UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES

TESIS DOCTORAL

SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA NARRATIVA INFANTIL Y JUVENIL CANARIA. LA CARACTERIZACIÓN TEMÁTICA

Ángeles Perera Santana

Las Palmas de Gran Canaria, 2015

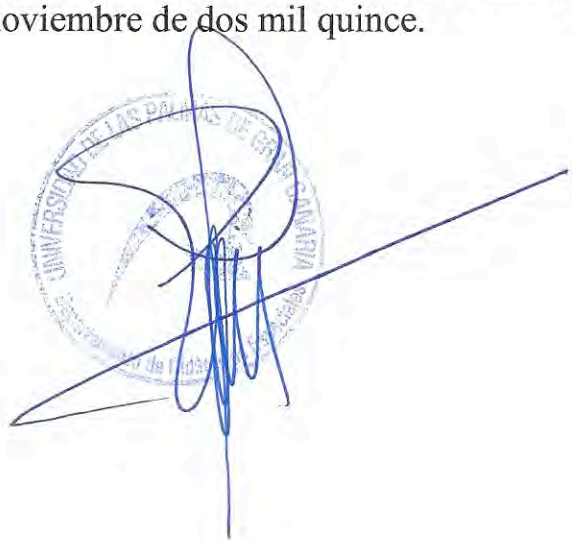
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES

D JOSE LUIS CORREA SANTANA, SECRETARIO DEL DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,

CERTIFICA,

Que el Consejo de Departamento celebrado el día 26 de octubre de 2015, tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada "*Señas de identidad de la narrativa infantil y juvenil canaria. La caracterización temática.*", presentada por la doctoranda Dña. Ángeles Perera Santana y dirigida por el Doctor D. Oswaldo Guerra Sánchez.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 8.2 del *Reglamento para la elaboración, tribunal, defensa y evaluación de Tesis Doctorales* de esta Universidad, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a diez de noviembre de dos mil quince.



t +34 928 451 770
f +34 928 452 778
secretaria@dde.ulpgc.es
www.ulpgc.es
C / Santa Juana de Arco, nº 1
Campus del Obelisco
35004 Las Palmas de Gran Canaria

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Departamento de Didácticas Especiales
Programa de Doctorado: Formación del Profesorado

Título de la Tesis

Señas de identidad de la narrativa infantil y juvenil canaria. La caracterización temática

Tesis doctoral presentada por Dª Ángeles Perera Santana
Director: Dr. D. Oswaldo Guerra Sánchez

El Director

La Doctoranda

Las Palmas de Gran Canaria, a 10 de noviembre de 2015

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES

TESIS DOCTORAL

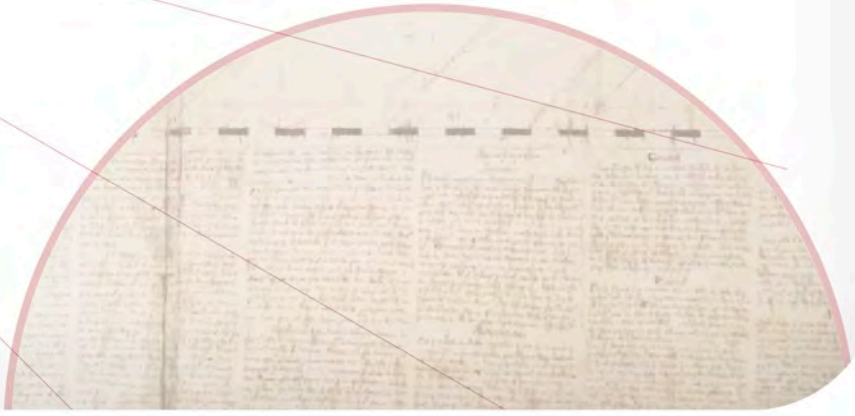
SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA NARRATIVA INFANTIL Y JUVENIL CANARIA. LA CARACTERIZACIÓN TEMÁTICA

Ángeles Perera Santana

Las Palmas de Gran Canaria, 2015

Director:

Dr. Oswaldo Guerra Sánchez



AGRADECIMIENTOS

El trabajo solitario y lento de esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda de muchas personas que han estado detrás de mí empujando y animando. Compañía amable, casi imperceptible, que ha sido un estímulo fundamental para acabarla.

Quiero agradecer a mi director de tesis el Dr. Oswaldo Guerra Sánchez su dedicación, su consejo sabio. Ha sido muy generoso al compartir conmigo sus conocimientos y su pasión por la literatura y la cultura canaria. Y, sobre todo, le agradezco su cariño y su paciencia para corregirme y ponerme límites.

Gracias a mis compañeros del Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura por su interés, su buena predisposición y la confianza mostrada. Siempre han estado detrás como equipo de apoyo. Gracias a mis amigas, mujeres valientes, porque me ofrecen casa y comida, me llevan al cine, me invitan a desayunar, me cuentan sus cosas, me dejan hablar, ... ellas han contribuido a mi salud mental. En especial a Elisa Ramón, con quien tanto he crecido y compartido, que me escucha y me hace sentir segura y capaz.

A todas las personas relacionadas con la literatura infantil y juvenil: autores, autoras, maestras, ... por compartir conmigo su energía, sus reflexiones y sus libros.

A José Perera y Lorenza Santana, las raíces
A Gonzalo H. Martel, la tierra firme
A Marta y Juan, hijos al viento

ÍNDICE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 19

PARTE I: LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: INVESTIGACIÓN, TEORÍA E IMPLICACIÓN DIDÁCTICA 29

Capítulo 1: Actualidad y vigencia de la literatura infantil y juvenil 35

1.1. Algunos datos de la edición de libros de literatura infantil 35
1.2. La literatura infantil y juvenil, formación inicial e investigación 38

Capítulo 2: Literatura infantil y juvenil: historia, concepto y criterios de valoración 55

2.1. La literatura infantil, ese difuso objeto de deseo 56
2.2. ¿Literatura infantil o juvenil? Historia de una delimitación imprecisa 75
2.3. Ilustración y literatura infantil 94

Capítulo 3: Escuela, instrucción y literatura infantil y juvenil 107

3.1. La lectura como objetivo didáctico 109
3.2. Bibliotecas escolares: espacio de animación y promoción de la lectura 137

PARTE II: MATERIA Y FORMA DE LA LITERATURA CANARIA 149

Capítulo 1: Literatura canaria: precisiones críticas y rasgos característicos 155

1.1. Literatura canaria: una realidad a debate 155
1.2. El criterio lingüístico 157
1.3. El criterio geográfico: del espacio insular al espacio atlántico 161
1.4. El criterio histórico: la tradición literaria insular 166

Capítulo 2: La literatura de tradición oral en Canarias, legado singular y universal 179

2.1. Tipología textual de la tradición oral canaria 179
2.2. Peculiaridades de la poesía tradicional en Canarias 182

Capítulo 3: Constantes temáticas en la literatura canaria 189

3.1. Configuración temática en la historia de la literatura canaria 190
3.2. La mitología como fuente de inspiración 203
3.3. El paisaje, más allá de un marco idílico 210
3.4. La isla, universo entero 221
3.5. La historia como materia literaria 228

PARTE III: ANTECEDENTES DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL CANARIA 251

Capítulo 1: Ilustración, ciencia y razón 263

1.1. José de Viera y Clavijo, la búsqueda constante del conocimiento 264
1.1.1. Viera y Clavijo y los cuentos para niños 267
1.1.2. Los poemas didácticos 272
1.1.3. La prosa pedagógica 284
1.1.4. La novela picaresca 294
1.2. Tomás de Iriarte, la fábula como instrumento de crítica literaria 302

Capítulo 2: El Romanticismo y sus héroes. La huella de Agustín Millares Torres 313

2.1. La historia se convierte en novela 316
2.2. Benartemi, más que una leyenda 321

Capítulo 3: El magisterio de Galdós 327

3.1. La relación de Galdós con el cuento 327
3.2. Cuentos galdosianos para lectores jóvenes 330
3.3. Las características de los cuentos 332

Capítulo 4: Memoria y realidad en la prosa modernista 339

4.1. La nostalgia poética de Miguel Sarmiento 341
4.1.1. *Lo que fui*, el paraíso perdido de la niñez 342
4.1.2. *Al largo* 346
4.2. Costumbrismo y tragedia en los cuentos de los hermanos Millares 351
4.3. La fuerza narrativa de *La lapa* de Ángel Guerra 358
4.4. *Verano de Juan el Chino*, novela moderna 364

Capítulo 5: El universo imaginativo de las vanguardias 373

5.1. El juego poético en Pedro García Cabrera 374
5.2. Domingo López Torres, el poeta, el mar y el sol 381

Capítulo 6: Víctor Doreste y la fabulación de la realidad 389

6.1. *Faycán*, el precio de la libertad 390
6.2. Una mirada infantil a la ciudad y sus gentes 393

Capítulo 7: Carlos Guillermo Domínguez, el precursor de la LIJ canaria 397

7.1. Los primeros cuentos 399
7.2. Canarias como fuente de inspiración 401
7.3. Obras de temas diversos 405

PARTE IV: LA NARRATIVA INFANTIL Y JUVENIL CANARIA CONTEMPORÁNEA: LOS TEMAS Y SU TRATAMIENTO COMO ELEMENTOS IDENTIFICATIVOS 411

Capítulo 1: Estado actual de la literatura infantil y juvenil canaria 419

1.1. Algunas calas en la literatura infantil y juvenil 419
1.1.1. La ironía de Pedro Lezcano 420
1.1.2. La atmósfera envolvente de Rafael Arozarena 422
1.1.3. Luis León Barreto, la reflexión como materia narrativa 425
1.1.4. Emilio González Déniz, el arte de contar 431
1.1.5. El mundo onírico de Dolores Campos-Herrero 434
1.1.6. La riqueza temática de Alexis Ravelo 439
1.2. Publicación y difusión de la literatura infantil y juvenil en Canarias 447
1.2.1. Las editoriales 449
1.2.2. Las obras 456
1.3. Compendios de literatura infantil y juvenil canaria 460

Capítulo 2: Diseño de la investigación 465

2.1. El punto de partida: objetivos e hipótesis 465
2.2. Metodología de análisis. La ficha de lectura 468
2.3. El *corpus*: la selección de las obras 478

Capítulo 3: Resultados del análisis 483

3.1. La caracterización temática: entre la innovación y la tradición 483
3.2. La visión del autor 498
3.3. La recreación del lector. Relaciones intertextuales 513

CONCLUSIONES 523

1. Proceso y aportaciones de la investigación 525
2. Limitaciones de la investigación 535
3. Nuevas líneas de trabajo 538

BIBLIOGRAFÍA 541

1. Referencias bibliográficas 543
2. Relación de figuras 572
3. Relación de obras analizadas por autores y año de la edición consultada 575

ANEXO (CD)

Anexo 1. Relación de obras analizadas por autores y año de la edición consultada
Anexo 2: Relación de obras analizadas por orden alfabético
Anexo 3. Fichas de lectura de cada obra según orden alfabético

INTRODUCCIÓN

La literatura infantil y juvenil ha adquirido protagonismo indiscutible en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, no sólo como material educativo sino como objeto de estudio. Al aumento en ediciones, premios y colecciones, hay que sumar la labor crítica e investigadora que durante tanto tiempo se había estado demandando en los foros universitarios.

Como producto artístico y literario, los textos para niños y jóvenes no se abstraen del entorno cultural y de la tradición en la que nacen. En Canarias, ha habido un incremento de estas publicaciones lo que ha supuesto que, bajo el mismo denominador, se ha agrupado un material variopinto. La lista de autores y obras es extensa, sobre todo si tenemos en cuenta las dimensiones del Archipiélago pero no siempre los libros pueden conseguirse una vez pasada la novedad de los primeros meses. La diversidad de editoriales muestra que es un mercado que se tiene en cuenta y el aumento de las autoediciones significa que a los autores les cuesta publicar, o más bien que se les reconozca su trabajo, sobre todo desde el unto de vista económico.

Uno de los rasgos característicos de la literatura infantil es su conexión con la escuela y los docentes pues son ellos los que recomiendan los libros y los responsables de promover el hábito lector. La realidad también señala una preocupación de las autoridades educativas por los planes de lectura y la animación a la lectura. Preocupación que se extiende a los grupos de maestras y maestros que, en su centro o en su aula, programan actividades y seleccionan el libro que consideran más adecuado para sus alumnos. Sin embargo, poca literatura canaria se trabaja en el aula. Hay autores y autoras muy conocidos que retornan a las aulas cada cierto tiempo invitados por los docentes y convocados para responder preguntas sobre su último libro, o para narrar sus cuentos. Otros, en cambio, apenas se conocen. Hay obras entretenidas, bien escritas y muy interesantes que no se tratan porque se desconocen. Muchos factores influyen en esta situación que, por otro lado, es de gran riqueza creativa.

En las últimas décadas del siglo XX, la literatura infantil y juvenil canaria irrumpió vinculada al desarrollo de lo que se denominó la Escuela Canaria. Los docentes no contaban con materiales que tuviesen en consideración el entorno, la variedad dialectal, los temas e intereses de los niños canarios y comenzaron a editar sus propios textos. Primero, fotocopiándolos en los centros educativos y compartiéndolos con otros compañeros en los claustros, seminarios o escuelas de verano, después, colaborando con algunas editoriales como el Centro de la Cultura Popular Canarias para

que los editaran y pudiesen divulgarse. En la actualidad ya no se trata de una creación anecdótica vinculada a la enseñanza, sino que significa obras de variedad temática. No sólo aparecen en los textos aquellos temas de los inicios, es decir, la historia, las leyendas canarias, la flora y la fauna de las Islas, actualmente contamos con propuestas diversas y autores de estilos diferentes. Algunos de estos autores han sido y son docentes, otros no. Hay autores que se han dedicado a la literatura infantil y juvenil en medio de una reconocida trayectoria en la literatura de adultos, otros se han dedicado en exclusiva a escribir para niños y jóvenes.

Esta situación de solidez en la producción no se corresponde con avances en los estudios críticos sobre los textos. La investigación en literatura infantil y juvenil canaria apenas es incipiente: algunos compendios de obras y autores, además de algún breve estudio. De ahí, nuestro interés en realizar la tesis doctoral sobre literatura infantil y juvenil canaria después de años trabajando con algunos de sus autores, leyendo, recomendando y analizando sus obras.

Era el momento de enfrentarse a un trabajo de mayor envergadura que abriese el camino a posteriores investigaciones. Partimos de la hipótesis de que hay concomitancias entre literatura infantil y juvenil y literatura canaria. No sabíamos hasta qué punto la tradición literaria canaria marca a los autores que escriben para niños y jóvenes pero nos parecía pertinente establecer vínculos entre una y otra literatura. Sin embargo, en lugar de hacer un estudio muy extenso que se arriesgaba a ser excesivamente genérico, limitamos nuestro campo de actuación a los temas y a la perspectiva con la que los autores los trataban, lo cual obligaba a analizar el punto de vista y las relaciones intertextuales que establece una obra con otras, sean éstas de la misma tradición cultural o no. Y exactamente igual que hablamos de obras, nos referimos a mitos, leyendas o relatos populares.

Uno de los objetivos que nos planteamos fue establecer el marco teórico para esta investigación, pero también para otras futuras. Este marco teórico es doble, y así debe ser si contemplamos la naturaleza del objeto de estudio: de un lado, la literatura infantil y juvenil, de otro, la literatura canaria. Además, nos parecía pertinente establecer los antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria tal como se había hecho en la literatura infantil y juvenil española. Se trata de un recorrido por aquellas obras que, escritas pensando en los más jóvenes o no, puedan ser de su gusto e interés. Y no nos engañamos. Cualquier joven de instituto o un niño o niña del último curso de Educación Primaria sentirá un rechazo inicial por Viera y Clavijo aunque su obra tenga

un título tan atractivo como *Noticias del cielo. Astronomía para niños*. Los jóvenes de hoy no son los del siglo XVIII. Aún así, de los docentes depende presentar estas obras de forma adecuada, aunque sólo sea para que las conozcan. Hay muchos libros sugerentes a su disposición: novelas de aventuras, en las que el amor, el valor, el orgullo se ponen a prueba, textos íntimos y poéticos, recuerdos de la infancia añorada, cuentos duros, incluso escabrosos, fieles al naturalismo, novelas de temática aborigen, etc.

Otro objetivo ha sido descubrir las constantes temáticas que aparecen en el *corpus* analizado. Pero nos parecía más útil proponer un modelo de análisis general, es decir, que sirviera para obtener datos completos de la obra, que sólo uno que recogiera el listado de temas sin mucha más información. El texto es un todo en el que cada una de los elementos en los que se descompone para el análisis no tiene sentido si no es en relación al resto. Por cuestiones metodológicas, podemos diferenciar los temas, del narrador o de los recursos literarios, por ejemplo, pero no de la visión con la que el autor los desarrolla y ahí ya es necesario disponer de más información. De todas formas, la ficha de lectura propuesta consta de apartados que no van a tener una utilidad directa en esta investigación pero, como ya dijimos antes, nuestra intención es establecer un modelo de análisis general.

Con esa ambición pero también con la humildad de reconocer que el camino es largo, organizamos el trabajo que presentamos hoy en cuatro partes bien diferenciadas. Hablamos de partes y no de capítulos porque entendemos que cada una de ellas es un pequeño microcosmos que incluso podría leerse de forma independiente. Aunque todas juntas conforman un conjunto cohesionado e interrelacionado. Cada parte, a su vez, está formada por capítulos, cada capítulo por apartados y subapartados.

La parte I, **Literatura infantil y juvenil: investigación, teoría e implicación didáctica,** se detiene en todos los elementos que confluyen en la literatura infantil y juvenil y la convierten en una realidad compleja pero bien definida. Un repaso por las investigaciones más recientes y por los grupos que las lideran, nos da una visión completa de la importancia que ha adquirido en los últimos años en el ámbito universitario. Hace unas décadas, artículos y participaciones en congresos eran las aportaciones teóricas más frecuentes, hoy nos encontramos con grupos que ahondan en su idiosincrasia desde todos los puntos de vista: teórico, crítico, histórico, didáctico. Pero, además, el nexo entre literatura infantil y juvenil y educación está tan arraigado que es materia en la formación inicial de los maestros y maestras, aunque de forma diferente según los planes de estudio. Éste será el contenido del capítulo 1.

En el capítulo 2 de esta parte nos centraremos en la definición y características de la literatura infantil, así como en la polémica sobre la literatura juvenil. Cuando parece que la discusión sobre la validez de la literatura infantil o su consideración como texto literario ha dado paso a cuestiones más productivas, el debate se ha trasladado a la literatura juvenil, así que se aportarán distintas opiniones en torno a su condición y se detallarán sus peculiaridades. Uno de las aportaciones que la literatura infantil ha hecho al mercado editorial ha sido el de la ilustración que ha adquirido categoría de arte. La ilustración ya no está supeditada a los textos para los más pequeños. El álbum ilustrado se ha convertido en un género en sí mismo y podemos encontrar en las librerías álbumes para chicos y grandes, incluso para adultos.

En el buen álbum ilustrado, imagen y texto establecen una relación simbiótica perfecta. La ilustración es una forma de interpretar el texto, le aporta significado, pero no debe ser redundante ni tratar de sustituirlo sin más. Las imágenes ayudan a acercar el texto a los lectores, son un buen recurso como también un aspecto a tener en cuenta a la hora de seleccionar obras según las edades, madurez o intereses de los lectores. La elección de textos es uno de los temas más complicados de abordar en la práctica pues la recomendación por edades no deja de ser sólo una sugerencia. ¿Cuántas veces dos lectores de la misma edad leen obras en dificultad, tema y formato completamente distintas? Tanto los docentes como los mediadores deben contemplar distintas variables para procurar acertar en la elección del libro adecuado. En esta tarea ayudan también las bibliotecas, espacios para la lectura y el encuentro con el libro. Bibliotecas, docentes, mediadores son los artífices para promover la animación a la lectura entre los niños y jóvenes, razón de ser de la existencia y desarrollo de la literatura infantil y juvenil. Estos aspectos se tratan en el capítulo 3.

Si en la primera parte nos detenemos en la significación de la literatura infantil, en la parte II, **Materia y forma de la literatura canaria**, lo haremos en la literatura canaria. Uno de los objetivos de esta investigación es descubrir las conexiones entre literatura infantil y juvenil y literatura canaria, por lo tanto debemos mostrar una visión de la literatura canaria que nos permita reconocer sus límites y enumerar las constantes temáticas que la han marcado. La crítica sobre literatura canaria no es ni mucho menos unánime, de modo que necesariamente hay que ahondar en los postulados de unos y otros. A grandes rasgos, las posturas pueden esquematizarse en dos fundamentales, lo cual no deja de ser una simplificación. Por un lado, parte de la crítica considera la literatura canaria como una prolongación de la literatura española y, por tanto, observa

sus peculiaridades en función de semejanzas o diferencias respecto a ella. Aún reconociendo que la literatura canaria tiene singularidades, las interpreta a partir del modelo de la literatura española y europea. Por otro lado, está la crítica que define el quehacer artístico canario con entidad e identidad propias, insertado en una tradición más atlántica que continental. Este planteamiento que parece únicamente teórico influye en el análisis y la lectura que se hace de autores y obras considerados ya clásicos.

Organizamos la exposición con el propósito de aclarar los puntos de vista, pero también de hacer una síntesis lo suficientemente amplia para que no se obvie ninguno de los pilares en los que se ha sustentado el estudio de la literatura canaria. En aras de esta claridad y exhaustividad, en el capítulo 1 establecemos tres criterios que nos ayuden a delimitar el concepto de literatura canaria. Estos criterios son el criterio lingüístico, el geográfico y el histórico. En cada uno de ellos nos detenemos porque constituyen tres razones poderosas para considerar que Canarias es una realidad bien diferenciada, también en el terreno literario.

En cuanto a los autores, cada movimiento estético ha defendido sus posiciones, que, en ocasiones, han sido una reacción a las de sus antecesores. Así, por ejemplo, la disputa entre regionalista y universalistas ha polarizado la historia de la literatura canaria a finales del siglo XIX, cuando surge con más fuerza el movimiento regionalista con Nicolás Estévanez a la cabeza, y los inicios el siglo XX, cuando los jóvenes escritores saltaban las fronteras de la isla en un alarde de universalismo. Las revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) y *Gaceta del Arte* (1932-1936) fueron los medios de difusión de estas nuevas ideas En estas revista el lema es “universalismo contra regionalismo”. Los artistas jóvenes vinculados a las vanguardistas se sienten del siglo XX (entienden el siglo XIX como el tiempo en el que los escritores se repliegan hacia el interior de las islas) y miran hacia Europa. Esta ebullición cultural quedó paralizada con el estallido de la Guerra Civil.

Después de precisar el marco conceptual que define la literatura canaria, hacemos una lectura de su historia para desvelar cuáles son los temas que se han tratado a lo largo de épocas, corrientes y movimientos literarios. Este largo camino comienza con la literatura oral, a la que le dedicamos el capítulo 2, y ella nos conducirá a las constantes temáticas que se exponen en el capítulo 3. La literatura es un producto histórico y social que se ha ido modelando durante siglos hasta llegar al presente, por eso, es conveniente situarnos en la perspectiva diacrónica. Una vez hecho este recorrido estamos en condiciones de explicar cuáles han sido los temas más recurrentes en la

tradición literaria canaria: la mitología, el paisaje, la isla y la historia. Ofrecemos ejemplos de diversos momentos y autores que nos muestren lo arraigados que están en el imaginario colectivo, y adelantamos algunos ejemplos en la literatura para niños y jóvenes actuales.

La historia ha dejado obras que, aunque no fueron escritas pensando en los pequeños y jóvenes, bien pudieran satisfacer su curiosidad. Por este motivo, el eslabón siguiente del trabajo es mostrar cuáles son estas obras y algunos de los aspectos que las determinan. Esto da lugar a la parte III, **Antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria.** Los autores que tratamos son José de Viera y Clavijo, Tomás de Iriarte, Agustín Millares Torres, Galdós, Miguel Sarmiento, los hermanos Millares Cubas, Ángel Guerra, Claudio de la Torre, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Víctor Doreste y Carlos Guillermo Domínguez. De cada uno de ellos, se reseñan las obras de su producción que mejor se adaptan al gusto de los jóvenes. Buscamos hitos literarios, más que ejemplos de un siglo, modelos de algún movimiento estético o reflejo de una etapa histórica. Terminamos con Carlos Guillermo Domínguez porque es el primero que escribe exclusivamente para niños y jóvenes. En él situamos la frontera entre los antecedentes y la literatura infantil y juvenil actual porque su trilogía canaria, sus novelas más famosas, se publicaron en la década de los ochenta del siglo XX (excepto *Bencomo* cuya primera edición es de 1992) por una editorial estatal y obtuvieron diversos premios. Fue el pionero de la literatura infantil y juvenil canaria que después aumentaría vertiginosamente en numero de publicaciones y en la lista de autores.

Es un itinerario completo dividido en siete capítulos en el que no nos hemos limitado a explicar el argumento de las obras, sino que hemos analizado aquellos aspectos que destacan en ellas y que pueden orientarnos para decidir si ofrecérselas a los jóvenes lectores. Algunas de ellas pueden compartir espacio en las recomendaciones para Educación Secundaria y Bachillerato, con aquellas otras que se han mantenido durante años como lecturas obligatorias.

En el último tramo del trabajo, parte IV, **La narrativa infantil y juvenil canaria contemporánea: los temas y su tratamiento como elementos identificativos**, nos detenemos en el análisis del *corpus* de obras y autores seleccionados. Pero no lo abordamos directamente, en el capítulo 1 enumeramos las obras que algunos escritores para adultos han creado para los más jóvenes, en algunos casos publicadas de forma simultánea a los textos del *corpus*. Estas obras aportan una amplia variedad temática, un

estilo personal y, en ocasiones, innovación en el uso de los recursos narrativos. Pensamos, por ejemplo, en la ironía de Pedro Lezcano, en la atmósfera mágica pero asfixiante de Rafael Arozarena, en el uso del narrador de Luis León Barreto, en la novela policiaca de Emilio González Déniz, en el universo surrealista de Dolores Campos Herreros, o en las novelas negras para jóvenes publicadas por Alexis Ravelo.

Repasamos la situación actual de la literatura infantil y juvenil en Canarias desde la perspectiva editorial y crítica. De este modo definimos el contexto en el que se publican los textos para después realizar nuestra propuesta de análisis. Consideramos que nuestra investigación es la tesis en su conjunto, pero en el capítulo 2 nos centramos en explicar las hipótesis de las que partimos, los objetivos que deseamos alcanzar, los criterios de selección de las obras y la ficha de lectura.

De estas fichas (incluidas en el anexo) obtenemos datos, entre otros, de los temas y el punto de vista. La síntesis de estos datos se expone en el capítulo 3. Elaboramos una relación de temas y los agrupamos. Hay obras semejantes en su temática, aunque después no tanto en el tratamiento que hacen de esta temática. Por ejemplo, el tema de la isla o el espacio insular es común a *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes* de Félix Hormiga y a *Calima* de Lola Suárez, sin embargo, no coinciden en el tratamiento, mítico en un caso, más realista en el otro. Por eso también abordamos el punto de vista y las relaciones intertextuales que se establecen entre los textos. El análisis tiene en cuenta al texto, al autor y al lector. Al texto en cuanto se centra en los temas. Al autor porque nos detenemos en el punto de vista que incluye al narrador, decisión que toma el creador. A los lectores porque son éstos los que, según su competencia y experiencia literaria, van a detectar las relaciones entre textos, sean de un mismo autor o sean de diferentes autores, formatos y épocas.

Terminamos con las conclusiones que pretenden presentar las ideas fundamentales que se han desarrollado, las aportaciones de esta tesis, sus limitaciones y las nuevas vías de estudio que se abren. Las conclusiones son una recopilación de lo que hemos trabajado y, a la vez, una ventana abierta al futuro pues abre otras posibilidades para seguir profundizando y avanzando en los estudios sobre literatura infantil y juvenil canaria. A las conclusiones, le sigue la bibliografía en la que aparecen las referencias utilizadas a lo largo del trabajo, pero también las referencias de las figuras que se han añadido en el texto y la relación de obras analizadas. Cada una de las fichas de lectura de estas obras se integran en el anexo.

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: INVESTIGACIÓN, TEORÍA E IMPLICACIÓN

Capítulo 1: Actualidad y vigencia de la literatura infantil y juvenil

1.1. Algunos datos de la edición de libros de literatura infantil
1.2. La literatura infantil y juvenil, formación inicial e investigación

Capítulo 2: Literatura infantil y juvenil: historia, concepto y criterios de valoración

2.1. La literatura infantil, ese difuso objeto de deseo
2.2. ¿Literatura infantil o juvenil? Historia de una delimitación imprecisa
2.3. Ilustración y literatura infantil

Capítulo 3: Escuela, instrucción y literatura infantil y juvenil

3.1. La lectura como objetivo didáctico
3.2. Bibliotecas escolares: espacio de animación y promoción de la lectura

Nada existe que pueda crear en los niños una opinión común,
y, con todo, tal opinión existe. Serían del todo incapaces de definir los defectos que les disgustan;
pero no se logrará hacerles creer que un libro que no les gusta debiera agradarles.

Paul Hazard (*Los libros, los niños y los hombres*)

A algunos lectores les da la impresión de que la literatura infantil es una especie de perchero:
obras didácticas y útiles que nos abrigan y nos protegen del frío.
Para mí la literatura infantil es como un mundo de serpientes:
elementos de seducción que viven entre la maleza y que puede que acaben por engullirnos.

Seth Lerer (*La magia de los libros infantiles*)

La literatura infantil y juvenil ha adquirido un enorme auge en las últimas décadas tanto por la influencia de la actividad didáctica (programas de fomento de la lectura, planes lectores, funcionamiento de las bibliotecas escolares, espectáculos dirigidos a los niños en las bibliotecas públicas y privadas), como por la participación de los niños en la vida pública (actividades de cuentacuentos en librerías y asociaciones, teatro para niños, talleres para los pequeños, etc.), lo que ha supuesto promocionar un material específico para ellos: libros, cómics y revistas. Son varios los indicadores que señalan esta presencia de la literatura infantil y juvenil, no sólo en las escuelas y centros de secundaria, sino también en la sociedad. Uno de estos indicadores es el mercado editorial que muestra la producción que se dirige a este sector del público. El auge de este mercado apunta a que la literatura infantil y juvenil es un producto que se consume, incluso en tiempos de crisis, con las ventajas e inconvenientes que tiene tal consideración. Otro indicador es la tarea docente que llevan a cabo las universidades, lo que garantiza un espacio para la formación en literatura infantil y juvenil así como para su difusión; y, por último, el tercer indicador, que aporta la reflexión y el análisis, es la investigación a través de proyectos que se centran en los lectores y su motivación, en los textos y su condición de obras literarias o en las estrategias más adecuadas para aproximar lectores y obras.

Uno de los rasgos intrínsecos a esta literatura es su vinculación a la actividad pedagógica, de tal modo que este maridaje literatura-educación ha determinado su evolución como producto artístico y ha condicionado la labor crítica e investigadora durante décadas. Por este motivo no es baladí referirse a la animación a la lectura o al papel de las bibliotecas escolares cuando se pretende ahondar en la literatura infantil y juvenil, no tanto porque sean parte esencial de su constitución como literatura, como porque marcan su desarrollo y explican el impacto social que ha logrado.

Delimitar con solvencia qué es la literatura infantil y juvenil y las características que la conforman requiere un esfuerzo de síntesis y sistematización. Por este motivo, en la primera parte de este trabajo se repasarán las definiciones de literatura infantil y juvenil y se detallarán las dificultades y las diferentes posturas que se han mantenido en torno a este tipo de publicaciones. Por otro lado, se abordará la animación a la lectura, las condiciones y requisitos para que sea eficaz, así como el papel que juegan las bibliotecas escolares en la promoción de los hábitos lectores. Este recorrido ayudará a que la investigación en literatura infantil canaria pueda apoyarse en cimientos sólidos.

Capítulo 1
Actualidad y vigencia de la literatura infantil y juvenil

En las artes y las ciencias humanas, cantidad y calidad no siempre caminan a la par, pero las estadísticas nos ayudan a entender la dimensión que sus productos alcanzan como fenómenos sociales y su repercusión en el tejido cultural. Por eso, cuando se pretende abordar la evolución de la literatura infantil en los últimos años para intentar percibir su papel en el conjunto de la producción literaria, es necesario detenerse en la publicación de libros para niños y niñas. Es preciso fijarse, también, aunque sea someramente, en el papel que los planes de estudio de la formación inicial de maestros y maestras conceden a la literatura infantil y juvenil, baste como muestra los de las Comunidad Autónoma de Canarias. Además de la docencia, la investigación ha jugado un papel decisivo en la conformación de un objeto de estudio digno y serio, para comprender con exactitud cuál ha sido este papel, es imprescindible repasar algunos de los temas y grupos de investigación que han estado trabajando en los últimos años.

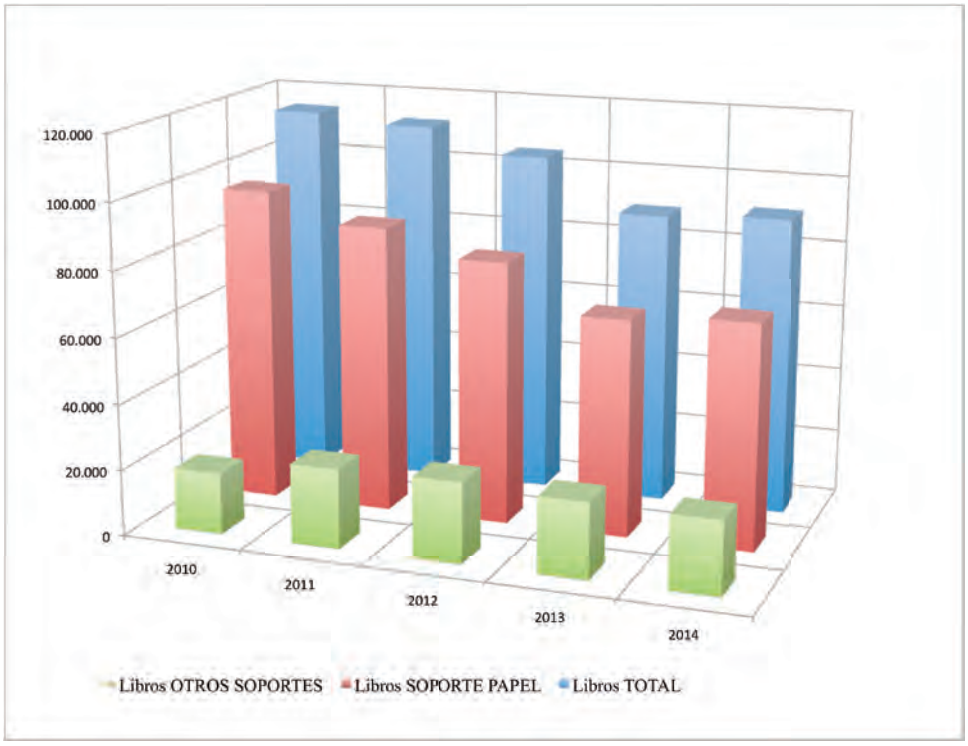
1.1. Algunos datos de la edición de libros

Hace ya unas décadas que el mercado editorial se ha volcado en productos destinados a los pequeños y jóvenes lectores. Según el Ministerio de Cultura[1], la publicación de libros[2], inscritos en el ISBN por diversas características, en España desde el año 2010 hasta el 2014 ha oscilado de modo que en 2010 se registraron 95.959 libros en soporte papel y 18.500 en otros soportes; en cambio, en 2014, los libros en

[1] Fuente: Estadística de la Edición Española de Libros con ISBN, perteneciente al Plan Estadístico Nacional, que elabora la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte. Disponible en http://www.mcu.es/culturabase/pdf/Estadistica_de_la_Edicion_Espanola_de_Libros_con_ISBN.pdf

[2] Según indica la fuente de la que se han obtenido estos datos, la definición de libro corresponde a la derivada de la Ley 10/2007 de la lectura, del libro y de las bibliotecas. “Así se entiende por libro cualquier obra científica, artística o literaria o de cualquier otra índole que constituye una publicación unitaria en uno o varios volúmenes y que puede aparecer impresa o en cualquier otro soporte susceptible de lectura. Se entienden incluidos en la definición de libro, a los efectos de esta Ley, los libros electrónicos y los libros que se publiquen o se difundan por Internet o en otro soporte que pueda aparecer en el futuro”.

soporte papel sumaban 68.378 y 22.424 en otros soportes[3]. En el cuadro siguiente (gráfico 1) se representan los datos de cada uno de los años que van de 2010 a 2014.



Libros inscritos en el ISBN

Gráfico 1

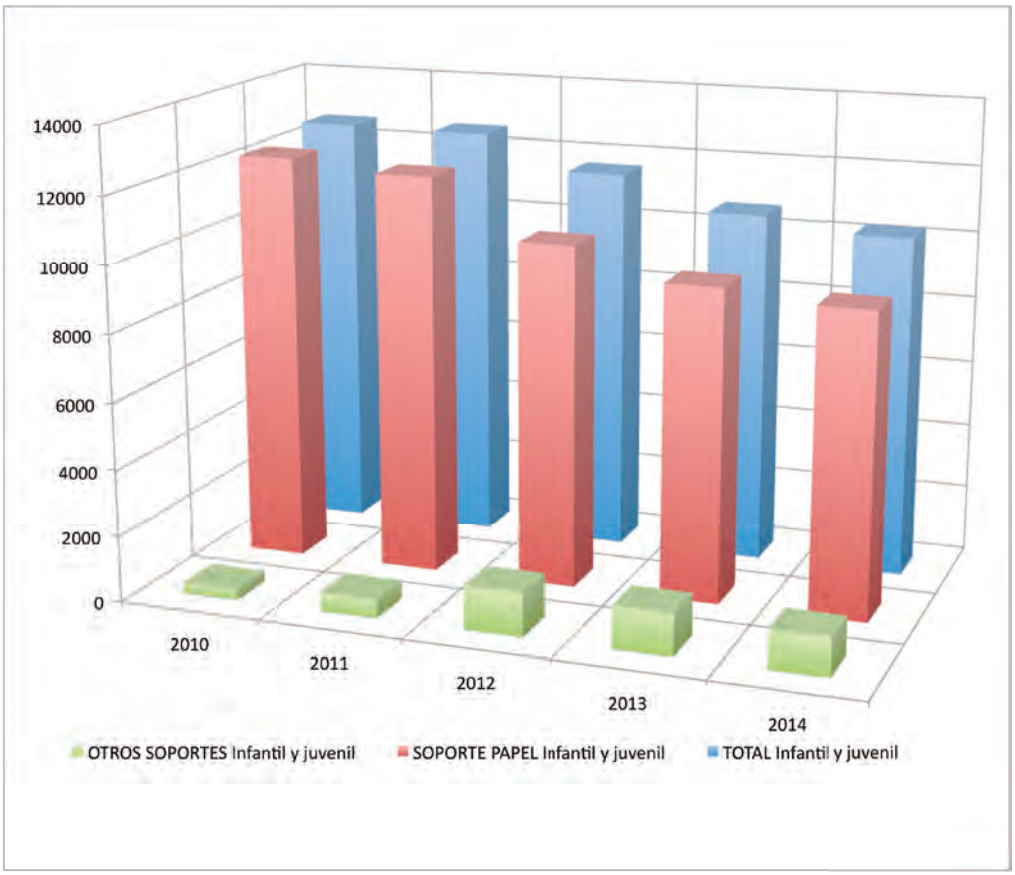
Como muestran estas cantidades, la industria del libro ha sufrido algunos vaivenes pues los libros en soporte papel han disminuido desde 2010 (excepto del 2013 al 2014 años en los que se experimentó un aumento leve) y, en cambio, los libros en otros soportes han aumentado (a pesar de que en 2013 y 2014 se ha experimentado un ligero descenso).

Según la misma fuente, entre los libros inscritos en ISBN por subsectores, los libros de literatura infantil y juvenil editados en soporte papel en 2010 ascendieron a 12.310, cifra que ha ido descendiendo hasta los 9.126 del año 2014. Por otro lado, la literatura infantil y juvenil publicada en otros soportes ha fluctuado ya que en 2010 ascendía a 312, continuó subiendo hasta los 1.308 de 2012, pero, a partir de ahí, ha bajado hasta los 1.147 de 2014, no es una bajada significativa pero no sabemos si esta

[3] En años sucesivos las cantidades fueron: 87.666 libros en soporte papel y 24.241 en otros soportes en 2011; 80.094 en papel y 24.630 en 2012; en 2013.

tendencia se mantendrá o no hasta las cifras de los próximos años[4]. En cualquier caso, bastaría observar las cifras de la primera década del siglo XXI para comprobar que la edición de los libros en otros soportes ha crecido de forma espectacular. Según las mismas fuentes en el año 2000, por ejemplo, se registraron únicamente 10 libros de literatura infantil y juvenil en otros soportes[5].

A continuación se muestran las cantidades de los últimos cinco años en una tabla (gráfico 2), lo que permite comprobar fácilmente la progresión y el retroceso de la industria del libro según los años:



Libros de literatura infantil y juvenil inscritos en el ISBN

Gráfico 2

[4] En resultados totales (libros en soporte papel más libros en otros soportes), la literatura infantil y juvenil alcanzó, en 2010, los 12.622 libros registrados y en 2014 los 10.273. Los libros de literatura infantil y juvenil editados en soporte papel en los últimos cinco años son: en 2010, 12.310; en 2011, 12.032; en 2012, 10.314, en 2013, 9.416; en 2014, 9.126. Los libros de literatura infantil y juvenil editados en otros soportes son: en 2010, 312; en 2011, 552; en 2012, 1.308; en 2013, 1259; en 2014, 1.147.

[5] En 2001, 27; en 2002, 76; en 2003, 44; en 2004, 86; en 2005, 132; en 2006, 114; en 2007, 87; en 2008, 121; en 2009, 191.

Parece que el vigor de este mercado se mantiene a pesar del descenso motivado por la crisis que afecta a todos los campos de la actividad económica. En la introducción a su historia de la literatura infantil y juvenil, afirma Lerer que

> Los libros para niños constituyen actualmente el sector más proficuo de las editoriales, y las relaciones existentes entre los medios de comunicación tradicionales y los innovadores colocan al lector más joven como principal objetivo del mercado de la literatura de ficción. Las estadísticas demográficas de Europa y los Estados Unidos también apuntan a un aumento del número de niños en edad escolar y al consiguiente interés entre los padres no sólo por novedades editoriales, sino también por un sentido de la historia en la literatura infantil. Difícilmente pasa un día en el que no lea de alguien que redescubra un libro o un autor "clásico" para un nuevo público lector. Este tipo de noticias pone asimismo de manifiesto que las categorías de la literatura infantil están codificadas no sólo por autores y lectores, sino también por libreros, bibliotecarios y editoriales (Lerer, 2009, p. 19).

Estas apreciaciones, aunque fundamentadas en el mercado estadounidense, y anglosajón en general, pueden extenderse al mercado español. Asegura Colomer (2009), en la síntesis de un estudio del grupo de investigación GRETEL del que es directora, que los libros para niños y jóvenes se han convertido en un producto muy importante para las editoriales. Expone, además, que los libros para niños y jóvenes son rentables por diversos motivos: la tirada es alta, los precios más bajos, se venden muchos ejemplares y son los títulos que más se amortizan con el tiempo. Por otro lado, es preciso vincular esta oferta editorial con el mercado escolar, lo que supone una adecuación, no siempre acertada, de los textos y una "clientela" más o menos asegurada. Desde la perspectiva de la cultura y la producción artística, la consideración de la LIJ como fenómeno literario ha tenido también una gran repercusión; a consecuencia de esto, por ejemplo, la Biblioteca Nacional ha publicado la *Guía de la Literatura Infantil y Juvenil* en cuya introducción declara: "La abundancia de recursos existentes en la actualidad, tanto en papel como en la red nos ha llevado a la elaboración de esta guía con el fin de hacer una herramienta útil para padres, profesores y comunidad educativa"[6].

1.2. La literatura infantil y juvenil, formación inicial e investigación

Otro aspecto que debemos tener en cuenta para corroborar el estado de la literatura infantil y juvenil, además del número de publicaciones, es su implantación

[6] Puede accederse a la *Guía de la Literatura Infantil y Juvenil* a través de la página de la Biblioteca Nacional, www.bne.es, o directamente en la dirección http://www.bne.es/permalink/bdcfa61a-3831-11e0-80cd-0018fe323fc3.html. Esta guía ha sido consultada el 3 de septiembre de 2015.

como materia de estudio en las universidades españolas; por ello, un breve recorrido por esta andadura mostrará cómo se ha ido considerando a lo largo de los años. La Literatura Infantil y Juvenil llegó a las universidades españolas por medio de asignaturas que se implantaron en los diferentes planes de estudio. Junto a esto, la investigación, a través de tesis doctorales, congresos y jornadas, las asociaciones cuyo fin principal ha sido difundir y vertebrar la investigación en literatura infantil y juvenil y la puesta en marcha de centros de documentación y publicaciones específicas han conseguido impulsar y revalorizar la literatura destinada a los lectores menos expertos, pero, sobre todo, han logrado que los docentes e investigadores puedan discutir, aclarar y conocer mejor qué es esto que llamamos literatura infantil y juvenil. En esta evolución se distinguen dos etapas (Moreno Verdulla y Sánchez Vera, 2000):

1ª etapa: de 1967 hasta 1991, en este periodo han existido tres momentos, el que llamaremos *"de consideración"*, coincidente con el Plan de 1967; pocos años más tarde, un segundo momento, *"de implantación"*, con los planes de 1971; y el tercero, desde el inicio de la reforma democrática de las leyes, que llamaremos *"de transición"* hacia los planes nuevos de 1991.

