cívicas son lo primero que deben conocer las buenas gallinas.

Esto no lo entendió nadie; pero por eso mismo les pareció un discurso magnífico, y le obedecieron sin rechistar, emprendiendo el vuelo detrás del paje, hasta caer en el corral de la buena mujer y de sus siete chicos.

Pero no sólo la guerra ahogó aquel espléndido panorama de nuestra literatura infantil anterior a 1936. Además, la dolorosa división consagrada a partir de 1939 se proyectó también en el ámbito de las creaciones dedicadas al niño. Con algunos de aquellos renovadores del cuento infantil —Bartolozzi, Antoniorrobes...— en el exilio; con otros creadores que olvidaron su dedicación a ese género durante los años anteriores: López Rubio, K-Hito, Jardiel Poncela... y, sobre todo, con las difíciles circunstancias socioeconómicas propias de aquella dura posguerra, las consecuencias no podían ser otras que una ruptura casi total con el período anterior, es decir: un pobre y frustrante panorama creativo y una escasísima producción de libros infantiles entre 1939 y 1942.

Esa difícil existencia de las ediciones infantiles debía convivir con los condicionamientos sociales y educativos que marcaron la imagen del niño en aquella "Nueva España". Así, la necesidad sentida de un nuevo modelo educativo para la infancia se unía al deseo de ofrecer al niño unos modelos de comportamiento adecuados a ese nuevo modelo ideológico y a la búsqueda de un nuevo tipo de sociedad, para superar así los gravísimos problemas de un mundo en conflicto.

No obstante, la tradición de nuestra literatura infantil se mantuvo con cierta dignidad gracias a las aportaciones de distintas creadoras, que merecen también un recuerdo y recuperación: Elisabeth Mulder, María Luz Morales, Gloria Fuertes, Carmen Conde y Celia Viñas. De la primera de ellas mencionaré el libro titulado *Cuentos del viejo reloj* (1941), espléndido volumen donde la autora renovaba los elementos tradicionales de esta narrativa infantil ("Los tres gigantes", "La princesa que no podía llorar", "Zorro hambrón"), a la vez que aportaba nuevos tratamientos para la fantasía ("Un orgulloso") y para el mundo del niño ("El niño que encantó al sol"). Semejantes intenciones de actualizar la tradicional cuentística infantil mostraban María Luz Morales, con *Doña Ratita se quiere casar* (1942), y Celia Viñas, en *El primer botón del mundo y trece cuentos más* (1950, reed. 1976).

⁷ Vázquez, Matilde y Javier Valero, *La guerra civil en Madrid*, Madrid, Tebas, 1978, págs. 459-460.

En aquellos años difíciles se mantuvieron revistas infantiles que durante la guerra habían respondido a claros propósitos de adoctrinamiento acorde con una determinada mentalidad. Ejemplo de ello fue la revista *Flechas y Pelayos* (11 de diciembre de 1938), en cuyo primer número, su director, fray Justo Pérez de Urbel, declaraba el propósito de contribuir a “lograr la unidad moral y la hermandad en la Patria de todos los niños españoles, haciéndoles buenos cristianos y grandes patriotas”. Parecidos condicionantes orientaron la trayectoria de otras revistas, como *Maravillas*, *Bazar*, entre las oficialistas, y *Mis chicas y Chicos*, entre las privadas. Pero la objetividad imprescindible de cualquier panorámica histórica impone el justo reconocimiento de la labor de promoción de escritores e ilustradores realizadas desde aquellas páginas.

A partir de 1942, las colaboraciones literarias de Gloria Fuertes —iniciadas también en la revista *Maravillas* en 1940— se hicieron habituales en *Flechas y Pelayos*. Apenas había un número sin ofrecer un poema suyo o un relato de muy variadas características. Entre tales narraciones destacaron las tituladas “Historia de Coleta”, primera de las protagonizadas por ese personaje que mantendría después en *Maravillas*. Otros de los relatos firmados por Gloria Fuertes abordaban temas tan dispares como la muerte de un niño tratado en ambientes fantásticos o maravillosos (“El conde triste”, “Yo conocí a tres niños de la Luna”), la corrección de vicios o malos hábitos (“La curación de Luis”, “No le pegue usted”, “El niño que no sabía ser niño”), o una particular actualización de elementos o figuras tradicionales (“El sabio Cruelote y los cangrejos vengativos”, “El gigante perdiz”), además de mostrar ya su gusto por las aleyunas (“Historieta de Aquí te espero”, “Don Agapito y su tambor”).

