

RAICES FOLCLÓRICAS EN
EL CUENTO INFANTIL
E S P A Ñ O L
D E L S I G L O X X
J A I M E G A R C Í A P A D R I N O

Diversos son los 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 basada en las raíces de la narrativa folclórica. Actitud manifiesta 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.

De tal forma, quiero plantear mi intervención en este Seminario desde una perspectiva histórica para demostrar la fecundidad de unos intentos narrativos impulsados tanto por un afán de ruptura con los moldes clásicos o con lo que se considera como “apropiado” para el niño, a partir de una clara influencia de la tradición folclórica y de los esquemas tradicionales en el relato de origen popular.

Como ya he dicho, las aguas del folclore 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 expresivas: Fernando Alonso, Montserrat del Amo, José A. del Cañizo, Juan Fariás, Angela Ionescu, Ana M^a Matute, Miquel Obiols, Carmen Vázquez-Vigo, hasta la amplia y rigurosa dedicación de Antonio Rodríguez Almodóvar, que no sólo ha fijado unos arquetipos de esas narraciones, sino que ha sabido acercar esas ricas fuentes a los lectores infantiles con sus divulgadísimos *Cuentos al amor de la lumbre* (1983-84) y la colección “Cuentos de la Media Lunita”.

Soy consciente de un evidente peligro. 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 incorpo-

raciones 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 J. Cela, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Carlos Murciano, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Juan Madrid...

Señalado tal riesgo, quiero iniciar esta panorámica en las postrimerías del siglo XIX. Con dos creadores que participaron de una actitud recreadora hacia la narrativa folclórica. De una parte, los relatos de intención más literaria de Fernán Caballero, recogidos en sus *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (Leipzig, 1874). De otra, los cuentos para niños del Padre Coloma, con una intención más moralizadora en su primera época de la preocupación por instruir deleitando a los jóvenes lectores, pero que supo combinar con extraordinario acierto y gracia múltiples aspectos de la narrativa folclórica, en *Pelusa* (1912).

No menos destacada contribución al tratamiento literario de la narrativa de origen folclórico correspondió, sin duda, a Saturnino Calleja Fernández (Quintanaduéñas, 1855 - Madrid, 9 Julio 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, volcada 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 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 del tratamiento de las narraciones folclóricas que las acercase 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. Uno de aquellos cuentos de Muñoz Escámez, el titulado "Khing-Chu-Fú", reflejaba esa combinación de los elementos tradicionales con unos tratamientos innovadores, a la hora de plantear las narraciones dedicadas al niño. Así, su desarrollo se iniciaba con la desesperación de la corte imperial, al descubrir la primera cana entre los cabellos de la Emperatriz de la China, augurio de 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.

Gimiéron 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 chinos.

En aquella segunda época de la editorial Calleja, entre 1915 y 1928, los "Cuentos de Calleja" llegaron a alcanzar sus máximas notas 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 Antoniorrobles, además de otros firmados por autores como José López Rubio, Manuel Abril, Enrique Jardiel Poncela o Edgard Neville.

Pero incluso antes de la aparición de la revista *Pinocho*, y gracias a otras publicaciones y a la sección para niños de *Los lunes de "El Imparcial"* (1920-1924), el cuento literario infantil había recibido una atención digna dentro de un suplemento que había de ganar consideración por la calidad de sus colaboraciones literarias.

Diversos podían ser los ejemplos entre aquellos cuentos infantiles publicados en las páginas de *Los lunes de "El Imparcial"*. Así, el titulado "El último ogro", de Magda Donato, mostraba ya las características esenciales en ese juego entre tradición e innovación con el que algunos autores intentaron en aquellos años renovar la narrativa infantil. En la misma sección apareció también "El brazalete de la princesa Coralina", de María Berta Quintero (*Los lunes de "El Imparcial"*, n.º 20.242, 16 de diciembre 1923) donde la autora utilizaba el esquema de las niñas perdidas en el bosque por cumplir un encargo de sus padres, pero que al dar muestras de su caridad reciben el regalo de objetos maravillosos, cuya ayuda será decisiva en el feliz desenlace de la historia.

No quiero dejar sin un comentario más extenso otro de aquellos cuentos, "Pirulín se fue por fin" (*Los lunes de "El Imparcial"*, n.º 19.988, 25 de febrero 1923), firmado por Juan de las Viñas, posible seudónimo de Magda Donato o del propio Salvador Bartolozzi que firmaba la ilustración para ese relato. Ese cuento infantil 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 de 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.

Gracias a esa labor de promoción y difusión realizada desde la prensa que cabe calificar como infantil, podemos contar hoy con dos relatos de Edgar Neville, colaborador entonces frecuente en las páginas de la revista *Pinocho*, donde recreaba otras claras raíces folclóricas.