2ª etapa: de 1991 a 1997, que se cierra con la necesidad de efectuar la adaptación o reforma de los planes que se habían puesto en marcha con las primeras directrices generales de 1991.

En 1989, durante el curso de verano "Literatura Infantil: teoría, crítica e investigación" celebrado en Cuenca, afirmaba Pedro Cerrillo que la relación entre Literatura Infantil y Universidad era la "de lo que no se ha hecho" y la "de lo que habría que hacer". Tras un repaso de los planes de estudio de 52 Escuelas[7] de toda España, determina que solamente en ocho centros aparece la Literatura Infantil como asignatura obligatoria, en la mayoría de los casos en la especialidad de Filología, y en catorce centros es optativa; esta opción aparece en un listado que llega a sumar hasta quince asignaturas entre las que los alumnos deberán elegir tres o cuatro. Se constata, además, que la práctica docente lleva a incluir algunos temas propios de la literatura infantil en el programa de la asignatura de Didáctica de la Lengua, aunque ésta no es la solución idónea. Ante tal panorama, concluye Cerrillo que la literatura infantil debía incluirse en

[7] La denominación de Escuelas corresponde a las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado o Escuelas de Magisterio que después darían paso a las Facultades de Educación, Facultades de Formación del Profesorado o Facultades de Ciencias de la Educación, denominación actual de la de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

los Planes de Estudio con el fin de estudiarla científicamente y se queja de que la reforma prevista, lo que después fue el Plan 91, deja a merced de cada universidad el diseño de asignaturas de literatura infantil pues esta materia no cuenta con suficientes créditos troncales.

Esta situación supone una llamada de atención a la institución universitaria para que no se mantenga al margen de un fenómeno social que crece. La Universidad debe tomar conciencia de que tan importante es, por ejemplo, estudiar los clásicos de la literatura universal como aquellos que conforman la historia de la literatura infantil y juvenil. Por otro lado, el tratamiento de la literatura infantil en las aulas universitarias y en los grupos de investigación ayudaría a que ésta alcanzara su plenitud. Por lo tanto, las relaciones entre la Universidad y la literatura infantil son bidireccionales y fructíferas para ambas, así lo formula Cerrillo (1990, p. 18):

> Ahora mismo, pese al interés que suscita la Literatura Infantil en determinados ámbitos sociales, en la Universidad –institucionalmente- aún no. Esto es muy grave, por cuanto la Universidad debe ser, de hecho –reglamentariamente- lo es, la célula básica de la investigación. Sólo la existencia, cada vez mayor, de estudios científicos serios y rigurosos, de carácter filológico, social o expresamente, literario, van a hacer posible que el fenómeno de la Literatura Infantil se consolide como tal. El éxito de esta Literatura está provocando una gran demanda de obras por parte de editoriales, lo que conlleva, en más ocasiones de las deseadas, una calidad más que discutible.

Estos temores, expresados a finales de la década de los ochenta, reflejaban muy bien cómo estaba entonces el panorama universitario en relación a la literatura infantil; pero la reforma de los planes de estudio trajo otra oferta de especialidades y, por consiguiente, de asignaturas. En el plan de estudios de 1991, la “Literatura Infantil” se convierte en una asignatura troncal para los alumnos de la especialidad de maestro de Educación Infantil con cuatro créditos, en el resto de las especialidades de maestro y en otras y titulaciones corrió suerte dispar dependiendo de cada universidad. Así, en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria se implantó la “Literatura Infantil” como asignatura obligatoria en la especialidad de maestro de Educación Primaria con 4’5 créditos, hasta que la revisión del plan de estudios, publicada en el BOE nº 274 del 15 de noviembre de 2000, la relegó a una optativa para las especialidades de Educación Primaria y Audición y Lenguaje. Esta misma asignatura comenzó su andadura en la estructura de Teleformación desde que se comenzó la especialidad de maestro de Educación Primaria en la modalidad de enseñanza no presencial, en el curso 2005-2006. En esta modalidad ha sido también una asignatura optativa de segundo y tercer curso,

que se impartió por primera vez en el curso 2006-2007. En la especialidad de maestro de Lenguas Extranjeras, la "Literatura Infantil en Lengua Extranjera", con 9 créditos, fue una asignatura optativa hasta el curso 2006-2007 en el que desapareció definitivamente del plan de estudios.

En la Universidad de La Laguna, a la "Literatura Infantil" troncal de Educación Infantil, se añadió la asignatura obligatoria de "Teatro y dramatización" en la especialidad de Educación Infantil con 4'5 créditos y las optativas de "Didáctica de la Literatura Infantil", para las especialidades de maestro de Educación Musical y maestro de Lenguas Extranjeras y "Literatura Infantil en Lengua Extranjera" para la especialidad de maestro de Lenguas Extranjeras. Resulta significativo que en la especialidad de maestro de Educación Primaria no haya ninguna materia, obligatoria u optativa, que aborde, por lo menos explícitamente, el estudio de la literatura infantil y juvenil. También es digno de constatar que en ninguna de las dos universidades aparece alguna asignatura que se refiere a esta literatura en las Facultades de Filología, más aún cuando la realidad indica que la mayoría de los licenciados en cualquiera de las filologías va a dedicar su actividad profesional a la docencia en edades comprendidas entre los 12 años y los 18 años, es decir, en la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato.

Con la conversión de las universidades españolas al Espacio Común Europeo de Educación Superior se ha producido una modificación sustancial de los planes de estudio de todas las carreras. El conocido como Plan Bolonia o Plan 2010, en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en lo que respecta a la asignatura de "Literatura Infantil", ha desaparecido como tal, aunque sus contenidos se recogen, en la especialidad de Educación Infantil, por un lado, en la asignatura de tercer curso de grado denominada "Didáctica de la Lectoescritura y de la Literatura", obligatoria con 9 créditos ECTS y, por otro, en la mención de "Expresión y desarrollo de la creatividad" en la asignatura optativa de mención "Lenguaje y Creatividad" con 4'5 créditos ECTS. En esta especialidad, además, en primero, los estudiantes cursarán "Habilidades Lingüísticas I: Didáctica de la Lengua oral", obligatoria de 6 créditos ECTS. En la especialidad de Educación Primaria, parte de los contenidos de la materia de literatura infantil y juvenil se incluye en la asignatura de cuarto curso de grado "Educación Literaria y Estética en la Educación Primaria", obligatoria de 6 créditos ECTS. En esta especialidad se imparte además "Habilidades Lingüísticas I: Didáctica de la Lengua oral", obligatoria de 6 créditos, y "Habilidades Lingüísticas II: Didáctica de la Lectoescritura", obligatoria de 6 créditos ECTS.

En la Universidad de La Laguna, existe una mención en la especialidad de Educación Infantil denominada, en un principio, “Animación a la Lectura y Formación de lectores” y que, posteriormente, se corrigió en el BOC del 2013 de junio y pasó a llamarse “Mención en Lectura temprana: bibliotecas escolares y promoción de la lectura”. En esta mención se integran tres asignaturas optativas de 6 créditos ECTS cada una que son: “Literatura infantil”, “Teatro, dramatización y oralidad” y “Animación a la lectura”, además, en segundo curso de grado, los estudiantes deberán cursar obligatoriamente la “Didáctica la Lengua y la Literatura Española“ de 6 créditos ECTS. En la especialidad de Educación Primaria, los alumnos dispondrán de dos asignaturas obligatorias: “Didáctica de la Lengua” en segundo curso de gado con 6 créditos ECTS y “Didáctica de la Literatura” en tercer curso, también con 6 créditos ECTS. Enumeramos las asignaturas relacionadas con la Didáctica de la Lengua y la Literatura porque, tradicionalmente, ha sido esta área de conocimiento la que ha incluido en sus proyectos docentes temas o aspectos relacionados con la literatura infantil y juvenil.

Después de exponer estos datos de las universidades canarias, que pueden extrapolarse perfectamente a otras universidades del estado, se llega a dos conclusiones evidentes:

a) En los planes de estudio actuales no hay una asignatura que se llame de forma explícita literatura infantil y juvenil, aparte de la que existe en la mención de la Especialidad de Educación Infantil de la Universidad de La Laguna. Es posible que, debido al número de créditos que tienen las asignaturas relacionadas con la Didáctica de la Lengua y la Literatura, se incluyan algunos de sus contenidos en los proyectos docentes de Didáctica de la Literatura; en cualquier caso, esto quedará a merced de la voluntad, prioridades y sensibilidad de los responsables de elaborar estos proyectos docentes.

b) Las Facultades de Filología han dado la espalda a textos y autores destinados a los lectores más jóvenes; fruto de esta indiferencia, la literatura infantil y juvenil se ha refugiado en las Facultades de Formación del Profesorado o de Educación, según el caso, al calor de las especialidades de maestro. Por otro lado, han sido los departamentos vinculados especialmente a estos centros los que han asumido la docencia y la investigación en literatura infantil y juvenil, departamentos de Didácticas Especiales o de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Las causas de este desdén pueden ser varias, entre ellas está el peso que ha supuesto la discusión sobre la calidad literaria de los libros destinados a los primeros lectores, insuficiente según la tradición

filológica, más aún si se compara con la literatura de adultos; estas causas se irán detallando a lo largo del capítulo 2, dedicado a repasar la historia del debate en torno a la literatura infantil, su definición y características.

La literatura infantil y juventud es básica en la formación del profesorado, pero también en la formación de los niños porque, a diferencia de otros estudiantes, como los de las diferentes filologías, los alumnos de las especialidades de maestro se forman teniendo siempre presente a los niños que serán sujetos de su actividad docente. Esta peculiaridad queda claramente definida por Llorens García (2000) cuando expone que "debemos enfocar, por tanto, la iniciación a la literatura infantil en la universidad como el encuentro de los estudiantes con una materia que hay que estudiar y definir, pero también con la aplicación que puede tener en el aula" (p. 98). Se pregunta ¿cómo enfocar la enseñanza de la literatura infantil en la Universidad? y responde enumerando los objetivos que deben plantearse con los alumnos universitarios, que son: a) crear docentes competentes para la enseñanza de la materia, y b) dar una formación básica al profesorado que luego se ocupará de trabajar con los niños el desarrollo de su competencia lectora y literaria. Los alumnos universitarios deben proveerse en la universidad de instrumentos y recursos didácticos para desenvolverse en el aula, además de que tendrán que formarse como lectores ellos mismos.

Porque, tal como concluyen los profesores Moreno Verdulla y Sánchez Vera (2000), el verdadero riesgo que corre en la actualidad la literatura infantil y juvenil no es tanto que se niegue su existencia, en el debate teórico o en las aulas universitarias, sino que se trivialice su estudio y su docencia. A esto hay que añadir que también es imprescindible volver la mirada hacia los libros que se editan para los primeros lectores: qué libros se escriben para los niños, con qué finalidad, qué valores estéticos y literarios transmiten; estas inquietudes tienen que constituir el punto de partida de los investigadores pero también de los docentes de todas las etapas educativas.

La urgencia de investigación y teoría ha sido defendida por muchos especialistas en literatura infantil y juvenil; es éste el único medio para que la LIJ alcance un periodo de asentamiento con el que ya cuentan otras literaturas. A principios de los años 90, Juan Cervera se quejaba de las escasas publicaciones españolas, tanto sobre aspectos teóricos, como críticos, sociológicos, históricos, psicológicos y literarios. La ausencia de estos estudios no permite al autor, como tampoco al profesor o al crítico, la perspectiva o el seguimiento necesario, de modo que debe suplir la seguridad de un análisis exhaustivo con la intuición o la aproximación.

> Al decir investigación apuntamos a un campo muy amplio, porque a la investigación literaria, de la que tienen que surgir al teoría y la crítica propias, hay que añadir otras formas de investigación que perseguirán otros objetivos dentro del campo de la literatura infantil: la histórica, la psicológica, la sociológica… Recalcamos la necesidad de teoría y crítica *propias*. Evidentemente existen teoría y crítica aplicadas a la literatura en general o de adultos. Pero faltan las que afectan directamente a la literatura infantil. Y, aunque existieran, lo cierto es que ni la construcción de la teoría literaria queda nunca acabada, ni la crítica literaria puede tener fin mientras se siga publicando y se siga investigando (Cervera, 1990, p. 68).

El enorme desarrollo cuantitativo de la literatura infantil y juvenil debe ir acompañado de una tarea que permita pulir el producto final y orientar a padres, maestros y editores. La pretensión de Cervera de configurar un modelo crítico diferente, al margen de la crítica literaria aplicada a las obras de adultos, tal vez resultara excesivamente ingenua, pues no podemos inventar de la nada; necesariamente, los modelos críticos que existen ayudan a establecer pautas de análisis, ahora bien, entendiendo la especificidad de la literatura infantil y juvenil e incorporando a los modelos esta idiosincrasia. Investigadores como García Padrino (1992) y Colomer (1998) habían declarado las dificultades de contar con un *corpus* bien definido a causa de la precariedad de las infraestructuras de investigación, lo que provocaba una falta de datos bibliográficos y de lagunas en las fuentes de consulta y selección de obras infantiles. Junto a la escasez de medios, hay que resaltar las líneas o temáticas que centran la investigación y que orientan el trabajo de los teóricos por estos años. A finales de esta década, plantea la profesora Colomer (1998) que gran parte de los estudios sobre literatura infantil y juvenil se sitúan en la consideración del niño como receptor por lo que se insiste en ahondar en temas como la importancia del folclore y el fomento de hábitos lectores a través de actividades placenteras. También destaca que se había dado un paso adelante a partir de un doble movimiento: por una parte, la delimitación de las perspectivas correspondientes a disciplinas distintas; por otra, la interrelación, desde estas disciplinas, entre el lector y la narración. Aún así, años después, insiste Cerrillo (2008) en que, para evitar los aspectos que lastran a la literatura infantil y juvenil,

> cada día que pasa es más necesario dotar a la LIJ de un discurso crítico, en el que no debiera cuestionarse que es Literatura, ni que, como tal literatura, la terminología literaria con la que la abordemos debe ser la misma, en todo lo que se refiere a géneros, canon, concepto de clásico, historia literaria o recursos de estilo, sin que ello minimice las peculiaridades de la LIJ, así como la necesidad de usar, para su estudio, metodologías afines al resto de la literatura. También es importante que los estudios de

> LIJ se puedan abordar desde la interdisciplinariedad de diversos saberes (psicológicos, sociales, folclóricos, didácticos, lingüísticos,…) que nos facilitarán la comprensión total de estas obras literarias, aunque su valor se lo darán siempre sus méritos artísticos y estéticos (p. 58).

Comprobamos cómo Cerrillo retoma la idea de Cervera (1990) de resaltar las peculiaridades de la LIJ e integrar disciplinas de diferente tipo, tal como indicó también Colomer (1998), pero, en cambio, aboga por utilizar una terminología común y por no desdeñar los modelos que se han aplicado a la literatura, independientemente de su calificativo. Aguilar Ródenas (2002) apoya un cambio en la crítica, y consecuentemente en la docencia, de la literatura infantil y juvenil, de modo que ésta tenga en cuenta las relaciones de los textos con la sociedad en la que surgen; así, aboga por la interdisciplinariedad como vehículo de análisis y de transmisión de conocimientos a los estudiantes porque esto va a contribuir a la creación de hábitos intelectuales que "ayudan a analizar los problemas y conflictos en que estamos inmersos buscando soluciones, favoreciendo la formación de personas creativas, innovadoras y solidarias con el resto de países y culturas, aceptando y respetando la diversidad cultural sin convertirla en marginación" (Aguilar Ródenas, 2002, p. 9). Esta idea de la necesaria interdisciplinariedad de la crítica en literatura infantil y juvenil, también es refrendada por estudios, en el ámbito anglosajón, como el de Cogan Thacker y Webber (2002), que aseguran que los trabajos críticos sobre literatura infantil deben ensartar diferentes perspectivas teóricas y abandonar, en alguna medida, el modelo canónico que impone la literatura general. Esta interrelación entre diferentes modelos de análisis conformará necesariamente un cambio:

> The emphasis, in the last few decades, on the cultural context of literary production, on the gendering of language, for instance, and on the importance of the reader in the making of meaning, has meant a wide diversification of critical approaches to texts written expressly for children (Cogan Thacker y Webber, 2002, p. 5).

García Padrino (2001) defiende que, para abordar la literatura infantil desde una perspectiva científica, hay que contemplar las dos posibilidades que encierra: de un lado, es una manifestación literaria con el uso particular de los recursos lingüísticos que esto conlleva; de otro, representa una notoria aportación a la formación integral de sus destinatarios, los niños y jóvenes. Mendoza Fillola (2001a), ante la trayectoria de la crítica en literatura infantil y juvenil, y para diferenciar opinión y crítica elaborada y reflexiva, esgrime la necesidad de reorientar la función de esta crítica. Para ello es

importante delimitar algunas cualidades que deben tenerse en cuenta en la valoración de las producciones de esta literatura; entre ellas destacan:

1º El ejercicio crítico lo lleva a cabo un lector informado, experto y especializado, aunque este lector no sea necesariamente al que va destinada la obra.

2º La crítica ha de adecuar su lenguaje para que llegue de forma accesible a los mediadores entre libros y lectores (docentes, bibliotecarios, familias, etc.) y ha de establecer con claridad los criterios de valoración de las obras.

3º La crítica literaria sobre literatura infantil y juvenil ha de considerar las relaciones que se establecen entre el texto y el receptor.

4º En LIJ, existe un vínculo entre crítica y educación lecto-literaria.

En literatura infantil y juvenil, la crítica literaria se construye desde presupuestos filológicos, que ayudan a establecer paradigmas de análisis y a elaborar el metalenguaje imprescindible, y también pedagógicos, ideológicos y educativos, que han aportado una dimensión inherente a esta literatura, la de la formación de la competencia lectora y literaria. Además, esta crítica se destina, primeramente, a los mediadores entre niños y jóvenes y libros, no a los lectores potenciales de las obras (de igual modo sucede en la crítica de obras para adultos); también depende de la postura teórica de la que parta el crítico y contribuye a orientar sobre la selección de textos, el establecimiento de cánones y la planificación de los itinerarios lectores que favorezcan el desarrollo de la educación literaria. Por todo ello, el ejercicio crítico serio se convierte en un eslabón muy importante en la dignificación y reconocimiento de la literatura infantil y juvenil. Este ejercicio se ha sustentado, tradicionalmente, en cinco pilares: a) la calidad literaria, b) los valores que transmite el texto, c) la opinión y gustos del lector, d) las relaciones entre la literatura infantil y la escuela y e) la formulación de nuevos paradigmas y preguntas (Colomer, 2002).

Pero, más allá de las consideraciones previas y las perspectivas de análisis, Mañà Terré (2000) plantea una cuestión básica: la dificultad que presenta la selección del material cuando se desea investigar en literatura infantil: ¿qué se incluye bajo el término literatura infantil y juvenil?, ¿sólo los libros de ficción o también los de conocimiento?, ¿y los cómics?, ¿debemos considerar la literatura popular y el folklore como literatura infantil y juvenil? Esta autora realiza un estudio bibliográfico que se centra en 88 referencias del periodo que va desde 1993 a 1998, y su finalidad es demostrar la presencia emergente de la literatura infantil y juvenil y analizar los temas de que se ocupa. Así se podrán mostrar las líneas de investigación que se llevan a cabo.

Indica Mañà Terré que los documentos se han recopilado a partir de catálogos de bibliotecas y centros, además de reseñas en publicaciones especializadas. Agrupa los resultados en cinco grupos de datos: temática, tipología, año, lengua y editorial.

Respecto a la temática, intenta responder a sobre qué se investiga y qué se publica y sus conclusiones ayudan a entender la tendencia de los investigadores en la década final del siglo XX. Destacan, en primer lugar, los estudios sobre LIJ, trabajos específicos sobre aspectos concretos, entre los que destacan el sexismo y la traducción; otros como las características del género o el estudio de determinadas materias vinculadas a la LIJ sólo cuentan con un título o dos excepcionalmente. La animación a la lectura es uno de los temas que cuenta con mayor producción. En estos trabajos se recogen, sobre todo, actividades de aplicación didáctica, pero poca reflexión sobre su naturaleza y los diferentes elementos que intervienen en ella. Junto a esto, se han publicado monografías de extensión y profundidad diversa sobre la literatura infantil en las diferentes lenguas del Estado español. En cuanto a la ilustración, parte diferencial de la LIJ, reseña Mañà Terré que aparecen, sobre todo, catálogos o tesis.

Según el tipo de publicación, predominan las monografías. Este término incluye ensayos, obras de carácter general y misceláneas; y lo más significativo es que destacan las bibliografías (bibliografías de libros infantiles, no sobre libros infantiles). Las publicaciones de congresos y las tesis doctorales demuestran el interés de la universidad por la LIJ; muchos de estos congresos tienen una larga trayectoria y una periodicidad constante; otros, en cambio, no se han prolongado más de una o dos convocatorias. Los manuales representan un número importante, sin embargo, la mayoría de ellos trata sobre animación a la lectura y no sobre la LIJ. En este periodo, sólo existe un estudio de hábitos lectores de los niños, aunque esta parcela suele incluirse en otros más generales sobre los hábitos culturales de la población o el uso del tiempo de ocio, de manera similar a cómo la producción de libros para niños forma parte de la estadística editorial.

En cuanto a los años, hubo un punto de inflexión en la publicación en el año 1995, que contrarrestó el auge de los tres años anteriores. En relación a la lengua, abundan las obras en castellano, seguido del catalán; pero lo más destacable es el bajo número de traducciones a pesar de la enorme producción de otros países, sobre todo del mundo anglosajón. De las editoriales se destaca la diversidad, aunque existen dos focos importantes de publicación: las universidades (14% de lo publicado) y la Asociación de Amigos del Libro Infantil (10%); en tercer lugar se encuentra la Fundación Germán Sánchez Ruipérez (4’5%). El resto se lo reparten editoriales de diverso tipo, algunas de

las cuales tienen escaso poder de difusión en el mercado por lo que, en muchas ocasiones, es difícil acceder al ejemplar del libro.

A pesar de que el estudio de Mañà Terré es parcial y se realizó en el año 2000, es interesante tener en cuenta sus resultados porque nos permiten descubrir cómo ha ido evolucionando la investigación en LIJ; fundamentalmente, en lo que se refiere a la temática y tipología por lo que reproducimos los cuadros (figura 1), con cantidades en porcentajes, que la autora elabora de estos dos ámbitos (Mañà Terré, 2000, p. 82):

Temática	%
Aspectos concretos	20
Libros	14
LIJ en distintas lenguas	12
Animación	11
Misceláneas	9
Autores	8
Ilustradores	8
Lectura	7
Didáctica	5
Estado de la cuestión	5
Asociacionismo	1

Tipología	%
Monografías	40
Bibliografías y catálogos	22
Tesis	13
Actas de Congreso	11
Manuales	8
Historia	5
Estadística	1

Figura 1

En sus conclusiones, destaca que la literatura infantil y juvenil interesa como objeto de investigación pero de forma desigual según los distintos temas, y resalta las características básicas que acompañan esta investigación y que servirán de punto de partida a estudios posteriores:

1º La ausencia de obras de carácter global.

2º El desequilibrio temático.

3º La incorporación de la LIJ al ámbito universitario.

4º La escasez de traducciones.

Este escenario ha variado a lo largo de los diez primeros años del siglo XXI, sobre todo, en cuanto al volumen y temática de las investigaciones. El dinamismo de este campo de investigación ha llevado a la organización de jornadas y eventos de diferente tipo y a la constitución de grupos de trabajo que se suman a los ya existentes. Como muestra de ello, en febrero de 2004, se celebró el I Encuentro de Investigadores en Literatura Infantil y Juvenil del Marco Ibérico en Santiago de Compostela con el objetivo de exponer las fortalezas y debilidades de las literaturas infantiles y juveniles y

de repasar las líneas de investigación vigentes en diferentes universidades. Tras este encuentro, se decidió crear la Red Temática LIJMI para ir subsanando estas debilidades, tanto en la docencia como en la investigación, y se establecieron las líneas de trabajo que había que iniciar o que debían reforzarse. En el informe sobre la docencia, investigación y crítica en LIJ de los años 2004 a 2007, elaborado por profesores de esta red temática, además de realizar un diagnóstico de la situación a través del análisis de la docencia (estudios de primer, segundo y tercer ciclo, másteres, posgrados, cursos de verano, etc.), la investigación (tesis doctorales, tesis de licenciatura, etc.), la crítica (congresos, monografías, seminarios, antologías, etc.) y la divulgación (revistas especializadas y no especializadas), se constatan las líneas de investigación que se consideran prioritarias para "fijar de una vez por todas las Literaturas infantiles y juveniles, hacerlas visibles ante la institución académica y dar pasos rigurosos en aras de acometer la formación literaria y lectora con éxito" (VVAA, 2008, p. 12): Estas líneas de investigación son:

- *Historia:* periodización y géneros, historia de los sistemas literarios, bibliografías y diccionarios, ilustración.

- *Teoría y crítica*: modelos teóricos, estudios de obras, géneros y creadores, canon, traducción, imagen, literatura de transmisión oral, tecnologías de la información y la comunicación, ideología y valores, ediciones críticas.

- *Literatura comparada*: estudios comparatistas (estilos, géneros y temas), relaciones diacrónicas y sincrónicas, multiculturalismo.

- *Lectura*: promoción y mediación lectoras, hábitos lectores, lectura de la imagen y cultura visual, formación del lector literario y aplicaciones educativas de la Literatura Infantil y Juvenil.

En las conclusiones del informe, se explica que en la literatura infantil y juvenil se constata una diversificación en los enfoques de análisis (didácticos, pedagógicos, literarios) y en los temas; esta diversificación la ayuda a hacerse un hueco en el panorama científico-divulgativo, no sólo en revistas o medios especializados sino, también, en revistas no especializadas. Por lo que se deduce de estas palabras, es el momento en el que la LIJ despega de cierto reducto cerrado y se manifiesta como un objeto de estudio digno e interesante, es decir, se hace visible (VVAA, 2008).

En el último documento editado en 2011 por la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, ANILIJ, se recoge la mayoría de las investigaciones que existen actualmente en el ámbito ibérico en literatura infantil y

juvenil, los grupos de investigación, los centros de investigación, así como los proyectos, tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados. Aunque en esta relación aparecen universidades de otros países (Universidad de Bolonia, Universidade dos Açores, Universidade do Minho) e investigadores no solo españoles, se ofrece un panorama lo suficientemente significativo del estado actual de la investigación en literatura infantil y juvenil. En el prólogo, las editoras de este catálogo dicen que en esta primera entrega se ofrece una visión de la situación actual de la investigación en Literatura Infantil y Juvenil en el ámbito ibérico, y añaden que se trata de un panorama general que ofrece una aproximación al momento de la investigación en literatura infantil y juvenil en este ámbito y que viene a completar otras iniciativas (Margarida Ramos y Mociño González, 2011). En esta publicación se observa la variedad temática que se echaba en falta en el trabajo de Mañà Terré, publicado en el año 2000. Entre los temas que se citan, encontramos[8]:

- *Las traducciones en el ámbito de la LIJ* que se muestra en estudios como "La formación del traductor editorial del español al italiano a través de la Literatura Infantil y Juvenil. El ejemplo de Sslmit de Fortí" de Gloria Bazzoncchi de la Universidad de Bolonia o "La imagen de la Literatura Infantil y Juvenil española a través de las traducciones eslovenas" de Barbara Pregelj de la Universidad de Primorska y la Universidad de Nova Gorica; en grupos de investigación como el de "Traducción, literatura multicultural y didáctica" de la Universidad de Las Palmas de G.C., coordinado por la doctora Isabel Pascua Febles o el grupo "AIL. Literatura Infantil anglo-germana y su traducción" de la Universidad de Vigo coordinado por la doctora Veljka Ruzicka; en proyectos de investigación como "Traducciones/adaptaciones literarias y audiovisuales de *El Quijote* para niños y jóvenes en los sistemas lingüístico-culturales de Europa (I)" coordinado por la doctora Beatriz Mª Rodríguez Rodríguez y en tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados: "Análisis de las tipologías de trasvase inglés-gallego de la Literatura infantil y Juvenil" de Pilar Bendoiro Mariño de la Universidad de Santiago de Compostela o "La traducción audiovisual de las películas de animación de DreamWorks: Hormigaz, Shrek, Shrek 2 y El Espantatiburones" de Pilar González Vera de la Universidad de Zaragoza.

[8] La clasificación y denominación de los temas es nuestra, se utiliza como un instrumento para organizar los diferentes trabajos y grupos que incluye esta publicación.

- *La Literatura Infantil y Juvenil de una zona geográfica*, este tema se desarrolla en estudios: "Desde una cartografía dispersa: aportaciones a una reflexión sobre el estado de la investigación en LIJ en Portugal" de Mª Madalena Teixeira da Silva y Carlos Marcos de la Universidade dos Açores; en proyectos de investigación: "Historia de la Literatura vasca" coordinado por el doctor Xabier Etxaniz Erle de la Universidad del País Vasco que contiene un monográfico dedicado a la literatura infantil y juvenil y en tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados: "A literatura xuvenil en sistemas literarios periféricos: Brasil e Galicia" de Vanessa Regina Ferreira da Silva de la Universidad de Santiago de Compostela y la Universidad Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

- *La Literatura Infantil y Juvenil en un periodo histórico*, en este apartado es necesario citar proyectos de investigación como "La Guerra Civil española en las narraciones infantiles y juveniles" coordinado por las doctoras Blanca-Ana Roig de la Universidad de Santiago de Compostela y Veljka Ruzicka de la Universidad de Vigo y tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados como "La imagen de la sociedad y de sus problemas en la Literatura Infantil y Juvenil de la RDA en los años 70 y 80" de Stephanie Glaser de la Universidad de Vigo o "Mujer y narrativa infantil y juvenil sobre la Guerra Civil española" de Marta Neira Rodríguez de la Universidad de Santiago de Compostela.

- *La recepción literaria de la LIJ* se trabaja en grupos como el coordinado por el doctor Antonio Mendoza Fillola de la Universidad de Barcelona, "Formación Receptora: Análisis de competencias".

- *LIJ y educación literaria* es el tema en el que se centran grupos de investigación como el grupo GRETEL, "Grup de Recerca de Literatura Infantil i Juvenil i Educació literària" cuya coordinadora es la doctora Teresa Colomer de la Universidad Autónoma de Barcelona, y en tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados como "Educación Literaria y Literatura Infantil y Juvenil" de Mónica Álvarez Pérez de la Universidad de Santiago de Compostela.

- *Análisis críticos de la LIJ*, en este tema se incluyen diferentes opciones críticas para analizar los libros de literatura infantil y juvenil, y engloba grupos de investigación como "GIMET: La Metaficción en LIJ" que coordina el doctor José Manuel de Amo Sánchez Fortún de la Universidad de Almería o el grupo coordinado por la doctora Rosa Tabernero de la Universidad de Zaragoza, "Educación para la lectura. Literatura Infantil y Juvenil y construcción de identidades"; proyectos de investigación como el

coordinado por el doctor José Manuel de Amo Sánchez Fortún y la doctora Mª del Mar Ruiz Domínguez de la Universidad de Almería que se denomina "Identificación de las facetas metaliterarias en la recepción del álbum ilustrado" o el coordinado por el doctor Antonio Mendoza Fillola de la Universidad de Barcelona, "El análisis del hipertexto como modalidad discursiva para potenciar las estrategias cognitivas de lectura (identificación y relación de hipotextos) y en tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados, como el "Estudo comparado da narrativa infantil de ficción científica nas literaturas galega e portuguesa" de Isabel Mociño de la Universidad de Santiago de Compostela.

- *La LIJ y su carácter interdisciplinar*, bajo esta denominación se integran trabajos de diferente índole que abordan la LIJ y su relación con varias disciplinas. En este apartado se encuentran grupos de investigación como el de la Universidad de La Laguna, coordinado por el doctor Jesús Pérez Armas, "Poder, saber y subjetividad en Educación" o el grupo LITER21, "Investigacións literarias, artísticas, interculturais e educativas. Lecturas textuais e visuais" de la Universidad de Santiago de Compostela, coordinado por la doctora Blanca-Ana Roig Rechou; en tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados, trabajos como el de Almudena Pérez de Oliveira de la Universidad de Vigo llamado "Criterios lingüísticos para la elaboración de subtítulos para niños y jóvenes sordos en el contexto gallego".

- *La LIJ en la enseñanza* integra facetas del papel que juega la literatura infantil y juvenil en el desarrollo del currículo de sus destinatarios. Pertenecen a esta línea de trabajo proyectos de investigación como "Lectura y escritura en el currículo de Secundaria", coordinado por la doctora Encarna Bermúdez de la Universidad de Murcia; el proyecto coordinado por las doctoras Lourdes Lorenzo y Ana Pereira de la Universidad de Vigo, "Diseño de unidades didácticas alrededor de textos audiovisuales subtitulados para niños sordos", o el proyecto "El valor de la lectura y su relación con el comportamiento lector y el éxito escolar en niños de Primaria" coordinado por los doctores Santiago Yubero, Elisa Larrañaga y Sandra Sánchez de la Universidad de Castilla-La Mancha. Dentro del apartado de tesis doctorales y trabajos de investigación tutelados se encuentran trabajos como el de Eulalia Agrelo Costas, "Da insitución escolar ao entro do canon: Agustín Fernández Paz" de la Universidad de Santiago de Compostela, o el propuesto por Virginia Calvo Valios de la Universidad de Zaragoza, "El discurso literario juvenil: Construcción de identidades en el proceso de acogida y aprendizaje del español como segunda lengua".

- *LIJ e inmigración*. Este tema ya aparece en algunos de los estudios y grupos que orientan su actividad investigadora en la traducción (como el que coordina la doctora Isabel Pascua de la Universidad de Las Palmas) pero, además de ellos, mencionamos el proyecto de investigación "La interpretación literaria de álbumes en el proceso de acogida de alumnos inmigrantes", coordinado por la doctora Teresa Colomer de la Universidad Autónoma de Barcelona, o el proyecto "MERIDIUM: El multilingüismo en Europa como recurso para el estudio de la emigración", coordinado por la doctora Mª del Mar Soliño Pazó de la Universidad de Salamanca.

Esta enumeración muestra los principales temas que han orientado la investigación en literatura infantil y juvenil y, además, evidencia la implicación de la institución universitaria a través de los grupos de investigación y los proyectos que están en vigor. No son éstos todos los proyectos que existen en la actualidad pero son una representación significativa. Por otro lado, si repasamos algunos de los libros publicados en la última década, se entrevé que la investigación en literatura infantil y juvenil en el ámbito de la animación a la lectura, se decanta más por estudiar la calidad literaria de los textos que se trabajan en la escuela, por evitar el exceso de didactismo y por pulir el carácter pedagógico en beneficio del literario (Equipo Peonza, 2001; Montes, 2001; Manguel, 2002; Machado, 2002). La necesidad de avanzar en la crítica e investigación que manifestaran autores como Juan Cervera (1990) en décadas anteriores, parece haberse satisfecho en los últimos años. Cada año, los investigadores aportan sus trabajos, y éstos van conformando un *corpus* que se convierte en el motor de nuevas investigaciones. De esta forma la literatura infantil y juvenil se ha ido consolidado paso a paso, aunque esto sólo deba suponer un acicate para seguir profundizando en muchos aspectos; se ha recorrido una parte del camino, pero aún queda mucho por hacer. Tal como indica Colomer (2011, p. 37),

> La crítica de literatura infantil no solo ha seleccionado e importado ya todo tipo de instrumentos de análisis y resultados de las otras disciplinas. También ha empezado a desafiarlas con preguntas estimulantes que han surgido precisamente del propio campo; porque es la posibilidad de formular sus propios interrogantes lo que define una perspectiva nueva del conocimiento, como la que hemos alcanzado.

Capítulo 2

Literatura infantil y juvenil: historia, concepto y criterios de valoración

Muchas de las dificultades con las que se han encontrado los investigadores, docentes, editores o críticos surgen de la ambigüedad y las posturas tan dispares, incluso encontradas, que suscita la LIJ, por otro lado, comunes a otros productos artísticos. En la década de los ochenta y principios de los noventa del siglo XX, la polémica ocupa gran parte del espacio de congresos y jornadas; en muchos libros y artículos se formulan posturas a favor (López Tamés, 1990; Cervera, 1990, Cervera, 1991) y en contra (Carandell, 1976; Rico, 1986) de la existencia y tradición de la literatura infantil. Durante la última década del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, aunque la polémica se mantiene abierta, se avanza bastante en el estudio de la literatura infantil como producto que vale por sí mismo, es decir, se argumentan y exponen cuáles son sus condiciones, características y carencias; además, se aborda la LIJ en relación a la formación de la competencia literaria, lo que obliga a plantear no sólo los rasgos que caracterizan las publicaciones para niños, sino también las condiciones en las que se produce la relación entre niños y libros (Colomer, 1998; Mendoza Fillola, 1998; Colomer, 2010; Llorens García, 2000; Mendoza Fillola, 2001b; Lluch, 2003; De Amo, 2003; Mendoza Fillola, 2004; Sánchez Corral, 2004).

A estas preocupaciones se une el afán por formular pautas de análisis y modelos críticos (Mendoza Fillola y Cerrillo, 2003; Nieto Martín y González Pérez, 2005; Colomer, 2005a), así como por realizar estudios pormenorizados de las obras, bien de forma aislada, por autores o títulos, bien de forma conjunta, por ejemplo, según una zona geográfica (Colomer, 2002; Valriu, 2010; Etxaniz Erle y López Gaseni, 2011) o una temática (Aguilar Ródenas, 2004; Sáiz Ripoll, 2005, 2011; Pascua Febles, Marcelo Wirnitzer, Perera Santana y Ramón Molina, 2007; Rodríguez Almodóvar, 2008; Perera Santana y Ramón Molina, 2009; Klibanski, 2010; Gräfin Deym, 2011; Aliaga 2011, 2012). En este último caso, destacan las recopilaciones bibliográficas realizadas por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez[9] (FGSR); una de sus últimas compilaciones es *Lo + 2011,* volumen que recomienda lecturas para niños y jóvenes de distinto tipo y en diferentes formatos y soportes: obras impresas y digitales, películas, música,

[9] Esta información y más datos sobre sus publicaciones pueden encontrarse en la página *web* de la Fundación www.fundaciongsr.com y, en concreto, en el Centro Internacional del Libro Infantil y Juvenil.

videojuegos, páginas *web*, aplicaciones. Esta compilación ofrece títulos de diferentes géneros, dirigidos a todas las edades y para todos los gustos y organizados por criterio de edad. Otra obra reciente de la FGSR es *Lectura y familia,* una guía para los padres que desean animar a leer en casa y en la que se les ayuda a tener criterios de selección y a reconocer lecturas variadas y de calidad para sus hijos. Publicaciones anteriores como *Letras del mundo: una selección de libros infantiles y juveniles sobre las culturas de los pueblos*, editada en 2001, *Los miedos infantiles en la literatura para niños* de 2006, *La música en la literatura infantil y juvenil* de 2009 o *Los mayores y la enfermedad de Alzheimer en la literatura infantil y juvenil* de 2011, son un buen ejemplo de estas recopilaciones que, aunque no son estudios propiamente dichos, son de gran valor para docentes, críticos e investigadores.

Mientras se produce esta evolución de la investigación y la labor crítica en LIJ, aparecen obras de carácter histórico relacionadas con la literatura infantil en España y Europa que se han convertido en referencia indispensable, aun cuando se publicaron antes y durante la década de los setenta (Bravo Villasante, 1957; Bravo Villasante, 1966; Hurlimann, 1968; ; Bravo Villasante, 1979). Estos estudios facilitan la perspectiva diacrónica y universal, a la par que ayudan a clarificar las peculiaridades de la literatura infantil y juvenil que se escribe y publica a finales del siglo XX y principios del XXI (Cendán Pazos, 1986; Bravo Villasante, 1989, García Padrino, 1992, 2003; Garralón, 2001).

2.1. La literatura infantil, ese difuso objeto de deseo.

Lerer (2009) comienza su profusa historia de la literatura infantil con la siguiente frase: “La literatura infantil ha existido desde que existen los niños”. Esta afirmación aceptada, en principio, como una verdad de sentido común debe matizarse, no tanto por el afán de encontrar subterfugios a una explicación sencilla, como por la necesidad de precisar una terminología que encierra significados diferentes según el investigador que la utilice. Habría que aclarar, a su vez, que la historia de la literatura general no ha prestado apenas atención a la literatura infantil, y así lo señalan Cogan Thacker y Webb (2002). Esto ha supuesto negar su contribución e influencia en el desarrollo del fenómeno literario a lo largo de los siglos: “In terms of providing an understanding of the ways in which these changing concerns are interdependent, the implication that children’s literature can be separated from mainstream concerns undermines the importance of these texts and their place within literary history” (p. 2).

Hazard (1988), uno de los precursores en el análisis de la evolución histórica de la literatura infantil, sitúa el primer momento en el que se pensó en unas lecturas diferentes a las de la escuela en la Francia del siglo XVII, cuando Perrault, un poco avergonzado y escondido tras el nombre de su hijo, publicó sus cuentos. Este periodo de textos maravillosos duró poco, porque pronto se retornó al afán instructor. Cuando Rousseau defendió lo espontáneo por encima de lo mecánico, lo primitivo antes que lo artificial (y no refiriéndose precisamente a los libros infantiles a los que no prestó demasiada atención), sus ideas cayeron en el vacío porque los autores que se dirigían a los más pequeños hacían exactamente lo contrario. Por este motivo, exclama Hazard (1988), y resume así siglos de textos para niños: "Llegarán un día los libertadores, desde Grimm hasta Andersen, y ya los encontraremos. Pero antes, y en torno suyo, ¡cuántos pedantes y necios! ¡Cuántos explotadores que procuran sacarle partido a una vil mercancía! ¡Qué triste camposanto!" (p. 71). A pesar de la vehemencia que utiliza Hazard, esta frase nos ayuda a comprender el panorama al que se enfrentaban los niños cuando leían lo que los adultos les obligaban. Con la aparición y difusión de las recopilaciones de los cuentos de hadas se abre un hueco la fantasía y la imaginación y los pequeños ganan lecturas amenas y embaucadoras a las que pronto se aficionan.

López Tamés (1990) explica que la literatura infantil fue inexistente antes del siglo XIX porque durante los siglos anteriores los niños escucharon y leyeron lo que los adultos oían y leían, y adaptaban estos relatos a sus necesidades. Los *Cuentos de la infancia y del hogar* de los hermanos Grimm publicados en Alemania a mediados del siglo XIX (dos volúmenes, en 1812 y 1815, que se ampliaron en 1857) inauguran la concepción de la literatura infantil como material autónomo a lo que leían los adultos. En realidad, la paradoja estriba en que estos autores, filólogos y juristas, no tuvieron tanto la intención de destinar unos textos específicamente a los niños, como investigar sobre el pasado y la identidad germana. El antecedente más importante de los hermanos Grimm fue Perrault, en el siglo XVII, que destacó por su estilo ingenuo, mordaz y desenfadado que gustó especialmente a los niños; éstos, inmediatamente, hicieron suyos los relatos de *Contes de Ma Mère l'Oye*. Tanto Perrault como Jacob y Wilhelm Grimm se inspiraron en los relatos de la tradición oral que habían escuchado y, después, recopilado. En la actualidad, esta literatura de tradición oral se ha ido entrelazando con aspectos propios de estos tiempos. El predominio de la imagen y la tecnología, el niño como consumidor, las necesidades escolares, etc. han ido conformando la literatura infantil contemporánea.

Bravo Villasante (1989), por su parte, insiste en una concepción de la literatura infantil que se remonta a la invención de la imprenta. En esta época, existía una fuerte influencia pedagógica, moralizante y religiosa; los primeros libros que leían los niños eran los catones y catecismos, por lo que podemos encuadrar los orígenes de la literatura infantil en la formación del niño cristiano. Argumenta Bravo Villasante (1989) que el concepto mismo de literatura infantil varía según los siglos. En el siglo XVI, XVII y XVIII, los libros para niños tenían un fuerte componente didáctico, así que la literatura hay que estudiarla vinculada a los libros de texto. Esta literatura era, sobre todo, informativa y se accedía a ella por mandato de los adultos. Si se considera la literatura infantil un producto presente en todas las épocas, su evolución sólo puede analizarse en función de la valoración que se ha hecho de ella a lo largo de este tiempo. Esto lleva a la conclusión de que la literatura infantil siempre se consideró un género menor y no es hasta mitad del siglo XIX que cobra categoría estética y validez como obra de arte. Los libros escritos para niños nacían de una necesidad social: la formación de nuevos ciudadanos o de buenos cristianos, por referirnos a Europa, aunque también en otros continentes los libros para niños responden a un propósito pedagógico y formativo (Bravo Villasante, 1989).

Estudios más recientes también se refieren a este afán de instruir; así lo hace Weinreich (2000) aunque él, en cambio, argumenta que no fue hasta mitad del siglo XX cuando comienza a operarse el cambio: “Until very late in the twentieth Century it was dominated by the desire to instruct and educate children to be good Christians and goods citizens. Although there has been a lot of change, especially in the last thirty years, perhaps most markedly in the 1990s, one can still detect the urge to instruct and educate in much of children’s literature” (p. 16).