En aquellos números iniciales de *Maravillas*, Emilia Cotarelo aparecía como una de sus más constantes colaboradoras. Continuaba así su labor en la prensa infantil anterior a 1939 con unas historias pobladas de elementos de forzado tono maravilloso y predominante protagonismo animal, a la vez que mantenía en las páginas de *Flechas y Pelayos* las entregas protagonizadas por Mari-Pepa. Su primera colaboración en *Maravillas* (“Batalla campal”) demostraba, por otra parte, la cercanía con la guerra recién terminada, al desarrollar el curioso relato de una guerra en el huerto de Don Floripondio, hombre sencillo y bueno que ama la naturaleza, entre las flores y los árboles frutales*. En esa misma

* Además de presentar el símbolo de éstos como alimento necesario para el hombre, y de aquéllas como la alegría del alma, el cuento se cerraba con este final: “Y colorín, colorado, la guerra entre el Jardín y la Huerta ha terminado”.

línea, el número siguiente de *Maravillas* incluía otro relato de Cotarelo, “Formilandia (El país de las hormigas)”, de referencia aún más clara a la pasada guerra*. Las siguientes narraciones de Cotarelo discurrían por los manidos caminos de la recreación de elementos tradicionales (“La niña que se convirtió en ratón”) o por los no menos tópicos de una fantasía poblada de animales con comportamientos de clara referencia a las virtudes y defectos de los humanos (“El galápagos vanidoso”, “El incauto alcaraván”, o la serie de peripecias protagonizadas por Topilino, el gato sabio).

También eran frecuentes en *Maravillas* las colaboraciones de Josefina de la Cuétara, de un estilo más edulcorado y sensiblero, en un forzado juego con la supuesta ingenuidad infantil, para abordar desde los problemas de las diferencias sociales (“La niña pobre”, “Pompas de jabón”) a las historias protagonizadas por animales (“Doña Gallineta presume demasiado”, “La cabra sabia”). Características muy similares presentaban los relatos de Josefina Bolinaga, de Leonor de Noriega, de Teche Pérez-Serrano, de Carmen Martel y de otros autores de presencia menos constante, pero también habituales en las páginas de *Flechas y Pelayos*. Ángeles Amber, Ramón Bas de Bonald, Fernández y Contreras, Matilde Fernández de Parga, Salamanca Rosado, además de los seudónimos de Carmina y de Rosina.

Una de las más completas ofertas de publicaciones infantiles, al final de aquella década de los cuarenta, correspondía a la editorial Boris Bureba. Entre su catálogo de libros dedicados a la infancia y a la juventud, la colección titulada “Cuentos Españoles para Mi” recogía distintas obras de escritores actuales, como un intento editorial por revitalizar la creación consagrada a la literatura de carácter infantil, sin perder un claro acento “hispanico”, conforme al lema que servía de propaganda a sus publicaciones: “Los libros de Boris Bureba españolean”. Los títulos de aquella serie incluían obras de Carmen Conde (*Un conejo soñador rompe con la tradición*), de Fernando Castán (*Un mundo de papel*), de José Castellón (*El sofá azul*), de Manuel Díaz Crespo (*Elisa y las flores*), de

* Ahora la protagonista del cuento es Doña Sauba, hormiga trabajadora, que debe soportar los ataques de otras hormigas perversas, amigas de la buena vida y de la holganza, que deshonran a su sociedad. En uno de esos ataques raptan a las tres hijas de Doña Sauba y esas hormigas trabajadoras deciden pedir apoyo al rey y la reina de las Termes para vengar la afrenta de las sanguíneas. Su preparado ejército consigue la victoria y la liberación de los oprimidos, lo que permite a la autora incluir esta exclamación final: “¡Y con qué gusto entregó Doña Sauba la mitad de su jardín de hongos a aquel termes soldado que le devolvió sus tres larvitas blancas! / ¡Y con qué amor contemplaba dormiditas en su cuna a aquellas tres futuras hormigas forjadoras de una gran Formilandia!”.