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 (núm. 4, 15 de marzo 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 animal. Además en ese ingenuo juego de engaños, Neville renovaba el aire 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?”...

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 (Antoniorrobles). 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.

Diversos son los ejemplos posibles entre los cuentos de Antoniorrobles —muchos de ellos publicados en *Pinocho*, *Macaco*, *Crónica* y *Gente Menuda* suplemento de *Blanco y Negro*—, para demostrar su habilidad y originalidad en el empleo de tanto los tratamientos tradicionales como de los recursos más innovadores. Si de esto último, son muestras claras “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, asimismo contamos con algunas muestras de una peculiar renovación de la fan-

tasía tradicional en “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 Matonkikí, se ha relegado en Elena Fortún su auténtica condición de narradora de historias. Una de sus deliciosas historias en las que recreaba a su modo paradigmas folclóricos es la titulada “De como poco a poco, el coco ya no fue coco”, y aparecida 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 mi conferencia: 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 merecidos 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, Pompoff 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 merecidos 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 a los jóvenes que asistían a aquella tragedia como espectadores y víctimas del enfrentamiento bélico e ideológico, fueron destinatarios de narraciones de bien diversos planteamientos, 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.

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. En ese relato presenta una figura tan típica como unos duendes, pero que ahora le sirven a la autora para lanzar arengas en favor de una buena utilización y reparto de los escasos alimentos de aquellos “tiempos heroicos”:

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 ésta! —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. 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, Antoniorrobles... — 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 postguerra, 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 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).

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 aleluyas (“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 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, cuyo comportamiento de clara referencia a las virtudes y defectos de los humanos (“El galápago vanidoso”, “El incauto alcaraván”, o la serie de peripecias protagonizadas por Topilino, el gato sabio).

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, Angela 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.

Entre las corrientes narrativas en los años setenta, diversos creadores aportaron notas originales a la recreación tradicional del cuento infantil. 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 el inicio de aquella década, 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 Angel 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.

Otros creadores actuales han ofrecido muestras asimismo sugerentes del tratamiento de las raíces folclóricas en los relatos dedicados a la infancia y a la juventud. Entre ellos, Montserrat del Amo es una asidua y eficaz difusora de la narración oral, como técnica además 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 características de la llamada "fantasía tradicional": *Tres y otros dos* (1985), *Cuento con Tigo* (1986) y *Los habitantes de Llano Lejano* (1987).

O Marta Osorio que, 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. Avelino Hernández combinaba estilo 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).

De esa dualidad entre lo tradicional y lo innovador encontramos 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*.

La objetividad crítica impone el reservar un lugar destacado para Antonio Rodríguez Almodóvar en este tratamiento actual de los elementos más caracte-

rísticos del cuento popular. Su labor investigadora para fijar los arquetipos de los cuentos populares y maravillosos de nuestro país le ha proporcionado una sólida y rigurosa base para desarrollar una igualmente meritoria labor de recreación y actualización de esa narrativa. Si de esa tarea citamos dos obras — *Cuentos al amor de la lumbre* y la serie de los “Cuentos de la Media Lunita”—, su inquietud creadora le ha movido a ofrecer otras dos ambiciosas muestras de esa recreación folclórica que, a buen seguro y tal como el propio autor nos ha anunciado, tendrán cumplida continuación: *El bosque de los sueños I* (1993) y *El bosque de los sueños II* (1994).

Para dar forma a ese propósito recreador, Rodríguez Almodóvar ha cuidado dos elementos básicos: el lenguaje narrativo y la estructura combinatoria de los distintos elementos temáticos. En el primero, su lectura nos trae los ecos de la propia voz del autor. Sabe hacer que al leer su historia las palabras leídas suenan en nuestros oídos con el particular acento y estilo de Rodríguez Almodóvar. Acierto que no sólo hay que cargarlo en su maestría estilística, sino en el centro del propio talante recreador que le mueve en esta empresa. Quiere actuar no cómo un escritor que busca inspiración en el cuento tradicional, sino como un auténtico contador de historias.

De forma semejante, a la hora de combinar complejos elementos temáticos, se ha movido como un experto narrador oral que sabe captar, provocar y mover a su gusto las reacciones del auditorio —ahora convertido en un lector sin nombre y sin figura determinada— ante las situaciones presentadas en el desarrollo de la historia.

Espero que sean estas suficientes razones —no limitadas a la de una buena amistad y la cortesía elemental— para reclamar un sitio preferente para este autor en este tratamiento literario del folclore narrativo. Pero, sobre todo, para atraer la atención de una investigación más rigurosa y más completa que esta mera mención en la presente conferencia.

De la misma forma, podríamos decir que son más las obras y los autores merecedores de ser ahora citados. Pero quiero cerrar esta conferencia reiterando que mi intervención —con todo lo discutibles que puedan resultar las citas o las selecciones realizadas— ha sido inspirada 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...