En cualquier caso, coinciden López Tamés (1990) y Bravo Villasante (1989) en situar el siglo XIX como el momento del despegue de la literatura infantil como producto artístico diferente a la literatura de adultos. También Bortolussi (1985) había señalado que a lo largo de la historia quedaba patente que el autor de obras infantiles era portavoz de su época, o grupo social (exactamente igual que en la literatura de adultos), sin preocuparse ni del lector ni de sus capacidades receptivas. En este sentido, Bortolussi hace una separación bastante útil entre *niño receptor* y *niño destinatario*. Gracias a esta diferenciación, puede entenderse la idea, de la que participan muchos autores, de que siempre ha habido literatura infantil: si hablamos del niño destinatario esta afirmación es correcta pues lo niños leyeron a lo largo de las diferentes épocas lo

que se destinaba a ellos, "pues la historia del niño como destinatario de la palabra escrita data del siglo VI de nuestra era" (Bortolussi, 1985, p. 17). Pero no puede considerarse que toda manifestación escrita sea literatura, lo que se dirigía a los pequeños era, más que literatura en sentido estricto, material didáctico-moralizador. Sin embargo, la literatura infantil como obra estética cuyo receptor es el niño, es un fenómeno relativamente reciente que nace de la conversión de los cuentos de hadas en lecturas infantiles, fenómeno que se produce en el siglo XIX. ¿Qué fue lo que sucedió para que la transición entre la literatura didáctica y la verdadera literatura infantil pudiera darse?

Según Bortolussi (1985), durante el siglo XIX, el acto de escribir para niños adquirió una nueva condición: el encuentro entre el emisor y receptor; el narrador se dirige directamente a su receptor con el propósito de entretenerlo, de captar su atención. Y no va a ser hasta el siglo XX que este emisor tome conciencia real del receptor. No quiere esto decir que se abandone la intención didáctica moralizadora de las obras, sino que ésta se propone bajo formas del agrado de los niños[10]. Posteriormente, en el siglo XX, se actualiza esta conciencia y los autores procuran profundizar en su conocimiento de las necesidades del niño, ayudados por el desarrollo de la psicología infantil. Progresivamente se va abandonando la enseñanza moral como tema prioritario de las obras para niños y nos encontramos, a finales del siglo XX y comienzos del XXI, con una temática muy variada que se aborda desde opciones más "libres", no siempre tratada desde la perspectiva didáctica.

Cervera (1991) adelanta el origen de la LIJ un siglo y explica que a la *literatura ganada* por los niños desde siglos anteriores, se le unió en el siglo XVIII una literatura escrita expresamente para ellos. Aunque precisa que ésta se caracterizaba por el didactismo, frente al aire popular y vital de los textos destinados a los adultos que también leían los niños. Colomer (1998) explica que los libros infantiles y juveniles fueron objeto de atención y polémica desde su nacimiento como fenómeno cultural en el siglo XVIII. Pero aclara que los estudios críticos se desarrollan en el periodo de entreguerras del siglo XX, a la par que se produce un auge del sector editorial y cobra importancia la escuela en la promoción de la lectura. En el siglo XX se terminó de

[10]Así ocurre, por ejemplo, con *Las aventuras de Pinocho* de Collodi, publicado entre 1882 y 1883, que recubre su contenido moral con fantasía e imaginación y que contrasta, en fondo y forma, con otra obra también italiana de la misma época, *Corazón* de Edmundo de Amicis, publicada en 1886, mucho más realista.

establecer la escolaridad obligatoria en los distintos países occidentales, o de idéntica órbita cultural, y se comenzó la alfabetización progresiva de todas las capas sociales:

> Esta situación y los avances realizados en el campo educativo durante esos años, dieron lugar a una preocupación social creciente por la lectura infantil. A pesar de todo ello la escuela permaneció anclada en una lectura "formativa" de cartillas, antologías y libros didácticos y fue en los medios bibliotecarios donde se inició el discurso moderno sobre la lectura como un acto libre de los ciudadanos, una lectura "funcional" que incluye la lectura de ficción como simple placer (Colomer, 1998, p. 23).

Así sucedió hasta casi finales del siglo XX, cuando la preocupación por los criterios de selección de los textos que leían los niños comenzó a motivar los primeros estudios sobre literatura infantil.

Este repaso a las opiniones acerca del origen de la literatura infantil se complementa con algunos datos sobre lo que sucedió en las literaturas del resto del estado español que pueden aportar luz, no sólo a la discusión teórica, sino a la investigación en literatura infantil y juvenil canaria.

La primera obra infantil publicada en euskera (Etxaniz Erle y López Gaseni, 2011) fue un catecismo publicado en 1803. Un año más tarde se editó *Ipui onac* (*Cuentos buenos*), una recopilación de fábulas de tradición esópica de intención didáctica en la que se explica que sus destinatarios son los campesinos y los niños, y que desea contrarrestar el carácter pernicioso de los cuentos tradicionales.

En lo que se refiere a la literatura en lengua catalana, señala Durán (2002) que las primeras obras en catalán para niños siguen las mismas pautas que la literatura infantil de otras zonas geográficas, es decir, se producen en la intersección entre el romanticismo tardío y la revolución industrial, y se convierten en un fenómeno socio literario que consiste en la recopilación de textos de la lengua oral con clara finalidad didáctica y filológica. Son: *Lo llibre de la infantesa* de Thos i Codina publicado en 1866, *Lo rondallaire* de Maspons i Llabrós de 1871 y *Rondalles* de Verdaguer de 1905.

En cambio, al referirnos a la literatura infantil gallega debemos necesariamente situar la creación para niños en un contexto histórico y social más amplio. En la historia de la literatura infantil y juvenil gallega que redacta Cobas (1991), se hace un recorrido a través de los siglos a partir de la Edad Media. En esta historia, el apartado más significativo, en lo que al origen de los libros destinados especialmente para los niños se refiere, es el que titula "A nova literatura infantil galega", que va desde 1966 a la actualidad, porque es en éste en el que se estudia la creación intencionada. La LIJ

gallega está estrechamente unida a las vicisitudes de la lengua (igual que sucede en Cataluña); así, por ejemplo, el uso del gallego, y por tanto de las ediciones en esta lengua, decae enormemente durante la guerra civil y en los años de la posguerra; en cambio, a partir de 1979, con el decreto que incorpora el gallego a la educación, el auge de estas publicaciones es enorme hasta ir consolidándose en las décadas posteriores.

Mera (2010) realiza la distinción, más precisa, entre literatura infantil gallega que no se escribe expresamente para los niños y jóvenes, aunque éstos se "adueñen" de los textos que se publican, y la literatura infantil y juvenil intencional. Hasta el siglo XIX no puede hablarse de una literatura propiamente infantil y juvenil; en esta época hay un cierto resurgimiento de la lengua gallega, entre otros motivos, por el interés de escritores y educadores en recuperar la literatura popular y folklórica. Estos textos son del agrado de los niños, sobre todo los villancicos, aunque la publicación de obras infantiles es bastante pobre, más aún si las comparamos con la edición de textos escolares (también éste es el siglo de la renovación pedagógica en Galicia).

A partir de este momento, una parte de la sociedad se percata de las necesidades específicas de los niños y jóvenes; es en la primera mitad del siglo XX cuando algunos escritores comienzan a entender la realidad de la infancia y a escribir para niños, aunque aún de forma circunstancial y sin grandes obras que sirvan de referencia. A pesar de lo cual se da un cambio, "un certo avance na mentalización positiva cara á mesma e búscase una literatura infantil galega que sirva tamén para introducir ó neno na cultura galega e conciencialo sobre os seus valores propios facendo del un 'bo lector do galego'" (Cobas, 1991, p. 53).

En cualquier caso, no va a haber consolidación de esta literatura infantil y juvenil intencionada hasta la década de los sesenta del siglo XX, aunque siempre limitada por las dificultades de edición y distribución. En este panorama, la editorial Galaxia jugó un papel muy importante debido a su encomiable esfuerzo de distribución de los títulos en gallego que se publicaban. Esta labor se afianzó cuando se unió a la catalana La Galera, que tenía ya una posición ganada en el mercado de libros infantiles en catalán. Los libros que se publicaron entonces eran los mismos que en catalán pero traducidos al gallego; sin esta coedición, no hubiese sido posible el proyecto de editar y difundir la literatura infantil en gallego que después dio sus frutos con una colección propia de la editorial gallega. En 1999, nació la editorial Kalandraka que significó que la edición de libros infantiles en gallego había alcanzado su público, traspasando incluso las fronteras de la región para lanzar sus productos al resto del estado y del mundo.

La aparición de la narrativa infantil gallega fue tardía, afectada por circunstancias no siempre literarias. Como defiende Fernández Paz (1999) si el círculo de lectores que lee en gallego es reducido y el tejido social no es propicio a esta literatura, lógicamente la industria y las instituciones culturales estarán sometidas a vaivenes poco fértiles. Además, "e, no que se refiere á recepción, pouco hai que engadir ó que xa dixen antes: negación social do status de lingua, poboación non alfabetizada en galego, carácter case marxinal dans publicacións, etc., para entender a escasa difusión que, agás casos illados, tiveron os textos literarios en galego "(p.13). Como señala el mismo Fernández Paz, si la sensibilidad de los mediadores (escuela, padres, instituciones) no contemplan la situación diglósica como una posibilidad de enriquecimiento (a pesar de que una parte de la población no abandonó nunca el bilingüismo), sino más bien como un foco de prejuicios, es difícil que esta situación no afecte a los productos que se destinan a los niños.

En la presentación de su obra, Cobas (1991) justifica su trabajo a partir de la convicción de que la literatura infantil y juvenil, en esta caso en gallego, facilita la integración de las nuevas generaciones en la cultura gallega, ayudándoles a sentirse parte de una comunidad humana, proporcionando la imaginación necesaria para lograr esta integración, ofreciendo nuevas experiencias y descubrimientos, ayudando a resolver tensiones internas y a solidarizarse consigo mismo y con el resto del mundo. Para conseguir todo esto, es preciso contar con una literatura infantil y juvenil bien hecha.

Estas consideraciones sobre la literatura gallega servirán de referente en el desarrollo de la investigación en literatura infantil y juvenil canaria, pues, salvando las distancias, sobre todo la de contar con lengua diferenciada, se constata cómo el contexto social e histórico influye, como no podía ser de otra manera, en la literatura que se escribe para los jóvenes lectores.

Sin embargo, se considere el inicio de la literatura infantil en un siglo u otro, en una zona geográfica o en otra, es incuestionable que las condiciones para hacer una historia de la literatura infantil no son las mismas que cuando se trata de elaborar una historia de la literatura de adultos. En la historia de la literatura infantil nos encontramos ante varias dificultades que van a impedir una delimitación exacta de las fechas en las que aparecen las obras infantiles o los textos que leyeron los niños en cada época. Hay que tener en cuenta que la posibilidad de acceder a la lectura de libros del pasado con éxito es menor en el público infantil. Un adulto puede distanciarse del contexto en el

que fue creada la obra y, con los conocimientos adecuados, acercarse al autor y su texto desde la perspectiva contemporánea; en cambio, para los lectores infantiles, la lectura es un acto inmediato, descontextualizado. Esto significa que los niños y jóvenes leerán obras de épocas pasadas si se les ofrecen en un formato y lenguaje adaptados a sus capacidades y gustos. Indica Colomer (1998) que "la literatura infantil y juvenil depende de un receptor muy cambiante y ello condiciona el estudio del pasado, ya que se precisa dedicar mucha atención a las condiciones de lectura en las que se ha ido produciendo la recepción" (p. 33).

Una dificultad añadida surge en el momento de calificar los textos de infantiles y juveniles según la intencionalidad del autor. El resultado no es el mismo si se considera al receptor, obtendremos entonces una relación de las obras que leían o escuchaban los pequeños de otras épocas, que si se parte del autor, entonces la decisión que hay que tomar está en si se consideran solamente las obras que fueron escritas con la intención de dirigirse al público infantil o también las que este público fue acogiendo como propuestas interesantes, sobre todo en épocas en la que la producción editorial para niños era inexistente.

Lerer (2009) concibe una historia de la literatura infantil desde la recepción, es decir, se estudia lo que los niños y jóvenes han leído en cada época y afirma que:

> Parte del desafío del crítico literario, pues, consiste en equilibrar la verdadera intención de un autor con la respuesta de su lector. Pero parte del desafío del crítico de literatura infantil consiste en darse cuenta de que los textos son mutables, de que los significados cambian, de que grupos distintos de lectores pueden ver cosas distintas, y de que lo que las personas mayores consideran elementos corrientes de la experiencia pueden verse transformados, en la imaginación del niño, en algo maravilloso e increíble (Lerer, 2009, p.18).

Su idea de que no ha existido una edad de oro de esta literatura, de que nunca ha destacado una época porque la literatura infantil no es una categoría ideal, de que no existe un canon claro sino que el estatus canónico se alcanza según participen las obras, o no, en el sistema de valores literarios imperantes, se contrapone a la de Juan Cervera que vincula la literatura infantil a una respuesta a las necesidades del niño ya que no se trata de aproximar al niño a la literatura como si ésta fuera un bien cultural preexistente y ajeno a él, sino de proporcionarle una literatura, la infantil, cuyo objetivo específico sea ayudarle a encontrar respuesta a sus necesidades (Cervera, 1991).

De un lado, el punto de partida del análisis es meramente literario; de otro, se plantea una visión de la literatura infantil y juvenil en la que se une lo literario y lo psicológico y pedagógico. ¿Puede hablarse de literatura infantil y juvenil de forma independiente a los receptores a los que se dirige, solamente contemplada dentro de los parámetros literarios? ¿No es el sentido último de esta literatura satisfacer a un lector de determinadas características? Lerer (2009) también habla de los lectores y de su vigor; son ellos los que dan sentido a la obra, por tanto no están tan contrapuestas ambas posturas. En el estudio de los textos de LIJ es preciso observar, sobre todo, su condición de literarios, la consideración del receptor no debe mediatizar la obra, pero este receptor plantea unas exigencias que no se deben ignorar (en el lenguaje, en la temática, la estética, etc.).

Tal como indica Colomer (1998), si la primera preocupación de los estudios de literatura infantil fue la de difundir los libros, la segunda se articuló en torno a la discusión sobre cuáles eran los libros que podrían integrarse bajo la categoría de literatura infantil y juvenil. Por este motivo, la necesidad del análisis derivó, en un primer momento, en realizar compendios históricos y bibliográficos. El *corpus* de obras que sirvan de punto de partida a la investigación va a variar según los países debido a que la edición se ha ido consolidando de diversa forma en cada uno de ellos. Por ejemplo, según señala Colomer (1998), "la existencia de obras de referencia en la literatura anglosajona o de los países nórdicos es notoriamente superior, cuantitativamente y cualitativamente, a la presencia de obras que establezcan estos parámetros en las literaturas de nuestro país, donde casi todo está aún por hacer" (p. 32). Diecisiete años después de esta afirmación, se ha avanzado bastante también en este terreno, lo cual no significa que se abran nuevos retos que apuntan, sobre todo, a los criterios de edición de las editoriales y a su fuerte vínculo aún con lo que solicitan los padres y las escuelas, es decir, material didáctico y moralizador. Sin embargo, existen numerosos ejemplos de apuestas editoriales arriesgadas tanto en lo que se refiere a la ilustración como al texto.

Tras este recorrido por la historia de lo que llamamos literatura infantil y juvenil, es necesario centrarse en una definición de la misma. Este concepto ha ido pasando por diferentes etapas, tal como lo ha hecho la naturaleza misma de los textos o su intencionalidad, y, hasta lograr una definición integradora, el movimiento oscilatorio ha ido decantándose de un lado o de otro según el momento, como sucede generalmente en las producciones artísticas. En este sentido explica con mucha claridad Bravo Villasante

(1989) que de épocas en las que se identificaba la literatura infantil con los cuentos de hadas, se pasó a otras en las que era sinónimo de realismo social, por lo que la fantasía disminuía considerablemente. En estos años se ha superado esas dicotomías y podemos encontrar todo tipo de textos bajo el denominador común de literatura infantil (Colomer, 1991); necesitamos, por tanto, otra definición que se ajuste más a la situación actual. Cervera (1991) había indicado que cualquier definición de literatura infantil tendría que cumplir con dos funciones básicas y complementarias. Por una parte, debería ser integradora puesto que dentro del concepto de literatura infantil concurren fenómenos de diferente naturaleza; por otra, tendría que ser selectora, precisamente porque no todos esos fenómenos se pueden admitir bajo el término literatura.

Colomer (1998) repasa la polémica en torno al concepto de literatura infantil y concluye que esta discusión se ha asentado en dos pilares fundamentales: la calidad literaria y los gustos del lector infantil. Respecto a la primera, debemos preguntarnos ¿qué criterios se utilizan para valorar los libros para niños?, ¿usamos idénticos parámetros que en la literatura de adultos? En relación a la segunda posición, ¿es el gusto de los lectores el que debe marcar el camino de la literatura infantil? O por lo menos ¿es ésta la única guía que debemos seguir? Esta discusión, que parecía interminable, llevó necesariamente a encontrar una solución:

> El callejón sin salida de las posiciones descritas radicaba en que la primera conducía a una cierta asunción de la inferioridad literaria de la literatura infantil. Mientras que la segunda llevaba al abandono de la reflexión teórica a favor de un fuerte practicismo de animación lectora. En la frontera de los setenta, esta limitación provocó la aparición de un nuevo planteamiento en los supuestos teóricos sobre literatura infantil y juvenil. Tomando la formulación de "campo literario" de Bourdieu, se pasó a considerar la literatura infantil como un campo específico. La formulación más utilizada fue la de preconizar su reconocimiento como un género literario (Colomer, 1998, p. 45).

Después de desterrar la idea de género para la literatura infantil, y evitar así la confusión con la denominación tradicional de género literario, es preciso enumerar qué rasgos tiene la literatura infantil como "campo específico". Entre ellos, se destaca la existencia de un adulto mediador entre el libro y el receptor, esta mediación deberá ir remitiendo conforme el lector se vaya capacitando para elegir por sí mismo. También hay que considerar la adecuación al lector y su competencia lingüística y literaria y el equilibrio entre calidad estética y demanda educativa.

La adecuación al lector no debe significar falta de exigencia para el autor, todo lo contrario. Clark (2005) defiende la idea de que el escritor de literatura infantil debe

tener ideas y partir de un planteamiento básico que hay que ir madurando porque es una premisa falsa, muy extendida por otro lado, que los niños, debido a su falta de experiencia, son incapaces de entender. Esta autora recoge opiniones de diferentes escritores que aseguran que las ideas vienen de cualquier sitio, en cualquier momento, y afirma: "los escritores me dicen que "pensar" es importante, y aunque no sea posible sentarse a mirar por la ventana, siempre puedes dejar tu mente en blanco mientras friegas los platos y te sorprenderás de lo que puede surgir" (p. 34).

La teorización de la literatura infantil no puede estancarse en polémicas infructuosas lo cual no indica que tengan que ser zanjadas de forma superficial, ya que el debate es necesario para lograr perfilar las condiciones estéticas de su discurso, asegurar su función poética y reafirmar su potencialidad comunicativa, porque "la cualidad artística del lenguaje, esto es, su hipercodificación específica, debe ser un rasgo inherente e innegociable en aquellos textos que se ofrecen a los niños como literarios" (Sánchez Corral, 2004, pp. 92 y 93).

A pesar de que mantengamos la mirada crítica y el oído atento a todos los materiales que se publican bajo el rótulo de literatura infantil y juvenil, resulta útil establecer una definición de literatura infantil, simplemente para que actúe como punto de partida, como nexo que una a todos los agentes (críticos, investigadores, profesores, bibliotecarios) que trabajan directamente con ella. Nunca una definición debe convertirse en una meta cerrada que no permita avanzar, sería un espejismo pensar que asirse a una delimitación del objeto de estudio, más aún cuando éste pertenece al ámbito estético, ayudaría a que la misión del crítico o del estudioso fuese más sencilla, más transparente. En cambio, aquellas propuestas productivas que han ido surgiendo de la confrontación y la discusión pueden ayudar a ordenar las ideas.

Algunas de las definiciones de literatura infantil y juvenil que se han elaborado a lo lago del siglo XX son la de Carmen Bravo Villansante (1957) que dice que es "la que se escribe para los niños –desde los cuatro a esa línea incierta de los catorce o quince años- y que los niños leen con agrado"; la de Pastoriza de Etchebarne (1962) que defiende, en cambio, que son "las creaciones de los adultos que pueden destinarse a un público infantil"; y la de Cresta de Leguizamón (1984), que afirma que "se entiende por literatura infantil toda obra, concebida o no deliberadamente para los niños que posea valores éticos y estéticos necesarios para satisfacer sus intereses y necesidades" (citadas por García Padrino, 1988, p. 542). También aparecen definiciones muy amplias en teóricos de la literatura infantil y juvenil anglosajona y alemana que no aclaran, por sí

mismas, los rasgos de la literatura infantil; son útiles, en cambio, para la discusión y la elaboración de teorías más precisas. Por ejemplo, Weinreich (2000) señala que se ha aceptado de forma generalizada que la literatura infantil es la que se escribe y publica para niños, pero esto no debiera ser así:

> However, it is not. It is precisely this question of definition that has occupied researchers' minds all the way through the twentieth century until now and not without reason. For the above definition requires a stance to be taken on a) whether "written and published" means both-and or either-or, b) what one understands by "children", and c) whether everything written for children is included in this definition. For example, would specialist literature, school text books and children's magazines be regarded as children's literature? (Weinreich, 2000, p. 33).

Progresivamente, se han ido elaborando definiciones del término literatura infantil más concretas. Entre todas ellas, escogemos la que elabora García Padrino porque nos parece más completa ya que integra las distintas perspectivas que se estudian cuando se aborda esta literatura:

> Para recoger la complejidad de los aspectos implicados en este proceso comunicativo, proponemos el empleo del término de Literatura Infantil, como denominación para aquellas obras que reúnen calidades estéticas en su lenguaje y son capaces de la creación imaginaria de una realidad, con la que pueda identificarse el sujeto receptor, bien hayan sido creadas intencionalmente para el niño o joven, bien ofrezcan posibilidades para cierto grado de penetración intelectual (García Padrino, 1988, p. 546).

Esta definición de García Padrino recoge, por un lado, las condiciones del texto, aquellas que permiten catalogarlo como texto literario: "calidades estéticas en su lenguaje" y "creación imaginaria de una realidad"; por otro, la presencia del receptor: "una realidad con la que pueda identificarse el sujeto receptor"; y, por último, la conciencia del autor, que no es decisiva puesto que es el lector el que decide qué le gusta y qué no independientemente de la intención con la que fue creada la obra: "hayan sido creadas intencionalmente para el niño o joven, bien ofrezcan posibilidades para cierto grado de penetración intelectual". Se entiende, en este contexto, la penetración intelectual como la identificación del receptor, el poder evocador del lenguaje, los temas y los personajes que pueden satisfacer su interés, más allá de si el autor pensaba en un público determinado, o no, a la hora de crear el texto.

Juan Cervera (1991) articuló una distinción entre *literatura ganada*, *literatura creada para los niños* y *literatura instrumentalizada* que puede ayudar a establecer

categorías diferenciadas entre los textos que llegan a los niños. De un lado, la literatura ganada engloba las producciones que no nacieron expresamente para los niños pero que éstos se fueron apropiando, generalmente mediante adaptaciones. Ejemplo claro de esta literatura son los romances o *Las mil y una noches*. De otro lado, la literatura creada representa a todas las obras que se escribieron pensando en los niños, es decir, aquella que tiene en cuenta, de una forma u otra, las condiciones de los pequeños. Por último, la literatura instrumentalizada se conforma, sobre todo, a partir de libros para los niños y niñas de Educación Infantil o primer ciclo de Educación Primaria. Estos textos no tienen carácter literario, más bien son textos divulgativos, didácticos, de creatividad escasa, aunque puedan resultar llamativos por su formato o presentación. No hay por qué desecharlos, pero sí reconocer que son libros para niños, no literatura.

Estas reflexiones apuntan a una concepción de literatura para niños alejada de argumentaciones pueriles. La literatura infantil y juvenil es un hecho estético en el que se refleja una visión del mundo determinada. Indica Franz Rosell (2001) que la literatura infantil y juvenil no se delimita por los temas o el tratamiento que se hace de ellos para que se adapten a la comprensión de los lectores, o por la experiencia del mundo de los niños y jóvenes; al contrario, lo específico de la literatura infantil y juvenil no nace de la intención de dar a los niños un mundo a su medida, sino de "haber convertido en rasgo estilístico la forma singularmente creativa que tienen los chicos de mirar; de relacionarse con el mundo y expresarlo. Todo esto interpretado, contado y organizado por un adulto especializado en estéticos trajines con el lenguaje" (p. 13).

De este modo, frente a concepciones maniqueas sobre lo que los niños y jóvenes tienen que leer para que su formación sea la adecuada, se destaca la condición literaria de los libros, fruto de la elección, selección y elaboración consustancial a cualquier proceso de creación (Aguiar e Silva, 1972), no de la improvisación, el descuido y el afán aleccionador. También insiste Cerrillo (2001) en que la literatura infantil es, ante todo, literatura y que el calificativo de *infantil* simplemente delimita una época concreta en la vida del lector marcada por sus capacidades y, en menor medida, por sus gustos e intereses. Cerrillo, como ya lo hicieran García Padrino y Cervera, diferencia la literatura escrita deliberadamente para los niños y aquélla que, sin tener a los niños como destinatarios, ellos han hecho suya a lo largo de los siglos.

Según la evolución histórica de las aportaciones que se han hecho a lo largo de las últimas décadas, creemos que una definición de literatura infantil y juvenil debe enunciarse de modo que no deje lugar a dudas sobre el carácter literario de los textos,

frente a material de otro tipo (libros para jugar, para oler, de tela, para el aprendizaje, etc.), y que se centre en la intencionalidad del emisor puesto que el receptor podrá aceptar la obra, o no, podrá interpretarla como suya, o no, exactamente igual que sucede en la literatura para adultos. La libertad del lector queda preservada porque su elección no será, en sí misma, un rasgo constitutivo de la obra. Las corrientes críticas en torno a la *estética de la recepción* (Iser, 1987, 2005; Jauss, 1986, 2000, 2002) defienden el papel del lector como medio que da vida a la obra, que la dota de significados nuevos. ¿Qué sucede si una obra creada para los niños, gusta a los mayores?, ¿y si una obra, en principio destinada a los adultos, gusta a los jóvenes lectores? Nos parece que esta decisión no debe condicionar el concepto de literatura infantil, por lo menos en su discusión teórica. Como tampoco pude obviarse que es una literatura en progreso, esto es, una literatura que va formando progresivamente la competencia literaria de los lectores desde edades tempranas: no tiene las mismas características lingüísticas y literarias un libro para niños de 6 0 7 años, primeros lectores, que uno para chicos de 12 o 13 años, lectores un poco más avezados.

Proponemos, pues, una definición de literatura infantil y juvenil sencilla pero que afronte la complejidad de los factores que confluyen en este fenómeno literario: *la literatura infantil y juvenil es el conjunto de obras literarias creadas para un lector infantil o juvenil, hecho que condiciona su esencia*. Contemplado de esta forma, es un concepto reciente, del siglo XIX y XX, ya que son obras en las que se tiene presente al niño o al joven como receptor. Es, a su vez, una definición algo ambigua porque el término *esencia* remite a una materia inasible, que incluye tanto la literatura oral como la escrita y *condicionar el texto* puede entenderse como censurarlo o mediatizarlo por intereses ajenos a los comunicativos o literarios, aunque también adaptar su nivel lingüístico y sus referencias culturales. A pesar de estas limitaciones, creemos que es una definición que insiste en el carácter literario de las obras y que persiste en que, aunque las características del receptor pueden condicionar la obra en cuanto su competencia lingüística y literaria está en construcción, nunca deben suplantar el papel creativo y comunicativo del autor. Desde esta perspectiva, ¿dónde clasificamos textos como los cuentos de Perrault o de los hermanos Grimm? Estas obras se estudian y analizan como obras clásicas, es decir, como antecedentes y referentes de la literatura infantil y juvenil actual en las que confluyen factores sociales, históricos, pedagógicos, literarios que determinan una consideración específica del niño y del joven.

Las apreciaciones sobre el valor estético o literario de la literatura infantil y juvenil se producen en el plano crítico; en el plano coloquial, casi utilitario, docente, el término literatura infantil y juvenil engloba productos variopintos y no siempre literarios. Esta utilización es válida siempre y cuando no se confundan ambos planos en el análisis. Después de todo, no podemos sustraernos al vigor y la determinación que representa para el lenguaje el uso que de él hacen sus hablantes, no hay otra palabra para referirnos, por ejemplo, a los libros sólo de imágenes, o a los desplegables, a todos ellos los llamamos literatura infantil, y así seguirá siendo.

Junto a las apreciaciones sobre el concepto de literatura infantil y juvenil, surge, casi de forma inmediata, el planteamiento sobre las características que se asignan a la literatura infantil; éstas son de diversa índole según la postura, y época, del investigador que las enumera. Así, Hazard (1988), de forma poética, aunque algo ambigua, decía que le agradaban:

- los libros para niños "que se mantienen fieles a la esencia misma del arte, o sea, que brindan a los niños un conocimiento intuitivo y directo, una belleza sencilla, susceptible de ser percibida inmediatamente y que produce en sus almas una vibración que les durará de por vida" (p. 72).

- los que despiertan su sensibilidad, no su sensiblería, ante los grandes sentimientos humanos.

- aquellos que les inspiren respeto por la vida y la inteligencia.

- los libros de estudio, pero no los que les disfrazan gramáticas o geometrías, o los que pretenden invadir su tiempo de juego con enseñanzas para que éstas no les resulten complicadas, sino los que tienen afán por poner la semilla del saber con tacto, "cuando no se equivocan sobre la cualidad del saber y no pretenden que el saber puede substituirlo todo" (p. 73).

- los que tienen una moraleja, pero no una enseñanza fácil y falsa, sino una que encierre una verdad atemporal capaz de inspirar una vida o forma de conducta.

García Padrino (1988) explica que la literatura infantil se caracteriza por la unión entre imagen y texto que no se da en los libros para adultos o jóvenes, en la ilustración como recreación del texto, en el dramatismo, entendido como la cualidad de atrapar al lector por medio de la acción o la trama, la sobriedad y sencillez, el dominio expositivo, la linealidad temporal y la brevedad. Algunas de estas características, como la brevedad y la linealidad, han quedado obsoletas pues, en las obras que se escriben para niños en la actualidad, también hay variaciones del punto de vista, temas que, hasta

hace poco, se consideraban poco adecuados y finales que no siempre son felices (Colomer, 1991, 2005).

Cervera (1990) aglutina los rasgos constitutivos de la literatura infantil en torno a: la comunicación con los niños, los temas, el lenguaje, el estilo y la labor educativa. La comunicación con el lector afecta a todos los aspectos de la obra: temas, estilo, lenguaje. Durante algún tiempo se creyó que el autor debía recordar su infancia para que el texto estableciera una relación con los niños; nada más lejos de la realidad. La infancia no es un espacio protegido al margen de la realidad; por este motivo, la idealización con la que el adulto contempla la infancia, lo distancia de los pequeños. Además, es preciso recordar que no hay dos niños iguales, aunque tengan la misma edad, por lo que el éxito editorial no puede lograrse aplicando unas fórmulas fáciles. Por otro lado, los temas se discriminaban, tradicionalmente, en función de la intención pedagógica (aunque existen excepciones en el repertorio clásico como *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain). En la actualidad, la temática se ha extendido a todo lo que tiene que ver con la vida del niño, incluso a aquellos temas tabúes como la muerte, el sexo, los abusos, la enfermedad, etc.; si bien es verdad que no se tratan de forma generalizada y que, cuando se abordan, se hace a través de símbolos y de un lenguaje bastante cuidadoso, sugerente más que explícito.

Dice Molist (2006) que la literatura infantil es un espejo de todo lo que vive el niño, nada se escapa de ser tomado como motivo literario, “ya sea amargo como la muerte o dulce como el amor, salado como un disparate o apestoso como la caca de un perro” (p.13). Además de esto, las preferencias de los lectores infantiles actuales se decantan, entre otros, por personajes rebeldes que cuestionan la autoridad de los adultos, hasta tal punto que la transgresión de personajes como Alicia se ha recuperado en las producciones del siglo XXI. Aunque no de igual manera porque:

> para poseer el vigor de un personaje que logra sobreponerse a la estupidez del mundo, los ardides del argumento deben ser sutiles, los motivos ocultos, la subversión casi invisible. La historia debe aparentar respetar las reglas de civilidad y buenas maneras, sostener sin reservas los códigos de conducta tradicionales, someterse al poder de la autoridad, y todo esto sin dejar ver que, en realidad, lo que el autor se propone es cuestionar la autoridad de tal poder, infringir las reglas, oponerse a la tradición (Manguel, 2012, p. 4 y 5).

Se queja Manguel (2012) de que ese placer de lo prohibido haya sido recuperado por el mundo comercial, y los libros infantiles “más subversivos” se publiquen en

editoriales multinacionales bajo el concepto de *best seller*, convertidos ya en objeto de consumo. De hecho, algunos de estos héroes actuales (Harry Potter, Greg, etc.) son "audaces aventureros que se oponen a la sociedad pero sólo en las cubiertas de sus libros. Un niño entiende que no tienen gracia sentirse, junto su héroe, fuera de la ley si los adultos aprueban la supuesta transgresión y hasta la juzgan divertida" (Manguel, 2012, p. 5).

Por lo que respecta al lenguaje, es la forma de implicar al lector con el texto, por ello es importante adecuarlo a la etapa evolutiva del niño. Pero, no basta con la adecuación, también la complicidad juega un papel fundamental. En este sentido insiste Cervera (1990, p. 77):

> Si el autor no comparte con el niño el lenguaje que refleja en su libro, éste no interesará. Nótese que nos encontramos ante un lenguaje que, como literario, será convencional, y lo que se exige es que sea compartido, no que sea calcado del niño. Todo lector, al ponerse a leer, se da cuenta de que aquel lenguaje no es el suyo, pero para continuar leyendo tiene que descubrir que aquel lenguaje, en cierto modo, también puede ser suyo, por lo menos mientras dure la lectura. Esto significa compartirlo.

El estilo ayuda a esta comunicación; del autor depende la configuración de una atmósfera que propicie la lectura placentera. Para ello no debe pensar en el niño como un lector de determinada edad, sino como un receptor exigente que precisa un texto que no sea ni excesivamente simple que lo aburra, ni tan complejo que lo lleve a abandonarlo. Sabemos que el lenguaje literario es una "desviación" del lenguaje común, es decir, las palabras significan más allá de su contenido denotativo. ¿Podrá el niño captar totalmente la intencionalidad de un texto literario?

El niño puede gozar con la lectura aunque no entienda cada una de las palabras que la componen, las interpretará en función de sus gustos, experiencias y expectativas, igual que el lector adulto. Los conocimientos literarios no explican, por sí mismos, la atracción que un lector siente por un texto; por tanto, el niño no tiene por qué dominar los entresijos de la creación literaria para llegar a ser un lector activo. Cervera señala, también, la labor educativa como una peculiaridad de la literatura infantil y juvenil porque esta literatura representa un paso muy importante en la formación de la competencia literaria y de los itinerarios lectores personales; ahora bien, aclara que el afán educativo nunca debe empañar la obra ni restarle valor literario.

Por su parte, Moreno Verdulla (1994) se apoya en Petrini (1958) para enumerar como requisitos de las obras infantiles: que sean divertidas; que apasionen y cautiven al

lector; que sean reales, verdaderas, es decir, que estén bien afianzadas en el mundo del niño; que tengan validez moral, sin que por ello deban contar con una moraleja visible; que proporcionen serenidad psicológica; que la historia mantenga su propósito a lo largo de toda la trama; que tenga claridad expositiva, sin caer en la pobreza de expresión o el infantilismo; que vayan acompañada de ilustraciones en los textos para los más pequeños. Indica, además, que los gustos de los niños se decantan por lo maravilloso, las aventuras, el mundo de los animales, la naturaleza y el hombre. En la misma línea, matiza Sánchez Corral (1999) que uno de los peligros de la literatura infantil es calificar a su receptor como "lector literario incompetente" porque esto conlleva eludir en el discurso precisamente lo literario. Al contrario, los textos de literatura infantil deben incluir figuras retóricas y expresiones figuradas que contengan significados connotativos, polisémicos y contribuyan a la recreación. De igual modo, comenta Colomer (2000), la tendencia a eliminar la imagen literaria de los textos para niños. Sin embargo, la fuerza de estas imágenes, su capacidad de evocación, es lo que las incorpora al imaginario colectivo de manera que el lector, con el paso del tiempo, puede olvidar parte del argumento de una obra que leyó hace años, pero no así una imagen, simbólica o no, que llamó su atención.

Cerrillo (2007), en cambio, ordena las características de la literatura infantil y juvenil en cuatro bloques: características referidas a los contenidos, a la técnica y la estructura literaria, a las formas y a la edición. Respecto a los contenidos, confluyen distintos aspectos en las obras infantiles y juveniles, aunque no en todos los textos ni en la misma medida, como son: la presencia de elementos no "normales" o cotidianos, la personificación, la ausencia de complejidad temática (sí hay, en cambio, temas recurrentes: el viaje, los cambios de suerte, los premios y castigos), el planteamiento de conflictos externos que se resuelven en el propio libro, la carga afectiva, el simbolismo, la presencia de un personaje que destaca sobre el resto, y muchos protagonistas que son niños o jóvenes. En la técnica y estructura literaria resaltan la acción, el esquematismo y la ambigüedad temporal y espacial, los personajes que desempeñan roles fijos, estáticos, la técnica narrativa elemental, casi rudimentaria (por ejemplo, las descripciones son breves y rápidas), los diálogos frecuentes y rápidos y las estructuras repetitivas. Obsérvese que muchas de estas cualidades provienen de los cuentos clásicos y los relatos que se remontan a épocas ya lejanas. En cuanto a las formas, la claridad en la exposición, la sencillez léxica y sintáctica y el ritmo ágil son las peculiaridades más visibles. Por último, hay que tener en cuenta las condiciones de la edición, que no tienen

la misma importancia en las ediciones de literatura para adultos. Elementos como la riqueza y perfección de las ilustraciones, la profusión de paratextos o la extensión no pueden ignorarse en un análisis de las obras que se publican para niños.

Lerer (2009) se refiere a la literatura infantil del siglo XX como el resultado de una época irónica y de cambio de valores. Son muy interesantes las conclusiones del filólogo e historiador americano, porque sitúan la literatura infantil y juvenil en idéntica dimensión que la literatura sin calificativos. Las obras para niños no quedan a salvo, en una burbuja irrompible y aislante, como se pensó durante mucho tiempo, de los cambios históricos y sociológicos que se producen en la condición humana. Afirma Lerer que se pensaba que los niños no tenían sentido de la ironía, y que se distinguían de los adultos por su sinceridad, su aceptación de las cosas y su franqueza. Sin embargo, en las sociedades occidentales modernas, los niños viven también el hastío y el aburrimiento, se desarrollan en comunidades hipócritas y llenas de desconfianza, aprenden que los otros mienten y que la apariencia es diferente a la realidad. Por este motivo, la literatura infantil cultiva el humor y el ingenio como forma de distanciamiento.

Los protagonistas de los libros infantiles del siglo XX y XXI ya no viajan a los mares del Sur, ya no exploran continentes ni viven situaciones arriesgadas. Los nuevos personajes se desenvuelven en las calles de la ciudad, en pisos, en apartamentos o parques, en las aulas o en el patio del colegio. Lerer establece sus conclusiones a partir de la literatura infantil y juvenil norteamericana; en el entorno creativo europeo, encontramos obras y autores que escriben desde la ironía, bien es cierto que desde una ironía amable (Roald Dahl, Christine Nöstlinger, Babette Cole), pero, sobre todo, desde el humor y el ingenio (VVAA, 2010). En este mismo sentido de desmitificación de la realidad, pero desde el punto de vista del escritor, plantea Clark (2005) que una vez que el niño ha pasado por las primeras etapas de la lectura, cuando ya sabe leer y va profundizando en sus conocimientos sobre el mundo, “tiene que encontrarse con historias en las que se reconoce que a veces los padres mienten o les abandonan, que los amigos te pueden fallar, que estás solo en un mundo de adultos que a menudo puede ser un lugar desolador (p. 58).

Una visión diferente, social, casi terapéutica, es la que aporta Petit (2012) cuando utiliza la metáfora del espacio, de la cabaña, lugar íntimo y recóndito, para definir la función que muchos libros desempeñan, sobre todo entre aquellos que han perdido su lugar de referencia. La investigadora francesa se refiere a los hijos de los inmigrantes pero sus afirmaciones pueden hacerse extensibles a cualquier lector, más

aún si tenemos en cuenta que el espacio no siempre es físico, sino interior. El objeto libro, y sus contenidos lingüísticos y plásticos, se conjugan para transformarse en una experiencia espacial. Afirma Petit (2012, p. 270) que "para aquellos que perdieron su casa y sus paisajes familiares, los libros pueden ser una especie de viviendas prestadas, un medio para recomponer sus bases espaciales". Y añade:

> Leer –y escribir- sirve para interponer entre la realidad y uno mismo todo un tejido de palabras, de conocimientos, de historias, de fantasías, sin las cuales el mundo sería inhabitable, aun cuando uno viva en lugares muchos menos conflictivos que los barrios en guerra. Sirve para dar a lo que nos rodea una coloración, un espesor simbólico, imaginario, legendario, poético; una profundidad a partir de la cual soñar, divagar, asociar. Para proyectar en lo cotidiano un poco de belleza, de fábulas, de historias que nunca ocurrieron, que quizás no ocurran jamás, pero que sin embargo contribuyen a definir lo que somos (Petit, 2012, p. 271).

La literatura vincula al lector con el mundo, incluso en el género más fantástico, y consigo mismo, y no por dirigirse a un público determinado debe abandonar su latido más profundo y ancestral, aquel que, hace siglos, llevó a los seres humanos a contar historias, a identificarse con ellas y a aprender a relacionarse con otros seres humanos a través de ellas.

2. 2. ¿Literatura infantil o juvenil? Historia de una delimitación imprecisa

El término literatura infantil y juvenil se utiliza como un todo homogéneo; aun siendo conscientes de que el calificativo de *infantil* no debe arrastrar al de *juvenil*, ambos periodos no responden a características similares porque no es igual un niño que un joven desde el punto de vista biológico, psicológico, social, e incluso estético. La tradición en los estudios de literatura infantil y juvenil ha mantenido el vínculo entre ambos conceptos. Al respecto, Quiles Cabrera (2000) defiende la conveniencia de hablar de ambas literaturas por separado, aunque reconoce que estas etapas se han contemplado de forma conjunta y, bajo el mismo manto, se han cobijado obras que corresponden a edades muy dispares. ¿Qué condiciones estéticas o lingüísticas tiene la literatura dirigida a los jóvenes?, ¿en qué momento el niño pasa a ser joven?, ¿cuándo se considera adulto a un adolescente?, estas preguntas y otras muchas no se han solventado aún en el terreno teórico.

Cuando parece superada la polémica en torno a si existe o no la literatura infantil, surgen entonces las dudas sobre la definición de literatura juvenil. Nobile (1992) constata el problema terminológico que presenta lo que se conoce como

literatura infantil y juvenil y Cervera (1991, 1995, 1997) plantea la dificultad de delimitar el campo de actuación de la literatura infantil y de la literatura juvenil, lo cual no impide que defienda la necesidad de su separación[11]. La tendencia a considerar a la literatura juvenil como el periodo siguiente a la literatura infantil ha hecho que ambas se definan prácticamente de la misma forma; si la literatura infantil trata de responder a las necesidades de los niños, la juvenil debería acercarse a las necesidades íntimas del joven o adolescente y abordar las situaciones específicas de esta etapa de la vida.

Este planteamiento es desacertado por dos razones; en primer lugar, porque limitar la juvenil a "los problemas específicamente juveniles" supone un planteamiento empobrecedor para los lectores; en segundo lugar, porque esta definición de literatura juvenil no tiene en cuenta el desarrollo psicológico, entre otros, de los lectores: no se pueden alinear en el mismo plano a todos los sujetos que están en el estado preoperacional, de las operaciones concretas y de las operaciones formales, o sea de los 2 a los 7 años, de los 11 a los 12, o entre los 12 y los 15 años. "Ni todos en el mismo barco, cuando se pretendía una sola literatura infantil; ni todos los de 12 a 15 años en otro barco menor, ahora en la literatura juvenil" (Cervera, 1995, p. 14).

García Padrino (1998, 2000) reconoce que se ha superado el término *infantil* como etiqueta que abarca una realidad evolutiva tan compleja como la que llega hasta los catorce años, pero falta resolver el contenido que se desea dar al término *juvenil*. Según Martín (1995), la literatura juvenil debe ser "una literatura cómplice, elaborada con intenciones que van más allá de la autocomplacencia y con un objetivo muy preciso: el de seducir al no-lector y crearle la afición, la pasión, la adicción por la lectura" (p. 27). Cerrillo (2001), por su parte, es proclive a utilizar el término *infantil* como genérico y evitar así confusiones. Reconoce que los últimos años del periodo de la infancia y la adolescencia presentan singularidades, pero, "a cambio, podríamos englobar en un mismo epígrafe una época completa, bien es cierto que escolar, que coincide con la educación obligatoria" (p. 87).

---

[11] Habla también Cervera (1991) de *literatura para adolescentes* ya que, en el desarrollo físico y social, hay diferenciaciones entre niños, adolescentes y jóvenes. No insistimos en esta separación porque la excesiva discusión terminológica no aporta rasgos o características literarias nuevas a la investigación que no estén ya integradas en la división entre literatura infantil y juvenil. Nos remitimos a la declaración que hace Cervera (1991, p. 255): "Pero la rutina y tal vez más la carencia de un adjetivo que denote la condición de literatura *para adolescentes* ha hecho que se mantenga también para ésta la denominación de literatura infantil y a veces se le haya dado, abusivamente, la de *juvenil*. Salta a la vista que no podemos aventurarnos a hablar de una *literatura adolescente* sin exponernos a que el adjetivo contamine peligrosamente y peyorativamente al sustantivo literatura".