Francisco J. Martín Abril (*Un hombre bueno*), de José Montero Alonso (*La perra Pitti*), de Carmen Nonell (*El ramillete de la paz*), de Leonor de Noriega (*El libro de las siete hadas*), de José M^a Sánchez Silva (*Bokumba, rey de los negros*), de José S. Santonja (*El violín mágico*) y de Ángeles Villarta (*Los membrillos*), entre otros.

El inicio de la década de los cincuenta era el pórtico de una nueva época. "Hay que dar dignidad al libro infantil": así se titulaba un artículo de M^a Luisa Gefaell en el *Correo Literario* (1952). Pero tal deseo se convirtió en el objetivo fundamental de la producción literaria en las dos décadas siguientes, gracias a la dedicación de autores de "ganado prestigio" en la literatura española de aquella época: Ana M^a Matute, Rafael Morales, Tomás Salvador, Carmen Kurtz, José M^a Sánchez Silva... Y con ellos, la aparición de "jóvenes valores" que —por derecho propio— son nombres "clásicos" en el panorama actual de la literatura infantil: Montserrat del Amo, Ángela C. Ionescu, Carmen Vázquez-Vigo, Juan A. de la Iglesia, Jaime Ferrán, Isabel Molina, Pilar Molina, Marta Osorio...

En primer lugar, los relatos de M^a Luisa Gefaell incluidos en el volumen titulado *La princesita que tenía los dedos mágicos*, con el que ganó el Premio Nacional de Literatura de 1952, año clave para la renovación de nuestra literatura infantil. De la misma autora, merece recordar —aunque no se trate de cuentos, sino de relatos más extensos o con una cohesión argumental entre sus distintos episodios— las obras tituladas *Las hadas* (1953), después reeditada como *Las hadas de Villaviciosa de Odón* (1979), y más en especial *Antón Retaco* (1955), una entrañable defensa de la libertad, de la "búsqueda de la identidad" de unos personajes que quieren ser felices haciendo felices a los demás.

La renovación de la antes bien tradicional temática religiosa contaba con *Rastro de Dios* (1960), de Montserrat del Amo, donde se completa la "humanización" de una presentación asequible al niño de los asuntos "a lo divino". Esa actitud había contado años antes con la aportación de José M^a Sánchez Silva, que aprovechó las posibilidades de un asunto tradicional, de una leyenda, en su *Marcelino Pan y Vino* (1952), y más tarde continuada con las *Aventuras en el cielo de Marcelino*, o las *Historias menores de Marcelino*. Ese mismo recurso del protagonismo de un ángel lo utilizaría Jaime Ferrán al convertir también a un ángel en protagonista de una serie que, iniciada con *Ángel en España* (1960) y continuada con *Ángel en Colombia* (1967), *Ángel en USA* (1971) y *Ángel en la Luna* (1976), planteaba diversas situaciones y conflictos propios del hombre en el mundo de hoy.

Otro aspecto de declarada intención innovadora en la narrativa juvenil de aquellos años sesenta correspondió al tratamiento de la cien-

cia-ficción, con unos relatos de Tomás Salvador, incluidos en el volumen titulado *Dentro de mucho tiempo* (1961). En ellos, el autor caracterizaba un mundo de anticipación donde los valores humanos seguían dominando sobre los avances de la técnica. Es decir, los valores humanos tradicionales seguían conservando su vigencia en un mundo nuevo, visión más desarrollada después en sus narraciones protagonizadas por un personaje entrañable: *Marsuf, el vagabundo del espacio* (1962), que es el último juglar —lo tradicional— en el mundo innovador de los viajes intergalácticos.

Entre las corrientes narrativas de los años setenta, diversos creadores aportaron notas originales a la recreación tradicional del cuento infantil, o bien a la innovación de lo que venimos llamando narrativa dedicada al niño. Así, Carmen Vázquez Vigo, con *Mambrú no fue a la guerra* (1970), acometía una desmitificación de los elementos y tópicos utilizados en los cuentos folclóricos, postura anticipada por Juan Antonio de Laiglesia en *Cien nuevos cuentos* (1967). Años más tarde, la misma Vázquez-Vigo volvía a los esquemas tradicionales con *El rey que voló* (1980), utilizados aquí para una sátira a las formas tiránicas de gobierno.

En aquel inicio de los setenta, otros escritores se iniciaban en la literatura infantil con una "vuelta al revés" de los tópicos infantiles tradicionales. Esa era la intención de Fernando Alonso con "El secreto del lobo" y con "El duende y el robot", incluidos en el volumen de *Feral y las cigüeñas* (1971). Por su parte, y desde un inconformismo social propio de la época, Miguel Ángel Pacheco y José Luis García Sánchez planteaban, en *El último lobo y Caperucita* (1975), una recreación de ese cuento típico para avisar a los lectores infantiles de los peligros del exterminio de algunas especies zoológicas a manos del hombre. También aunaba esa preocupación por la naturaleza y la recreación de unos asuntos tradicionales Fernando Martínez Gil en *El río de los castores* (1979), con el relato de las peripecias de un joven castor al buscar las causas del mal que aqueja a su río, el Gran Hermano.

Pero si hubiese de señalar una obra que resultó entonces —finales de los setenta— más innovadora en los esquemas habituales de la narrativa infantil escrita en castellano y que ha llegado a ser ya un "clásico actual", habría que elegir *El hombrecito vestido de gris* (1978), de Fernando Alonso. Aquel volumen reunía ocho narraciones de estructura abierta y lenguaje sencillo y preciso, con un estilo caracterizado por el hábil empleo de la frase corta, las variaciones en el ritmo narrativo y la secuenciación de lo narrado en planos de gran valor expresivo. Con un rotundo propósito innovador, Fernando Alonso desarrollaba temas como los problemas de defender la propia identidad personal ("El hom-

brecito vestido...”, “El barco de plomo”, “El barco en la botella”, “El viejo reloj”, “El espantapájaros y el bailarín”), el no sentirnos solos (“La pajarita de papel”), la lucha contra la tiranía (“El guardián de la torre”) y el valor de la unión entre todos (“Los árboles de piedra”).

Asimismo, a partir de la segunda mitad de esa década de los setenta, tuvo su auge otra particular modalidad de la narrativa fantástica, donde se combinaban unos evidentes propósitos innovadores con una base de carácter tradicional: el cultivo del absurdo y el disparate humorístico, cercano a los elementos característicos del “nonsense” anglosajón y con una visión propia de un superrealismo infantil. En esos rasgos, Consuelo Armijo manejaba con gracia y originalidad la creación de un mundo imaginario con reconocibles referencias a la realidad del niño, en su serie dedicada a *Los batautos* (1974), con *Más batautos* (1978), *Los batautos hacen batautadas* (1981) y *Los batautos en Butibato* (1986). En similar orientación, *Mercedes e Inés o cuando la tierra gira al revés* (1981) es una desmitificación del personaje de una bruja, a la que Consuelo Armijo coloca en situaciones absurdas cercanas a ese mundo del “nonsense”, y continuadas en *Mercedes e Inés viajan hacia arriba, hacia abajo y a través* (1982). Esa transición entre la realidad y lo maravilloso animaba también *Las manos en el agua* (1981), de Carlos Murciano, donde ese paso está marcado por la ruptura imaginaria del cristal del agua y la presencia de distintos personajes que conoce la niña protagonista en sus andanzas por ámbitos fantásticos.

Además de un declarado gusto por la recreación literaria de los cuentos populares, Montserrat del Amo es una asidua y eficaz difusora de la narración oral, como técnica de animación a la lectura. Como complemento y constatación de esa particular actividad, ha publicado *Cuentos para bailar* (1982), *Tres caminos* (1983) y *Cuentos para contar* (1986). También José A. del Cañizo ha buscado su inspiración en los cuentos tradicionales escuchados en su infancia para componer *Calavera de burro y otros cuentos populares* (1990), mientras Carlos Murciano sabe llevar a sus cuentos por los terrenos maravillosos de lo no cotidiano. Los sirve con un cuidado lenguaje y con un hábil manejo de los elementos característicos de la llamada “fantasía tradicional”: *Tres y otros dos* (1985), *Cuento con Tigo* (1986) y *Los habitantes de Llano Lejano* (1987). O Marta Osorio, quien con los elementos propios de las creaciones folclóricas de origen oriental ha compuesto *El último elefante blanco* (1980) y *La mariposa dorada* (1983). También Concha López Narváez, con *El fuego de los pastores* (1989), recreaba sus recuerdos infantiles unidos a los relatos tradicionales escuchados de viva voz. O Avelino Hernández acometía el ejercicio de combinar un estilo más innovador en sus aspectos literarios con una recreación del ambiente y el carácter de las narraciones y

los narradores tradicionales, bien lograda en *La boina del contador de cuentos* (1988).