La tradición ha unido ambos términos y así se comprueba en algunos estudios en los que aparece repetidas veces esta indistinción; por ejemplo, en la obra *Lectura y Literatura Infantil y juvenil. Claves* (Abril, 2005), se expone una serie de reflexiones que es necesario tener en cuenta para profundizar en la literatura infantil y juvenil. En su introducción se enumeran unos principios para el estudio de la literatura infantil y juvenil y su enseñanza, lo que constituye un ejemplo que corrobora la afirmación que había hecho Cervera (1995), ya que la frontera entre lectores infantiles y juveniles queda bastante difuminada (Abril, 2005, pp. 22 y 23):

> 1. No se puede enseñar literatura ni promocionar la lectura sin una buena historia. Sin un buen libro que "secuestre" al lector desde los primeros párrafos, toda promoción es mucho más difícil.
> 2. Sin conflicto no hay tensión y los conflictos que viven los adolescentes en su vida real suelen consistir en las feroces contradicciones creadas por las esperanzas de los adultos.
> 3. Uno de los enemigos más feroces de la adolescencia es la falta de poder.
> 4. La literatura puede ayudar a los adolescentes a distanciarse de sus sentimientos, de modo que puedan observarlos, comprenderlos y adaptarse a ellos.
> 5. Nuestra salud mental depende en gran parte del modo en que nuestro interior encaje bien con el mundo externo. La literatura ayuda a lograr esa congruencia.
> 6. Si no leemos poesía, si nunca nos hemos roto el corazón con el lenguaje, nunca llegaremos a pisar ni siquiera los primeros peldaños preliminares e indispensables de lo que es una vida civilizada.
> 7. Cada lector lee de un modo característico propio. Cada lectura es única. Aunque la lectura individual puede ser modificada si el lector forma parte de un grupo, por ejemplo, el del aula.
> 8. Si el placer de la lectura es el objetivo principal, debe separarse muy bien el gozo del simple acto de leer de las lecturas obligatorias y los ejercicios correspondientes que suelen acompañarlos en las escuelas.
> 9. Los libros con una intención de persuasión por cualquier causa no son literatura sino propaganda. De la misma manera, los padres o maestros que aconsejan un libro para lograr un efecto determinado en el lector corren el riesgo de degradar y estropear la lectura.
> 10. Un adulto, padre o profesor, no debe menospreciar nunca los libros libremente elegidos por los jóvenes. Sería como burlarse de sus gustos personales. La lectura también es un hábito, una mecánica, y *esos* libros pueden ayudarle como mínimo a leer más rápido. Ya descubriremos mejores textos. Y recordemos que nosotros, adultos, tampoco leemos siempre lo mejor ni por altísimos motivos espirituales.

Si bien es verdad que, en la misma introducción, se había declarado que no se iba a discutir sobre la selección y clasificación de los contenidos literarios según las distintas edades (Abril, 2005), la continua referencia a la realidad (emocional, psicológica o social) del joven, desplaza cualquier posibilidad de aclaración o

delimitación entre la literatura infantil y la juvenil. Además, se otorga a la literatura una función casi "curativa", de ahí que se enuncie la importancia de una buena historia y el placer de leer junto al distanciamiento necesario para conocerse mejor o para lograr la salud mental. Desde este punto de vista, la adolescencia se considera una etapa que hay que superar a través de un duro periodo de aprendizaje, de ahí que el joven necesite la literatura como el que busca un poción mágica que logre curarlo y enseñarle el camino.

En estudios más recientes también se confunden ambos términos, por ejemplo, Martín Vegas (2009), en la delimitación y funciones de la literatura infantil y juvenil, explicita: "La cuestión es qué es lo que hace que una obra determinada sea literatura para jóvenes. La respuesta es sencilla: la LIJ es la literatura que le gusta a los jóvenes y la creada por ellos" (p. 280). En este caso, se utiliza el término "joven" como un concepto amplio en el que se incluyen todas las edades, sin distinción; se trata de una simplificación excesiva, poco válida cuando se pretende un conocimiento riguroso de lo que es la literatura infantil y juvenil. Contribuye a esta indeterminación la definición que aporta de LIJ, que corresponde a la de Díaz-Plaja Taboada y Prats i Ripoll (1998, citado por Martín Vegas, 2009, p. 281), que identifica la literatura infantil y juvenil como:

1. Literatura escrita por niños o jóvenes (con más valor psicológico que literario).
2. Literatura supuestamente destinada a adolescente.
3. Literatura de imaginación adaptada a la comprensión de la infancia y al mundo que interesa a los niños.

En esta caso se mezcla la literatura para adolescentes con la que adapta a la infancia; además de que se incluye el concepto de "literatura escrita por niños o jóvenes", principio que hemos desterrado de nuestra exposición porque los textos que escriben niños y jóvenes no pueden considerarse, sin más, literatura ya que apenas cumplen con el requisito básico de la selección y elaboración del material lingüístico y literario. La misma autora (Martín Vegas, 2009) había explicado que la LIJ tienen los mismos ingredientes de la literatura y que la calidad de estos textos se mide por idénticos parámetros: "impacto en el público, construcción temática, discurso, lenguaje, transmisión de valores, etc." (p. 280). Estas paradojas y ambigüedades no dejan de ser comunes en muchos libros cuya función no es tanto profundizar en la LIJ como ofrecer orientaciones didácticas generales a los docentes o a los estudiantes universitarios cuyo desarrollo profesional se orienta a la docencia.

En medio de este panorama confuso, afirma Gómez Lora (2009) en su *Manual de literatura infantil y juvenil*, en el que se detalla cada una de las partes de la obra literaria y se proponen actividades de escritura, que:

> Por otra parte, y en relación con el tema de si todos los adolescentes escogen la Literatura Juvenil entre sus preferencias, hay que tener en cuenta que muchos chavales amantes de la Literatura no hurgan en la sección de libros juveniles para escoger sus autores. Van directamente a por los libros de adultos o a por los cómics presentados en las estanterías para niños. Es algo muy natural porque la Literatura Juvenil no es sinónimo exacto de Literatura para jóvenes. Hay niños menores de 12 años y personas de 40 interesados por historias cuyos protagonistas y cuyo enfoque narrativo se orienta para la etapa vital dedicada al cambio de la infancia a la vida adulta. Es decir, se apasionan por la Literatura Juvenil y no son adolescentes. En el cine es todavía común ver las salas de las películas de héroes de 16 años llenas de infantes de 10 y 11 años (p. 38).

Esta precisión introduce en la discusión terminológica lo imprecisas que son las fronteras de la edad. El patrón cronológico a la hora de escribir no es una pauta fiable, más aún si el autor pretende dejarse guiar por él, por eso insiste en que, aunque pueda parecer que las tramas cuyos protagonistas sean chicos de 12 a 18 años interesen mayoritariamente a personas de esta edad, hay muchos adolescentes que acuden a las estanterías de la literatura de adulto en busca de libros que les resulten más atractivos, por eso "el escritor de Literatura Juvenil debe pensar más sobre la edad de sus personajes para no sentirse atenazado por la edad de los lectores" (Gómez Lora, 2009, p. 38).

Las características propias de esta literatura resultan borrosas porque acaso ¿la literatura juvenil es aquella que trata temas afines a los jóvenes con tramas resueltas por protagonistas de determinada edad?, pero aún más, ¿necesita el joven una literatura específica o ya tiene edad suficiente para escoger aquellas obras que satisfagan sus necesidades personales de la índole que sean?

Este conflicto no es fácil de solucionar, sobre todo si tenemos en cuenta que es el adulto el que enjuicia y produce las obras destinadas al público juvenil. Si los textos de los niños más pequeños o de los adultos no se limitan a tratar sobre sus problemas concretos, por qué los de los jóvenes sí tendrían que hacerlo (Quiles Cabrera, 2000). Por otro lado, si lo que deseamos es proporcionar textos a los adolescentes que los cautiven y logren convertirlos en lectores permanentes, tenemos que preguntarnos: ¿Por qué no se habla con más precisión del placer de la lectura? ¿En qué consiste? ¿Con qué placer, de los conocidos, es comparable? ¿Se puede transmitir? El posible goce que

experimenta el adolescente, ¿es de la misma naturaleza que el pregonado por el adulto? (Moreno, 1995). En el terreno de la literatura juvenil parecen plantearse más preguntas que respuestas, por ello, es necesario intentar organizar una síntesis de las diferentes posturas.

Teixidor (1995) asocia el descubrimiento de la literatura juvenil con la aparición de un público (entre los 13 y los 17 años) que se convierte en lector *masivo*. Muchas razones han propiciado la necesidad de crear para este público lecturas específicas que les faciliten el acceso y la comprensión de las grandes obras. Entre estas razones, además de la generalización de la escolarización, destacan: la transformación de la familia en institución educacional, el papel que adquiere la lectura como instrumento de formación, el rechazo del empresariado a los analfabetos *secundarios*, el acceso de la población a sectores de mayor nivel cultural y la participación activa en el sistema democrático que exige cierta preparación intelectual.

García Padrino (2000) aclara que ha habido dos factores claves para que, en la época contemporánea, se haya podido desarrollar la literatura juvenil; por un lado, la preocupación didáctica de los docentes por fomentar los hábitos lectores de sus alumnos y, por otro, el interés editorial que ve en los jóvenes un sector por descubrir por lo que le ofrecen los productos que se consideran más indicados. Y estos textos son, eminentemente, narrativos, en el mercado de la literatura juvenil encontramos escasas obras de poesía o teatro. El rasgo predominante de esta narrativa no reside en la complejidad (tal como sucede con la literatura infantil que demanda claridad y sencillez debido al nivel de competencia lingüística de los lectores a los que va destinada) o en la estilística, sino en la temática; unos temas que se consideran apropiados (bien por las editoriales, bien por los mismos autores) para los jóvenes porque tratan de sus preocupaciones o intereses. Intentar lograr esa sintonía entre lector y texto supone que:

> El resultado de esa buscada, y a veces forzada, adaptación temática a lo que se piensa puede gustar a los jóvenes es muchas veces el predominio de situaciones y comportamientos tópicos en una parte considerable de esas creaciones dedicadas de intención a la juventud. Tanto es así que de nuevo podemos hablar de literatura *absorbida* por tales destinatarios –narrativa *light*, para adaptarnos a los usos actuales- y de una narrativa *penetrable*, más enriquecedora, donde es difícil establecer una cierta diferenciación con aquella de auténtico carácter adulto (García Padrino, 2000, p. 75).

Se repite la dicotomía que se plantea para la literatura infantil entre literatura escrita expresamente para los pequeños y literatura *ganada* por los niños que se adueñan de obras porque les gustan, independientemente de que fueran elaboradas pensando en

ellos o no. López Gaseni (2010), a propósito de una investigación llevada a cabo sobre las traducciones al euskera de la literatura juvenil, se pregunta cuál es el *corpus* que constituye esta literatura y responde de modo que sitúa un primer *subcorpus* de obras formado por los textos no dirigidos específicamente a los jóvenes pero leídas habitualmente por ellos; y un segundo *subcorpus* que lo componen aquellas que sí se escribieron para ellos.

Aún así, los límites entre una y otra literatura, ganada o específica, no están tan claros como en la literatura infantil porque el lector juvenil puede comprender una obra para adultos mejor que el lector infantil, una vez más dependerá de su competencia lingüística y literaria; competencias que, por otro lado, no pueden presuponérsele por igual a toda la población adolescente. No pocas veces la literatura juvenil, con este afán de llegar al lector joven, se ha llenado de buenos sentimientos, de tópicos comunes y de "lecciones", porque se ha pretendido formar buenos ciudadanos además de buenos lectores. Estos objetivos no son incompatibles, pero no son necesariamente idénticos. Además, la novedad temática no ha venido acompañada de la novedad técnica o estilística.

Los autores que escriben libros destinados a los jóvenes no deben estar tan preocupados por la moral que puedan contener, más bien su tarea es proporcionar obras con las que los lectores puedan desarrollar y afirmar su identidad y descubrir su posición en el mundo (Teixidor, 1995).

Cuando se defiende la idea de un lector juvenil, estamos fabricando una falacia pues no existe un lector homogéneo y uniforme, sea niño, joven o adulto. Pero es que, además, los rasgos del lector adolescente han variado; en estos momentos, este lector vive inmerso en multitud de narraciones (la televisión, el cine, Internet, etc.) que le proporcionan una visión global del mundo. Por otro lado, el libro para jóvenes se ha convertido en una mercancía que pretende llegar a muchos lectores, independientemente de la edad y el país donde vivan. Esto significa que la decisión de editar se basa en criterios de rentabilidad, "y esta lógica tiene en mente un nuevo lector: nos referimos a un adolescente que ya no construye su identidad cultural a partir de la pertenencia a una cultura o una nacionalidad concreta sino a través de sus gustos musicales, su canal (temático) de televisión, su tribu" (Lluch, 2008, p. 9). Este lector consumirá narrativas que circulen bien por la consola, el televisor, el libro, el ordenador o el cine. En consecuencia, el papel de los actores que intervienen entre el libro y el lector se modifica, aunque, como señala Lluch (2012), estos cambios también se han producido

en otros momentos de la historia, por ejemplo, cuando en el siglo XIX, el autor ya no estaba protegido por un mecenas y tuvo que establecer la comunicación directamente con el lector.

Según explica Colomer (2009), los adolescentes se incorporan, o no, a las redes de la lectura según dos fuerzas que han ido asentándose a lo largo de los años, el deseo de leer y su experiencia como lectores durante la infancia y la escolaridad. Los niños llegan a la adolescencia con un bagaje que va a conformar un espacio de tensiones; de un lado, los requerimientos escolares; de otro, la necesidad personal de construirse una identidad propia. La lectura de los adolescentes se inscribe entonce en el cruce de estas tensiones y se configura como un espacio de frontera entre múltiples *corpus*, funciones, ámbitos y formas de proceder (Colomer, 2009). También es frontera porque en esta edad se abandona la literatura infantil, aceptada y auspiciada socialmente, y se acerca a la lectura adulta, menos generalizada. El problema surge cuando, tanto la literatura infantil como la juvenil, dejan de ser, según terminología de García Padrino (2000), de *tránsito* –facilitan la preparación y formación hacia la literatura general- y se convierten en literaturas de *sustitución*.

Algunos autores cuestionan la legitimidad de los adultos para decidir qué es literatura juvenil y, sobre todo, para aleccionar a los jóvenes sobre lo que tienen que leer y lo que no; es más, consideran que los adultos también utilizan la literatura para adoctrinar y "apaciguar" la naturaleza rebelde de estos lectores, al respecto insiste Moreno (1995, p. 36):

> Los adultos deseamos una juventud sana y viril, que se duche todos los días, que no escupa en la calle, y, sobre todo que lea, pero se olvida de proclamar que, también, la queremos sumisa, obediente y sujeta a nuestras orientaciones y veleidades político-culturales. Y, aunque nos cueste reconocerlo, el libro forma parte privilegiada de esa colonización, más o menos inmoral y totalitaria. Y democrática, claro.

Delgado Gómez (1996) rebate esta postura de Moreno, irónica y tajante, aunque sin rechazarla del todo pues comparte su visión de que el gran problema de la literatura juvenil son los adultos, argumentando que este afán de "colonización" de los adultos no es nuevo; toda cultura tiende a intervenir sobre sus miembros más jóvenes para que interioricen unos valores ya preestablecidos. Ante esta tendencia, las generaciones más jóvenes discuten, modifican y sustituyen estos valores, al menos en su vertiente más externa. Sin embargo, esta realidad varía en la sociedad actual: por un lado, los adolescentes no parecen estar interesados en discutir ninguno de los valores culturales

que se les transfieren; por otro, existe una degradación cultural (entendiendo por cultura el conocimiento que permite una reflexión crítica y un enfrentamiento con la realidad) originada por diferentes factores entre los que destacan: la mercantilización de los medios de comunicación, la transformación del ritmo de vida en las ciudades, la transformación de la información en un espectáculo, la inflación de productos culturales e informativos y la simplificación extrema de los lenguajes[12]. La discusión sobre el papel de los adultos como mediadores en literatura juvenil, se supera con una afirmación conciliadora (Delgado Gómez, 1996, p. 26):

> Autores, docentes, críticos, bibliotecarios… sí tienen algo que decir respecto al modelo de lectura que hemos legado a nuestros adolescentes. Para ello, sin embargo, tendríamos que sufrir nosotros mismos un proceso de reciclaje, una cura de humildad que nos liberara tanto de la mala conciencia como del complejo de superioridad estéril. Debemos confesar que ignoramos si seremos capaces de tan difícil tarea.

Esta consideración de los mediadores entre texto y joven no niega los falsos tópicos que la literatura juvenil ha generado, pero tampoco la deja al libre albedrío sin tener en cuenta que se ha convertido en un fenómeno social que se ha desarrollado de forma progresiva. Para García Padrino (1998), el docente, o el adulto en general, para favorecer al relación entre el joven y la literatura, debe ser un modelo de lector y conocedor de la literatura; debe incitar al encuentro personal del alumno con la literatura y planificar unos objetivos formativos o instructivos; ha de integrar su labor en una enseñaza continuada y efectiva de la lectura y tratar ésta como un ejercicio de libertad y de reflexión crítica, no como una simple mediación o animación; necesita poseer un conocimiento personal de las creaciones para sus alumnos sin dejarse llevar en exceso por las editoriales o las modas. Indica Colomer (2009) que el contexto de la clase, la figura del docente y la autoimagen que los jóvenes tienen sobre sí mismos como lectores son factores que confluyen en la motivación a la lectura.

En una investigación llevada cabo por el grupo Lazarillo de la Universidad de Cantabria, coordinado por Tejerina (2006), con adolescentes de 3º y 4º de la ESO, cuyos objetivos eran, entre otros, conocer de qué manera intervienen los departamentos y profesores en la selección y evaluación de las lecturas obligatorias y voluntarias, qué

[12] Esta consideración de una juventud "conforme" no dejan de ser, y como tal hay que comprenderla, una generalización que ha podido variar tras los movimientos del 15M; sin embargo, creemos que se mantiene en vigor, si analizamos a la población juvenil, incluida la universitaria, con criterio cuantitativo, es decir, comparando el número total de jóvenes con la cifra que corresponde a los jóvenes que se manifiestan de forma más rebelde.

textos se programan, qué rasgos los definen, qué valoración le dan a la literatura juvenil los profesores de estas edades y qué lecturas, de las programadas, han tenido más éxito entre los estudiantes, se obtuvieron algunas conclusiones significativas:

a) Los departamentos de lengua y literatura (de institutos de la región de Cantabria) se ponen de acuerdo a la hora de seleccionar los títulos de lecturas obligatorias; en cambio las lecturas voluntarias es una cuestión individual de cada profesor. En ninguno de los dos casos se ofrece información de cómo se van a evaluar o trabajar estas lecturas. Las lecturas seleccionadas incluyen textos clásicos y tradicionales, junto a obras actuales y novedades. Esto demuestra que los docentes no poseen un canon común que les pueda ayudar en su elección.

b) Los alumnos no participan en la elección de los libros, salvo en las lecturas voluntarias, aunque en este caso también de forma anecdótica.

c) Los profesores de Educación Secundaria creen que la literaria juvenil es atractiva para sus alumnos y la utilizan como recurso para fomentar el hábito lector y trabajar su competencia literaria. En relación a la literatura juvenil, es enorme la cantidad de títulos que los profesores consideran de interés, estas obras son de temática variada y, predominantemente narrativas.

Estos datos avalan la intervención del docente como mediador en estos niveles académicos. Tal vez habría que replantearse, desde el punto de vista didáctico y educativo, esta actuación, pero sin negar la importancia que tiene, para la mayoría de los jóvenes, contar con un guía o "tutor" adulto que los oriente en medio de tanta publicación y tantos títulos y, sobre todo, que los contagie de curiosidad, principio de la lectura placentera. Sin embargo, hay autores como Lluch (2008) que defienden que esta mediación se ha perdido, lo cual ha originado un cambio importante tanto en las formas de llegar al lector como en las características discursivas de los nuevos relatos. Si ahora el mediador no recomienda la lectura, las editoriales deben buscar nuevas formas para llegar al consumidor juvenil y así lo hacen a través de la mercadotecnia o el tipo de relato que escogen para su publicación.

> Esta búsqueda requiere acciones que estimulen la curiosidad sobre un nuevo libro, la necesidad de conocer una nueva trama, de saber de qué va un nuevo lanzamiento editorial o de generar un placer aparentemente único con un relato para, a continuación, ofrecer libros similares que continúen ese placer. Se opera a la manera de capítulos de una serie o de los *spin off* (las nuevas series nacidas del éxito de otras mediante el uso de protagonistas o tramas comunes, como las continuaciones de la clásica *Ley y orden* o *CSI*) (Lluch, 2008, p. 11).

Califica Lluch (2012) de “lecturas por impulso” a aquellas que los jóvenes lectores escogen al margen del circuito escolar, y cita como ejemplo el caso de *Harry Potter*. Estas lecturas no están pensadas para la escuela y la educación literaria sino para el mercado, así la lectura juvenil “se sitúa al lado de los libros dirigidos a un público no marcado por la edad y cerca de los objetos de consumo cultural o de ocio dirigidos al mismo perfil consumidor: el joven” (Lluch, 2012, p. 42). Este tipo de textos, posee características concretas que facilitan su consumo (Lluch, 2012):

1. El mecanismo discursivo prioritario es el diálogo que, además, de contribuir a agilizar el ritmo narrativo, crea al sensación de que los hechos descritos están sucediendo en “tiempo real”.

2. La descripción se reduce a secuencias de carácter abstracto y convencional y se desarrolla en párrafos cortos.

3. El narrador aumenta su importancia, en tanto que su punto de vista marca la trama, aunque, en ocasiones, se hayan limitados sus apariciones explícitas.

4. El “yo” narrador se funde con el del autor y el del lector, mecanismo que busca la identificación del lector.

5. Se incorporan al texto convenciones fáciles de seguir por el lector, lo que hace que la lectura se convierta en un acto predecible y poco reflexivo, relajado o sin dificultad.

En síntesis, los relatos que más éxito tienen entre los jóvenes se basan en el mestizaje o fusión entre diferentes modelos narrativos. Son unos relatos que “a un mismo patrón narrativo suman, reutilizan, copian y adaptan lo que consideran apto: de la literatura de adultos más canónica a la más comercial, de las narrativas televisivas a las cinematográficas o cibernéticas” (Lluch, 2008, p. 12). En la concepción de los personajes (multitud de personajes que aparecen o desaparecen de las historias), del tiempo (cambios temporales en los que pasado y presente se entremezclan), de la trama (en volúmenes que se concatenan o que se presentan como historias independientes con algunos nexos en común), incluso, en el valor que adquieren los diálogos, se percibe la influencia de los productos audiovisuales en los libros para jóvenes escritos y editados en la actualidad. A esto se unen otros aspectos como la importancia que las campañas de promoción dan al primer capítulo y la revisión de conceptos como la originalidad: ya no es tan importante saber qué texto está en el origen, como encontrar la propuesta que satisfaga a cada lector, además de la preferencia de los autores por universos de ficción.

A pesar del predominio de los universos de ficción, en la literatura juvenil existe también una temática realista que tiene gran acogida entre los autores. Según Marcos Carlos Teixeira da Silva (2012), la tendencia general de estas obras de literatura juvenil es la de representar personajes y situaciones próximos a los lectores. Esta aproximación a las vivencias juveniles suscita algunos interrogantes. En primer lugar, los temas de actualidad, en cuanto a elementos uniformadores, significan la masificación de los lectores, heterogéneos en su propia naturaleza. Por otro lado, la voz narrativa es, con frecuencia, la de un narrador-protagonista-adolescente, lo que supone la fusión del mundo del adulto, el autor, y del mundo del adolescente, el lector. La visión de la adolescencia, más o menos idealizada, que tiene el adulto se proyecta entonces sobre el texto y esconde la visión de los jóvenes; es por esto que el equilibrio entre ambas voces es un valor añadido a las obras de literatura juvenil:

> E a obra bem conseguida não é aquela onde a autoridade criadora se apaga, mas aquela onde se fundem ou cruzam harmoniosamente as fronteiras entre dois modos forçosamente distintos de entender o mundo e de o dizer (recurso particularmente bem conseguido nas obras de Alice Vieira). Por vezes, a mundividência do adulto está demasiadamente presente, particularmente nas obras onde é mais óbvia a intenção didáctica, percebendo-se nelas a projecção intencional de valores ou modelos; noutros casos, tornase clara a sobreposição de uma projecção autobiográfica que impõe una perspectiva unilateral (Marcos Carlos Teixeira da Silva, 2012, p. 20).

Si éstas son algunas de las características de las obras, seguidamente habría que preguntarse sobre los motivos que tienen los adolescentes para leer y, tal vez de este modo, se descubra por qué son estos libros los que cuentan con mayor éxito. Estas causas están relacionadas con sus sueños y fantasías, con la necesidad de corroborar su aprendizaje en el campo de las relaciones personales, con satisfacer su curiosidad sobre determinados temas. Según las últimas investigaciones, las razones de por qué leen los jóvenes pueden sintetizarse de la siguiente forma (Colomer, 2009, p. 52):

- Los jóvenes valoran el acto de lectura de manera más positiva que el libro mismo que se toma como un objeto, sustituible por otros formatos. Además, estos lectores escogen las obras más por el título, la colección o el tema que por el autor, y las juzgan por medio de criterios heterogéneos que pueden ir desde la impresión causada, al papel de los protagonistas, pasando por la longitud de la historia. Esto era impensable en generaciones anteriores y es improbable en los lectores cultos más avezados.

- La relación del lector con el texto se produce mediante la identificación. Se trata de una lectura efímera, que se consume en la inmediatez, una lectura por placer

que se opone a la lectura escolar. Esta necesidad de identificarse con el texto exige una voz narrativa próxima, un estilo casi invisible tras la trama en la que predomina la intriga o la fantasía, la espectacularidad o la astucia.

- No existe todavía una noción de valor literario, de clásicos o libros indispensables. Tampoco se percibe la lectura como un elemento que otorgue prestigio especial.

En contrapartida, algunas de las causas por las que no leen los jóvenes son: los cambios socioeconómicos que marcan un ritmo de vida sin el aplomo o la serenidad que necesita la lectura, los sistemas de ocio establecidos que fomentan otro tipo de actividades y no catalogan la lectura como experiencia de valor y, por último, la división entre el entretenimiento y la lectura escolar que se percibe de forma utilitarista: leer es una tarea de la escuela, para divertirse acuden a otros ejercicios.

¿Puede considerarse, entonces, la literatura juvenil un género destinado a este sector del público? Según Teixidor (2000), para que una literatura sea considerada género son necesarias unas reglas. Parece una verdad acertada que la literatura juvenil tiene que gustar a los jóvenes. Sin embargo, esta condición resulta excesivamente general, por eso hay que añadirle otros rasgos. Deben ser textos que se alejen de la nostalgia de la juventud y atrapen al lector desde la primera línea. Que reflejen el genio y personalidad de su autor, por tanto, no son válidos los moldes prefijados que producen obras idénticas. Que acojan una cierto nivel de transgresión, puesto que nadie lee con placer lo que conoce o la mera descripción realista de una situación cotidiana y común a los lectores. Que contribuyan a recrear unos mundos paralelos y proporcionar a los jóvenes su parte de felicidad a través de la narración, por lo que los libros que tienen que leer los niños y los adolescentes no deben destacar por la moral que contienen, sino por las palabras y las estructuras que les ayudarán a descubrir su identidad.

Estas normas o reglas pueden resumirse en: no engañar, no hacer falsa demagogia, darle importancia al lenguaje, al papel de la imaginación, a la elección de la técnica narrativa, sin simplificaciones, pero sin exigir un esfuerzo superior a la capacidad de lectura de estas edades, y mostrar la vida de modo que el lector pueda estructurarla según su personalidad.

También es cierto que si se considera la literatura juvenil un género podemos estar cometiendo un error puesto que un género no se delimita por elementos externos, por ejemplo, la edad de los lectores, sino por rasgos internos. Hablamos de género a partir del análisis de las pautas comunes a varias obras; en cambio, cuando se delimita

el género al margen de las obras y sus contenidos, "entonces se corre el riesgo de que dichos contenidos sean fijados por agentes inadecuados que desplazarían lo que debió haber sido género hacia la simple fórmula o el estereotipo, tanto formal como temático" (Delgado Gómez, 1996, p. 23). Por este motivo, es necesaria una crítica rigurosa que sirva de orientación y aclare los criterios con los que se van a valorar las obras: psicológicos, pedagógicos, literarios, etc. Esta crítica debe contemplar los nuevos modos de leer y de hacer de los jóvenes actuales. Pero no todos los investigadores opinan de idéntica manera sobre esta literatura juvenil.

Pagès Jordà (2009) declara que los clásicos han sido reemplazados, en buena medida, por obras redactadas por autores especializados en literatura juvenil, pendientes de la actualidad más efímera. A menudo dichas obras contienen dosis de morbo notables: drogadicción, acoso escolar, violencia doméstica, delincuencia juvenil, etc. Como ya expusiera García Padrino (2000), cree Pagès Jordà, (2009) que "suelen ser libros de escasa entidad literaria, carentes de imaginación y de tradición, escritos para no releerse y con tendencia a moralejas obvias" (p. 14). Para este autor, la edad de oro de la literatura juvenil terminó hace un siglo, no tanto porque no sea lícito escribir novela juvenil en la actualidad, sino porque a veces se hace creer a los jóvenes que las obras que se les proponen, muchas de ellas insulsas, corresponden a lo que se llama literatura. Estas palabras rememoran muchos de los debates en torno a la calidad de los libros de literatura infantil e insisten en la necesidad de priorizar la calidad literaria sobre la "eficacia" didáctica. Insiste, tal como ha sucedido a lo largo de la historia de la literatura infantil, en el valor de la literatura por sí misma, aunque un buen texto sirva para afianzar otro tipo de conocimientos en el lector:

> Cuanto más placer obtiene el lector, más profundos son los surcos con que los usos gramaticales quedan grabados en su cerebro. Luego bastará con enseñarles a invocar las palabras para que salgan, solícitas de su escondite. Todo lector conoce la experiencia mágica de localizar, en un pliegue de su mente, las construcciones adecuadas en cada ocasión. Los amantes de la literatura juvenil han ido atesorando, quizá sin darse cuenta, una serie de construcciones sintácticas y de palabras emocionantes, llenas de connotaciones e inolvidables: pudin, escarlatina, tse-tsé, quinina, rododendro, guisar, botavara, grog, *whist*, proscrito, curare, grisú. En este aspecto, la lectura puede considerarse una estupenda gimnasia pasiva, ya que el usuario cimienta con ella, sin esfuerzo consciente, toda su musculatura lingüística. Pero, pese a su importancia, habrá quien piense –no sin razón- que la lengua no lo es todo (Pagès Jordà, 2009, pp. 17 y 18).

No se trata de acudir a los libros para enseñar lengua sino que éstos, si son buenos, te ofrecen una lección magistral de contenidos lingüísticos casi sin querer, de

ahí la responsabilidad de los mediadores en la selección de los textos. Los jóvenes se acostumbran a "descodificar" siempre el mismo tipo de código y se pierden ante una obra clásica debido al mundo que representa, objetivo prioritario de la obra literaria, lejos de sus motivaciones más inmediatas. La imaginación se enriquece con los buenos libros; esa imaginación tan útil para la ciencia y la técnica, para la convivencia y la política. Por este motivo, estudiar los clásicos permitiría establecer un canon que ayudaría a esclarecer un poco el panorama, a veces confuso, sobre la calidad de las lecturas que hacen los jóvenes.

Muchos de los protagonistas de las obras clásicas de la literatura juvenil son aficionados a leer (recordemos, por ejemplo, al personaje de Jo en *Mujercitas* o a Tom Sawyer en *Las aventuras de Huckleberry Finn*), el ansia de vivir aventuras comienza en el momento de la lectura y son ellas las que, en muchas ocasiones, les llevan a abandonar sus hogares y descubrir el mundo, a convertirse en escritores de sus propias peripecias. Los clásicos juveniles han sido durante mucho tiempo el puente entre la literatura infantil y la literatura de adultos, tal vez, ahora que existen productos destinados específicamente a los jóvenes no siempre de buena calidad literaria, queden relegados a la pura anécdota, destinados solamente a aquellos que se han descubierto como lectores voraces.

Pero no todos los clásicos envejecen de la misma forma y esto no siempre es responsabilidad de los receptores. El exceso de sentimentalismo puede ser un motivo, también la complejidad del texto que exige a los lectores jóvenes una competencia lingüística que no poseen, o la sencillez extrema que los lleva a considerar la obra para niños más pequeños. En el terreno de lo moral, algunos de estos libros resuman unos preceptos de conducta hoy difícilmente digerible. Aun así, su lectura puede ser edificante, no como modelos de conducta, sino como recreación de otros mundos.

El clásico juvenil suele identificarse con la novela de aventuras en la que los protagonistas sortean obstáculos y viven peripecias peligrosas, muchas veces en lugares exóticos. En estas novelas predominan los hechos, no las ideas, y la voluntad, no la contemplación. El esquema básico de la trama de una novela de aventuras clásica podría ser: el héroe, casi siempre joven, inicia un viaje en el que busca algo o a alguien y durante el cual tendrá que vencer multitud de peligros. En su recorrido tendrá que tomar decisiones difíciles que le permitirán, no sólo conseguir lo que se propone, sino madurar y enfrentarse a sí mismo en situaciones límite (recordamos, por su semejanza, las funciones del cuento de hadas expuestas por Propp (1985) y desarrolladas más tarde por

Pisanty (1995) que marcan la estructura y, en consecuencia, la lectura de estos textos). El divorcio entre clásicos y literatura juvenil no está tan claro como pudiera parecer.

En algunos estudios se constata la influencia que los clásicos han tenido en la literatura juvenil actual. Precisa Valriu (2010) que uno de los máximos exponentes de la literatura juvenil catalana, Folch i Torres, al que la crítica considera el introductor de la novela de aventuras en Cataluña, bebió de clásicos como Defoe, Verne, Dumas, Stevenson, Cooper o Dickens. Sin tener que remontarse a principios del siglo XX, concluye Valriu que autores catalanes contemporáneos de literatura juvenil como Josep Vallverdú, Oriol Vergés, Emili Teixidor o Joaquim Carbó son herederos de los autores catalanes anteriores a ellos, pero también de los clásicos universales del género, de los autores europeos y norteamericanos más modernos. Se queja esta autora de que en la era del eclecticismo y la globalización es muy difícil delimitar la influencia de los clásicos en la producción contemporánea. Además, el referente literario es muchas veces sustituido por la versión cinematográfica con lo que se complica un poco el deseo de acudir a las fuentes originales y establecer su rastro en los textos actuales, o bien de ofrecer a los lectores estos textos para que los disfruten. Un claro ejemplo de esto sucede con las versiones de Disney sobre los cuentos clásicos. Al respecto aclara Lluch, refiriéndose a *Cenicienta*:

> En definitiva, a pesar de las múltiples variaciones que el mito ha presentado a lo largo de la historia lo que nos ha llegado es la versión de un norteamericano conservador a través de la cual propone un mundo posible regido por un orden patriarcal en el que la mujer debe volver a casa cuando se le indica y sólo a través de la sumisión y la obediencia podrá ser gratificada (Lluch, 2003, p. 110).

La relación de los jóvenes con los clásicos puede contemplarse, también, desde otra perspectiva, García Padrino (2000) se refiere a los clásicos entendiendo por ello las obras de la literatura universal para adultos y se pregunta ¿por qué un joven español debe leer a Cervantes o Calderón? ¿Cuáles son los clásicos? ¿Qué convierte a un autor o a una obra en clásico de la literatura o de la cultura? Por un lado, hay expertos que rechazan la recomendación de leer a los clásicos a edades tempranas, por ejemplo, Martín (1995) cree que los clásicos son peligrosos porque ofrecen demasiadas dificultades para aquellos lectores que aún no son expertos y que, además, se ven acosados por otros entretenimientos que proporcionan gratificaciones más inmediatas y afirma que “los clásicos son platos de fabada de difícil digestión para estómagos que no han recibido todavía ninguna clase de alimento” (p. 27). Por otro lado, los hay que

defienden estas lecturas a través de adaptaciones y versiones. Ambas posiciones han acompañado siempre al fenómeno literario, se trate de literatura juvenil, infantil o de adultos, de una época u otra.

García Padrino (2000) defiende que, aunque en la literatura infantil y juvenil también se cuenta con obras y autores clásicos, no debe abandonarse, por ello, el propósito de que los jóvenes entren en contacto con las obras destacadas de la literatura general que han pervivido en el tiempo, de ahí que su interés se centre en estudiar las condiciones en que se producen las adaptaciones de las obras clásicas universales.

Estas adaptaciones a los lectores juveniles, siempre han contado con una clara intención didáctica y esto aporta inconvenientes y beneficios. Los inconvenientes se refieren, fundamentalmente, a que toda adaptación o versión supone una reducción del original; se empobrece el texto y, en cierta medida, se "engaña" al lector al hacerle creer que conoce la obra y a su autor. Además, la obra literaria es un todo que no admite alteración sin convertirse en algo diferente a lo que se creó. Este argumento es incuestionable pero no debe ignorarse que, si no fuera por las adaptaciones o versiones, muchos jóvenes no sabrían de la existencia de grandes obras, y éstas se convertirían en patrimonio de un grupo reducido, hasta elitista, de lectores. De ahí que las ventajas de las adaptaciones sean, sobre todo, su carácter democratizador y su función de medio para iniciar y motivar al lector para que, posteriormente, cuando tenga la experiencia vital y lectora suficiente, se acerque al original.

Esta dicotomía es de difícil solución: ¿dejamos a un lado las obras clásicas para cuando los lectores tengan la competencia lingüística y lectora suficiente, o les ofrecemos adaptaciones que les permitan un conocimiento aproximado? Si optamos por la segunda posibilidad hay que tener en cuenta que sean buenas versiones del original, para lo cual deben responder a los siguientes requisitos: a) que se indique con claridad la autoría de la adaptación o versión y se informe sobre las condiciones de la versión ofrecida; b) que el objetivo principal sea divulgar y estimular el conocimiento posterior de la obra; c) que se intente recrear, en la medida de lo posible, el espíritu de la obra primigenia.

Weinreich (2000) asegura que en las adaptaciones se deben tener en cuenta tres factores importantes: el cognitivo, el emotivo y el conativo; y vincularlos a los intereses y características propias de las infancia. Expone, además, diferentes procedimientos para realizar la adaptación:

- La adaptación externa (*external adaptation*), que tiene que ver con el número de páginas, el tamaño del libro y su diseño, es decir, con todos los elementos relacionados con la forma de la obra porque ”apart from the words ‘Children’s Book Club?, there are several clues in the external design of the books to let the reader know that it is a children’s book and perhaps even a reasonably easy-to-read children’s book” (Weinreich, 2000, p. 46). El aspecto del libro puede animar a los niños a leerlo y la adaptación externa pretende despertar la curiosidad y el interés del lector infantil o juvenil.

- La adaptación interna (*internal adaptation*) se concreta a través de diferentes medios: el contenido del texto (*content adaptation*). En esta adaptación se introducen explicaciones, o fragmentos, en la historia original, se modifica algún elemento de la misma o, incluso, se varía algún rasgo de los personajes; la adaptación de la estructura general (*macro-structural adaptation*) que supone simplificar el argumento y dotar al narrador de un papel más activo como guía de la trama para que el lector no se desoriente a través, por ejemplo, de los diferentes puntos de vista o los *flash back* del texto original; la adaptación de la estructura interna (*micro-structural adaptation*), en este caso se modifica el estilo o lenguaje del texto: se acorta una frase o un párrafo o se sustituye el vocabulario más complejo.

La combinación de los requisitos expuestos por García Padrino y los procedimientos que determina Weinreich convierten la adaptación en un trabajo ímprobo y creativo, no en el mero ejercicio de resumir la obra original que, en ocasiones parece. Un ejemplo de adaptación, de buena adaptación según su opinión, es la que cita Pérez Méndez (2011) a propósito de la versión que se hace en la serie de dibujos animados *Érase una vez el hombre* de las peripecias de Marco Polo contadas en el *Libro de las maravillas*. Otro ejemplo interesante es el que ofrece Postigo (2002) porque analiza las versiones, para adultos y para niños, de obras tan complejas como *La Divina Comedia* y *Macbeth*. De *La Divina Comedia* utiliza dos versiones en castellano[13] en las que se suprimió la historia de los condenados, a costa de la fidelidad al texto original.

[13] Una es la adaptación *Historia de Dante* de la editorial catalana Araluce con ilustraciones de J. Segrelles (no consta fecha ni traductor), publicada también por Anaya en 1998, esta obra es una traducción de una obra inglesa de Mary MacGregor. La otra es la que se llamó *Comedia*, publicada en 1958 por la colección Clásicos Cadete de la también catalana editorial Mateu. El adaptador fue Fernando Gutiérrez y el ilustrador Aurelio Bevià.

Para el estudio comparativo de *Macbeth* se apoya en varias versiones catalanas[14] y sorprende que en todas, a pesar de lo oscuro de la trama, se le pusiera el subtítulo de comedia.

Estas adaptaciones son una muestra de cómo los adultos se empeñan en hacer llegar a los jóvenes obras complicadas ya para los lectores expertos, no sabemos si con la intención de que conozcan referencias culturales que se entienden como básicas, o con intenciones moralizadoras. En cualquier caso, nos parece difícil que estas adaptaciones cumplan con los requisitos que García Padrino (2000) había expuesto.

A lo largo de este epígrafe se ha explicado la dificultad de definir claramente las condiciones de la literatura juvenil y la relación de los jóvenes con los clásicos. Es innegable que esta literatura surge debido a la preocupación por este destinatario específico, tal como sucede con la literatura infantil. Además, como afirma García Padrino (2000), cada época, y su forma de contemplar la juventud, ha significado no sólo el auge de la literatura juvenil, sino una forma de tratarla y orientarla.

Aun reconociendo las diferencias entre literatura infantil y juvenil, en nuestro trabajo utilizamos el término literatura infantil y juvenil como un todo. Esta postura no tiene que ver con la inercia o la pereza, en cuanto a la utilización de los conceptos, sino que nos facilita el procedimiento de análisis. El *corpus* de obras que hemos analizado en esta investigación abarca tanto las lecturas destinadas a los más pequeños, como las dirigidas a niños mayores. Como no hallamos una certidumbre científica y generalizadora de cuándo comienza la edad juvenil y cuándo acaba la infantil, nos parece que no es el momento, ni el lugar, para enredarnos en teorías psicológicas o en un bosque terminológico que aún se está despejando, a pesar de que es muy importante que la discusión se mantenga abierta y pueda progresarse en la distinción entre literatura infantil y juvenil.

---

[14] Una de ellas se titula *Macbeth* y se basa en la versión de 1985 de José Luis Giménez Frontín con ilustraciones de María Teresa Cáceres, traducida al catalán por Núria García y publicada por Argos Vergara. Las otras son una adaptación de Leon Garfield publicada en 1995 bajo el título *Historiès de Sahakespeare* y publicada por Destino, con traducción del inglés de Xavier Roca Ferrer e ilustraciones de Michael Foreman. Y una versión catalana, también traducida del inglés, esta vez por Josefina Caball con ilustraciones de M. Rosa Perotti, de Charles y Mary Lamb, editada como *Contes de Shakespeare* en 1993. La edición original de esta última es de William Godwin, *Tales of Shakespeare* y se publicó en Londres en 1807.

2.3. Ilustración y literatura infantil

A lo largo de la historia, la incorporación de elementos visuales al libro se ha asociado a los textos destinados a los niños; éstos se deleitaban con las imágenes mientras los adultos han considerado los dibujos meros entretenimientos sin valor alguno: el libro sesudo, aquel que encierra doctrina y verdad no llevaba imágenes. Ya se quejaba la protagonista de Lewis Carroll de estas lecturas tediosas:

> Alicia empezaba a estar muy cansada de permanecer junto a su hermana en a orilla, y de no hacer nada; una vez o dos había echado una mirada al libro que su hermana estaba leyendo, pero no traía estampas ni diálogos, y "¿de qué sirve un libro", pensó Alicia, "si no trae estampas ni diálogos"[15].

Los críticos contemporáneos, en cambio, han situado las imágenes que acompañan a los textos en su justo lugar. Lerer (2009) afirma que la historia de la literatura infantil es una historia tanto de imágenes como de palabras. Incluso, añade, una historia de artefactos: libros valiosos, como objetos que se confeccionan y se guardan, con los que se convive y se ama. En un principio, la ilustración se incorpora a los libros para niños como un adorno que motive a leer y, sobre todo, a comprar. Sin embargo, en siglos anteriores ya existieron ilustradores que ganaron fama mundial gracias a sus grabados y dibujos. Algunas de estas ilustraciones acompañaban las ediciones de los cuentos clásicos, éste es el caso de la obra Gustave Doré (1832-1883). Otras se crearon para obras reconocidas hoy como clásicos de la literatura infantil, tal como sucede con el trabajo de John Tenniel (1820-1914), ilustrador de las obras de Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Mabel Lucie Attwell (1879-1964) que puso imágenes a la obra de J.M. Barrie, *Peter Pan*, Arthur Rackham (1867-1939), en cuyos trabajos figuran ediciones de los cuentos de los hermanos Grimm, pero también de *Alicia en el País de las Maravillas* y de *Peter Pan*, o Salvador Bartolozzi (1882-1950) que ilustró muchos de los cuentos de la editorial española Calleja[16].

La ilustración va adquiriendo, progresivamente, el valor de una obra artística. No sólo abundan los ilustradores sino que la variedad de estilos se convierte en una fuente inagotable de recursos estéticos que acompañan a la palabra. Según López

[15] La edición utilizada para la cita es Carroll, L. (1984). *Alicia anotada*. Madrid: Akal. Se trata de una edición de Martin Gardner, traducida por Francisco Torres Oliver y con ilustraciones de John Tenniel.

[16] Sobre la historia de la ilustración infantil española es muy interesante el estudio de García Padrino, *Formas y colores : la ilustración infantil en España* que cuenta con numerosos ejemplos y con un análisis pormenorizado que va desde los inicios hasta finales del siglo XX.

Valero y Encabo Fernández (2005) es complicado referirse a la estética de los libros infantiles y juveniles en plena época digital, en la que la cultura audiovisual se convierte en el modelo que sigue el gusto de niños y jóvenes. Por este motivo, afirman que no hay que centrarse tanto en lo que concierne al diseño del libro, a su aspecto exterior, como en la presentación que se hace del texto para despertar la curiosidad del posible lector. Sin embargo, no podemos ignorar que la imagen ocupa en la actualidad gran parte de los libros destinados a los primeros lectores, también a los mayores, incluso a los adultos: "La ilustración de los libros infantiles es la aplicación de la pintura a la creación de imágenes, cuya inspiración procede el hecho literario" (García, 2005, p. 225).

En el mercado pueden encontrarse, sobre todo, dos tipos de libros con imágenes, por ello es imprescindible distinguir entre "libro de imágenes" y "álbum ilustrado" (Durán, 1998, citado por Tejerina, 2008). El álbum ilustrado es la obra en la que las imágenes tienen un papel fundamental, están secuenciadas y forman un conjunto comunicacional, además, cuenta una historia y presenta una ficción, al contrario que el libro de imágenes. En el libro álbum, las imágenes y las palabras se relacionan de modo que el significado total de la historia no se entiende si falta alguna de ellas, se necesitan las imágenes para construir el significado del texto. El álbum ofrece un tipo de libro que se encuentra en la frontera entre lo verbal y lo visual. En el plano técnico, este tipo de libros presenta una peculiaridad respecto a los demás: para hacerlos, se pueden aprovechar materiales diversos y mixtos (témperas, acuarelas, collages, acrílicos, óleos, papiroflexia, papeles de diversas clases y texturas). Habitualmente, los libros se hacen, más o menos, con la misma clase de papel; éste se usa como soporte del texto y las imágenes. En el álbum ilustrado el papel forma parte importante del conjunto de la creación ya que en este formato se experimenta con las posibilidades de comunicación visual de los materiales.

Pero ¿qué aporta la ilustración a la obra?, ¿qué relación se establece entre el texto y la imagen? Para responder a estas preguntas, podemos valernos de la explicación que da Colomer (2005a):

> Las palabras que se utilizan en un texto literario o las formas de una ilustración pueden ser las mismas que se hallan en cualquier otra comunicación o lugar, pero la manera de utilizarlas y de recibirlas, no. Porque el escritor elige y combina las palabras y el ilustrador los colores o la perspectiva, para propiciar que el lector "se detenga en ellos", para que la lectura o la visión ingenuas y literales se sobrepasen y se puedan descifrar otros significados. Un escritor y un ilustrador pueden desarrollar una narración para

> transmitir una historia, pero eso no parece muy interesante si no eligen y combinan las piezas de manera que el conjunto se convierta en una experiencia más intensa y más compleja. Cuando la lectura de esa narración dialoga con la anterior experiencia de vida y de lectura, verbal y plástica, de los receptores es capaz de generar una experiencia artística, algo tan gratuito como placentero, ante lo que todos los seres humanos son capaces de reaccionar (p. 83).

El lector del álbum deberá entonces poner en funcionamiento unas habilidades específicas para lograr entenderlo en su conjunto. Gutiérrez (2002) establece un paralelismo con las estrategias para comprender un texto, esbozadas por Sánchez Miguel (1993, citado por Gutiérrez, 2002): reconocer las palabras escritas, construir proposiciones, conectar las proposiciones, construir la macroestructura e interrelacionar globalmente las ideas. El lector de álbum ilustrado también deberá recorrer distintos niveles: en el primer nivel, reconoce las imágenes más simples; en el segundo nivel, construye ideas a partir de las ilustraciones; en el tercero, el lector se detendrá en los elementos de las sucesivas ilustraciones que le ayuden, junto con el texto, a relacionar ideas entre sí; en el cuarto nivel, ilustraciones y texto deben descubrirle al lector el modelo textual que se le está ofreciendo en el álbum, lo que, además, le servirá de guía de lectura; en el quinto nivel, las ilustraciones contribuirán a que el lector descubra las ideas globales del libro.

El álbum ilustrado proporciona a los lectores primerizos la oportunidad de acercarse al libro y deleitarse con imágenes cuidadas. Esto supone el riesgo de que la imagen “devore” al texto, es decir, que relegue a un papel secundario la historia y el lenguaje con el que se cuenta. “Tanto las palabras como las imágenes pueden tener muchas funciones: contar, subrayar, desmentir, caracterizar, imprimir un tono, crear un atmósfera o insertar un punto de vista nuevo en la narración” (Colomer, 2005a, p. 21). A veces, la ilustración contradice la información que ofrece el texto para provocar ironía, humor o, simplemente, un efecto lúdico; otras veces exagera el contenido del texto o lo complementa.

Por este motivo el equilibrio ideal entre imagen y texto no siempre se logra. De este modo, algunos de los problemas que podemos encontrar en los álbumes son: que no exista relación entre texto e imagen, que las ilustraciones no ayuden a recrear la historia, que las ilustraciones muestren escenas que ya refleja el texto con energía, que el texto sea redundante con las imágenes, que los motivos plásticos no se amolden al texto y que haya una excesiva simplificación en los álbumes destinados a los primeros lectores (Colomer, 2005a).

En un estudio sobre la ilustración en libros infantiles, explica Díaz Armas (2003) que, en ocasiones, tanto en los libros ilustrados como en los álbumes existe una sobreinformación. Esta profusión de elementos, lejos de ser un descuido del ilustrador, se convierte en rasgo característico de su estilo, frente a otros ilustradores más esquemáticos, que prefieren el dominio del trazo e incluso las zonas en blanco. La sobreinformación puede responder a fines pedagógicos y didácticos (hacen que el lector se fije en determinados detalles, o refuerzan la información que proporciona el texto, generalmente didáctica), narrativos (la imagen facilita la imaginación, la sugestión y aporta una visión emotiva que el texto no indica tácitamente) o simplemente expresivos y físicos (ilustraciones que desbordan la página, o la doble página, y pasa a otras, se desdibuja el encuadre, etc.).

Respetando el estilo de cada ilustrador, lo ideal es que la imagen y el texto se interrelacionen perfectamente, de tal manera que la ilustración aporte significados al texto sin quitarle un ápice de su valor literario, que lo reinterprete de forma equilibrada sin sustituirlo[17]. Esta conjunción entre imagen y texto no es óbice, en cambio, para que también existan elipsis y espacios en las imágenes que rompen la secuencia del texto y aportan una significación añadida a la historia. Dice Zaparaín (2010):

> Picturebooks are comprised, initially with text and images as *represented sequential enunciation*. These, however, are achieved using graphics ellipsis: this refers to that related to enunciation, which representation avoids, due to the selective nature of the *frame* and the discontinuity between images required for serialization. *Off-screen* is a spatial ellipsis which excludes a scenic portion (characters, decoration, sound or atmosphere) which is significant for the story (p. 165).

La imagen es denotación, representa, según Barthes (1980, citado por Zaparaín, 2010), una analogía de la realidad, pero también da pie a múltiples interpretaciones, es decir, es polisémica, o puede ofrecer diferentes símbolos para reflejar la misma realidad, base de su condición de metáfora. El ojo humano observa la realidad segmentada; por tanto, podemos omitir fragmentos de un texto (explicaciones innecesarias, por ejemplo) o imágenes de una secuencia, siempre y cuando estas elipsis no impidan reconstruir el significado de la historia. “In picturebooks, the establishment of a *frame* or window is the founding act through which the representation chooses the significant portions and

[17] Colomer aporta una guía de aspectos que se deben tener en cuenta para valorar la ilustración en los libros infantiles que es muy útil para aquellos que no son expertos en este tema (Colomer, 2005a, p.116 y 117).

confronts them with those rejected" (Zaparaín, 2010, p. 166). Esto supone un corte en la secuencia que dará lugar a un necesario montaje posterior, bien de forma interna cuando se crea en una única página, o externa cuando se realiza en varias páginas.

Hay varios tipos de *off-screens* que se agrupan en objetivos y subjetivos según intervenga más o menos la percepción del lector, según el grado connotativo y sugerente de la omisión de una parte de las imágenes o de la escena completa. Estos tipos de elipsis son comunes en todas las representaciones escénicas pero, con el desarrollo de las nuevas tecnologías, también pueden encontrase casos de *interstitial off-screen*, es decir, varias imágenes no continuas que tienen diferencias entre sí, pero que se separan por una marca muy leve: una línea, un espacio en blanco, etc. Este procedimiento, el espacio en blanco entre viñetas, es muy común en los cómics; en el álbum, en cambio, el ilustrador dispone de la ventaja de la disposición en páginas, por lo que siempre puede recurrir a la página siguiente para cambiar la secuencia.

Esta línea de trabajo parte de las características del lenguaje cinematográfico (baste repasar la bibliografía que sirve de apoyo a Zaparaín para desarrollar sus ideas) y las traslada a la especificidad del álbum. Sus conclusiones son bastante interesantes pues hay unanimidad en la tesis de que la imagen es imprescindible, en muchos casos, para entender el texto, ya que ofrece datos que el lenguaje olvida. Supera los límites de este trabajo profundizar en estas teorías, pero resultan muy útiles porque nos descubren cómo también lo que no se dice tiene su razón de ser, lo cual demuestra la complejidad del lenguaje del álbum ilustrado. Lejos queda aquella creencia de que las imágenes eran el acompañamiento perfecto para los relatos dirigidos a los primeros lectores sin más trascendencia.

Aún así, no es indispensable que el receptor del álbum domine los mecanismos de cómo se organizan y conforman las imágenes para disfrutar y extraer significados de ellas, hay que tener en cuenta que, muchas veces, éstas apelan a sus emociones a través de lo que sugieren. Pero, si se desea profundizar en el valor de las ilustraciones, conviene saber que los componentes de la imagen son (Colomer, 2005a, pp.105-107):

- Superficie o formato: es el soporte físico. Habitualmente esperamos que un libro sea rectangular y plano, pero, en la actualidad se encuentran multitud de formatos en el mercado que contribuyen a diversificar las características del álbum y a reafirmar su condición de obra estética.

- Relieve o textura: se refiere a la propiedad de la materia sobre la que se han realizado las ilustraciones; no es lo mismo (aunque el lector, en el producto final, no pueda distinguirla a través del tacto) una superficie lisa que rugosa.

-Trazos o líneas: la marca visible que deja el lápiz, o cualquier otra herramienta, es el trazo; la huella del lápiz no se parece a la del pincel, como tampoco una línea recta y visible se iguala a un trazo sinuoso, o quebrado.

- Forma: está constituida por el conjunto de líneas y superficies. Las formas se pueden organizar de distinta manera, a través de contornos bien delimitados, o por colores o contrastes.

- Contraste y tonalidad: la cantidad de luz que hay en un color es la que proporciona el tono; estos tonos pueden graduarse del más claro al más oscuro y el contraste entre tonos es lo que ofrece a nuestra mente la idea de los volúmenes, la distancia, la profundidad.

- Color: propiedad física que se conforma a partir de la luz y su radiación en un objeto y que percibe la retina. El color tiene un componente emotivo y simbólico.

- Composición: es el resultado final de la producción de una imagen y en ella influyen los elementos antes descritos puesto que de la relación entre todos surge la composición, que puede ser simétrica o asimétrica, estática o dinámica.

- Espacio y volumen: el espacio y el volumen son características de los objetos tridimensionales; en el plano bidimensional de la ilustración, puede lograse este efecto gracias a los tonos, al distanciamiento entre los objetos situándolos en diferentes planos (fondo, medio plano, primer plano) o la perspectiva.

El álbum ilustrado debe ser un paso hacia la lectura sin ilustraciones porque, como dice Colomer (2000), los pequeños que solamente acostumbran a mirar libros, es difícil que se animen a practicar el esfuerzo que supone el acto de leer.

Desde el punto de vista del arte, resulta interesante comprobar cómo el debate en torno a la categoría de literatura de los textos de literatura infantil y juvenil, se ha trasladado al terreno de la ilustración y la pregunta que se repite es: ¿es arte la ilustración? Según indica Hidalgo (2001) en una investigación sobre la ilustración infantil española, la respuesta a esta pregunta es indudablemente que sí, la ilustración es un arte. Del mismo modo, afirma García Padrino (2003) que la particularidad artística de la ilustración es su parcial independencia creadora al estar condicionada por el texto.

El ilustrador ha de asumir esta complementariedad. No como una degradación estética, sino como la esencia de su trabajo porque uno de los rasgos que ha de cumplir

el ilustrador dedicado a la literatura infantil y juvenil es "servir de mediador privilegiado entre el creador literario y su receptor natural, a partir de una auténtica recreación de los elementos básicos de un determinado texto literario" (García Padrino, 2003, p.19-20). Pero son los propios ilustradores los que necesitan autoafirmarse ante la sociedad y defender unas circunstancias que definen su actividad y que no intervienen en el trabajo de los pintores. Por un lado, cada ilustrador, aunque tenga su expresión personal, ha de pensar en satisfacer otras expectativas, es decir, las obras que se encargan de ilustrar van dirigidas a un receptor con el que debe comunicarse, igual que lo hace el escritor. Por otro, debe escoger una técnica que sea adecuada a los sistemas de maquetación y distribución de los libros por lo que resulta obvio, si la comparamos con otras artes, que la ilustración está condicionada, no limitada.

Al pintor se le deja total libertad, nadie va a pedirle ningún tipo de responsabilidad social por su obra, en cambio, el ilustrador tiene la tarea de educar el gusto de los pequeños, de enseñarles el mundo que les rodea con otros ojos y de promover su imaginación. En relación a esta intencionalidad, señala Andricaín (2005) que "en esa labor de formación del gusto, de refinamiento estético, de afinación de los sentidos, los libros infantiles ilustrados desempeñan un rol protagónico" (p. 42), siempre y cuando sean libros que hayan elaborado artistas de valía ya que cualquier libro, por el hecho de contener ilustraciones, no vale en el objetivo de ampliar el horizonte cognitivo y estético del niño. Insiste este autor en que el libro infantil ilustrado es un camino hacia la apreciación de las artes visuales, es un instrumento para moldear la sensibilidad del niño y abrir sus sentidos a otras formas de representar la vida, una forma que trasciende lo explícito y lo obvio; es un modo de huir de los estereotipos.

Montoya (2005) añade que el ilustrador debe conocer el desarrollo sensorio-motriz del niño para entender cómo se produce su actividad creativa y, por tanto, su recepción de la obra de arte. Pero, además, el papel de la ilustración va más allá del arte mismo, es trascendente: la ilustración forja una visión del mundo en los niños, porque:

> "las imágenes que se muestran a los niños influyen en su manera de pensar, puesto que muchas de las ideas que tienen estos niños no provienen de la realidad; sus abuelas no son ancianas, no llevan moño y no están obligadas a tener el pelo blanco o a llevar delantal, sin embargo, ningún niño duda en identificar esta imagen representada en un cuento con una abuela y, lo que es más grave, a nadie le extraña" (Hidalgo, 2001, p. 60).

A esto se une la carga emotiva de las imágenes. También ellas contribuyen a que los lectores puedan interpretar sus sentimientos, no siempre fácilmente identificables. En esta tarea debe producirse una simbiosis imprescindible entre texto e imagen, fundamentalmente en los lectores más inexpertos porque la imagen ayuda a entender el texto y el texto a comprender las imágenes. Así lo expresa Nikolajeva (2010) cuando afirma: "Visual literacy is just as an essentials component of a child's intellectual growth as the ability to read verbal texts. And if verbal literacy can be and is trained, so should be visual literacy" (p. 27). Nikolajeva (2010) traslada los códigos que ya ha utilizado la crítica en el análisis de las obras literarias convencionales a los libros ilustrados; éstos son: *the proairetic, or anticipatory code*, *the hermeneutic code*, *the semic code*, *the symbolic code* y *the referential code*. El primero de ellos se refiere a las estructuras interiorizadas por el lector que le ayudan a anticipar, o llegar a comprender, el argumento de una obra gracias al esquema de presentación, nudo y desenlace (aún en narraciones caóticas), heredado de los cuentos tradicionales. De igual modo, el código elemental para leer las ilustraciones es seguir su secuencia. Incluso, a diferencia del texto, las imágenes pueden mostrar varias secuencias o distintas partes del argumento a la vez. Entonces,

> depending on the reader's competence, they will make the connection between plots, or conclude that they are independent of each other, or get confused. If separate plots conflate, the readers will infer that the previous disjointed images have in fact been connected; a narrative gap is subsequently filled (Nikolajeva, 2010, p. 30).

El segundo, *the hermeneutic code*, que no es una destreza mecánica o automática, sugiere que el significado de un texto no es solamente seguir el argumento, sino que se precisa de una interpretación por parte del lector, conclusión evidente para un lector avezado, pero no tanto para un lector incipiente. En el álbum ilustrado, esto implica que el significado se produce por la sinergia entre palabra e imagen; por ello no es suficiente con entender las palabras del texto, hay que "leer" también las imágenes. La significación va de las palabras a la imagen y de la imagen a las palabras, en un círculo que se actualiza en cada lectura, de ahí la vacuidad de libros cuyas imágenes no tengan apenas referente, no sugieran ni evoquen significados. Sin embargo, las historias, verbales y visuales, pueden ser redundantes, complementarias o contradictorias, dependerá de cómo se elaboren y de los vínculos que se establezcan entre ambas.

El *semic code* alude a los signos que forman parte de la obra literaria (Barthes, 1974, citado en Nikolajeva, 2010); porque el texto es una ficción, por tanto, una construcción erigida, deliberadamente, por un autor con intención comunicativa. En la vida cotidiana, los significados proceden de la experiencia inmediata, real, perceptiva; en la ficción, estos significados pueden evocar una percepción, pero no proceden de la experiencia directa, por lo que comprender en profundidad la ficción es una cualidad del lector competente. En el álbum ilustrado, esta comprensión se complica, sobre todo para los niños, porque estamos ante una obra "doblemente" artística. Pero, tanto en el texto como en las imágenes, existe un código (*the symbolic code*) construido por símbolos que los lectores deben interpretar; tras la lectura literal de un texto se esconde un mundo de posibilidades, lecturas metafóricas que exigen esfuerzo y concentración. Exactamente igual sucede con las imágenes, es más, en ocasiones, éstas aportan una simbología que el texto no cumplimenta, por ejemplo, un sentimiento del protagonista negativo, agresivo o, simplemente, triste se representa por una forma completamente subjetiva. En el álbum *El monstruo*, que forma parte de la literatura infantil y juvenil canaria, escrito por Daniel Martín, ilustrado por Ramón Trigo y publicado por Lóguez, el maltrato familiar se expresa, lingüística y visualmente, a través de la metáfora de un monstruo, una mancha roja, con rostro, manos y pies poco definidos, pero muy expresivos.

Por último, *the referential code* alude al contexto cultural en el que se inserta un texto. Los lectores jóvenes pueden tener inconveniente en entender que las obras se crean en contextos históricos y culturales diferentes, pero esto puede mostrarse a través de elementos sencillos como la ropa de los personajes o las relaciones familiares. En este sentido, resultan bastante útiles los álbumes de diferentes países y culturas (Pascua et als, 2007). La contextualización ideológica también es importante, el texto y las imágenes ofrecen una visión personal del autor que se transmite al lector como un modelo "natural", así sucede, por ejemplo, en la asignación de roles a hombres y mujeres que se expresan en muchos libros para niños (Aguilar Ródenas, 2006; López Valero y Encabo Fernández, 2008; Durán, 2009).

La conjunción y gradación de todos estos códigos puede dar lugar a textos más sencillos y a otros mucho más complejos. Si se tiene en cuenta que la competencia literaria es un proceso por el que se avanza a lo largo de los años, se entenderá que los lectores más jóvenes no accedan en la misma medida a estos códigos que los lectores mayores o adultos. Aunque en ninguno de los casos, la habilidad para leer literatura

dependerá de la edad o la cantidad de libros leídos, sino de la profundidad con que se lea y de la calidad de los libros; esto es válido también para los libros ilustrados. Los niños deben aprender a mirar los álbumes ilustrados, pero también los adultos y, más aún, aquellos cuya tarea es seleccionarlos (Perdomo López, 2012); después de todo, este formato se ha expandido en los últimos años en cantidad y calidad y ha sobrepasado las fronteras y límites de la literatura infantil.

Pero las relaciones entre arte e ilustración van más allá porque muchos ilustradores contemporáneos incluyen en sus obras alusiones, a veces complejas, a movimientos pictóricos o a autores. Beckett (2010) realiza un estudio de las huellas que determinados pintores han dejado en los ilustradores, bien a través de su estilo, la atmósfera o la mezcla de rasgos. Hay, incluso, algunos álbumes ilustrados que se basan en la vida y obra de algún pintor al que se rinde homenaje o que sirve de fuente de inspiración. Son los *art fantasy*, "that is to say, fantasies that exploit an artist and his works for fictional purposes" (Beckett, 2010, p.85). El ilustrador recoge la tradición y la modifica dándole un matiz propio; es un artista y a la vez trabaja para la sociedad. Si es un ilustrador tradicionalista usará las reglas de composición clásica dentro del álbum; si es un ilustrador innovador, inventará reglas, mezclará colores. Aunque cualquier tipo de ilustrador intentará llegar siempre a sus lectores. "Hacerse comprender por el público en el campo de las imágenes quiere decir, pues, usar imágenes objetivas reconocidas por todos como portadoras de determinados mensajes y combinarlas de tal manera que sean portadoras de otros mensajes antes desconocidos" (García, 2005, p. 244).

La mayor dificultad para realizar un ejercicio crítico del álbum ilustrado radica en la ausencia de un modelo de análisis claro, tal como ha sucedido, en su conjunto, con la literatura infantil y juvenil, ésta es la consecuencia de encontrarnos ante un material reciente, sin tradición de estudio; porque, aunque a lo largo de los siglos hayan existido los libros ilustrados, igual que los textos dirigidos a los niños, es ahora cuando la cantidad, variedad y significación social de estos productos obligan a ofrecer pautas de análisis rigurosas. Sin embargo, ya hay un avance considerable en este terreno, por ejemplo, Tejerina (2008) plantea un modelo que se estructura en siete apartados: el autor, los elementos materiales del álbum (formato, tipo de papel, fondo de página, texto como imagen), la construcción narrativa (argumento, temas, título, estructura narrativa, voces narrativas, tiempo y espacio), las imágenes (técnicas, procedimientos gráficos y visuales), el lenguaje (calidad, léxico, principales recursos expresivos), los

valores educativos y la valoración final. Estos apartados serán más o menos importantes según el tipo de álbum de que se trate.

Posteriormente, otros trabajos han dejado constancia de algunas peculiaridades de los álbumes, como sucede con el paralelismo que establece Gobbé-Mévellec (2009) entre teatro y álbum. Expone que ambos tienen en común las imágenes; pero, en este contexto, la imagen se define no tanto como la representación de un objeto mediante las artes gráficas o plásticas, sino como la imagen mental, la huella que deja una percepción. "La imagen es una reproducción de un ser o de un objeto ausente y puede adoptar tanto una forma visual como una auditiva u olfativa. Se la puede situar tanto del lado del recuerdo como de la construcción imaginaria, la imagen es ante todo representación" (p. 8). Desde este presupuesto, afirma que el teatro y el álbum son dos modos de interpretación de las imágenes que, en su relación con el texto, resultan muy similares. La interrelación entre teatro y álbum se concreta a través de las técnicas, de las estrategias textuales, del carácter específico de la recepción en ambos géneros, de la concepción del espacio y, por último, de la voz narrativa y de la tercera dimensión. El álbum utiliza técnicas semejantes a las de teatro como las sombras chinescas (un ejemplo es el álbum de Pablo Echevarría, *Una amistad peligrosa*, SM, 2004); a pesar de que en el álbum se pierden matices, no olvidemos que se pasa de las tres dimensiones del teatro a sólo dos y hay álbumes que solucionan esta dificultad con los juegos de sombras que se crean entre una página y otra o mediante transparencias o filtros.

La estrategia textual es más compleja de delimitar. Aunque el álbum no requiere un público presente que interactúe con los actores, en muchas ocasiones, exige una lectura en voz alta porque los diálogos, las onomatopeyas, los juegos poéticos y de palabras se aprecian mejor mientras se escucha. Así sucede con muchos álbumes, sobre todo aquellos que se basan en el diálogo entre personajes que, a su vez, necesitan de los gestos, tal como ocurre en el libro de Sam McBratney, ilustrado por Anita Jeram, *Adivina cuánto te quiero*, publicado por Kókinos en 1995. En este libro, la liebre pequeña y la grande se explican cuánto se quieren a través del tamaño de sus brazos y de su cuerpo. Debido a su brevedad, el texto del álbum no lo dice todo, son las imágenes las que completan la significación de la historia. En el teatro, en cambio, es la puesta en escena la que redondea el texto, es más, irremediablemente, cuando se lee teatro, la imagen del escenario está siempre presente a través de las acotaciones. La teatralidad del texto del álbum también se percibe en la forma de las letras y en su distribución por la página. En el álbum de Anne Herbauts, *Una nube*, editado por

Kókinos en 2000, los sentimientos del oso protagonista se dejan entrever también por las formas que adquieren las líneas del texto en la página.

En cuanto a la recepción, el teatro y el álbum obligan a un desdoblamiento del autor, en un caso en director de escena y, en otro, en ilustrador. En ambos casos, se busca la participación del lector-espectador, su implicación, le piden que reaccione ante el texto. Para que esto ocurra se proporciona al receptor del texto un distanciamiento, en un caso es físico, el escenario, el libro; en otros, es intangible, se invita a colaborar con el texto para que no se consuma de forma pasiva sino que ponga en funcionamiento los mecanismos de la imaginación. Al respecto, dice Gobbé-Mévellec (2009) que "el teatro y el álbum implican el ser sensorial entero del espectador: no sólo la vista sino también el oído, el tacto e incluso el olfato están solicitados" (p. 12). En ambos casos, álbum y teatro, el espectador y el lector forman parte de un juego de simulacros, de ilusiones pactadas; en el escenario los objetos, aunque reales, no son los que forman parte de la vida del espectador, adquieren otro sentido; en el álbum, la identificación no se produce a través de objetos sino de la representación gráfica y literaria de la realidad.

Respecto al espacio, las convenciones que se utilizan en el texto dramático también forman parte de muchos álbumes ilustrados en los que la página se organiza como un teatro, bien porque utiliza convenciones del escenario como la cuarta pared invisible (el lector mira lo que esconde la habitación), bien porque el protagonista se convierte en una figura móvil que va pasando por las páginas del texto. La profundidad de algunas imágenes alude también a escenarios tridimensionales. La perspectiva en la que se colocan los personajes aporta este rasgo dramático (ejemplos de perspectiva en el álbum hay muchos, pero podemos citar *Me llamo Yoon* de Helen Recorvits editado por Juventud en 2003 o *La familia C* de Pep Bruno y Mariona Cabassa, de editorial Kalandraka, editado en 2010).

La principal diferencia entre teatro y álbum es la presencia de los actores, su voz. Esta condición tridimensional es imposible de lograr en el espacio de las páginas. Aun así, el álbum, en muchos caos, se libera de la condición estricta de libro y se convierte en un objeto-juguete que se abre, se transforma y se despliega (algunos formatos como los tridimensionales facilitan esta tarea).

La comparación entre teatro y álbum ayuda a comprender, y a valorar desde otra perspectiva, las características del álbum ilustrado, no siempre sencillas de definir. Otras semejanzas se hallan entre el lenguaje del álbum y el cinematográfico como la narración de varias historias entrelazadas o la perspectiva del zoom: se plantea una

escena de lejos y, de repente, en la página siguiente se acerca y varía entonces toda la proporción. Es interesante, para comprobar este juego de imágenes que se apoyan en el texto, el álbum *El contador de cuentos* de Saki, ilustrado por Alba Marina Rivera y publicado por la editorial Ekaré en 2008.

La reflexión, aunque sea breve, sobre el papel de la ilustración en un trabajo que analiza los libros que se publican para niños es pertinente en tanto que ésta puede convertirse en un elemento decisivo en la selección de textos que se destinan a los niños. En la literatura infantil y juvenil canaria, muchas de las ediciones pertenecen al formato de libro de bolsillo en el que la ilustración no ocupa un papel predominante, a pesar de que se incluyen como un elemento más del libro. Sin embargo, también se han estudiado obras que sí se incluirían en la categoría de álbum ilustrado; ocupan una proporción menor respecto al total, pero representan una manera de hacer y entender la edición para primeros lectores y, en alguna medida, este hecho condiciona y caracteriza la calidad del texto.

Capítulo 3
Escuela, instrucción y literatura infantil y juvenil

La finalidad didáctica ha estado irremediablemente unida a la historia de la literatura infantil y sería excesivamente inocente pensar que va a dejar de estarlo. A lo largo de los siglos la máxima de *enseñar deleitando* heredada de los clásicos grecolatinos ha pervivido de forma pertinaz, sólo cabe pues tener en cuenta su grado de influencia sobre la trama y el lenguaje, pues la relación entre didactismo y literatura infantil ha ido experimentado variaciones a lo largo de las épocas. Según Weinreich (2000), el didactismo es una forma de mostrar lo que es positivo y lo que es negativo; en la mayoría de los casos, el texto se refiere a normas universales y hay acuerdo entre el escritor y el lector sobre qué es bueno y qué es malo:

> A universal positive norm might be that parents look after their children, do not drink and do their work. A universal negative norm could be that parents neglect their children, they drink, and neglect their work or perhaps they do not bother to look for work when they are unemployed (Weinreich , 2000, p. 55).

Pero puede producirse una manipulación del lector cuando se pretende que lo que ofrece el texto sea universalmente aceptable y, en realidad, se trata sólo de una visión determinada de la vida y las relaciones humanas. En cualquier caso, en nuestra compleja sociedad actual no siempre resulta tan sencillo delimitar lo que es didáctica o moralmente correcto y lo que no.

Cita Weinreich (2000) varios mecanismos para introducir el didactismo en el texto: a) el diálogo socrático que se concreta, por ejemplo, a través de un niño que pregunta a un adulto sobre diferentes temas o situaciones, b) la situación de clase; ésta se produce cuando el niño está en la escuela, o en otra circunstancia de instrucción parecida, y el profesor o el adulto explica lo que el escritor desea comunicar a sus lectores, c) el monólogo interior por medio del cual el personaje principal cuenta su experiencia y lo que ésta le ha enseñado (puede suceder que el monólogo interior se sustituya por un diálogo con otro personaje con idéntica finalidad), d) las indicaciones del narrador que se convierte en un narrador directo que apela al lector para aleccionarlo y explicarle hechos, sucesos, etc. Estos procedimientos son los más usuales y, también, los más evidentes porque los aspectos didácticos del texto son muchas veces sutiles y están ocultos en el interior de la obra.

No podemos negar las relaciones entre pedagogía y literatura. Desde la didáctica general se ha utilizado la literatura infantil para investigar aspectos concretos dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje puesto que los textos reflejan una visión del mundo que se transmite a los niños. Esto lleva a declarar a Nieto Martín y González Pérez (2002) que la dimensión artística y la didáctica de los textos son compatibles: toda manifestación artística tiene su pedagogía y toda pedagogía tiene un cierto componente artístico. Añaden que

> todo texto se escribe con una finalidad y la finalidad determina las estrategias (lingüísticas, de contenido, formas, valores…y, cómo no, las estrategias comerciales). Puede *haber* un libro para cada niño, y cada niño *necesitar* un determinado tipo de publicación; cada escritor o cada editorial *tiene* unos determinados lectores, y cada lector *busca* aquellos libros que se ajusten más a sus gustos e intereses (Nieto Martín y González Pérez, 2002, p. 57).

Esta idea vale como principio general pero, al analizar los textos, hay que cuidarse de no caer en el mero didactismo que tantos autores han denunciado y olvidar el principio artístico en beneficio del pedagógico.

Desde la perspectiva del escritor, los autores no siempre se plantean una misión didáctica para su trabajo por el hecho de comunicarse con niños o jóvenes, así explica May (1995) la motivación del escritor:

> Still, writers usually have a good story to tell, and they aren't simply creating *didactic literature*. Fiction authors often want to entertain their readers more than they want to instruct them about life and they become involved in the story they are telling. As they write, the events come alive, the characters take on new shape (p. 114).

De todas formas, la literatura no tiene sentido sin los lectores. El último informe de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez sobre hábitos lectores (Millán, 2008) señala en su presentación que la causa lectora experimenta un interés social creciente, que influye incluso en los gobiernos que tratan de trazar nuevas normas más acordes con las circunstancias actuales de los lectores, y que augura un futuro prometedor. Pero se añade que: "nada vendrá fruto de la casualidad ni del azar. Antes bien, deberemos continuar en el esfuerzo cotidiano para que la lectura, como derecho ciudadano de primera generación, se haga accesible y asequible para todos, en equilibrada igualdad de oportunidades" (Millán, 2008, 15).

El afán de convertir a los niños y jóvenes en lectores es tarea de la institución escolar pero también de la familia y la sociedad en general. Esta idea generalizada

habría que matizarla: la escuela es una institución social cuya finalidad, a veces, es homogeneizar a grupos de ciudadanos, abandona así la idea de la rebeldía que va implícita en todo acto creativo o cultural. Compartimos la afirmación de Petit (2001) de que "la cultura es algo que se hurta, que se roba, algo de lo que uno se apropia, algo que acomoda a su manera. Y la lectura es un gesto con frecuencia discreto, que pasa de un sujeto a otro, que no se ajusta bien a una programación. Y si tratamos de capturar a los lectores con redes, mucho me temo que levanten el vuelo" (p. 39). El placer íntimo, casi clandestino, de la lectura casa mal con los ejercicios que plantea el profesor en clase, esas tareas que fuerzan a diseccionar los textos y las opiniones de los lectores en público. Sin embargo, la misma autora establece una conciliación entre el placer del lector y la formación escolar:

> Tampoco hay que confundirlo todo. La escuela no sabrá mucho, ni debe saber mucho acerca de los hallazgos más perturbadores que los niños o los adolescentes hacen en los libros. Pero corresponde a los docentes conducir a los alumnos a una mayor familiaridad, a una mayor soltura en el acercamiento a los textos escritos. Y hacerles sentir que la necesidad del relato constituye nuestra especificidad humana, y que desde los albores de los tiempos los seres humanos han narrado y escrito historias que se han transmitido de unos a otros. Y también hacerles gustar la diversidad de los textos, hacerles comprender que entre todos esos escritos de ayer o d hoy, de aquí o de allá, habrá algunos que seguramente sabrán decirles a ellos algo en particular (Petit, 2001, p. 63 y 64).

A esta opinión nos asimos y en este apartado de nuestro trabajo, nos centraremos en el entorno escolar y en la influencia que los docentes tienen como lectores que, posteriormente, presentarán a sus alumnos obras que pueden despertarles la curiosidad y el interés.

3.1. La lectura como objetivo didáctico.

Para conseguir niños lectores, lectores de literatura, lo primero que se tiene presente es la condición del receptor, una limitación que pasa por la edad pero también por la madurez psicológica que no la determina siempre la cronología. En general, afirman los expertos que hasta los 12 o 13 años los índices de lectura se suelen mantener a un ritmo más o menos aceptable, pero con la llegada de la adolescencia, el hábito lector decae de forma abrumadora (Díez, 2012).

Las editoriales ofrecen colecciones con una orientación por edades en las tapas que facilita la elección y, sobre todo, la compra de títulos poco conocidos. Estas colecciones se organizan habitualmente, con variaciones poco importantes de un año o

dos, en: primeros lectores, a partir de 6 años, a partir de 8, a partir de 10 y a partir de 12 años, Sin embargo, es imprescindible conocer a los lectores, tanto en relación a la técnica (mal o buen aprendizaje de la lectura, nivel de comprensión y velocidad lectora, etc.) como a la motivación (frecuencia de lectura, títulos y género preferido, etc.). Por ejemplo, a un niño que ha leído todos los volúmenes de Harry Potter con diez años, no será adecuado ofrecerle cualquiera de los libros catalogados para esta edad, probablemente se aburrirá. En cambio, a un chico a chica de catorce años que no lee nunca, no es conveniente proponerle libros complejos, aunque hayan sido clasificados para su edad. Aún así, no está de más contar con un esquema básico que contemple las distintas etapas que atraviesan los lectores para que sirva de instrumento de orientación en el caso de que no se conozca bien a los que serán los receptores de las obras, o si éstos aún no tienen unos gustos definidos.

Cervera (1988) establece una distinción, desde el punto de vista de la evolución psicológica, en cinco periodos:

1. *El periodo glósico-motor* que llega hasta los cuatro años. Para este momento son recomendables los libros de imágenes que preparan para la lectura posterior.

2. *El periodo animista*, de 4 a 7 años, en el que se confiere personalidad a los animales y seres inanimados por lo que son bien acogidos los cuentos, fábulas, narraciones con humanizaciones y transformaciones fantásticas.

3. *El periodo de lo maravilloso* que comprende de los 7 a los 9 años y en el que los cuentos maravillosos y de hadas dan rienda suelta a su imaginación.

4 *El periodo fantástico-realista*, de 10 a 12 años, significa que comienzan a distinguirse gustos dispares entre niños y niñas, los primeros prefieren la aventura en tono realista y las segundas lo sentimental y amoroso, sin que por ello rechacen la aventura.

5. *El periodo sentimental y artístico*, de 12 a 15 años, en el que aún pervive el gusto por la aventura y la diferenciación entre niños y niñas.

Esta distribución de Cervera en periodos está hoy desfasada, sobre todo en lo que respecta a estas últimas etapas además de que, como toda clasificación, tienen un carácter general y, por tanto, obvia las variaciones individuales que se dan en cada niño y niña.

Para Teixidor (1995), la lectura se va asentando a través de tres etapas:

- Primera etapa, de 0 a 6 años, en la que aún pervive de forma significativa lo oral más que lo escrito, en la que los niños, más que leer, son leídos, y en la que una

significación afectiva del texto es primordial. En esta etapa el lector confunde la lectura con el juego y necesita el apoyo de los mayores para pasar del mundo real al fantástico y viceversa. Lo que más interesa en este momento es constatar que la fantasía es un elemento indispensable para el desarrollo del primer lector, aunque, a veces, se utilice como una fuente inagotable de didactismo y escaso valor connotativo.

- Segunda etapa, de 6 a 12 años, es entonces cuando el lector intenta satisfacer su necesidad de identificarse con el personaje para solucionar sus conflictos, se ve a sí mismo como un héroe o heroína de sus lecturas. La lectura se vuelve una forma, no sólo de comprensión del texto, sino de entender la vida y la situación del lector en el mundo.

- La etapa juvenil de los 12 a los 16 años es un momento de sensaciones vitales excitantes, de emociones y, a veces, los adolescentes no encuentran en las historias que leen paralelismos con este mundo que experimentan a diario. A partir de esta edad, puede decirse que ha llegado el momento de convertirse en lector adulto.

Pero ¿qué es un lector adulto? Comenta Teixidor (2007) que buena parte del público lector se queda inmovilizado en esta etapa, es decir, en una lectura sin complicaciones cuya principal función es informar o divertir. Convertirse en un lector adulto supone un esfuerzo porque hay que desentrañar los enigmas del texto, no solamente en el plano lingüístico – palabras incomprensibles, sintaxis compleja, etc.- sino en el plano literario. El lector adulto se plantea interpretar lo que el autor dice o quiere decir y a establecer un diálogo entre su experiencia personal y lo que la obra comunica. Esta relación autor-lector-texto la explica muy bien Teixidor (2007) cuando afirma:

> Dejamos atrás la transparencia del texto cuando tomamos conciencia de que detrás del escrito hay un autor, y de que sus intenciones pueden investigarse, imaginarse, descifrarse. Esto confiere al texto un significado especial: el texto es la evidencia del significado que queremos captar. En las primeras etapas, el texto es un reflejo o una copia del mundo pero ahora es solamente un material que refleja la voluntad del autor. Se da un nuevo paso hacia delante cuando descubrimos que además del autor, en el texto hay una aportación del lector y de todos los códigos y contextos culturales de los que tanto el lector como el autor dependen, y en ese instante el lector se encuentra en el inicio de su carrera como lector, y debe decidir ante el problema de la interpretación del texto qué clave o qué método o qué tipo de consulta utiliza. Es decir, es el momento en que decide interesarse de veras o no por la literatura (p. 69).

Esta cita nos recuerda cuál es la meta que debe proponerse el docente a sí mismo como lector y como didacta pues, aunque los alumnos no tienen la capacidad, vital e intelectual, suficiente para tomar la decisión que nos sugiere Teixidor sobre si desean

continuar creciendo como lectores, el maestro no debe perder de vista el proceso completo, aunque sólo ejerza su influencia en las primeras etapas.

Cerrillo (2007) propone la gradación de lecturas según los estadios de la evolución del niño estudiados por Piaget, así que plantea el estadio sensoriomotor (de 0 a 2 años), el estadio preoperacional (de 3 a 6 años), el de las operaciones concretas I (de 7 a 8 años), el de las operaciones concretas II (de 9 11 años), el de las operaciones formales (de 12 a 14 años) y el estadio de la maduración (a partir de los 15 años). En cada caso, Cerrillo presenta un cuadro en el que aparecen los contenidos propios para esa etapa (temas y género, argumentos y desarrollo de los mismos), la estructura literaria (la expresión, los personajes, la secuenciación de la historia) y el diseño o forma de los libros más adecuados (tipografía, extensión, ilustraciones, formato). Esta organización facilita bastante la tarea de establecer correlaciones entre las características psicológicas de los niños y los textos literarios.

Gómez de Lora (2009) intenta identificar los gustos de los lectores a los que divide en tres grupos: de 0 a 5 años, de 6 a 12 años y entre 12 y 18 años. Respecto al primer grupo, de 0 a 5 años, habla este autor de varias etapas:

- *La etapa cinestética* en la que los niños no paran de moverse, quieren aprendizajes objetivos y les interesa el realismo. Los libros que les gustan a esta edad son ejemplares de vivos colores y, después de los 2 años, los álbumes ilustrados.

- *La etapa simbólica* se da a partir de los 3 años cuando comienza a articularse el lenguaje simbólico y les atrae la fantasía, aunque ésta no anula su interés por el realismo. Prefieren los libros sin tramas complejas en los que los personajes tengan un comportamiento estable. Disfrutan con los movimientos cotidianos, repetitivos, con pequeños conflictos y, gracias a su fantasía animista, no tienen dificultad en aceptar animales y plantas parlantes que se relacionan con los humanos en el mismo plano. También les encanta reírse, por lo que el humor es un rasgo a tener en cuenta en las historias que se seleccionan para esta edad.

En el segundo grupo, de 6 a 12 años, se encuentran:

- *La etapa de socialización*, aproximadamente de los 6 a los 9 años. Los niños van reduciendo su dependencia de los padres, sin abandonar la seguridad del nido familiar. Aprenden las normas, descubren los derechos y deberes y la singularidad de los otros. En este periodo siguen interesados por la fantasía pero ya no se la “creen”. Comienzan un periodo se atención a la realidad y por eso les interesan las historias que muestran los problemas con los que viven a diario. Es una etapa de aprendizaje

continuado y la literatura destinada a estos lectores va creciendo progresivamente en extensión y dificultad.

- *La etapa de agrupación*, a partir de los 10 años. Los temas de interés ya no coinciden con los de los adultos, además se puede afrontar cualquier género. Aprecian el protagonismo del grupo, incluso cuando destaca en él algún héroe, también las aventuras y la solución de retos o misterios que parecen inalcanzables.

En el último grupo, de 12 a 18 años, encontramos grandes variaciones según la edad y madurez de los lectores. En general, se puede afirmar que a los adolescentes les gusta soñar despiertos, pueden imaginar su futuro pero también comprometerse con la realidad circundante y sus graves problemas, son capaces de enredarse en su presente y magnificar cualquier dificultad pero ser solidarios y conscientes del presente menos afortunados de otros jóvenes, vivan cerca o lejos. La arbitrariedad de un punto de vista, la subjetividad del análisis de los hechos son descubrimientos que hace el adolescente respecto a los adultos, aunque, paradójicamente, también son rasgos de su carácter. Gómez Lora (2009) establece una hipótesis sobre cuál debería ser la tarea del escritor que desea conquistar el corazón, y la atención, de los jóvenes lectores:

> La gran obra literaria con la que sueñan los adolescentes la escribiría un adulto que supiera traspasar, a través de su argumento y las hazañas de su protagonista, las fronteras de la decepcionante realidad, para alcanzar metas utópicas de libertad, solidaridad, bienestar humano. El adolescente, como ningún otro lector, es capaz de aplaudir y comprometerse con la creación de los escritores emprendedores, que ven la vida de manera posibilista. Pero la tarea no es sencilla. Los jóvenes estudiantes de Secundaria no son ingenuos y desaprobarían cualquier propuesta edulcorada, simplista o falsa (p. 37).

Esta opinión no deja de ser una especulación basada en los rasgos psicológicos que determinan cada edad, y habría que contrastarla con los propios lectores. Esto es complejo, sobre todo si tenemos en cuenta que no hay dos lectores iguales, sean niños, adolescentes o adultos, y que el lector del siglo XXI no es igual al lector de siglos anteriores (Tabernero, 2005; Campos y Pérez Esteve, 2010; García Carcedo, 2011b; Aguiar, 2012; Turrión Penelas, 2012).

A pesar de que cada edad tiene sus rasgos e intereses, los adultos los olvidan a veces en aras del didactismo. El afán pedagógico puede suponer, en el caso de la literatura infantil, que se olviden otros preceptos fundamentales de la educación literaria y que se limite en exceso sus aportaciones a la vida intelectual, también académica, del niño. Cogan Thacker y Webb (2002) insisten en esta idea cuando exponen:

> Many of the tensions involved in teaching children's literature as a literary subject have to do with the necessity of escaping, for a time, from the nostalgic pleasures of revisiting a well-loved story. The development of an understanding of the importance of these books as vehicle for artistic endeavour, or as expressions of aesthetic concerns common to all literature may challenger the remembered experience of reading 'as a child' (p. 6).