Y frente a esa tradicionalidad recreadora, citemos entre la enorme variedad de tendencias y actitudes más actuales algunas creaciones que me han interesado entre los que considero *cuentos literarios*, más originales, con temas concienciadores, realistas, fantásticos. Primero, sin orden de prioridad y de nuevo con el aviso sobre la subjetividad de la elección, quiero citar a Juan Farias, que al ganar el Premio Nacional con *Algunos niños, tres perros y más cosas* (1980), demostraba su habilidad para la narración infantil desde variados enfoques, tal como acaba de refrendar con *La espada de Liuva* (1991), un interesante ejercicio estilístico con elementos tradicionales en la narrativa de aventuras caballescadas.

Difícil sintetizar todas las corrientes y las posibilidades literarias acometidas por los creadores actuales, dentro de esos dos polos “convencionales” elegidos para organizar este artículo: tradición/innovación. Sólo hay —por el momento— espacio para recordar algunas muestras interesantes dentro de una cierta fantasía alegórica, como las ofrecidas por Juan Carlos Eguillor, con *La ciudad de la lluvia* (1985), Alfredo Gómez Cerdá y *La ciudad que tenía de todo* (1985) y Javier del Amo, con *La nueva ciudad* (1979). O los intentos de una denuncia social —ese sería aquí el motivo innovador— que, si bien lejos de los temas y planteamientos más frecuentes en las narraciones actuales de otros países, ofrecen a los jóvenes lectores unas recreaciones de realidades comprometidas, como han hecho Juan Clemente Gómez, con *El diario de Lolo* (1983); Pablo Barrena, con *Una familia casi normal* (1988), o Avelino Hernández y su *Silvestrito* (1986).

También sirven para mostrar esa dualidad entre lo tradicional y lo innovador diversos ejemplos entre las ediciones actuales de autores bien conocidos dentro de la llamada “literatura general”. Así, Carmen Martín Gaité eligió una historia fantástica, de ambientación tradicional, *El jardín de las tres murallas* (1981), para tratar el problema de la libertad y de la condición femenina. Después, la autora ha continuado con *El pastel del diablo* (1986) y, más recientemente, *Caperucita en Manhattan* (1990), relato situado en la ambigua frontera de los elementos infantiles tratados para un público más adulto. Otro caso ha sido Jesús Fernández Santos al recrear en *El reino de los niños* (1982) el tema del paso del tiempo a través de un sueño de cien años, que permite a un pequeño rey encontrar la felicidad rodeado de niños. Incluso Rosa Montero ha recurrido en su relato *El nido de los sueños* (1991) a elementos tomados de la tradición de clásicos infantiles, desde *Alicia...* a *El mago de Oz*.

Y podrían ser más las obras y los autores citados. Pero dediquemos un comentario final a una nota apreciable entre las ediciones de los tres últimos años, que parece algo desconcertante por los propios rasgos de sus ediciones y, por ello, una incógnita ante su futuro como tendencia creadora y editorial. Buena parte de los propósitos innovadores más recientes se apoyan o cuentan con el eficaz complemento de unas cuidadísimas presentaciones formales. Cercanas al lujo editorial. Propias de proyectos editoriales que no parecen atender sólo al lógico criterio económico. Ejemplos de esa orientación serían *Leopold o la conquista del aire* (1991) y *El peculiar Rally París-Pekín* (1991), de Francisco Meléndez; *Iris* (1992), de Miquel Obiols, un proyecto compuesto originalmente en catalán; *Oriente de perla* (1991), de Miguel Fernández-Pacheco, e incluso la menos afortunada *El planeta Analfabía* (1991), de Carmen Santonja.

Para terminar, declararé que este artículo —con todo lo discutibles que puedan resultar las citas o las selecciones realizadas— ha sido inspirado por un propósito: mostrar la variedad y la riqueza de nuestra tradición narrativa dedicada al niño, junto a la que siempre ha existido una evidente preocupación innovadora. Desde esa realidad, quiero resaltar las atractivas posibilidades que aún tiene por delante el estudio teórico de nuestra literatura infantil: caracterizar puntos de vista narrativos, rasgos formales, corrientes ideológicas, actitudes creadoras, entre los diversos puntos de vista científicos desde los que creo debe acometerse el cuidado y la crítica de nuestra literatura infantil.

Pero eso ya será otra historia...