Afirma Pennac (2009) que se aplasta la fantasía y la imaginación cuando se persiste en la idea de explicar los hechos de los relatos y de comprobar si el niño ha entendido todo; esta tarea, muy extendida en la escuela, se ha trasladado incluso a la familia por lo que los jóvenes lectores ya no perciben la lectura como algo "gratuito". Tanto es así que el niño escucha una narración o lee un libro recomendado pendiente de las preguntas que le van a hacer sobre trama y personajes. Padres y profesores se han convertido en contables en lugar de cuentistas. Se pregunta este autor dónde están los padres que cuando le leían un libro a su hijo jamás se preocupaban por saber "si había *entendido* que la Bella dormía en el bosque porque se había pinchado con la rueca, y Blancanieves porque había mordido la manzana" (Pennac, 2009, p.49). Es más, las primeras veces es probable que el niño no hubiese entendido nada en absoluto, hasta que, poco a poco, todo encajaba: si la Bella dormía era a causa de la rueca y si Blancanieves parecía muerta era por la manzana.

Sin embargo, hemos de reconocer que el lector, y más aún el lector infantil y juvenil, necesita preparación para comprender en toda su dimensión las implicaciones culturales y sociales del texto. Sin algún tipo de conocimiento de cómo se estructura y relaciona el texto con su entorno, no podrá interpretarlo convenientemente, aunque no es necesario que la adquisición de estas destrezas se plantee en contraposición con la del placer de leer; más aún, cuando el recurso para adquirirlas es la lectura, no hay otra fórmula. En esta tarea la labor de los mediadores es insustituible para lograr discusiones fructíferas sobre las obras o para que el receptor consiga un análisis mínimamente interesante en el que niños y jóvenes aporten su visión personal como lectores. Cualquier tarea escolar que no conduzca a la reflexión y el comentario será infructuosa, por lo menos desde el punto de vista de formar lectores interesados y críticos, y los alumnos percibirán la literatura como una obligación más dentro de su currículo porque "when children are not taught literary approaches to reading and discussing literature, they do not attach much importance to how the author chooses create the text's meaning or determine the author's style" (May, 1995, p. 16).

Plantean Munita y Manresa (2012) la discusión literaria como una estrategia eficaz para el mediador entre lectores y obras. Matizan que "el uso educativo de la discusión engarza con la idea de promover la actividad de niñas y niños en un contexto facilitador del aprendizaje, es decir, en un ambiente que, organizado por el profesor, promueve la socialización del objeto de enseñanza, y la interacción entre este, los alumnos y el profesor" (Munita y Manresa, 2012, p. 122). En este contexto, el rol del mediador va evolucionando de mayor a menor presencia, desde el instructor que explica hasta el adulto neutral que observa en silencio mientras los alumnos discuten. El docente también puede llegar a ser un participante que opina o un consejero que orienta. En concreto, algunas de las funciones del mediador en el desarrollo de las discusiones literarias son (Munita y Manresa, 2012):

- Ayudar en la búsqueda de indicios textuales significativos.
- Ayudar en la construcción y fundamentación de sus argumentaciones.
- Relacionar la discusión con otros libros y saberes previos.
- Ofrecer metalenguaje para hablar sobre libros.
- Reformular, sintetizar y sistematizar lo dicho para hacer progresar la discusión y para fijar conceptos y contenidos.

Pero el lector debe aportar su experiencia y conocimientos para abordar el texto. Mendoza Fillola (2003) divide en dos estos los conocimientos: la identificación de correlaciones intertextuales, de asociaciones entre componentes del sistema literario que reconoce (o establece) el propio lector, y la apreciación de valores literarios y culturales. Se deduce entonces que existe una relación estrecha entre lectura y competencia literaria, de modo que la competencia literaria se define como la capacidad del receptor para captar e identificar las características propias del texto literario e, incluso, diferenciarlo de otras producciones artísticas. Obviamente, esto no resulta sencillo para lectores avezados e instruidos en las materias literarias, cuanto más para aquellos que empiezan a tener contacto con la literatura.

Un lector competente lee bastante, y bien, pero no siempre un lector que lee mucho, mejora su competencia literaria. Dependerá de qué tipo de textos lea y qué mecanismos de lectura esté habituado a utilizar. En cualquier caso, competencia lectora y competencia literaria están estrechamente unidas: la competencia lectora es un componente de la competencia literaria, el alumno se acerca al texto literario gracias a que sabe leer, si tuviese alguna dificultad técnica para descifrar el código le resultaría

imposible. Además, un texto revive en la medida que alguien lo lee. Entre los componentes de la competencia literaria destacan (Mendoza, 2004):

- Los conocimientos lingüísticos, textuales y discursivos para la descodificación: grafías, fonemas, palabras, significados literales, etc.).
- Saberes pragmáticos para reconstruir la situación enunciativa que el texto presenta: estructura, indicios del tipo de texto de que se trata, etc.
- Conocimientos del uso literario, es decir, de todos aquellos aspectos que hacen que un texto sea literario: figuras retóricas, vocabulario, etc.
- Saberes intertextuales que se refieren a las conexiones que los textos literarios pueden tener entre sí: identificar las alusiones, las referencias a otros textos; apreciar la intención estética del autor cuando la literatura se convierte en referencia de sí misma; valorar el efecto que producen estos recursos.
- Saberes que permitan al lector relacionar todos los conocimientos anteriores.
- Conocimientos sobre los distintos tipos de géneros y discursos.
- La capacidad de entender la lógica del texto: no es igual enfrentarse a un texto fantástico que a uno descriptivo o expositivo.

García Carcedo (2011a), por su parte, enumera las habilidades que entraña la competencia literaria y que los lectores van a ir construyendo progresivamente a lo largo de su experiencia como receptores:

- Descubrimiento de otros mundos posibles.
- Reconocimiento de los códigos de cada género.
- Desarrollo de todo un sistema de expectativas.
- Asimilación de las “reglas del juego literario”.
- Reconocimiento de intertextos y referencias culturales.
- Capacidad de disfrutar con los diferentes niveles de lectura y de apreciar el texto literario en toda su complejidad.
- Interiorización de técnicas, recursos y estructuras propios de cada uno de los géneros literarios.

Como vemos, la relación de saberes de Mendoza Fillola y de habilidades de García Carcedo se complementan. Aunque Mendoza Fillola introduce saberes más básicos como el de descifrar, es decir, saber leer, y García Carcedo incorpora la capacidad del lector de pasarlo bien con el texto, ambas insisten en la idea de que los textos literarios se construyen con normas propias en las que influye el género, el lenguaje, el estilo del autor, y que tanto la cultura en la que se inscribe la obra como el diálogo entre textos

(intertextualidad) está siempre presente en menor o mayor medida. Y la escuela en este aprendizaje juega una función predominante, tal como defiende Martos Núñez (2004, p.53): "Los esquemas de textos complejos- y el literario lo es- no se aprenden en la experiencia corriente, requieren el apoyo de la escuela. Así, la descripción de un viaje a una selva puede resultar aburrida no por el tema sino por impericia del escritor, al contrario de lo que puede hacer un buen escritor con unas pocas palabras".

La integración de todos estos saberes se unifican en el concepto de *intertexto lector*. Este intertexto se entiende como la capacidad del lector de establecer las relaciones entre una obra y otras que, o bien la hayan precedido, o bien la hayan seguido. Desde este punto de vista, el intertexto lector es el instrumento para desarrollar la competencia literaria y el objetivo principal de la educación literaria.

La definición de Mendoza Fillola (2001b) agrupa los conceptos de intertexto lector, competencia literaria y las teorías de la estética de la recepción y de la intertextualidad:

> El intertexto lector es el componente que, en el espacio de la competencia literaria, integra, selecciona y activa significativamente el conjunto de saberes, estrategias, y recursos lingüístico-culturales para facilitar la lectura de textos literarios.
> Estos saberes, estrategias y recursos se activan a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter intertextual y permiten el reconocimiento y la valoración de usos lingüísticos, literarios y discursivos en relación con otros usos, con otros textos que tienen similares rasgos literarios (p. 97).

A su vez, la competencia literaria, la competencia lectora y el intertexto comparten destrezas que debe poner en funcionamiento el lector. Esas habilidades están relacionadas con los conocimientos culturales (símbolos, mitología, alusiones, etc.), literarios (géneros y tipos de texto, variedad de estructuras y modelos), y vitales que se relacionan con las experiencias de lectura que tiene el receptor del texto, de ahí que se haga la distinción entre lector pasivo y lector activo. Ambas categorías están relacionadas con el concepto de competencia literaria y, sobre todo, con la actitud del receptor ante el texto en la que influyen diversos factores, entre ellos, su modo de aproximarse y de introducirse en él.

May (1995) argumenta que el lector pasivo es un lector momentáneo porque no siente placer en el hecho mismo de leer, no puede determinar en qué elementos está a favor o en contra de lo que propone el texto; son espectadores, simplemente "escuchan" al texto sin sentir la responsabilidad de interpretarlo, se relacionan con él de la misma forma que con un programa de la televisión. En cambio, el lector activo lee y relee antes de hacer suyo el texto. Dialoga con la historia hasta comprobar qué aspectos de ella le

afectan directamente o con cuáles se siente identificado. “Finally, they must determine how that story relates to their interpretation of the world they live in. Active readers are using all the levels of reader response that critics have discussed” (May, 1995, p. 17). El lector activo no sólo lee sino que escribe un nuevo texto, el de sus asociaciones que siempre, por muy lejanas que parezcan, vienen y van del libro al lector y viceversa (García Carcedo, 2001b).

Esta separación de los tipos de lectores y sus características no deja de ser algo ficticia desde el momento en que todos los lectores pueden ser pasivos y activos según el momento de la lectura y los objetivos que se marque con la misma: no es igual una lectura forzada, por ejemplo, aquella que está determinada por una tarea escolar, que una lectura libre; no es idéntica una lectura por evasión que una de mayor calado intelectual. La diferenciación entre lectura pasiva y activa tiene repercusiones e interés desde el punto de vista de la educación porque sirve para configurar metas didácticas: ¿qué pretenden los docente cuando trabajan la lectura?, ¿hacia dónde caminan esos lectores incipientes que están formando?, ¿hacia una lectura sin implicaciones o hacia una competencia literaria cada vez mayor?, ¿los trabajos que se programan con los textos literarios son los adecuados para lograr, poco a poco, un mayor número de lectores activos?

Otro tipo de lector es el que Teixidor (2007) denomina *lector pragmático*, que es el lector que, “después de haberse esforzado por comprender la problemática literaria e incluso después de haber adoptado una o diversas teorías para interpretar textos, lee lo que le interesa con plena conciencia de lo que lee” (p.71).

Gabilondo (2012) va más allá y habla del *estilo* del lector y con ello no se refiere a la pluralidad de maneras de leer, que las hay, o a la frecuencia de la lectura, es más bien un modo singular de leer. El estilo no es una postura, es una posición junto al libro. Para Gabilondo (2012), “el atractivo de un lector con estilo nos desconcierta por su capacidad de ver y de dar a ver lo nunca visto. Su lectura es su mirada y así como ver no es lo mismo que leer, leer es otra forma de ver, la que no se ciega ante lo que nos es más evidente. El estilo lee incluso lo que da que decir, no simplemente lo dicho” (p. 66). Este lector representa una manera de ser, de vivir y cuenta con un cierto poso cultural; en este caso, la cultura se entiende como experiencia y formación, y no necesariamente como erudición e información.

Con este fin, el de formar buenos lectores, propone Pagès Jordà (2009) un decálogo que pretende servir de guía sobre lo que no debe hacerse con los libros y, en

consecuencia, sobre cómo orientar la lectura de los jóvenes. Estas recomendaciones, en consonancia con las ideas que defiende su autor, pueden tomarse como punto de partida para analizar y debatir la labor que los adultos, padres, animadores, docentes realizan como mediadores entre libros y niños y jóvenes. Vamos a ir desglosando cada uno de los principios de este decálogo con el fin de aportar algunas condiciones que debe tener la unión entre literatura infantil y juvenil y enseñanza.

1. *Es preferible no leer cualquier cosa*. El criterio prioritario de selección de las lecturas para los jóvenes ha experimentado un enorme cambio, del criterio de calidad de los textos que imperó durante mucho tiempo a la necesidad de que lean, sea lo que sea. Esto ha supuesto, no de forma general pero sí en muchos casos, el abandono de unas pautas mínimas que los docentes deben aplicar a la hora de escoger los libros con los que va a trabajar, nada más peligroso pues la decisión sobre qué van a leer los alumnos queda a merced de editoriales, modas o recomendaciones. Hay, o debe haber, normas para valorar los libros y las lecturas tienen que elegirse a partir de unos criterios claros que, en el ámbito de la lengua y la literatura, sólo pueden ser los de la calidad lingüística y literaria; aunque no siempre se sepa definir con exactitud en qué consiste esta calidad, hay que formarse para descubrirla, y esto se logra leyendo.

Padres y profesores tienen que leer los libros que van a leer los niños y jóvenes, pero también otros muchos. Según palabras de Pagès Jordà (2009), “la suposición de que toda lectura resulta positiva *per se* es muy reciente y, si nos detenemos a considerarla, propia de analfabetos: como si determinados libros no fueran menos recomendables que determinadas películas. Sin duda, el medio no es el mensaje” (p. 41). Cuando niños y jóvenes eligen qué quieren leer, guste o no a sus padres o maestros, habrá que respetar su elección; incluso entonces, la responsabilidad de los modelos de lectura que escogemos y la discusión sobre ellos es de los adultos.

2. *Es preferible no elegir los libros por su mensaje*. De vez en cuando, es necesario recordar que la literatura es invención, recreación de mundos inéditos, ambigüedad porque, cuando se pone de moda leer libros que traten temas “cercanos”, personajes fácilmente “reconocibles”, hay que recuperar el valor del lenguaje literario. No es que todos los libros escritos pensando en la realidad actual sean malos, sino que esa perspectiva, a veces, ciega a los autores y convierte sus obras en una proyección de las páginas de los periódicos. Un libro no es bueno o malo por el tema que trata, es más, cuando la moralina es muy evidente, bien porque es una verdad comúnmente aceptada, bien porque desde las primeras páginas se expone y se insiste en ella a lo largo del

relato, los lectores pueden cansarse y no realizar el esfuerzo de leer hasta el final, de interpretar. Un lector no se acerca a un libro solamente por el tema que trata sino por cómo se trata. Si el autor escribe interesado en lo que cree que gusta a sus lectores, o, lo que es más frecuente, en lo que piensa que desean los padres y educadores de estos lectores, y no tanto en su necesidad de comunicar habrá "falseado" su oficio.

3. *Es preferible no obligar a leer las copias deslucidas de originales deslumbrantes*. Muchos niños y jóvenes sólo conocen determinadas obras por sus versiones cinematográficas o por adaptaciones de la obra original que se ofrecen para que puedan ser asequibles a todas las edades. *Alicia en el país de las maravillas, La isla del tesoro, Robinson Crusoe, Peter Pan* y tantos otros títulos son referencias que no llegan íntegras a los lectores, lo que puede servir para que se vayan familiarizando con las obras y después, en el momento adecuado, acceder a ellas; pero, también, significa que nunca comprenderán la emoción y el valor del texto original y, cuando estas versiones y adaptaciones no son del todo adecuadas, tendrán impresiones erróneas y falsas. Si muchos niños, y adultos, no conocen *Aladino y la lámpara maravillosa* sino a través de la versión de Disney, *Aladin*, no es extraño que cuando les pidas que te cuenten el cuento te repitan el argumento en el que un mono es la mascota del protagonista y el genio canta y baila; de la misma forma muchos jóvenes terminan creyendo que *Tom Sawyer* o *Cuento de Navidad* son dibujos animados para niños pequeños. Corrobora esta idea la afirmación de López Valero y Encabo Fernández (2005, p. 174):

> Lo cierto es que es un tanto complejo tratar el tema referido a la estética de los libros infantiles y juveniles, ya que el mismo colisiona de manera directa con la era digital, en la cual lo audiovisual se convierte en la clave estética del momento, pensemos que lo atractivo de un libro no tiene parangón con los aspectos que se aportan en una producción cinematográfica o multimedia. Por ejemplo, hablemos de la trilogía de Tolkien, la gran cantidad de dinero invertido en al producción que fue llevada al cine hace que el adolescente quede atrapado por la espectacularidad de los efectos especiales y el despliegue de medios efectuados frente a la tranquilidad del libro.

Si bien hay que acercar los personajes y la trama a los lectores, no menos importante es no llevarlos a engaño, el valor del texto está dentro de sí mismo.

4. *Es preferible no leer cualquier traducción*. Para los lectores que no dominan la lengua en la que fue escrita el original -en este punto hay que tener en cuenta aspectos sincrónicos (diferentes lenguas según la nacionalidad de los autores) y diacrónicos (una misma lengua varía según la época en la que haya sido escrita la obra)-, resulta

imprescindible contar con una traducción que facilite la comunicación entre emisor y receptor. Sin embargo, las traducciones, además de ser fieles al texto primigenio, deben actualizarse porque "si la lengua evoluciona, las traducciones no pueden quedarse atrás. Proporcionar al adolescente una traducción obsoleta, con construcciones lingüísticas arcaicas, es asegurarse el fracaso de la lectura. Precisamente la virtud de las traducciones reside en acercar el libro al lector, ya que, al actualizar el lenguaje, le producen la sensación de algo contemporáneo" (Pagès Jordà, 2009, p. 44).

5. *Es preferible no obligar a hacer trabajos*. La definición de la lectura como algo placentero y gratuito entra en contradicción con la imposición escolar de hacer algún tipo de trabajo sobre el libro que el alumno ha leído. Si los niños relacionan lectura con deberes, no es raro que, en su tiempo libre, se dediquen a otro tipo de actividades, ¿o acaso deben rellenar una ficha o hacer un resumen después de jugar en la consola o de ver una película? Hay que preguntarse el objetivo de este tipo de trabajos, si fuera cerciorarse de que el lector ha comprendido el libro, o aún si lo ha leído, no son útiles pues copiarse o simplemente parafrasear el texto, son ejercicios que aprende a manejar fácilmente. En este caso el alumno hace trampas pues ha descubierto que el resumen es imprescindible, pero la lectura no.

Por otro lado, cuando se solicita al lector que redacte una valoración del texto estamos pidiéndole un esfuerzo para el que no está preparado. Hacer crítica de una obra, aunque sea una crítica poco profunda, exige recursos lingüísticos. La crítica literaria es la culminación de un proceso que no está aún maduro en la infancia o la adolescencia. Por este motivo, se pide una valoración cuando en realidad se insiste en una opinión que, en las edades que nos ocupan, se convierte en una opinión poco fundamentada con el riesgo de que los alumnos piensen que pueden establecer juicios de valor sólo a partir de su apreciación personal y subjetiva.

No decimos que no pueda darse un intercambio de impresiones como lectores, al contrario, un ejercicio fértil, más allá de los ejercicios escritos de forma mecánica, puede ser el diálogo entre lectores de la misma edad o incluso de edades diferentes. Una conversación sobre un libro entre adultos y jóvenes es enriquecedora para todos (ya hemos defendido anteriormente la adecuación de la discusión literaria como recursos didáctico). Pero esta conversación debe partir de un requisito innegociable: para hablar de un libro es necesario habérselo leído de forma consciente. El diálogo será más fluido e interesante cuando las obras que se seleccionen para discutir no sean únicamente las que se refieren a temas o personajes que, supuestamente, interesan a los jóvenes, sino

que sean buenos libros, sugerentes y emotivos que permitan la identificación o la ensoñación, que despierten en cada uno sentimientos heterogéneos.

6. *Es preferible no abusar del contexto*. El entorno del autor o de los protagonistas puede ser importante siempre que sirva para comprender mejor el libro y los diferentes matices que encierra la historia, pero abusar de su estudio puede desvirtuar la lectura misma. La literatura debe imponerse como un ejercicio de intuición por parte del lector que descubrirá los elementos sociales o culturales que encierra la historia, posteriormente, si se cree pertinente, habrá tiempo de comprobar si el resultado de sus impresiones se corresponde con la realidad o no. El placer de leer es autónomo al conocimiento de las fuentes del autor o de sus condiciones sociales, gracias a esto podemos disfrutar de una obra que se gestó en un tiempo y un lugar lejano e inaccesible para nuestra experiencia.

7. *Es preferible no imponer interpretaciones*. La diferencia fundamental entre texto literario y texto científico es la posibilidad de interpretación que ofrece el primero respecto al segundo debido, entre otros elementos, a la ambigüedad del lenguaje literario. Por tanto, es posible que ante una obra diferentes lectores planteen interpretaciones distintas, y así debe ser. No puede imponerse lo que cada lector debe entender o anteponer lo que el autor quiso decir. La lectura será así una oportunidad para la discrepancia fundamentada, es decir, para aquella que no parta de un error evidente y objetivo.

8. *Es preferible no repetir lecturas*. Hay libros suficientes para todas las edades e intereses como para obligar a leer a un niño o joven un libro que ya ha leído, a no ser que le apetezca volver a hacerlo por motivos personales (se siente más maduro, su lectura anterior no fue satisfactoria, su experiencia ha variado y ahora lo desea leer desde otra perspectiva, etc.).

9. *Es preferible no dejar al lector solo con el libro*. Durante el tránsito de lector inicial a lector maduro hay que acompañar al niño o joven en su contacto con el libro; no se trata tanto de sustituir su tarea solitaria y personal como de presentarle la obra, después ya se encargará él de nutrir su relación con ella. Esta presentación puede hacerse de muchas formas: leyendo de forma conjunta, conversando sobre los primeros capítulos que ha leído, repasando juntos las marcas paratextuales (título de la obra, títulos de los capítulos, prólogos) y estableciendo hipótesis, etc.

10. *Es preferible no fiarse de las campañas publicitarias*. La mejor propaganda para hacer que una persona lea un libro es otro lector al que esa obra le haya

conmocionado. Por eso, cuando un padre o un docente recomiende libros, tendría que centrarse en aquellos que le hayan ofrecido una experiencia gozosa; no es una exageración afirmar que, en algunas ocasiones, los profesores seleccionan las lecturas a principio de curso sin haberlas leído.

Este decálogo nos recuerda la importancia de la selección de los textos, uno de los pilares fundamentales en los que se sustenta la relación entre lectura y educación, y que en el terreno de la literatura infantil y juvenil tiene mayor importancia que en la literatura de adultos porque la figura del mediador es el puente entre niño o joven y texto. Bien es cierto que, cuando los lectores tienen unos gustos definidos y una experiencia lectora básica, eligen por sí mismos, tengan la edad que tenga. Aún así, en las escuelas el docente es, sin discusión, el que guía y orienta a los alumnos. Porque los estudiantes aceptan el dogma: hay que leer, pero "¿y si en lugar de *exigir la lectura*, el profesor decidiera de repente *compartir* su propia dicha de leer? ¿La dicha de leer? ¿Qué es la dicha de leer? Preguntas que suponen, en efecto, un estupendo retorno sobre uno mismo" (Pennac, 2009, p. 79).

Si, tanto en la escuela como en la familia, se hace el esfuerzo de impulsar el hábito lector en los niños, es porque, más allá de obligaciones curriculares y falsos mitos sobre la lectura, se considera que aporta enormes beneficios a su formación y desarrollo personal. No deben desdeñarse, además, la emoción y la acogida que los libros pueden brindar incluso en situaciones sociales y personales de abandono. Y junto a los libros la voz amiga que se esconde detrás y que favorece esta relación entre lector y obra. Petit (2008b) desarrolla esta idea y enuncia el concepto de hospitalidad como una hermosa razón para mirar los libros:

> Lo que dicen quienes han vivido totalmente alejados de los libros y que un día pudieron considerarlos como objetos cercanos, como compañeros, es que todo empieza con encuentros, con situaciones de intersubjetividad gratificantes que un centro cultural, social, una ONG o la biblioteca, o en ocasiones la escuela, hacen posible algunas veces. Todo parte de una hospitalidad (p. 44).

Tenemos que preguntarnos entonces qué aporta la literatura infantil y juvenil a la educación literaria. Al respecto afirma Norton (1995):

> There is nothing wrong with admitting that one of the primary values of literature is pleasure, and there is nothing wrong with turning to a book to escape or to enjoy an adventure with new or old book friends. Time is enriched, not wasted, when children look at beautiful Pictures and imagine themselves en new places. When children

> discover enjoyment in books, they develop favourable attitudes toward them that usually extend into a lifetime of appreciation (p. 4).

A partir de este principio esencial, esboza otros valores, igualmente importantes:

- Los libros transmiten la idiosincrasia de una comunidad. La literatura juega un papel destacado en el proceso de entender y valorar de forma positiva la herencia cultural de los pueblos y en mantenerla viva generación tras generación; esta herencia es necesaria no sólo para el progreso social, sino también para el personal. Para tener un concepto positivo de sí mismo, es imprescindible aceptar y respetar a los demás y a ello contribuye la literatura.

- Los niños y jóvenes pueden aprender, a través de la literatura, cómo resuelven otras personas sus problemas, también cómo sienten: los libros de trama histórica permiten comprender los hechos del pasado, la ciencia ficción, especular con el futuro y los textos contemporáneos de tema realista, experimentar las relaciones con las personas y el entorno actual.

- La literatura también aporta información que contribuye a que los niños aumenten sus conocimientos sobre temas concretos o sobre posibilidades que aún no han descubierto.

- Los textos literarios contribuyen al desarrollo de la imaginación y la creatividad de tal modo que “books take children into worlds that simulate additional imaginative experiences when children tell or write their own stories and interact with each other during creative drama inspired by what they have read” (Norton, 1995, p. 5).

Colomer (2005b), por su parte, responde que la literatura infantil tiene tres funciones básicas. Primero, ayuda a que los niños comprendan el poder que tienen las palabras, a través de ellas evocan, solicitan lo que no está presente, cuentan a sí mismo y a los demás lo que están haciendo, expresan relaciones, dan nombre a sus emociones, intentan controlar su conducta y la de los demás. Segundo, los niños se introducen en el imaginario colectivo. Entendemos por imaginario los símbolos, los mitos que los humanos utilizan para entender el mundo y las relaciones sociales y que se transmiten en una comunidad desde los primeros textos orales. Los niños se familiarizan con muchos elementos de este imaginario colectivo a través del folclore y de los cuentos que se les narran desde que son pequeños. Algunos de estos significados culturales son universales, otros pertenecen a un área cultural o a una comunidad más reducida, en todos los casos “ayudan a los pequeños a construir sus distintos niveles de pertenencia

al sentirse formando parte del espectro que va desde su cultura más próxima a su constitución en individuos que forman parte de la humanidad" (Colomer, 2005b, p.31). Tercero, contribuye a la socialización cultural, a través de ella se amplía el diálogo entre la colectividad y los niños para que éstos descubran qué es el mundo y cómo debería ser. Al ver las imágenes o las acciones de los personajes, los niños no sólo aprenden a identificar lo que aparece representado, sino los valores que se atribuyen a todas estas cosas, es decir, qué se considera correcto o incorrecto, bello o asqueroso, apropiado o fuera de lugar, etc.

También Cerrillo (2007) habla de que las lecturas literarias posibilitan la construcción de un primer mundo imaginario del niño (término conceptualmente distinto al del imaginario colectivo), que responde a la necesidad de imaginar de las personas, que es una necesidad básica desde las primeras edades, porque en la infancia aún no se tienen al experiencia vivida de los adultos.

Por su parte, Petit (2001) propone que, en lugar de plantearse cómo construir lectores, es necesario formularse una pregunta esencial, "cómo la lectura ayuda a las personas a construirse, a descubrirse, a hacerse un poco más autoras de su vida, sujetos de su destino, aun cuando e encuentren en contextos sociales desfavorecidos" (p.31). La antropóloga francesa lanza un reto difícil a todas las personas que, de una forma u otra, se relacionan con los libros y es mirar detalladamente a los lectores, a su historia y sus circunstancias individuales, y después dejarlos ante los libros para que cada uno escoja aquel con el que pueda dialogar.

Todos estos valores con frecuencia se han trasladado al ámbito de la literatura de adultos y han ejercido su influencia sobre ella, no siempre reconocida. Los niños sienten curiosidad y placer por esta forma de arte que es la literatura infantil y que, en la actualidad, se presenta bajo multitud de tipos de libros, historias y formatos, ésta es la motivación que puede llevarles a convertirse en lectores literarios. Ahora, según indica Colomer (2005b), para que esto se produzca hay que cumplir con tres condiciones:

1º Los adultos también deben sentir placer con los libros y considerar la literatura como algo interesante y digno de dedicarle tiempo.

2º Hay que ayudar a los niños para que aprendan a leer de forma suficiente y fluida puesto que aprender a leer no es tarea fácil.

3º Es importante que los libros que lean los niños sean lo bastante buenos para que estos lectores noveles piensen que merece la pena seguir leyendo.

Esta última condición que cita Colomer nos lleva directamente a tratar la cuestión de la selección de textos. Escoger el libro adecuado es una tarea compleja que va a influir en la continuidad de la lectura. Recordemos que el esquema básico de la comunicación se compone de: emisor, receptor, mensaje, código y canal. La conjunción de todos estos elementos demuestra que no hay una receta infalible a la hora de elegir el libro más apropiado par un lector infantil o juvenil, como tampoco la hay en el caso de un lector adulto, lo que no significa que no pueda haber unas pautas que orienten en la tarea de seleccionar.

Los criterios para seleccionar libros pueden sintetizarse en objetivos, niños, textos y mediador. Con el criterio de los objetivos, el papel predominante se otorga a la escuela y no puede negarse que muchos libros se eligen debido al tema que tratan o a los valores que los alumnos deben trabajar dentro del currículo. Junto a los temas, los géneros pueden decantar una elección aunque el género por excelencia sea el narrativo. A pesar de la urgencia didáctica y de que la literatura infantil actual ofrece variedad de temas y géneros, no hay que olvidar que el texto literario es valioso por sí mismo, no por lo que enseña.

En cuanto a los niños, ya hemos tratado las diferentes fases que afectan a sus evolución como personas y, por tanto, como lectores. Observar sus gustos, sus aficiones pueden ayudar en el momento de elegir el libro que van a leer. Es más, en multitud de ocasiones, los lectores nos sorprenden, y se deciden por obras que, a priori, no parecían adecuadas a sus gustos, su nivel académico y su estrato social (Petit, 2001).

El criterio que se detiene en los textos se refiere a sus valores lingüísticos y literarios y, por último, el que se centra en el mediador se refiere fundamental al docente porque “desde hace muchos años el medio escolar es el principal impulsor de la lectura y, con ella, también de la literatura infantil. Por fortuna, los escolares españoles cada vez leen más, gracias, sobre todo, a ese impulso de la escuela” (Cerrillo, 2004, p.257). El papel de este mediador es decisivo porque, en la mayoría de los casos, es la única persona que discrimina la lectura en función de todos los aspectos expuestos; su intuición y sentido común son la pieza clave, pero no lo son menos su curiosidad y ganas de leer. No hay otro secreto para poseer unos criterios personales de elección: la lectura atenta de literatura infantil, también de literatura de adultos, de revistas especializadas, cuanto más lea, más capacidad para comparar textos, para reconocer autores y para establecer conexiones entre distintas obras.

Pero el docente no puede leer todo, es imposible debido a la cantidad de libros que se editan cada año, algunos de los cuales desaparecen rápidamente del mercado. Por este motivo, propone Colomer (2010) que cada docente se vaya construyendo su propio *corpus*, un grupo de obras que le parezcan buenas y que le gusten pero que incluya textos de todo tipo: libros clásicos, libros recientes y algunas novedades; narrativa, teatro y poesía; libros de bolsillo y álbumes ilustrados. Para valorar la calidad de los libros es necesario que se analicen los elementos que conforman la narración literaria, esto es, el lenguaje, el inicio y el final. Además, deben contemplarse los aspectos materiales del libro: el formato, la página y el fondo de la página. Por último hay que detenerse en la relación que existe entre la imagen y el texto (Colomer, 2010). Estas pautas guiarán al docente, o al mediador entre lectura y receptor, en la selección a la vez que aumenta su *corpus* personal de lecturas.

Por otro lado, la finalidad de la propuesta de lectura determina, en muchos casos, qué tipo de textos se van a elegir. Tal como explica Maragallo (2012), en las conclusiones de un proyecto denominado "La interpretación literaria de álbumes en el proceso de acogida de alumnos inmigrantes" llevada a cabo por el grupo GRETEL de la Universidad Autónoma de Barcelona, seleccionar las lecturas es una tarea irrenunciable para los docentes y no debe dejarse en manos de agentes externos como las editoriales. Además, debe ser fruto de la reflexión y el análisis de la oferta que se encuentra en el mercado, siempre tendiendo en cuenta los requisitos indispensables que se van a exigir a las obras. En el caso concreto de este trabajo, el *corpus* se determinó teniendo en cuenta que fuesen, por un lado, libros que ayudaran a salvar las barreras lingüísticas pero, por otro, que se adecuaran a la situación personal de los destinatarios. Para superar el escollo del idioma, se precisaban textos que contaran con imágenes, breves, que recogieran situaciones comunicativas y fáciles desde el punto de vista lingüístico. En cuanto a las situaciones de los destinatarios, no debían ser libros muy infantiles (puesto que los lectores eran adolescentes), pero sí con calidad literaria suficiente, que propiciaran experiencias de lectura relevantes, sutiles y que se prestaran a múltiples interpretaciones. Estos criterios, a pesar de que se refieren a una investigación determinada, ayudan a entender la dificultad de elegir un libro apropiado y, sobre todo, la necesidad de combinar distintos elementos en el proceso de selección.

La tarea de lograr niños y jóvenes lectores no es sencilla. Rodríguez Almodóvar (1995) explica el escaso impacto de la lectura entre los jóvenes, entre otros motivos, como una consecuencia de la incomprensión de los adultos sobre lo que los jóvenes

entienden y les gustan y por el temor de ofrecerles textos excesivamente complejos o polémicos.

De nuevo, la selección de textos se convierte en un tema fundamental. Los itinerarios lectores de literatura infantil y juvenil también pueden servir de guía para los adultos, sobre todo, para aquellos que tienen la responsabilidad de seleccionar. Un ejemplo de esto lo tenemos en los libros de Molist. En uno de ellos (Molist, 2006) escoge obras desde el punto de vista de su temática que son una auténtica guía para los adultos que desean tratar determinados situaciones con los niños y no saben cómo hacerlo. En el otro (Molist, 2008), selecciona aquellos libros que considera destacados para lectores infantiles y juveniles de diferentes edades pero que también encantarán a los lectores adultos. Y en ambos casos respetando, sobre todo, los criterios de calidad del texto. Por otro lado, obras como la del Equipo Peonza (2004), que realiza un viaje por todo el siglo XX en el que destacan los libros más importantes que se destinaron a niños y jóvenes en cada década, ayudan en la tarea de la selección. También el diccionario de Eccleshare y Blake (2010) que ordena los libros según la edad de los lectores para los que, en principio, son más adecuados o el de Lage (2010), un inventario de autores y obras.

Colomer (2009) asegura que la evolución social de la lectura despertó la alarma en todos los países porque desmentía la confianza en que la escolarización iría generalizando los hábitos lectores propios de los sectores cultos de los modelos sociales anteriores. Esta preocupación surgió ya desde la década de los setenta del siglo XX, tal como afirma la investigadora, y las causas de esta falta de lectura se achacan con mayor frecuencia, tanto antes como ahora en los inicios de un nuevo siglo, primero, a los cambios socioeconómicos que condicionan un estilo de vida con menos tiempo para dedicar a la lectura libre, segundo, a las formas de ocio en las que proliferan las pantallas, las comparas o los espectáculos multitudinarios tan lejos del espacio solitario, lento y sosegado de la lectura, tercero, a la frontera entre tiempo de ocio y lectura puesto que ésta se utiliza como un trabajo más de clase.

Un trabajo rutinario de aula es también, por lo general, la escritura y no podemos hablar de formación integral del estudiante sin tener en cuenta la expresión personal y expresiva del alumno, en este sentido la lectura va unida irremediablemente a la escritura. Es muy difícil enseñar a escribir de forma creativa y comunicativa a una persona que no lee o cuyo bagaje de lecturas es mínimo, por eso es tan importante orientar la lectura convenientemente en las primeras edades. Dice Pagés Jordà (2009)

que, aunque a escribir se aprende escribiendo, se necesita hacer acopio de palabras, de significados, de construcciones sintácticas a las que poder recurrir, esto se logra, en gran parte, gracias a las lecturas. Sobre todo aquellas lecturas placenteras y absorbentes que llevamos a cabo cuando disponemos de más tiempo, de más curiosidad, es decir, durante la adolescencia. Quien no lee a esa edad, difícilmente lo hará más adelante. Esta última afirmación parece excesiva pues hay ejemplos de adultos que descubren el placer de la lectura, incluso ya muy mayores. Si bien es cierto que la relación tiempo libre y lectura es una relación directa, leer es una actividad que requiere concentración y disponibilidad y no se puede forjar un escritor sin antes haber formado un lector. No es que todos los niños vayan a convertirse en escritores de renombre, pero es responsabilidad de la escuela educarlos como lectores y escritores.

Por otro lado, la escritura y, en concreto, la escritura creativa ayuda a cimentar la competencia literaria porque leer o escuchar un poema o narración y proceder después a su transformación, "nos lleva a observar con más detalle las peculiaridades estilísticas del texto a interiorizar las técnicas y estrategias que van a favorecer el proceso de adquisición de la lectura y de la escritura y el desarrollo de la competencia literaria" (García Carcedo, 2011a, p. 50). Esto contribuye a la formación de la competencia lectora ya que hay que aprender a reconocer los convencionalismos que atañen a los diferentes géneros, así como las relaciones de intertextualidad sin las que los textos pierden la mayor parte de su sentido (García Carcedo, 2011a). En defensa de la creatividad, expone Abril (2004) que si la enseñanza logra que los alumnos aprendan a reconocer los componentes del aparato digestivo o circulatorio, debería cultivarse también el "aparato imaginativo" que permite desarrollar la creatividad y la individualidad. "Ambas construcciones posibilitan tanto la construcción del propio entorno como la modificación de los circundantes. El arma más poderosa de creación en cualquier ámbito de la vida es la imaginación, y ésa sólo depende de la capacidad exclusiva del pensamiento autónomo" (Abril, 2004, p.100).

Por tanto, una concepción de animación a la lectura amplia e integradora es la que abarca también la animación a la escritura. Es esclarecedora la afirmación de Durban Roca (2010, p. 87)):

> Cabe considerar que el deseo de leer germina a la par que el deseo de escribir. La escritura no es una simple transposición de al lengua oral, de manera que las convenciones de la lengua escrita no se pueden adquirir de forma totalmente espontánea. Su dominio requiere actividades específicas de aprendizaje y un largo

> entrenamiento. Entender este proceso ha de permitir a los alumnos considerar la escritura como una actividad plenamente creadora.

No hay formulas mágicas, es necesaria la práctica constante y enriquecedora. Piñán (2008) afirma que la lectura y la escritura son dos ejercicios interdependientes porque el único secreto para escribir es practicar la lectura y la escritura y añade "todo nos lleva a pensar que la literatura, desde la lectura o desde la escritura, exige un proceso de aprendizaje. Y, como todo arte, desde el arte de pescar al arte de componer música, sólo se aprende desde la práctica" (p.108). En esta idea, comúnmente aceptada, han insistido muchos autores, por ejemplo, Teixidor (2007) asegura que "a veces olvidamos que de la misma manera que se puede enseñar y se puede aprender a escribir bien, también se puede enseñar y se puede aprender a leer bien. Es decir, llegar a ser un buen lector es una carrera como tantas otras, y como todas requiere unos maestros, unas prácticas, una voluntad y unos esfuerzos determinados" (p. 59).

También Moreno (2005) defiende la idea de que a leer se aprende leyendo y a escribir, escribiendo. No es demostrable que quien lee mucho, escriba mejor, la lectura no conduce de forma natural a la escritura, en cambio, sí sucede a la inversa, la persona que escribe, lee. A pesar de esta creencia generalizada, la escuela olvida este principio básico de "aprender haciendo" y aborda la lectura y la escritura como ejercicios rutinarios, sin conexión entre sí y sin vínculos con la personalidad del alumno. Para eliminar esta carencia, los programas de animación a la lectura se han difundido por escuelas, barrios y ciudades con el objetivo de acercar los libros a los niños y adolescentes y de influir, en la medida de lo posible, en el objetivo de lograr lectores que crezcan y permanezcan cerca de los libros.

Leer es un acto voluntario y solitario. Compartimos la opinión de Díez (2012) cuando afirma que "el acto de la lectura es una actividad personal, intensa y profunda, en la que hay que imaginar y crear; y que exige tiempo, paciencia y sobre todo mucho silencio" (p. 46). De igual forma, Gabilondo (2012) insiste que "leer es demorarse. Si tenemos prisa o miedo, no seremos capaces de hacerlo. Sin duda requiere atender algunas decisivas necesidades, pero si esperemos a que todas estén cumplidas, nunca leeremos. Y no solo porque eso más bien no ocurrirá jamás, sino porque una de las condiciones fundamentales para leer es no sentirse plenamente satisfecho" (p. 13). Por esto no es extraño que los buenos lectores dispongan de itinerarios propios de lecturas. En estos itinerarios, la relación con los libros surge como resultado de sus experiencias

con el entorno, pero también como respuesta a sus inquietudes individuales. El libro reanima la vivencia emocional, aunque el encuentro entre libro y lector sea, en muchas ocasiones, una feliz casualidad (Guerra Sánchez, 2002a; Petit, 2008a).

Sin embargo, Goldin (2006, citado por García Guerreo, 2010, p.58) dice que "la lectura (y la escritura) es siempre un hecho social, y por tanto históricamente determinado, que se inscribe en la profundidad de su biografía afectiva. Como tal, es una faceta más de complejos procesos de constitución de sujetos y comunidades. No se puede comprender separada de ellos". Desde esta perspectiva, la investigadora francesa Bahloul (2002), en un análisis sociológico sobre la condición del "poco lector" en el marco de un estudio realizado en Francia, auspiciado por el Ministerio de Cultura francés, afirma que

> la lectura no es una práctica social únicamente porque clasifica o está clasificada en la jerarquía de los niveles sociales, sino también porque da origen a interacciones e intercambios sociales. Tampoco es, como lo afirma la representación tradicional, un acto de intimidad pura o de retraimiento individualista aislado del mundo y de la sociedad. La lectura está totalmente imbricada en la organización y las condiciones sociales. La iniciativa de la lectura, recepción y la circulación de conocimientos adquiridos, las representaciones del libro y de la lectura actúan en el marco de las "redes" de socialización (p. 32).

En las conclusiones del estudio, la autora expone que "lo adquirido a través de la lectura sólo muy de vez en cuando es objeto de intercambios o interacciones sociales. Si bien la lectura está sostenida por los marcos sociales familiares (televisión o familia), no es un estimulador de relaciones sociales, y casi nunca es objeto de intercambios intelectuales o incluso prácticos, salvo en el caso de ciertas obras de consulta muy puntual. Si bien es una guía de vida, el libro rara vez da lugar a actos sociales efectivos" (Bahloul, 2002, p. 125).

Aunque estas conclusiones responden a un estudio de los hábitos de los franceses, creemos que sucede exactamente igual entre la población española, por lo que la escuela debe plantearse un nuevo reto: hablar sobre lo leído desde la vivencia personal, y esto no únicamente en el nivel de Educación Primaria o Secundaria, también en Bachillerato y en la Universidad. Cuando en la institución educativa no se busca el sentido de los textos sino que se comenta lo que opinan los críticos sobre ellos, se pone en riesgo la lectura literaria que, necesariamente, exige concentración, diálogo con la intimidad del lector, pero también acto público (aunque sea con una sola persona) de comunicación.

Sin abandonar del todo esta idea de la lectura como acto comunitario, Petit (2001) afirma que el espacio de la lectura es más interindividual que social y que es necesario respetar la intimidad del lector cuando no desea compartir lo que el libro le ha descubierto. De este modo, su postura es una vía intermedia entre la soledad del lector y la lectura como hecho social que encuentra su sentido en la comunicación. El mediador entonces sólo podrá ofrecer el tiempo y el lugar para el encuentro entre libros y lectores potenciales, además de transmitir sus propias emociones como lector. Su tarea "es también crear espacios de libertad donde los lectores podrán trazar caminos recónditos y donde habrá disponibilidad para discutir con ellos acerca de esas lecturas, si así lo desean, sin que se produzcan intromisiones si esos sectores quieren conservar sus descubrimientos para sí" (Petit, 2001, p. 37).

El libro que se lee poco o no se lee no figura como objeto cultural. Para los "poco lectores" el libro no constituye una forma de capitalización cultural, es más, reconocen que las lecturas que hacen les aportan poco desde el punto de vista intelectual. Tampoco la lectura figura entre los entretenimientos preferidos de los "poco lectores", y tiene una seria competencia en las actividades físicas y las reuniones familiares, no tanto en la televisión (no sabemos si en esta apartado las conclusiones serían las mismas en España), de ahí la representación que se tiene de la lectura como una actividad pasiva.

Cuando Bahloul estudia la relación de los "poco lectores" con el marco de la escuela, se observa que la ruptura del ciclo escolar propicia rupturas en el ciclo de la lectura. Estas rupturas ligadas a la trayectoria escolar son, a menudo, fruto de un fracaso escolar o de una reorientación profesional que inserta a los jóvenes en los sectores más acordes con su origen social: sectores terciario y secundario. Aunque muchas veces lo que aparece como una reducción cuantitativa de lecturas, en el caso de los lectores de origen obrero, campesino o de familias de pequeños empleados o comerciantes, es en realidad una reorientación del tipo de lecturas, un cambio en la selección de los géneros.

Incorporar la lectura al tiempo de ocio presupone que el lector encuentra placer en esta actividad. Aunque los motivos por los que una persona quiere leer son muy variados, de hecho, incluso diseñando estrategias de animación a la lectura, nada garantiza que el alumno quiera continuar leyendo cuando estas prácticas acaben. Porque animar a leer no significa trabajar la mejora de unas habilidades técnicas, sino de potenciar el hábito lector, o, por lo menos, propiciar el acercamiento a la lectura y a la cultura del libro en general. Si bien es verdad que ambos procedimientos están

relacionados, uno no implica automáticamente al otro: un lector con dificultades en la adquisición e interpretación del código escrito se sentirá, a priori, menos motivado para leer que uno que haya adquirido convenientemente todas las destrezas que se incluyen en el dominio de la lectura. Sin embargo, poseer habilidad y fluidez lectora no es garantía de que exista interés por la lectura.

Por otro lado, para hacernos lectores, es fundamental la mirada con la que veamos el mundo. "Así, una persona que anime a leer debe propiciar que aprendamos a mirar, a ver las cosas que no sólo se perciben con los ojos. Para que esta visión del mundo surta efecto tenemos que trabajar sobre el imaginario del mundo que toda persona debe poseer (…) Debemos ser capaces de crear imágenes, seres, situaciones, para ser entonces capaces de leer saboreando, comprendiendo" (Rodríguez Abad y Novell Iglesias, 2006, p. 36). Pero el imaginario no tiene solamente una dimensión individual sino también colectiva, formado por las imágenes, los mitos, los símbolos, las metáforas que la civilización ha ido depositando en cada ser humano, aunque no lea, no nacemos de la nada ni venimos de la nada, por lo menos en lo que al imaginario cultural y literario se refiere.

Existen distintas concepciones de animación a la lectura, Borda (2005) define la animación a la lectura como

> todo aquel proceso y todas aquellas actividades educativas que con carácter intencional buscan promocionar la lectura en la vida social y personal de los individuos, considerándolos como agentes activos de la cultura del libro, y que pueden converger con los procesos de adquisición y desarrollo lector llevados a cabo desde la institución educativa (p. 122).

Las actividades de animación a la lectura, para que ayuden a fomentar el hábito lector, deben inscribirse en una labor continuada, utilizando los medios disponibles y asociándolas lo menos posible a la tarea escolar. Camacho y Yela Gómez (2008) se hacen eco de las palabras de Osoro (2002) que utiliza una metáfora para explicar lo que es animar a leer: "Animar a leer es educar el paladar lector, abrirlo, afinarlo…, es iluminar, ilusionar" (Camacho y Yela Gómez, 2008, p.14). Y añaden que la animación a la lectura sólo nace del entusiasmo del lector por comunicar aquello que ha leído, lo cual supone un mediador conocedor de lo que va a transmitir, sea la familia o el docente. Para que la animación se lleve a cabo hacen falta planes de actuación y estrategias, sobre todo cuando la realidad que rodea al futuro lector no es lo motivadora

que debiera. Estos planes no pueden fundamentarse en campañas publicitarias que duren unos días, sino en el trabajo esforzado.

Los resultados de la animación a la lectura no son inmediatos ni, de repente, espectaculares; la constancia y el buen hacer son la clave para su efecto. Rodríguez Abad y Novell Iglesias (2006) indican que un plan de animación lectora debe desarrollarse como una programación, sistemática y detallada, que contenga unas actividades previamente diseñadas, y que cuente con un espacio diferenciado del resto del horario escolar. Es importante que parta de un formato diferenciado del resto de las áreas del currículo, aunque por supuesto vaya a tener muchos puntos de contacto con varias de ellas. Y añaden,"se trata de programar una serie de actividades a realizar con los niños que de forma directa o indirecta refuercen el papel del libro, haciéndolo más visible pero también más atrayente y que hagan que persistan sus personajes y sus historias más allá de su lectura" (Rodríguez Abad y Novell Iglesias, 2006, p. 68). Por su parte, Salaberria Areitio (2009), desde un enfoque que trata la literatura como construcción social y, por tanto, la animación a la lectura como una experiencia vivenciada para lograr lectores fuera de las aulas, explica que

> la animación lectora, como programa de intervención cultural, se concibe como el conjunto de métodos, líneas de acción y estrategias que desarrollan los mediadores culturales, encaminadas a fomentar la lectura (gusto y afición) con textos de calidad, integrando las necesidades y los deseos de los lectores y la capacidad técnica e instrumental de las TIC en sus dinámicas. Desde esta perspectiva, es una realidad creativa y dinámica que cobre vida en los planes que promueven encuentros gratificantes entre textos y lectores. El objetivo principal es el lector, y la finalidad última cautivarle y enriquecerle con la lectura (Salaberria Areitio, 2009, p. 29).

No se trata de potenciar una actividad frenética sin que haga mella alguna en los lectores, más bien es necesaria la delimitación de qué es lo que compete a la escuela y qué precisa de una planificación más estable a través de proyectos multidisciplinares (Colomer, 2011). Porque el gusto literario se educa y el sistema educativo incorpora este objetivo en sus programaciones, pero no hay que conformarse: es preciso formar lectores exigentes, nada complacientes con los modelos superficiales sustentados en la publicidad (Moreno, 2010). Para ello necesitamos depurar las estrategias de animación pasajeras, que se centran en la diversión y no garantizan que el lector tome conciencia de lo que significa leer bien literariamente hablando.

En esta formación progresiva de los lectores, se puede plantear un proceso que contemple lo individual o privado, pero también lo colectivo público. Para lograrlo se

recomienda una serie de pasos (Dirección General de Ordenación e Innovación Educativa, 2002):

1º La lectura personal y libre. El alumnado escoge qué leer, cuándo y dónde.

2º La lectura personal y libre en una sala común. Esto significa que aunque los estudiantes acudan en grupo a un mismo espacio, la biblioteca, cada uno lee lo que le interesa.

3º Lectura colectiva de colecciones temáticas en sala común. En este caso el grupo comparte un tema de su interés aunque cada uno escoja el libro que desee.

4º Lecturas por equipos para lo cual se forman pequeños grupos que compartirán un tema, un autor o un título.

5º El grupo más numeroso, el aula, lee el mismo texto elegido entre todos.

6º Se propone una misma lectura para un gran grupo, nivel, etapa o centro.

En la práctica pedagógica se constata que muchas veces nos precipitamos y llegamos al último paso sin haber garantizado los anteriores. Hay que ser cuidadosos con las lecturas colectivas para que sean respetuosas, por lo que hay que procurar el consenso en la elección y el tipo de obligatoriedad, la gradación de menor a mayor dificultad y la puesta en común natural y relajada. Por otro lado, aunque ya hayamos dejado atrás la fase de la oralidad, la lectura también requiere un ritual, acaso herencia de la narración colectiva de la tribu. No se lee cualquier libro en no importa qué lugar. La predisposición a leer conlleva unas reglas y una liturgia que da sus frutos de una manera u otra: se mantiene vivo el interés del libro hasta el final o se interrumpe para otra ocasión.

La animación a la lectura es uno de los pilares en los que se sustenta la educación literaria. García Rivera (2004) defiende la secuenciación del aprendizaje de lo literario, que comenzaría desde los 3 a 6 años con actividades *de pre-literatura*, a caballo entre el folclore y el juego, y acabaría en el momento de la profundización, de 16 a 18 años, donde la estructura del pensamiento puede permitir lecturas intensivas o enfoques más cerrados y complejos. En cualquier caso, no puede identificarse educación literaria con enseñanza de la literatura. Desde los parámetros más tradicionales, enseñar literatura significa memorizar autores y teorías de la historia de la literatura. Sin embargo, la educación literaria se relaciona directamente con que el alumno adquiera la competencia lectora y literaria suficiente para enfrentarse a la decisión de leer y qué textos leer. Este cambio de perspectiva repercute en la actuación didáctica y en las opciones que el docente maneja para su planificación y organización.

La educación literaria conlleva la necesidad de crear una situación favorable a la literatura y muchas prácticas pedagógicas tienen justo el efecto contrario. Perdomo López (2005) elabora un listado de las principales diferencias entre la enseñanza tradicional de la literatura y un nuevo modelo basado en la educación literaria. De estas diferencias destacamos dos:

- De la misma forma, en el modelo tradicional se limitaba la lectura a los textos clásicos, literatura escrita y de calidad, mientras que en el nuevo modelo se amplía el corpus literario, la visión es más global, se incluye la literatura oral, obras para niños y jóvenes. Igualmente, la literatura deja de ser estática y restringida para concebirse como un medio más de expresión artística en el que caben géneros como el cómic, el cine o la canción.
  (…)
- Del mismo modo, en la actualidad se intenta hacer una selección de los textos atendiendo a los gustos e intereses de los lectores en formación; antes, por el contrario, dicha clasificación se basaba en la calidad de los textos y la elección del profesor (Perdomo, 2005, 152).

Entresacamos estas diferencias porque la ampliación del *corpus* de textos literarios que sirvan de referencia para formar la competencia literaria de los alumnos, facilita la introducción en el aula de obras hasta el momento consideradas poco adecuadas o minoritarias, entre las que se encuentran las propias de la literatura infantil y juvenil de cada comunidad cultural, para el caso que nos ocupa, la de las Islas Canarias. También el hecho de contar con los gustos e intereses del alumno vuelve la mirada hacia textos de su entorno cultural que unen la experiencia de lectura a la identificación con paisajes y personajes más o menos reconocibles. Esto nunca debe presuponer, desde nuestro punto de vista, abandonar el criterio de la calidad de los textos, pues pareciera que es incompatible la literatura más cercana al alumno con la calidad literaria. Tampoco significa negar la importancia de la actividad mediadora del docente que, en la mayoría de los casos, sigue teniendo la responsabilidad de elegir las obras para sus alumnos, sobre todo si no son lectores expertos, y de acercarlos a autores y textos diferentes a los que leen habitualmente, en los que podrían incluirse clásicos de la historia de la literatura explicados convenientemente (Mañas, 2012). Estas decisiones las toma el adulto dentro de su actividad de animación a la lectura como coordinador de todas las acciones que considere de obligado cumplimiento para conseguir el objetivo de hacer de sus alumnos futuros lectores.

Expone Borda (2005) una taxonomía de objetivos generales de animación a la lectura que resulta útil precisamente por su carácter general, lo cual significa que

tendrán que concretarse en cada contexto o proyecto específico. Estos objetivos se refieren, por un lado, a ofrecer situaciones, oportunidades y experiencias de lectura que sitúen al lector en una posición nueva, tal vez inédita hasta el momento. Por otro, se preocupan por despertar el placer de la lectura, la curiosidad por los libros y el gusto por el lenguaje literario. También tienen que ver con desmitificar los temores que el lector inexperto construye ante el libro (para lo cual son válidas las propuestas irreverentes y, sobre todo, el sentido del humor), con propiciar la pluralidad de géneros y manifestaciones literarias, independientemente de la época en que fueron escritas, esto es, atreverse a leer textos difíciles, con facilitar el acercamiento afectivo a los textos, con promover entornos ricos en estímulos para la lectura y con empujar a los lectores indecisos a participar. Añade Borda (2005: 127), como uno de los objetivos generales de la animación a la lectura: "Proponer caminos de acceso a la biblioteca pública y escolar, creando en la medida de lo posible conciencia de pertenencia a una comunidad textual". Nos detendremos en la biblioteca y su significación en el entrono escolar y cultural.

3.2. Bibliotecas escolares: espacio de animación y promoción de la lectura

Dice Manuel Rivas (2008) que la literatura contiene una información básica que debe enseñarse en las escuelas, por eso "las escuelas deberían tener como centro, incluso como centro geográfico, la biblioteca escolar (…) La biblioteca debe ser un lugar de encuentro, un lugar donde hablar, un lugar donde también esté la música, el cine y el teatro, un lugar que sea el centro de todo, la célula madre de la vida escolar…" (p. 81). La visión de la biblioteca casi como un planeta de vida propia, aquel espacio laberíntico de Borges en el que se encierra el conocimiento humano, no deja de ser una metáfora literaria que ha fundamentado innumerables páginas de la literatura universal (la biblioteca misteriosa, mágica, que construyó Eco en *El nombre de la Rosa* o el hermosos cementerio de los libros olvidados que ideó Zafón en *La sombra del viento* valen de muestra), pero nos ayuda a comprender la importancia que las bibliotecas han tenido y tienen en los centros escolares actuales.

En la biblioteca deberían distinguirse las obras de consumo rápido a los clásicos indemnes al tiempo y el espacio; así se convertirían en un medio para orientar al lector sobre los diferentes tipos de obras literarias, tal como se hace con los libros científicos y de conocimiento. Pero la biblioteca escolar cumple otro tipo de función, una misión adherida necesariamente a la práctica pedagógica. Por este motivo, vamos a centrarnos

en la biblioteca escolar como lugar preferente, después del aula, para la animación a la lectura, la educación literaria y la relación entre lectores y literatura infantil y juvenil. Del Valle Cuozzo, Ladrón de Guevara y Verde (2007) aportan una definición de biblioteca escolar amplia y clarificadora porque recoge todos los aspectos que interactúan en ella:

> Biblioteca escolar es un laboratorio para el aprendizaje, un espacio dinámico determinado por los usuarios que concurren a ella - niños, adolescentes, maestros, profesores, celadores, directivos, padres- que brinda variedad de materiales bibliográficos y no bibliográficos (fotografías, diapositivas, mapas, globos terráqueos, CD, vídeos, CD-ROM, bases de datos en línea, acceso a internet, etc.); coordinado por un bibliotecario que, aplicando métodos, procedimientos y nuevas tecnologías, proporciona servicios de información. Estos servicios, integrados en el proyecto educativo de la escuela, contribuyen al logro de los objetivos de la educación (p. 15).

De forma más poética, pero igualmente significativa, describe Centelles (2006), desde la experiencia personal de su trabajo como maestro y responsable de una biblioteca escolar, el papel de la biblioteca en el centro: “La biblioteca es el corazón de la escuela. Está situada en un lugar accesible, principal y con una clara función de soporte a la enseñanza. Es el centro gravitatorio sobre el cual descansa una buena parte de los materiales que van a ayudar al crecimiento intelectual de nuestro alumnado” (p.13). En contra se muestra Durban Roca (2010) cuando dice explícita y rotundamente que “la biblioteca escolar no ha de ser el núcleo o corazón de la escuela, este atributo sólo puede ser otorgado al recurso humano: al profesorado y al alumnado. La biblioteca escolar ha de configurarse como agente transparente en protagonismo, pero efectivo y presente en sustancia educativa y acción de apoyo” (p. 97). En cualquier caso, la controversia sólo muestra matices que no desvirtúan el papel que la biblioteca desempeña en un centro educativo.

El lector debe ser siempre el centro de toda actividad de promoción de la lectura, él será el que impulse y marque su recorrido lector, pero la escuela debe facilitarle el camino, para lo cual le garantizará oportunidades de investigación y elección personal poniendo a su disposición textos de variada índole, de géneros diferentes y autores dispares. Y la biblioteca escolar es un medio para garantizar estas oportunidades lectoras porque genera un ambiente lector y escritor importante para el centro, un ambiente que tendría que envolver al centro y marcar toda su actividad educativa.

Sin embargo, aunque estas definiciones nos muestran lo que debe ser el espacio de la biblioteca, la realidad no siempre es así. Ya Nobile (1992), en la década de los

noventa del siglo XX, denunciaba que las bibliotecas escolares se encontraban en una crisis de funcionalidad y marginalidad respecto al trabajo didáctico porque habían sido relegadas a un espacio cerrado y accesible a unos pocos, con un material escaso, obsoleto y mal utilizado que "posterga su capacidad formativa, de la que podrá salir con el paso del tiempo para asumir un papel protagonista en los procesos de innovación y desarrollo cultural de las jóvenes generaciones" (Nobile, 1992, p. 37).

Esta situación ha cambiado pero aún se detectan grandes deficiencias. Miret (2008) aporta, en el último documento sobre hábitos lectores publicado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y la Federación de Gremios de Editores de España, una reflexión basada, entre otros, en el estudio general de Marchesi y Miret sobre bibliotecas escolares en España de 2002 (citado por Miret, 2008). Las conclusiones muestran la situación en la que se encuentran estas bibliotecas y su relación con los usuarios. Por ejemplo, se constata que las bibliotecas escolares españolas se sitúan lejos de las directrices internacionales. Esta distancia se da en diferentes conceptos:

- En un modelo de biblioteca que se convierta en centro de recursos para el aprendizaje y el apoyo al currículo, para la formación, la información y la promoción de la lectura.

- En el funcionamiento (horarios, redes de trabajo, conexión con el entorno del pueblo o el barrio).

- En los servicios y actividades para dinamizar y dar a conocer la biblioteca.

Junto a estas condiciones que aún no se han alcanzado a pesar de que han pasado más de diez años del informe, se extraen otros datos a partir de la información que dan los usuarios y que pueden resumirse así:

- En la biblioteca se trabaja, sobre todo, el fomento de la lectura. Ésta es la tarea con la que los profesores se sienten más cómodos y satisfechos.

- En las áreas curriculares que no sea la de lengua y literatura se utiliza poco la biblioteca.

- La biblioteca se integra poco en las actividades del profesorado sin alumnos (preparar clases, consultar, leer).

- Apenas hay recursos y servicios digitales en las bibliotecas.

- No se estimula su uso para actividades de investigación, como tampoco existen demasiados programas que enseñen a los estudiantes cómo consultar de forma productiva las fuentes documentales,

- Se visita muy poco la biblioteca. Este dato se constata conforme el alumno va pasando de curso, es decir, en Educación Primaria se visita y utiliza la biblioteca más que en Educación Secundaria.

Ante esta situación, dice Miret (2008, p. 103):

> la mejora de las bibliotecas escolares necesita una política estable que, en nuestra opinión, debería asumir un triple compromiso: estándares internacionales (son una guía imprescindible y común, aunque los caminos para alcanzarlos puedan ser diferentes), evaluación (como mejor garantía para la orientación de los programas) y personas (bibliotecarios escolares y profesores).

En Canarias, la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas realizó una encuesta en 2007 sobre los hábitos lectores de los canarios, la última que se ha hecho de este tipo, que entre otros *ítems* estudió el uso de las bibliotecas. Los resultados muestran que un 31% de la población canaria mayor de 15 años visitó alguna biblioteca el último año. En cuanto al tipo de bibliotecas, el informe expone que el 78,7 % lo hace a bibliotecas públicas, municipales o populares, el 32,6% acude a una biblioteca universitaria y el 7,2% lo hace a una biblioteca escolar, 0,1%, se reserva para la biblio guagua o la biblio playa. Este estudio no arroja mucha luz sobre la utilización de la biblioteca escolar, más aún si tenemos en cuenta que los encuestados superan los 15 años, aunque sirve para comprobar que el uso de las bibliotecas no alcanza al 50% de la población (Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2007).

En contraposición a estos datos, en la última resolución del 17/1/2012 de la Dirección General de Ordenación, Innovación y Promoción Educativa y de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias en la que se responde a la convocatoria del 12 de enero de 2012 para la presentación de proyectos de clubs de lectura en las bibliotecas escolares de los centros públicos de educación no universitaria para el año 2012[18], se aprueban cincuenta clubs de lectura con financiación y sesenta y tres clubs de lectura no financiados, cuarenta y cuatro proyectos fueron desestimados y sólo un centro renunció a la convocatoria. Esto quiere decir que se presentaron ciento cincuenta y ocho proyectos, lo cual demuestra el interés de las comunidades educativas por fomentar el uso de las bibliotecas y favorecer actividades de animación a la lectura. No contamos con datos de cómo se han organizado estos clubs y si han sido efectivos en su propósito, pero las cifras demuestran que la escuela sigue siendo una de las

[18] Puede consultarse en http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/procedimientos.html

instituciones dinamizadoras de la lectura más importantes, tanto en lo que se refiere a sistematización y regularidad de las actividades, como a repercusión entre la población susceptible de convertirse en lectora.

Colomer (2010) explica que a lo largo de la historia de las bibliotecas públicas ha habido siempre una tensión entre su función de archivo del saber y la de servicio a las necesidades de los ciudadanos. En cambio, "en la historia de la escuela puede observarse la tensión entre la enseñanza de una lectura formativa guiada por el profesor y el fomento de hábitos de lectura de los alumnos" (p. 66). El origen de las bibliotecas para niños se remonta a 1880, cuando en Estados Unidos se reservó por primera vez una sala de lectura para los niños. En España el proceso comenzó en 1918 con la sección infantil de las primeras bibliotecas populares en Cataluña y en 1921 con las primeras bibliotecas escolares circulantes en Barcelona. Pero fue después de estas fechas cuando llegaron los libros infantiles a estos espacios de lectura y, una vez allí, había que lograr que los lectores los usasen, regular su funcionamiento y programar su actuación en el entorno.

Si se desea que la biblioteca escolar se convierta de verdad en un centro de recursos para el aprendizaje (Cuevas Cerveró, 2007), es preciso combinar estos objetivos con una metodología activa, interdisciplinar y adaptada a la diversidad de entornos y aprendizajes. Para ello hay que abandonar la idea de que una biblioteca sólo es un modo de gestionar los recursos educativos y contemplarla como un centro que organiza los saberes y potencia el autoaprendizaje, no como un complemento del currículo, sino como parte integrante de él. Más que centro de recursos al servicio del aprendizaje, debe ser un entorno en el que se faciliten los procesos de enseñanza-aprendizaje y de prácticas lectoras. García Guerrero (2010) defiende esta idea y aclara:

> La biblioteca escolar no es una institución paralela al centro ni una exclusiva cuestión del "bibliotecario", sino un asunto de toda la escuela; es un recurso pedagógico al servicio del proyecto educativo del centro. Su razón de ser está supeditada al proyecto educativo de la escuela y su utilización por profesores y alumnos obedece a un actividad y una necesidad que emanan del proceso de enseñanza y aprendizaje. Los servicios y programas propios de una biblioteca escolar están vinculados al plan de trabajo del centro educativo del que depende y han de dar respuesta a toda la población escolar con su compleja diversidad (p. 22).

Tampoco es la biblioteca un proyecto más, como suele contemplarse en el organigrama de los centros educativos, sino un servicio fundamental. Para que esto sea así, se requiere un compromiso, en primer lugar, del equipo directivo del centro que

debe contemplar la biblioteca como una parte importante del plan de trabajo, incorporar el uso de la biblioteca al currículo y la práctica docente, apoyar a la persona responsable de la biblioteca y a su equipo, tener presente el plan de trabajo de la biblioteca en las reuniones de equipos docentes, departamentos, etc., programar acciones formativas relacionadas con la utilización de la biblioteca y los servicios que ésta puede prestar como recurso, implicar a al comunidad educativa en la utilización de la biblioteca tanto en horario escolar, como extraescolar (García Guerrero, 2010).

Por otro lado, el equipo directivo debe garantizar tiempo para leer. Esto que parece una verdad de sentido común, no se cumple muchas veces en la práctica pues se asigna al profesorado de lengua y literatura la misión de encontrar un "hueco" en el programa escolar para que los niños lean, cuando la lectura es una materia transversal, decisiva en todas las asignaturas. Tal vez el profesorado de lengua pueda centrarse en promocionar la lectura literaria y los docentes de las otras áreas otro tipo de lecturas. Aun así, la coordinación de las estrategias comunes es imprescindible para lograr un efecto duradero de las políticas lectoras de las instituciones públicas. El objetivo de la enseñanza de la comprensión lectora y la expresión escrita implica a todas las áreas, lo que significa que, en todas las etapas educativas, y en todas las asignaturas, se ha de fomentar la afición lectora. Y en esta tarea todo el profesorado es responsable y se ha de sentir integrado en el programa de lectura en los niveles y áreas correspondientes.

Sin recursos no es posible el apoyo a la acción educativa, pero éstos no son suficientes por sí mismos. Por ello es muy importante preguntarse el para qué de los recursos y de la estructura organizativa estable que los sustenta, o sea, la biblioteca (Durban Roca, 2010). Y, sobre todo, es importante que los usuarios conozcan las posibilidades que ofrece. En este sentido vale como ejemplo el texto de Illescas (2003), manual sencillo que incluye todos los aspectos que se deben tenerse en cuenta para el acceso productivo a la biblioteca, incluso plantea los pasos fundamentales a la hora de hacer un trabajo:

1. Decidir y delimitar el tema.

2. Buscar y seleccionar documentos sobre este tema en las bibliotecas: enciclopedias, catálogos.

3. Tomar nota de las informaciones que te interesen.

4. Elaborar un trabajo personal con las informaciones recogidas. Organizar un guión, citar las fuentes, etc.

5. Preparar el trabajo para presentarlo a los demás. Esto muestra cómo la biblioteca sirve también para investigar y aprender de forma autónoma.

Para lograr su cometido, la biblioteca escolar se plantea una serie de objetivos, algunos de los cuales pueden ser:

- Proporcionar apoyo al programa de enseñanza y aprendizaje.
- Habituar a toda la comunidad educativa a utilizar la biblioteca
- Asegurar el acceso a una amplia gama de recursos y servicios.
- Enseñar a identificar las necesidades informativas, buscar información, encontrarla y saber utilizarla.
- Alfabetizar en el manejo de las tecnologías de a información y la comunicación.
- Formar hábitos y actitudes relativas a la información y al libro.
- Potenciar una actitud positiva ante la lectura.
- Vincular al alumno con otras bibliotecas y centros documentales.
- Incorporar y enseñar el manejo de los nuevos soportes de información

(del Valle Cuozzo, Ladrón de Guevara y Verde, 2007).

Es obvio que todos los contenidos no son igualmente apropiados para trabajarlos en y desde la biblioteca, pero la decisión de utilizar la biblioteca viene condicionada, más que por los contenidos, por el estilo de enseñanza, por la organización del centro y por los materiales curriculares que se recogen en el proyecto educativo del centro (García Guerrero, 2010).

Una vez consolidadas como espacios de lectura para los pequeños, nos encontramos con la dificultad de que, en bastantes ocasiones, las bibliotecas escolares se utilizan como un aula ordinaria debido a la escasez de espacios en los centros o como lugares con los que completar el horario de los docentes que pasan allí sus horas en tranquilidad (García Linares, 2011). Es necesario romper esta inercia de los centros y convertir la biblioteca en un medio transformador y formador.

La biblioteca escolar es un apoyo a la tarea del docente que guía los proceso de enseñanza-aprendizaje de los alumnos, de ahí que lo que realmente tiene sentido es que la ocupe el grupo-clase con su profesor. Es el profesor el que hace que los alumnos la utilicen porque lo fundamental no es que se ocupe el espacio, sino que su uso sea realmente significativo. Para que exista una política estable de tratamiento de la lectura y uso de la biblioteca, dice García Guerrero (2010) que, “hay que tener en cuenta que el esfuerzo ha de ponerse en generar un importante grado de relaciones e intercambios de experiencias lectoras y escritoras entre el alumnado. Requiere del trabajo cooperativo y

en equipo y conlleva actuaciones tanto en el aula como más allá de este espacio y de las intervenciones dirigidas exclusivamente al grupo clase" (p. 36). Quizás esto sea lo más difícil, mucho más que ordenar el espacio o catalogar los fondos.

Una vez en funcionamiento la biblioteca se debe proceder a programar actividades de dinamización, si queremos que se convierta en un referente para todos los alumnos, los padres y los profesores. Las actividades de dinamización son aquellas destinadas a conseguir, por un lado, la promoción de la biblioteca, dando a conocer sus normas, sus fondos, sus servicios y, por otro, la utilidad de la misma, enseñando cómo encontrar, seleccionar y usar los recursos que en ella se contienen (Dirección General de Ordenación e Innovación Educativa, 2002).

Según Quintanal Díaz (2005), las actividades de dinamización se clasifican en: a) actividades para favorecer el compromiso del lector con la biblioteca y b) actividades que dinamizan su uso cotidiano. Algunos ejemplos de las primeras son: el carné lector, elección de la mascota de la biblioteca, elaboración de materiales que ayuden a difundir la biblioteca (puntos de lectura, pegatinas, carteles, etc.), boletín informativo para los padres, diario de lecturas que llevará el alumno, formación de usuarios, repartir responsabilidades sobre el funcionamiento de la biblioteca entre el alumnado, etc. En cuanto al segundo grupo, se puede facilitar la dinamización de su uso diario a través de: la apertura diaria y el fácil acceso a su organización y funcionamiento, visitas a otras bibliotecas, sesiones de lecturas organizadas (en voz alta, recitando, compartiendo lecturas favoritas, etc.), mesas redondas, presentación de experiencias lectoras (a través de pósteres, dibujos, relatos, etc.), exposiciones, libros viajeros, convocatorias de premios literarios, organización de talleres, etc.

Insistimos en la idea de la importancia del papel del docente porque no es lo mismo que la biblioteca se promocione a través de la organización de actividades propuestas por la persona responsable de la misma, que buscan la colaboración del profesorado, a que surjan de las aulas como demanda y necesidad de la práctica docente. "Es por ello que si desde la biblioteca se debe realizar alguna acción a nivel curricular, ésta debe ser más bien planteada no como una promoción de su uso, sino como un apoyo pedagógico a la labor docente" (Durban Roca, 2010, p. 32). Las iniciativas también pueden venir desde la biblioteca, pero siempre que éstas se enmarquen en un contexto específico o respondan a unas necesidades del centro. Sin esta colaboración e implicación del profesorado, cualquier programación para consolidar los hábitos lectores mas allá de las actividades puntuales fracasará.

Además de las actividades coyunturales, los centros cuentan en la actualidad con *un plan lector* o *plan de lectura* que es una estrategia de animación para conseguir formar lectores a lo largo de todo el curso escolar. El plan lector se fundamenta en la organización de un itinerario lector con objetivos, contenidos y actividades que se van a realizar con los libros. Explica Iza Dorronsoro (2006, p. 26):

> Un plan de lectura supone un esfuerzo de sistematización y coordinación de la enseñaza de la lectura. Su finalidad consistirá en lograr que los alumnos sean lectores competentes, entendiendo por tal que sean capaces de leer con precisión y rapidez, que desarrollen la habilidad para comprender, reflexionar e interaccionar con los textos y que se encuentren motivados hacia la lectura por mero placer o porque la reconocen como enmedio insustituible para el aprendizaje.

Esto supone un reto para los centros que deben plantear las estrategias adecuadas para tal fin. Iza Dorronsoro (2006) indica, también, que los sistemas educativos de aquellos países cuyas evaluaciones internacionales sobre lectura son las más satisfactorias (Canadá, Australia, Reino Unido o Irlanda) cuentan con programas, en Primaria y Secundaria, que incluyen la lectura y la escritura en todas las áreas del currículo y que tienen en cuenta los diferentes procesos lectores, la variedad textual y los diferentes objetivos de la lectura. Estos planes utilizan los datos de las evaluaciones externas para comprobar su efectividad, además de tener evaluaciones internas que ayudan a detectar errores y carencias. Planifican actuaciones dentro y fuera del centro por lo que facilitan la implicación de las familias y la comunidad. Estos antecedentes, que han demostrado su eficacia, pueden servir de modelo para la realidad española y canaria, aunque es imprescindible contar con un análisis de la situación del centro educativo, los alumnos y el entorno social en el que se va a planificar el plan lector para que éste sea más efectivo y, sobre todo, más real. A pesar de esto, todo plan de lectura debe contemplar los elementos que aparecen en la figura 2, que hemos tomado de Iza Dorronsoro (2006, p. 30), porque muestra las relaciones que se establecen en diferentes ámbitos del currículo y su interdependencia si se desea lograr la adquisición de la competencia lectora en los alumnos:

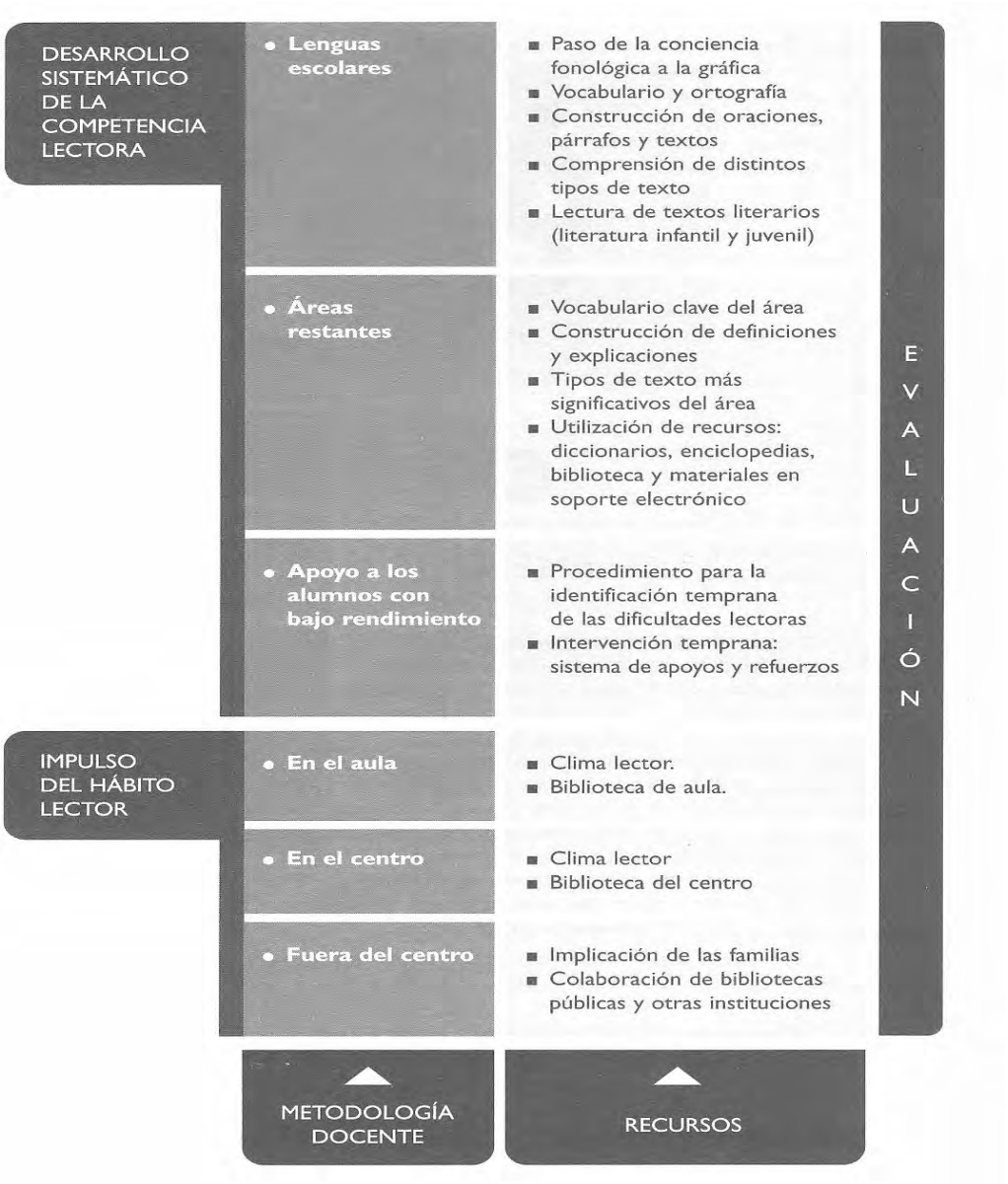


Figura 2

Por un lado, no se puede desarrollar el hábito lector si no se adquiere de manera competente la lectura y la escritura y esto incluye la capacidad para descifrar el código y reproducirlo, pero también la comprensión de diferentes tipos de texto, entre los que se encuentran los literarios (literatura infantil y juvenil). A esto se refiere el desarrollo sistemático de la competencia lectora. Por su parte, el impulso del hábito lector se vincula a la animación a la lectura. La evaluación tiene que ver tanto con la evaluación inicial que permite identificar deficiencias o dificultades, como con la continua que ayuda a comprobar si el plan está siendo efectivo o no. Para llevarla a cabo, cada centro elaborará sus hojas de registro o sus pruebas de acuerdo con los objetivos del curso. La metodología necesita de la colaboración del profesorado que pueda concretar

actuaciones comunes y entre los recursos destacan la biblioteca de aula, la biblioteca escolar o los recursos externos al centro educativo.

En un material exhaustivo y claro destinado a los docentes que elaboró la Dirección General de Ordenación e Innovación Educativa del la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias en el año 2002 dentro del programa "Lectura y Bibliotecas", se insta a los educadores que vinculen el plan de desarrollo lector con la biblioteca escolar para lo cual la Biblioteca Escolar debe ser un recurso cotidiano en la práctica docente que la transforme en un espacio en el que se generen actividades "que afiancen y desarrollen las capacidades lectoras y escritoras y las habilidades de autoaprendizaje. Es necesario, además, implicar a toda la Comunidad Educativa en un plan de trabajo que aúne esfuerzos" (Dirección General de Ordenación e Innovación Educativa, 2002, p. 15).

Posteriormente, se publica para los centros de titularidad pública de Educación Infantil, Educación Primaria, Educación Secundaria y Formación Profesional de Grado Superior de la Comunidad Autónoma de Canarias, el *Plan de lectura y bibliotecas escolares de Canarias* (Dirección General de Ordenación, Innovación y Promoción Educativa, 2007) con la finalidad de "promover el hábito lector y las habilidades documentales en el alumnado e incorporar el uso de las bibliotecas escolares como apoyo a su aprendizaje permanente" (p. 9). Este plan es una oferta a los centros que impone la realidad. Los datos sobre la adquisición de hábitos lectores y el uso de la biblioteca escolar y en la comprensión y expresión oral y escrita del alumnado no son muy halagüeños a pesar del esfuerzo de docentes, centros y administración educativa.

Si se destinan recursos y actividades a estos fines y las evaluaciones que se realizan desde distintos ámbitos siguen siendo insatisfactorias en el logro de estos propósitos, ¿qué está fallando? Probablemente las causas se deban a la confluencia de distintos factores cuyo análisis escapa a este trabajo, pero el papel de las bibliotecas escolares es decisivo tal como lo destaca el plan elaborado por el Gobierno de Canarias: "La biblioteca puede desempeñar un importante papel en el desarrollo de este Plan si su uso se organiza y planifica en el contexto de la finalidad y de los objetivos que persigue y al servicio de las funciones socioeducativas y culturales que la lectura tiene asignadas en nuestra sociedad" (p. 22). Ahora bien, debe cumplir con unas condiciones que la conviertan en un lugar para la investigación, la documentación y la consulta, además del entretenimiento, es decir, como un espacio de formación integral y enriquecimiento personal.

Por este motivo el plan de lectura aporta no sólo un modelo de biblioteca, sino objetivos y acciones que deben llevarse a cabo para fortalecer su función. Entre ellas destaca, por el interés que tiene para esta investigación, aquella que indica "Dotación de fondos de literatura infantil y juvenil escrita en Canarias a todos los centros docentes de titularidad pública de la Comunidad Autónoma de Canarias" (p. 24). La dotación de fondos es imprescindible para que los usuarios tengan fácil acceso a los libros pero, paralelamente a esto, se precisa que los mediadores (docente o bibliotecarios) conozcan autores y obras desde una perspectiva crítica, con una mínima formación para distinguir qué textos favorecen la competencia literaria de los alumnos y cuáles no, para manejar criterios de selección de forma consciente y libre.

Los planes de lectura que comenzaron siendo tarea de las escuelas (o ésa al menos era la idea), que exigían al profesorado tomar acuerdos, seleccionar las lecturas y programar las estrategias en relación a los objetivos que se decidieran y en coordinación con la persona responsable de la biblioteca, se han convertido también en una herramienta más de las editoriales que proponen itinerarios lectores y actividades ya organizadas a las escuelas (ni que decir tiene que con sus propios libros). De todas formas, hay muchos docentes que invierten tiempo, esfuerzo y entusiasmo en poner en marcha las bibliotecas de centro, de transformar una habitación infrautilizada, o un almacén de material obsoleto, en una zona "mágica" de diversión, respeto y reposo. Estas bibliotecas, y las personas que se preocupan de dinamizarlas, son las mejores aliadas para la literatura infantil y juvenil.

La investigación en literatura infantil y juvenil precisa necesariamente aunar aspectos que parecen diferentes pero que se entrelazan y se influyen mutuamente. El desarrollo de un campo teórico que ha avanzado mucho en las últimas décadas, la precisión de conceptos que se han ido puliendo gracias a la dedicación de críticos, investigadores, teóricos y profesores, la lectura como actividad que necesita mediadores, el papel de las bibliotecas, todos estos apartados se han abordado en esta parte del trabajo y nos ayudan a afrontar la segunda parte centrada en la literatura canaria.

MATERIA Y FORMA DE LA LITERATURA CANARIA

II

Capítulo 1: Literatura canaria: precisiones críticas y rasgos característicos

1.1. Literatura canaria: una realidad a debate
1.2. El criterio lingüístico
1.3. El criterio geográfico: del espacio insular al espacio atlántico
1.4. El criterio histórico: la tradición literaria insular

Capítulo 2: La literatura de tradición oral en Canarias, legado singular y universal

2.1. Tipología textual de la tradición oral canaria
2.2. Peculiaridades de la poesía tradicional en Canarias

Capítulo 3: Constantes temáticas en la literatura canaria

3.1. Configuración temática en la historia de la literatura canaria
3.2. La mitología como fuente de inspiración
3.3. El paisaje, más allá de un marco idílico
3.4. La isla, universo entero
3.5. La historia como materia literaria

El ser canario sólo puede ejercerse en el presente, pero,
en la medida en que se enraíce en su pasado, se forma una corriente creativa:
el pasado potencia al presente y el presente se abre al futuro.
Es el juego dialéctico de la historicidad.

Manuel Alemán (*Psicología del hombre canario*)

-¿Te llamas Faycán? Según tu nombre, eres un auténtico perro canario.
Pero… te estoy observando… y tus modales no pueden engañarme.
Tu noble estirpe canaria va unida a la sangre de otra raza.

Víctor Doreste (*Faycán*)

Si hemos abordado en la primera parte la definición, características y problemática de la literatura infantil y juvenil, es el momento de acercarnos a la literatura canaria ya que tanto una como otra son los pilares sobre los que se apoya la literatura infantil y juvenil canaria, objeto de este estudio. Nos centraremos en las dificultades que plantea una definición exacta de literatura canaria, más allá del calificativo de infantil o juvenil, e intentaremos desentrañar, al hilo de las opiniones de teóricos e investigadores, sus rasgos más notorios; dentro de los cuales destacan aquellos temas que han persistido a lo largo de los siglos. Esta búsqueda entre las fuentes históricas y críticas es necesaria si queremos hallar aquellos aspectos que forman parte consustancial de este quehacer literario que llamamos canario, y que nos ayudarán a establecer conexiones, por presencia o ausencia de elementos comunes, con las obras que se dirigen a jóvenes o niños.

En este recorrido por el pasado y presente de la literatura canaria se destacarán elementos relacionados directamente con lo literario (personajes, lenguaje, etc.) y otros que, aparentemente, no lo son y que responden a razones antropológicas, sociológicas y hasta ideológicas. La crítica literaria no desliga ambos planos, consciente de que la obra literaria es un producto social e individual que no puede contemplarse al margen del devenir político y de los vaivenes humanos ante los acontecimientos; tampoco de los conceptos de *cultura* o *sistema* según determinadas corrientes de análisis[19].

Si hablamos de literatura canaria, no pueden obviarse la época y circunstancias en que Canarias se incorpora a la cultura europea, como tampoco las condiciones geográficas de las Islas, o la actitud que toman los escritores ante las peculiaridades isleñas según el periodo estético e histórico que les toca vivir. Junto a esto, hay que tener en cuenta el imaginario colectivo canario que se va conformando a partir de la tradición oral que se instaló en el Archipiélago, y del sustrato aborigen que quedó oculto detrás de los modelos que provenían del continente, se considere éste muy abundante o poco determinante. El afán constante de los escritores por encontrar una voz propia se orienta, a veces, en imitar los modelos existentes, o en observarlos con una mirada diferente; aunque, en otras ocasiones, se inicia la búsqueda de formas nuevas de decir lo personal y lo colectivo. Las páginas que siguen pretenden mostrar de forma clara todos estos elementos, decisivos en el origen y desarrollo de la literatura canaria.

---

[19] Así sucede con las propuestas basadas en la teoría de la cultura de Lotman y la escuela de Tartu, y la teoría de los polisistemas que lidera Even-Zohar y que observa el sistema literario como una red de elementos interdependientes.

Capítulo 1
Literatura canaria: precisiones críticas y rasgos característicos

Es harto complicado debatir y concluir con rigor qué es la literatura canaria y qué características tiene, porque en ella confluyen aspectos históricos, políticos, sociales, filosóficos, que resultan complejos de diseccionar hasta alcanzar razones meramente literarias. Nunca la literatura, sea de la índole que sea, puede contemplarse como un objeto al margen de la sociedad en la que nace, crece y madura, absorta en un paraíso abstracto al margen de la condición humana, con sus grandezas y miserias. Precisamente, sus raíces profundas en el mundo que la rodea hacen de la literatura un instrumento para la razón, no sólo la contemplación. Pero las ideas se edifican después de discusiones, desencuentros, dudas y renuncias.

1.1. Literatura canaria: una realidad a debate.

Podría considerarse la literatura canaria como un camino en cuyos extremos están, por un lado, aquellos que la han considerado literatura española hecha en Canarias (Alonso, 1977, citado por Páez, 1996) y, por otro, en los que han defendido una literatura propia canaria (Morales Lezcano, 1964, citado por Páez, 1996). Es decir, las aportaciones en torno a la literatura canaria se sintetizan en dos posturas: a) La literatura canaria como parte de la literatura española, a la que toma como referencia e intenta mimetizar y b) la literatura canaria como una visión del mundo propia de los canarios, atlántica y universal. Según se considere una u otra, el análisis variará tanto en sus premisas como en sus conclusiones, por lo que se manifiestan como posturas críticas excluyentes. Así lo entiende Padorno (2000, pp. 21 y 22) cuando explica:

> Se ha hablado de una literatura *en* Canarias y de una literatura *canaria*; la primera alude a un proceso que se deja interpretar, en aserto ratificado por la historia, como una variedad provincial de la literatura española, y por tanto pone énfasis en lo que de español hay en la literatura que se ha hecho y hace en las Islas; la segunda quiere significar una variante, entre otras, de las literaturas hispánicas, respuesta a los estímulos de una circunstancialidad propia, y en cuyo marco de realización no ha dejado de asomar, sin embargo, con llamativa interminencia, la expresión nacionalista de un pueblo, aun si que éste haya llegado a consumar la posesión de su territorio.

La polémica comienza a finales del siglo XIX entre Antonio Domínguez y Francisco Mª Pinto a propósito de la publicación de la antología *Poetas Canarios*[20] y continúa, como veremos más adelante, con los intelectuales de las vanguardias (Pedro García Cabrera y Juan Manuel Trujillo), hasta llegar a la actualidad. Porque, a mediados del siglo XX, aún se plantea la existencia de una literatura canaria o de una poesía canaria (García Ramos, A., 1964; Cioranescu, 1970). Padorno (2000) explica el origen de una literatura propia canaria desde la conquista de las Islas Canarias y el descubrimiento de América. Fue entonces cuando el mundo incorporó unas nuevas fronteras que "desordenaban" el mapa conocido hasta el momento. Ante esta nueva realidad, la actitud de la metrópolis, que nunca asimiló la dispersión sino que articuló toda una teoría del centro aglutinador y homogéneo, propició un espíritu de rechazo de lo diferente y fomentó un fortalecimiento de la conciencia periférica en algunas corrientes críticas.

De otro lado, la visión centralista (o etnocéntrica, según se mire) contribuyó a considerar como rasgo diferenciador, respecto a la literatura escrita en territorio peninsular español, el llamado "desfase cronológico", según el cual los principales movimientos estéticos habrían llegado con retraso al territorio insular. Esta condición, tal como argumenta Lázaro Santana (1987), implicaría aspectos negativos, como el hecho de que muchos autores canarios utilicen fórmulas en apariencia obsoletas para los creadores del continente, lo que traería como consecuencia su irrelevancia o desprecio en el panorama literario español. No obstante, según el mismo autor, este aspecto tendría ventajas. Señala Santana (1987, p.13) que "no obstante, en ciertos raros casos, esa condición epigonal proporciona al escritor canario ocasión de mezclar en su obra materiales procedentes de muy distintos orígenes estilísticos; se produce entonces en ella una simbiosis extraña al desarrollo más coherente en la sucesión cronológica de la literatura peninsular". Este principio se corrobora, por ejemplo, en el Modernismo canario pues como afirma el crítico, a diferencia del caso peninsular, "en Canarias, junto a la riqueza verbal y colorista que caracteriza a cierto tipo de modernismo, coexiste otro de tono neutro, gris y prosaico que desarrolla un lenguaje coloquial, abierto a la experiencia cotidiana y en el que no es infrecuente la presencia de la ironía y el humor" (Santana, 1987, p. 14).

---

[20] Publicada por Elías Mújica en 1878.

Según el historiador Béthencourt Massieu (1995), la nueva sociedad que surge tras la conquista, y la aculturación que ésta supuso, tratará de encontrar sus señas de identidad a través de las manifestaciones culturales que significarán "una simbiosis cultural, difícil y dolorosa, entre la tradición aborigen y las diversas culturas importadas por los colonos europeos –más específicamente castellana y lusitana, en función de razones cuantitativas- , incorporándose, más adelante las americanas, sobre todo de retorno, a causa de las corrientes migratorias canario-americanas" (p. 317).

Este proceso de mestizaje y de enriquecedor trasiego multicultural, convertiría el supuesto "desfase cronológico" de la literatura canaria en una fructífera marca de sincretismo que bebe de muy distintas fuentes y aun ritmo propio. Basten unos pocos ejemplos. El primero de ellos es el de Cairasco de Figueroa (s. XVI), innovador en el empelo del verso esdrújulo, que adaptó del italiano, y que fue precursor literario del propio Góngora. Así lo defiende Micó (1990) cuando afirma "el parentesco (misterioso pero indudable)" entre los esdrújulos de Cairasco y los de Góngora. El segundo es el del Modernismo quesadiano, de impronta británica, no hispánica, por lo que es excéntrico con respecto al Modernismo peninsular. Y otro ejemplo lo podemos encontrar en el surrealismo, que llega con más fuerza a Canarias que a la Península por la vía francófona.

1.2. El criterio lingüístico.

Si se partiera del criterio lingüístico para la definición de una literatura, la literatura hecha en Canarias podría responder a una parte de la literatura española, pero exactamente igual sucedería con toda la literatura escrita en la América hispanohablante, frente, por ejemplo, a la literatura gallega, vasca o catalana, y no es así, por lo menos en los tratados de literatura. No contar con lengua propia dificulta el debate, pero la lengua no es el único elemento que hay que considerar. Aún así hay críticos que la tienen presente a la hora de delimitar lo que es literatura canaria.

De la Nuez (1993) afirma que en Canarias se produce la creación de un lenguaje propio, como el de los países hispanoamericanos, a base de indigenismos, arcaísmos, galicismos o anglicismos, donde además es necesario incluir muchos americanismos; este lenguaje viene a ser una modalidad del "español atlántico".

Para Rodríguez Padrón (2002) la lengua, materia básica que conforma la literatura de las Islas, es una lengua que no persigue lo simple y denotativo, más bien al contrario, es una lengua "que se enreda voluntariamente en connotaciones y

sugerencias, que cree en sus silencios y en su intencionada gestualidad, porque siempre trata de margullar hasta el doble o triple fondo de las cosas, de la memoria" (p. 23). Bien es cierto que esta formulación de Rodríguez Padrón no es una definición detallada de características lingüísticas concretas que distingan la literatura canaria, sino una formulación poética, ambigua en sí misma, pero también descriptiva de la forma de hablar de los canarios que, según el crítico, debe ser un rasgo constitutivo básico de la literatura propia de las islas, una literatura que rompe con los modelos impuestos y descubre su voz peculiar.

También J. M. García Ramos había adelantado, en su discurso de ingreso en la Academia Canaria de la Lengua, una reflexión sobre la significación de la lengua en el hecho literario y en la identidad de los pueblos. Afirma García Ramos (2001) que los canarios no hemos sabido qué somos, si los colonizados o lo colonizadores, si los perseguidos o los perseguidores, y que este desencuentro continuo influye en nuestro temperamento, y también en nuestra forma de entender la escritura. Según García Ramos (2001), "acusamos la orfandad de un solar propicio y prestigiado para la fabulación contemporánea, que acaso ya empieza a deshacerse de tales desconfianzas y escrúpulos" (p.14). Esta orfandad se supera gracias a la apropiación del lenguaje; para ello hay que fijarse, no sólo en los diccionarios o en los modelos estereotipados, sino en el vocabulario de la cotidianeidad, de nuestro alrededor. De este modo concluye García Ramos (2001, p. 30) que "la mayoría de nuestros escritores sigue con el cinturón de castidad españolista (metropolitano) colocado y no se atreve a arriesgarse –sin chabacanerías- en el uso de una lengua que es de nosotros tanto como de los otros".

Morera, desde una perspectiva lingüística que realza las peculiaridades e historia del "habla canaria", dice que "solamente cuando se desarrollen literariamente estas riquísimas posibilidades formales y semánticas habremos cumplido cabalmente los canarios con nuestra misión histórica" (Morera, 2010, p. 32). Y es a partir de ahí cuando se interroga por la existencia y constitución de una literatura canaria:

> Si por literatura canaria se entiende literatura hecha por gente nacida en las islas, literatura que trata temas canarios, literatura que usa tales o cuales palabritas canarias o literatura que crea nuevos símbolos dentro de los movimientos literarios españoles, entonces es probable que se pueda hablar de literatura canaria. Pero si, por literatura canaria hubiera que entender lo que se entiende habitualmente por literatura, que es cultivo y exploración de las posibilidades fónicas, gramaticales y léxicas de una determinada tradición idiomática, difícilmente podría hablarse de literatura canaria, porque, salvo muy raras excepciones, nuestros autores no se han interesado nunca por indagar las infinitas posibilidades formales y semánticas de nuestra modalidad

> idiomática, por ahondar en el alma más profunda de nuestra palabras (Morera, 2010, pp. 42 y 43).

En consonancia con esta afirmación, clasifica a los escritores canarios en varios grupos, según su relación con el habla canaria. De una parte están los escritores que no han tenido en cuenta las prácticas fonológicas, gramaticales y léxicas de los canarios, porque quizás las consideran poco apropiadas para discursos formales o serios, y las han desterrado de sus textos. De otra, existe una serie de autores que reivindican el uso parcial del patrimonio idiomático canario. Entre ellos se mantienen dos actitudes, la de aquellos que utilizan solamente expresiones o palabras muy características de la flora, fauna, geografía, etc. y la de los que incorporan algunos elementos fónicos, gramaticales o léxicos para caracterizar personajes populares. Esto último ha sido nefasto para la variedad de habla canaria porque ha conseguido que ésta se identifique con una forma de habla inferior, llena de connotaciones negativas.

Encontramos un tercer grupo de creadores que reconocen que las palabras canarias tienen exactamente las mismas posibilidades expresivas que las de la norma estándar (Morera, 2010). Para ejemplificar este último grupo, cita Morera el caso de Pancho Guerra, por lo que habría que plantear una discusión sobre qué se entiende por terminología canaria: ¿se sitúan en el mismo plano lo que hasta ahora hemos denominado dialectalismos y vulgarismos?, ¿acaso estos últimos son válidos para integrar un lenguaje literario que vaya más allá de la caracterización del estrato social y cultural de los personajes?, ¿o precisamente por esto deben incorporarse con todos los honores al texto literario? Dejamos para otra ocasión estas reflexiones sobre las condiciones del habla canaria y su relación con la literatura de las Islas, aunque el análisis de Morera, tal vez excesivo en su purismo lingüístico, aporta una visión de la lengua como elemento vertebrador de la literatura canaria.

Esta clasificación se amplía y se enriquece si contemplamos el habla también como una forma de interpretar la realidad; el habla histórica que cita Guerra Sánchez (2003) en su estudio sobre Cairasco de Figueroa en el que defiende la idea de que el autor de *Templo Militante* o la *Comedia del Recebimiento* manifiesta una forma de narrar las Islas que difiere enormemente de la de sus coetáneos, sin abandonar, por ello, los temas de moda en la época de los que se apropia para después presentarlos bajo una forma personal y peculiar. Así sucede por ejemplo con tópicos como los del *locus amoenus* o la Arcadia, que adquieren una dimensión completamente diferente en

Cairasco, o con la imagen idílica del aborigen. Por este motivo, Cairasco es una figura imprescindible en la constitución de lo que se denomina literatura canaria, precisamente por esta forma de escribir el mundo, de interpretar lo que impera en la península desde su experiencia cultural e histórica de habitante de las islas Canarias. Y se convierte en un disidente porque "el disidente se expresa habitualmente por medio de un juicio crítico o por medio de un juicio distinto. Cairasco usa los dos procedimientos. Pero hasta hace bien poco no hemos correspondido a su hablar crítico o distinto con un pensamiento crítico o distinto sobre lo que dice para nuestro presente" (Guerra Sánchez, 2003, p. 32). Este punto de vista es interesante porque plantea una revisión crítica contemporánea sobre aquellos autores canarios que quedaron relegados a meros imitadores de los temas y estilos imperantes en su época, además de que mantiene vigente su discurso para los canarios de hoy, inmersos en una realidad confusa.

Por su parte Quintana (1990a), en un estudio sobre la obra de Luis y Agustín Millares Cubas, insiste en la necesidad de que sea la lengua la que conforme una literatura con señas propias. En el caso de los hermanos Millares afirma que su narrativa aglutina una forma de expresión que es la de la ciudad de Las Palmas, protagonista de sus cuentos, porque es

> la única ciudad que, desde esa fecha temprana, sabía y podía asumir literaria o narrativamente un idioma hablado, que era urbano y popular al mismo tiempo, y que incluye tácita y explícitamente, con todo el encanto estético e historiográfico y antropológico que esto contiene, una línea clave de herencia musical y memoriosa de los canarios como hispanófonos sureños (Quintana, 1990a, pp. 37-38).

La reivindicación de la lengua como elemento vertebrador de la identidad no se refiere únicamente a la lengua literaria sino también a la crítica. Explica Quintana (1990a) que a lo largo de la Historia sólo han existido tres modos de dar forma a la herencia cultural de los pueblos; el primero, enfrentarse al patrón de la mistificación y evitar el silencio impuesto, el segundo, construir la nacionalidad literaria y el tercero el uso del lenguaje crítico más lúcido y más amplio. Y precisa que "como hay un horizonte del Norte y un horizonte del Sur, y como no hay ni puede haber hoy una vista total de la cultura que no tenga en cuenta esos dos horizontes, el lenguaje crítico puede ser vario y acumulativo en la suma de su misma variedad" (Quintana, 1990a, p. 39).

1.3. El criterio geográfico: del espacio insular al espacio atlántico.

Si por un momento dejamos de lado el criterio lingüístico y nos centramos en el geográfico, descubrimos que tampoco éste marca, definitivamente, las cualidades específicas de la literatura de una zona u otra; si así fuera, cualquier modo de hacer literatura dependería de los límites que imponen los mapas. ¿Pertenecería a la literatura canaria un autor que escribe en Canarias aunque proceda de otra comunidad?, ¿se incluiría en un inventario de la literatura canaria aquellos autores que, habiendo nacido en Canarias, desarrollaron su labor literaria fuera de sus fronteras? Estas preguntas demuestran que los lindes que marcan la geografía donde se vive y se escribe no deben ser los únicos en los que se apoye el análisis. A este respecto, Rodríguez Padrón (1992), en la introducción a su diccionario de literatura canaria, utiliza un criterio, a nuestro modo de ver, juicioso e integrador, sin que por ello sea tan laxo que desdibuje los límites naturales de toda literatura local:

> Me he propuesto aportar datos hasta el año 1990; y, en el mismo orden de cosas, recoger autores nacidos hasta 1960, sea éstos naturales de las Islas o que –aun nacidos fuera de ellas- hayan vivido, desde temprana edad, en Canarias, por lo que su obra se ha desarrollado siguiendo el proceso natural de la historia literaria del Archipiélago. Doy referencia también de algunos autores nacidos en las Islas, pero que han vivido y escrito, la mayor parte de su vida, fuera de ellas, siempre y cuando el hecho de ser canarios de nacimiento sea reconocido por ellos como rasgo fundamental en sus biografías (Rodríguez Padrón, 1992, 7-8).

Tanto la lengua como la geografía, el clima o la historia condicionan un modo de ver el mundo que no hay que menospreciar. Pero no ha existido a lo largo de la historia una reflexión filosófica sobre esta cosmovisión propia de la insularidad. Y cuando los ensayistas se han dedicado a ello, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, lo han hecho con métodos prestados por una ideología cultural centrípeta que considera lo periférico en función de si se asemeja o no a lo central, y en el caso canario a lo hispanoamericano, porque "existe entre los ensayistas insulares la tendencia a explicar algún aspecto cultural de lo canario no por sí mismo, sino por medio de la suplencia de algún rasgo de caracterización extraído del inventario espiritual de lo *cubano* o de lo *mejicano*, como si semejanzas ciertamente justificables pudieran ocupar el lugar que aguarda ser restituido" (Padorno, 2000, p.15).

Esta ausencia de reflexión ha sido suplida por la "conciencia asistemática e incompleta que verifica el pensamiento poético" (Padorno, 2000, p. 14). Así, este pensamiento ha revelado la conciencia del hombre canario de "poseer un existir deficitario, el saberse en lo íntimo un ser escindido" (Padorno, 2000, p. 16). La

división, hasta cierto punto neurótica, entre una tradición externa castellanizante a la que les une la lengua, elemento aglutinador, y una conciencia interna de que esta cultura prescinde de ellos, crea entre los poetas, y por extensión entre los escritores, sean dramaturgos, poetas, narradores o críticos, una doble condición que les impulsa a acercarse a lo propio, a la historia por ejemplo, en busca de lo que los define. Padorno (2000, pp. 16 y 17) insiste que:

> Aquella tradición interna ha forjado un sentido de producción que, en ocasiones, ha sido cubridor y sofocador de la tradición externa o castellanizante; pero este significar, que viene dictado por la atención al pasado propio, no ha podido ser obra directa de una actuación programada; en gran medida ha sido consecuencia de un distanciamiento psicológico –en lenguaje bajtiniano: oposición carnavalesca- en relación a una fuerza iconizadora externamente ejercida sobre el cauce de la enunciación de lo propio.

La visión insular va a configurar un texto literario con elementos diferenciadores que vienen dados por una manera peculiar de observar la realidad. García Cabrera (2005) había insistido en que "el arte isleño es de repetición" (p. 54) y explicaba esta afirmación basándose en la teoría de que existe un ritmo acompasado entre el movimiento del mar y del isleño. Este movimiento impulsa al habitante de las Islas a andar, a moverse, pero pronto la geografía limitada le obliga a pasar por caminos ya recorridos, a repasar el mismo paisaje. Y explica García Cabrera (2005, p. 55):

> Un desritmo entre hombres y paisajes desencuaderna la vida del insular. (Sigo hablando en el plano literario). Este continuo hostigar sin huirse –acorde de espuela y freno- labora una contenida angustia, una tensión psíquica que se traduce en dureza facial, en gestos bruscos y ademanes recios. Esta tensión latente –acúmulo energético- engendra acometividad, sed máxima que rompe el freno -¡oh mar doncella y ya mar señora!- y galopa al continente.

Por su parte, Rodríguez Padrón (2002) afirma, en un análisis retrospectivo sobre lo que comenzó siendo una narrativa que rompió con lo establecido en los años setenta del siglo XX, que la forma diferente de expresión que constituye la literatura canaria significa mirar la realidad con ojos irónicos, "de forma oblicua", es decir, mantener una tensión permanente con la realidad circundante, que no siempre persiste en el escritor por la dificultad y entereza que conlleva esta actitud. La identidad cultural de las Islas se basa, también, en el mestizaje y en vaivenes de idas y venidas, de encrucijadas, así se ha conformado la historia y esto facilitaría que Canarias, zona fronteriza, tuviera un

discurso propio siempre y cuando se organice a partir de la ambigüedad del símbolo sin caer en lo fácil:

> Y contra el totalitarismo nos situamos, treinta años atrás; y fue con la palabra, con la voluntad de hacer literatura, como abrimos camino hacia esa ambigüedad o doblez del símbolo, en nuestra visión insular del mundo, no nos resultaba ni ajena ni lejana; porque era, además, nuestra manera de asumir la lengua en la cual escribíamos y toda su tradición, poniéndola en activo" (Rodríguez Padrón, 2002, pp. 66-67).

Una de las referencias de la cultura canaria, de esta formar de ser, hacer y creer, es el espacio atlántico al que pertenece y a través del cual establece nexos con América, tanto o más que los que mantiene con Europa. Menos visibles son, en cambio, los lazos que se han mantenido con África, que fueron especialmente intensos con Marruecos y el Sáhara, así como con Guinea Ecuatorial. En lo que llevamos de siglo XXI, pueden constatarse algunos intentos de salvar esta distancia fraguada durante siglos, entre otros, que no únicos, por medio de las relaciones que se establecen entre universidades e investigadores, así como por el interés que suscitan autores e intelectuales africanos.

De la Nuez (1993) explica que los rasgos característicos de la manera de ser canaria, y por tanto de su expresión artística, son de dos tipos: por un lado, los que tienen que ver con la situación o entorno geofísico, y, por otro, aquellos que dependen de la actitud o capacidad de respuesta de los canarios ante las circunstancias históricas. Entre los primeros se encuentra el aislamiento y la soledad, pero también los mitos y símbolos marinos y el cosmopolitismo. Entre los segundos, el sentimiento de culpabilidad, la incomunicación, el indigenismo, que, en ocasiones, han derivado en una huida migratoria y, sin embargo, han favorecido la capacidad para asimilar nuevos modos vitales y culturales. Afirma de la Nuez (1993) que la literatura canaria tiene ciertos rasgos comunes con la americana aunque su historia, religión, política, y hasta etnias, son diferentes. A pesar de las diferencias, hay conexiones significativas entre ambos lados del Atlántico: el primer poeta cubano, Silvestre de Balboa, autor del poema épico *Espejo de paciencia* (1608), es canario; pero, además, el primer novelista canario, González de Bobadilla, autor de *Ninfas y pastores de Henares* (1587), se traslada a vivir a América. Según de la Nuez (1993), el *Espejo de paciencia* es singular porque "posee dos características propias de la literatura canaria: el equilibrio del renacimiento prebarroco (Cairasco, Viana) y el indigenismo criollista, consecuencia del mestizaje y cruce de culturas" (p. 48).

En este sentido, más que de "canariedad", deberíamos hablar de "atlanticidad" porque Canarias, en medio del océano, ha establecido relaciones con muchos pueblos y culturas –el patrimonio de los pueblos del norte de África, el monoteísmo judeocristiano, la filosofía griega, el derecho romano- y de ese encuentro entre culturas son hijos los canarios. El mar Atlántico recoge el legado histórico pero también es el horizonte que condiciona el destino de las Islas, tal como explica García Ramos (2012, p. 12):

> Somos un pueblo en perpetua proyección, un pueblo sensible y permeable a todo lo que circula por el océano al que pertenecemos y que lleva y trae tradiciones culturales tan diversas en un curso y recurso incesante de instrumentos temáticos, simbólicos, estéticos, expresivos. Una consciencia, un temperamento general, un carácter de conjunto, en perpetua evolución y regreso a nuestros orígenes.

La atlanticidad tiene una doble condición, por un lado, representa el aislamiento y la desprotección, pero, por otro, se convierte en un espacio privilegiado para vivir la riqueza que supone el mestizaje (Quevedo, 2012). Así se conforma lo que se denomina "el imaginario atlántico", con lo que se alude

> a una memoria colectiva compartida con otros pueblos vinculados al océano común; a una memoria colectiva habitada de mitos, de fábulas simbólicas donde nos reconocemos; una memoria habitada de gestas, de rutas comerciales, de periodos de convivencia, de maneras de mirar al mundo y de descifrarlo, que ha generado modos cercanos de erguir fábulas, recreaciones de una realidad construida entre todos (García Ramos, 2012, p.15).

Canarias, igual que América, fue primero territorio de la mitología, de las ensoñaciones que se imaginaban tras los confines del mundo conocido. Después, fue un camino de ida y vuelta continuo a lo largo de la historia, lo que ha conformado "una literatura de frontera, un proceso de adivinaciones respectivas y un ámbito compartido de creatividad literaria urgido de un inventario profundo" (García Ramos, 1996, p. 19). Este territorio común arranca de las culturas griegas y latinas, pues "para griegos y latinos todo lo que se encontraba al otro lado de las Columnas de Hércules era un mismo enigma. Y así soñaron con su desciframiento. La lista de estas adivinaciones es larga, Homero, Hesiodo, Platón, Séneca…" (García Ramos, 2002, p. 23). Pero veinte siglos después de Homero, tanto Canarias como América continuaban en el desconocimiento. Esta circunstancia tendría que acarrear consecuencias posteriores: "el

espacio cultural atlántico donde ha sido posible y fluida la transculturación de costumbres, hábitos, ideas, creencias y desasosiegos" (García Ramos, 1996, p. 180).

Este espacio común no se sustenta sólo en percepciones, en una forma de ver el mundo condicionada por el entorno, sino en una producción propia y un quehacer persistente. Tal como aclara Delgado (2013, p. 46), "el concepto de identidad lo determina, por tanto, no la quieta contemplación de un inmueble territorio sino un haz de elementos en relación que se hallan en constante acción y cambio". Desde esta perspectiva, el imaginario atlántico se extendería a través de una frontera geográfica amplia que incluiría la zona europea atlántica, los espacios archipielágicos y las diversas comarcas del continente americano. El fundamento de este marco transoceánico, como ya se ha expuesto, no se halla sólo en un sentimiento compartido sino que se nutre con la literatura que en él se ha desarrollado, y que lo revitaliza (Delgado, 2013).

En la historia literaria compartida entre Canarias y América, el primer exponente es el mismo Colón que ingresa en esa literatura oceánica a través de su propia escritura y la de aquellos autores que la rescataron del olvido, entre los que destaca Bartolomé de Las Casas y su *Historia de las Indias*. No se sabe a ciencia cierta si Colón había visitado las Islas Canarias antes de la conquista castellana, pero las Islas y sus habitantes están presentes en algunos de sus escritos. Por ejemplo, cuando describe el color de piel de los antillanos como semejante al de los canarios, cuando compara la alta mortandad de los indios americanos con aquella que sufrieron los negros y los canarios o cuando muestra su admiración por el Teide (Cioranescu, 1978). A partir de Colón, "la mayor parte de las expediciones oceánicas, durante la primera mitad del siglo XVI, pasó por Canarias y, como en el caso de Colón, prefirió tomar la última derrota a partir de La Gomera; o, mejor dicho, prefirió hacer escala en esta isla, para poder efectuar después la travesía, colocándose sobre el paralelo del Hierro" (Cioranescu, 1978, p. 181). Desde entonces, nuevas crónicas se han escrito de la mano de los grandes novelistas y poetas hispanoamericanos, y los canarios podemos abordar esas escrituras como textos familiares que nos vinculan a través de un imaginario convergente (García Ramos, 1996).

Otras corrientes críticas precisan el término de atlanticidad acuñado por García Ramos y se refieren a una aproximación transatlántica para abordar los textos literarios que mantienen sus conexiones a pesar del mar que los separa. Así se manifiesta Hernández-Ojeda (2009), especialista en la obra de Nivaria Tejera: "El Océano Atlántico constituye un espacio epistemológico que comprende a numerosas regiones en

constante movimiento, de tal modo que la conexión transatlántica entre Canarias y el Caribe permite cuestionar el proyecto homogéneo de nación-estado, al integrar en sus textos elementos europeos, latinoamericanos y canarios" (p. 67). Además afirma, cuando se refiere a la obra de Tejera, que la autora "desarticula los mitos insulares y dibuja una geografía diferente: un archipiélago de exilio que incluye el Caribe, Canarias y Francia, y redefine conceptos de nación en su viaje a la memoria" (Hernández-Ojeda, 2009, p. 67). La literatura es capaz de recomponer las fronteras geográficas o políticas, si bien es verdad que tal afirmación se hace desde el análisis de las peculiaridades de la obra de esta autora.

Rodríguez Padrón va más allá de la denominación de atlántica para la literatura canaria, sin desecharla, y reivindica, por ejemplo, las influencias italianas que guiaron a algunos novelistas de la década de los setenta. Pero esta influencia no es tampoco una novedad ya que el mismo Bartolomé Cairasco mantuvo "un diálogo con su doble linaje –familiar y literario- sostenido, entre otras apuestas, a través de la irrupción e interferencia, antes que simple traducción, en la obra de Torcuato Tasso" (Rodríguez Padrón, 2002, p. 70).

1.4. El criterio histórico: la tradición literaria insular.

Es preciso tener presente que Canarias se incorpora a la cultura occidental después de la conquista, que se completó a finales del siglo XV, así que, aunque geográficamente africana, Canarias se enmarca muy pronto dentro de la cultura europea. Algunos estudiosos como Páez (1996) opinan que: "la tradición cultural y literaria de Canarias no está contaminada por "guanchismo" si exceptuamos las referencias primitivas de Viana o los intentos de la que se ha denominado "escuela regional", cuyos componentes quisieron impulsar una temática autóctona, sino que se integra en el área de influencias de la literatura española y, por ende, clásica" (p. 22). Según Páez, los autores responden a los cánones establecidos por las tendencias europeas y españolas del momento y, por tanto, la denominación más idónea para la literatura que se escribe en las Islas es la de "literatura española hecha en Canarias". Este afán por una escritura que siga las pautas del momento no recala tanto en las peculiaridades de la cultura de las Islas, como en lo que las une a la tradición humanística europea.

Sin embargo, hay críticos que defienden que, desde el mismo comienzo de la literatura canaria culta, es decir, con Cairasco de Figueroa (1583-1610), ya existe un afán por encontrar el elemento diferenciador en el creador canario. Cairasco es

consciente en su obra, y así lo expresa de modo explícito, que está creando una literatura nueva en un territorio nuevo para Occidente. Y, aunque se aprovecha de los elementos histórico-culturales que Europa le aporta, intenta ofrecer una visión inaugural plenamente asumida, tanto en lo lingüístico (se considera a sí mismo como el máximo cultivador del verso esdrújulo), como en lo histórico-geográfico, pues es el primero que incorpora el aborigen y los espacios geográficos propios de las islas (la Selva de Doramas, el Teide, el mar…) la literatura canaria. Esta actitud de fundador de una cosmovisión literaria se aprecia en innumerables textos del autor, como éste extraído del *Templo Militante*:

> Del bosque de Doramas, fuerte bárbaro
> tan celebrado en ambos hemisferios,
> aquí se ven los valles y pináculos
> adonde, si se cortan altos árboles,
> crecen al pie muy presto otros sin número.
> Cuanto se escribe del caballo Pégaso,
> de la fuente Elicona y la Castálida,
> las musas del Parnaso y las Piérides
> con otras antiguallas tan inútiles
> que me parecen ya cosa ridícula,
> todo se halla en su frondoso límite.
> (Cairasco de Figueroa, 1989, p. 34)

Cairasco será considerado, además, el primer autor de las Letras canarias ya desde muy temprano, pues fue imitado y homenajeado abiertamente por escritores como Antonio de Viana o Silvestre de Balboa, en el siglo XVII, y José de Viera y Clavijo, José Bento y Travieso o Graciliano Afonso, entre otros muchos, en los siglos XVIII y XIX.

Y es el siglo XVIII el modelo al que vuelven su mirada las vanguardias insulares de tendencia universalista y así se muestra en dos publicaciones periódicas de los años veinte y treinta: *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) y *Gaceta del Arte* (1932-1936). La primera ejemplifica los inicios de las vanguardias canarias, la segunda destaca por el surrealismo que, sin embargo, no constituye un rasgo caracterizador de esta revista porque, tal como proclama su director, Eduardo Westerdahl, era una revista de tendencias racionales y centroeuropeas. Ambas apelaron al mito occidental como instrumento para unificar el mundo, sólo que en *Gaceta del Arte* se coló el surrealismo, o sea, el rechazo al orden establecido, y en *La Rosa de los Vientos* afloró, a la vez con

candor y vigor, la expresión de un sentir natural que mostraba, mejor que ningún otro texto, la novela de Agustín Espinosa, *Lancelot, 28º-7º* (Corrales, 1999).

El primer manifiesto de *La Rosa de los Vientos*, en febrero de 1928, se abre con la cita despectiva que Unamuno había hecho al almendro que identifica Nicolás Estévanez como su patria. En la revista el lema es "universalismo contra regionalismo" porque los jóvenes vanguardistas se sienten del siglo XX (entienden el siglo XIX como el tiempo en el que los escritores se repliegan hacia el interior de las islas) y miran hacia fuera. La generación de *La Rosa de los Vientos* quiere encontrar una auténtica literatura insular, una literatura en las antípodas de la literatura localista. Aunque tampoco estas intenciones, aparentemente excluyentes, se contraponen del todo, baste como ejemplo el interés del mismo Espinosa por los romances, de ahí que en *La Rosa de los Vientos* la visión moderna del paisaje y la cultura insulares convivieran con las tendencias más avanzadas de la poética peninsular.

Martinón (2003) explica que los jóvenes escritores de *La Rosa de los Vientos*, al tiempo que defienden posiciones estéticas y vitales avanzadas, propugnan el arraigo al marco geográfico, histórico y cultural de las Islas. Incluso cuando la atracción por el surrealismo es muy fuerte, algunos de estos escritores no abandonan la reflexión sobre la insularidad, aunque prevalezca el afán internacional, ejemplo de ello es el poeta Juan Manuel Trujillo, que colabora con el periódico de Tenerife *La Tarde*, con su *Antología poética de Canarias*.

En *Gaceta del Arte* se dieron cita varias corrientes modernas, aunque uno de sus errores fue la ausencia de América, y eso es aún más llamativo si tenemos en cuenta que el indigenismo canario de la escuela Luján Pérez mantiene paralelismos con el indigenismo americano. Entre los jóvenes que participan en *Gaceta del Arte,* se encuentra Pérez Minik que publica, durante la posguerra española y europea, en 1952, *Antología de la poesía canaria*. De esta antología, planificada con dos volúmenes, cada uno de ellos dedicado a los poetas de las dos provincias, sólo vio la luz el primer tomo dedicado a los creadores de Tenerife. El prólogo de esta antología es muy interesante porque en él se hace una reflexión sobre la condición insular; así afirma Pérez Minik (2004, p. 40): "a estas alturas nos gustaría saber mucho más qué es un canario que cómo es su poesía. Conociendo aquél, acaso ya tuviéramos en nuestras manos el secreto de ésta". Esta declaración, tal como argumenta Martinón (2003), para que adquiera sentido, debe enmarcarse en el contexto histórico que vive su autor, es decir, a mediados del siglo XX, en medio del horizonte intelectual y moral que ha surgido después de la

guerra española y mundial, después del holocausto y de Hiroshima, de ahí su honda reflexión existencial. Añade Pérez Minik (2004) que los poetas canarios "han hallado unos temas singulares autónomos, lo que les ha dado un puesto en el concierto de la gran variedad hispánica. Han adaptado, dándoles un carácter insular, corrientes espléndidas de lírica europea, de modo independiente" (p. 42). E insiste en esta idea al final del prólogo, cuando afirma que la poesía (se refiere en concreto a la poesía de Tenerife) "parece inclinarse, en su dialéctica de crecimiento, hacia una inteligibilidad de la Naturaleza y del hombre como paisaje; y este paisaje lo mismo da que sea exterior que interior, es decir, que ordene en una narración lírica lo que nuestros ojos ven fuera o dentro" (p. 42).

Respecto al Modernismo, segunda sección de la antología, y en contraposición a la generación anterior, la escuela regionalista, dice Pérez Minik (2004, p. 139): "Pero en la nueva generación, el paisaje, que tanta importancia tuvo en la generación anterior, va perdiendo objetividad, reconocimiento y hasta visibilidad, para convertirse en un paisaje que sólo vale en función de la gana o desgana del poeta, de sus sinsabores, de sus dudas, de su renunciamiento, de sus agonías o de su exultación". Estos poetas se vuelven hacia el individuo, aventura el crítico, cansados de mirar hacia fuera. Añade, además, que estos poetas ya no se van a interesar por la raza guanche, ni por los hombres próximos, ni siquiera la ciudad les apasiona (Pérez Minik, 2004).

Esta afirmación, con intención generalizadora, es excesivamente rotunda y poco exacta, ya que no puede aplicarse a todos los poetas modernistas (tal vez esto se deba a que los poetas estudiados en este volumen de la antología sólo sean los de Tenerife), sobre todo en lo que se refiere a la fascinación por el entorno urbano. Así lo corrobora Guerra Sánchez (2011) en su edición de *Las Rosas de Hércules* cuando afirma que es un sentimiento común a muchos intelectuales modernistas la fascinación por las ciudades y todo lo que ellas arrastran: progreso, tecnología, trasiego de gentes, pero, también, circunstancias contradictorias y alienantes. Y añade, en el caso concreto de la poesía de Tomás Morales: "sin embargo, no nos engañemos: la modernidad de Morales radica también en mostrar las grandes contradicciones del espacio urbano. "Calle de la Marina" y "El barrio de Vegueta" son el haz y el envés de una misma moneda, el alboroto frente a la tranquilidad, la corrupción frente a la armonía familiar, el vértigo desarrollista frente al equilibrio de lo antiguo" (Guerra Sánchez, 2011, pp. 34 y 35).

En la segunda mitad del siglo XX, la poesía insiste en destacar el papel del hombre, sus relaciones con el entorno y los problemas que de ellas se derivan, aunque

ello no significa abandonar la preocupación por los elementos que conforman el ser insular, habida cuenta de que éste forma parte esencial e indivisible del poeta, si bien se constata que esta preocupación pasa a un segundo plano, o mejor, adquiere una dimensión diferente. De este modo lo dice Agustín Millares Sall (1979, p. 89):

> La tierra que me llama
>
> No para verme enterrado
> Eché raíces aquí
> -la tierra donde nací-,
> sino para ser el árbol
> que, sin dejar su raíz,
> se beba el aire más alto.
>
> Hoy me tiene sin cuidado
> Lo lejos que pueda ir
> La luz del día buscando.
> Aún con los ojos cerrados,
> Aquí vendría a morir.
> (La isla me estará llamando)
> Eché raíces aquí.

También pregona Pedro García Cabrera su asidero a la tierra insular en su poema “A la mar fui por las islas” (García Cabrera, 1980, pp. 168 y 169):

> ¿Cómo iba a olvidarme de ti, mi tierra anfibia,
> que respiras las branquias de las aguas
> y te ciñes la blusa azul del aire,
> firmemente nupcial y deportiva?
> ¿Cómo voy a ausentarme
> de esta rabia que caminan mis pies,
> si es con lava y volcanes como pueden nombrarse
> los silencios quemados en el alma,
> si eres tú quien me llevas a cuestas
> subiéndote a los hombros mi ternura
> y alisándome hierbas y cabellos,
> si he fraguado en tus valles
> el cascabel del llanto y la alegría,
> si ardo con tus fuegos y lloro con tus nieves,
> si tu raíz de mar
> me ha dado el universo por bandera,
> y el amor, los amigos y el pájaro del sueño?
> (…)

Esto escribe García Cabrera, el mismo poeta que se había adherido a las corrientes surrealistas como una forma de romper con lo establecido y de ahondar en el carácter universal del arte como arma revolucionaria.

Se comprueba, en este somero repaso por la poesía del siglo XX, cómo, incluso en las corrientes más universalistas, se investiga y pregunta por los rasgos diferenciadores de la literatura canaria, aunque la preocupación por ahondar en ellos no sea el centro y motor de la creación poética.

Desde otra posición del quehacer literario, existe una literatura canaria que busca como objetivo reforzar sus señas de identidad. Esta tendencia, aunque antes ya se había ido vislumbrando (ya se ha citado la importancia que Cairasco de Figueroa tuvo en la conformación de una escritura con rasgos propios de las Islas), se sistematiza en el siglo XIX, siglo en el que se pretende reflejar en los textos la complejidad y forma de entender la cultura canaria. El romanticismo que, en Europa y España vuelve su mirada a la Edad Media, en Canarias se generó a partir de la memoria precolonial. No había Edad Media a la que acudir, ni se sentía a los caballeros andantes quijotescos como propios, de ahí que los autores canarios buscasen en la memoria el acicate para su creatividad, de ahí su predilección por el precolonialismo y el amasikismo (Quintana Déniz, 1991).

En este contexto histórico y literario se sitúa Graciliano Afonso, calificado por la crítica como un prerromántico, que cultiva en poesía y prosa una tendencia a exaltar la importancia de la tradición como elemento que configura la identidad de los canarios. Dice Quintana Déniz (1991) que “para Afonso y desde Afonso, el yo canario deja de ser el yo de los conquistadores: así la literatura escrita asume por primera vez el yo colectivo que se había venido manteniendo en la literatura oral. Y así surge en la literatura escrita un género nuevo, más familiar en América que en España: la tradición” (p. 14). En este género puede incluirse su obra, *El juicio de Dios o la reina Ico*, publicada en 1841, que plasma el afán del autor de unir lo literario al conocimiento de la propia historia, primer requisito para el conocimiento del hombre civilizado.

Posteriormente, la “escuela regional” entendió la escritura como una forma de indagar en lo diferencial. Los poetas “regionalistas” intentan crear una poesía apegada a la historia y geografía insulares, lejos de los dictados de la poesía peninsular del momento. Su poética quería huir del romanticismo y conquistar una voz más cercana y realista. Nicolás Estévanez, uno de los máximos exponentes de esta escuela, compuso estos versos, primeras estrofas de su poema “Al Teide”, escrito en 1862 (Estévanez, 1985, pp. 59 y 60):

Yo te saludo, Teide majestuoso,

que sobre el mar descuellas
elevando tu frente de coloso
a la ignota región de las estrellas.
Al contemplar tu cúspide luciente
de nieve coronada,
ceñida por las brumas de occidente,
del alma apasionada
lágrimas brotan de cariño ardiente.
Cual faro luminoso
al navegante por los mares guías,
y elevándote airoso,
como la esbelta palma
en el desierto líbico arenoso,
despiertas en el alma
recuerdos mil de placenteros días.
¡Siempre, siempre te amé, Teide querido!
Siendo niño miraba tu grandeza
en dulce arrobamiento sumergido;
en la ausencia cantaba tu belleza,
y al divisarte envuelto pudoroso
de nubes por un velo,
levantándote mudo y silencioso
hasta tocas el cielo,
de amor y de entusiasmo conmovido,
gigante de los mares,
torno a pulsar mi destemplada lira,
y entono los cantares
que tu arrogante majestad me inspira
(…)

El regionalismo, criticado por generaciones posteriores, no supuso, en ningún caso, abandonar la visión universal ni las preocupaciones humanas fundamentales, el mismo Estévanez (1985, p. 111) dice en su poema “Solidaridad”:

El papel en que escribo estos renglones,
y la pluma, la tinta y el tintero,
representan la vida y el trabajo
de muchos hombres y de varios pueblos.

Mis colaboradores son los siglos;
ni yo ni nadie escribiría sin ellos,
porque los hombres somos solidarios
sin distinción de razas ni de tiempos.

Lo que yo escribo en fatigada prosa
o en desigual y atropellado verso,
no lo escribiera sin aquel fenicio
que para mí compuso el alfabeto.

Como tampoco se escribiera nunca
lo mediano, lo malo ni lo bueno,
sin el trabajo de los labradores,
sin el santo sudor de los mineros…

La aportación de los regionalistas fue, según Pérez Minik (1952, citado por Martinón, 2003), por un lado, la construcción del paisaje y, por otro, el populismo y el aire de candor y melancolía que envuelve los textos. Además Pérez Minik cataloga el poema "Canarias" de Estévanez como el primero de la poesía moderna del Archipiélago.

La dicotomía entre universalistas y regionalistas no deja de ser, en cierto modo, ficticia. Ambos términos se presentan encontrados en la creencia de que para que un escritor sea universal debe renunciar a la región, o lo que es lo mismo, el deseo de universalidad motiva al artista a abandonar toda raíz en lo local, y esto es lo realmente pernicioso: "despreciar lo local o lo particular implica anular la posibilidad del Otro a expresar la hondura humana desde su propia idiosincrasia y confundir paralelismos de humanidad con uniformización cultural" (Guerra Sánchez, 2002, p.13). Por otro lado, lo cosmopolita se relaciona en el Modernismo con la ciudad y su ritmo trepidante, y lo local con lo rural y bucólico. Tal interpretación está en el origen de muchas de las discusiones entre localistas y universalistas, enfrentamiento que Tomás Morales superó magistralmente aunando en sus poemas "lo mítico y lo histórico, la exaltación y la fina ironía, lo real y lo imaginario, lo realista y lo sórdido" (Guerra Sánchez, 2002, p.19), es decir, logrando la síntesis estética y vital necesaria para una vivencia más profunda que la mera posición en una discusión estéril. También García Cabrera (2005) se había hecho eco de esta polémica que consideraba errónea, pues no hay que considerar el regionalismo en oposición al universalismo, como tampoco se debe confundir lo universal con lo popular. Para García Cabrera (2005, p. 72):

> los elementos de región son la materia prima para fabricar un arte universal. Ahora bien, no siempre estos materiales pueden llegar a cúspide tan elevada. Sólo cuando los elementos espirituales de una región -o nación- se disponen de manera que su resultante –el poliedro artístico- adquiera la jerarquía de un símbolo primario, es –a mi juicio- cuando lo castizo se cubre con el morado birrete universalista.

Durante la posguerra española se volvió a la historia de Canarias y a la literatura que se escribía en las Islas. Algunos datos que demuestran esta afirmación son: primero, la edición, en 1944, de *Los caminos dispersos* de Alonso Quesada, lo que significó que los autores, críticos y lectores de estos años lo descubrirían como un poeta próximo; segundo, en 1942 se crea la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La

Laguna en torno a la cual se aglutina una serie de historiadores y especialistas en Canarias (Mª Rosa Alonso, Alejandro Cioranescu, Leopoldo de la Rosa) cuyos estudios ayudaron a crear la conciencia de unas raíces históricas comunes (Martinón, 2003).

En la narrativa, a partir de los años setenta del siglo XX, la novela propone una forma de decir (lenguaje, personajes, temas, espacios) y afianzar la identidad canaria. Esta novelística aporta un cambio en la temática, entronca en los sucesos históricos y la realidad social española y canaria del momento, ya que "asistimos en la generación de los setenta a uno de los intentos más amplios de explicar la identidad insular" (Quevedo García, 1995, p. 10). El afán de explicación de lo local, o sea de la atlanticidad canaria, para impulsarlo al exterior es signo de la tendencia que ha regido la cultura occidental desde hace siglos, y que se ha multiplicado en el actual (Quevedo García, 2012). También encontramos en estos novelistas una investigación en las formas:

> Evidentemente, se logra un cambio sustancial en lo que se refiere a la novela social que había predominado en la escena literaria española. Un cambio sobre todo logrado por una toma de conciencia formal. El gusto por el juego lingüístico, el estudio de los mecanismos de expresión, y el ir más allá de esa "superficialidad en el trazado de caracteres", a la que aludía Jesús Izcaray, son bazas que posee la narrativa canaria de los años setenta; la cual sin separarse de una postura de crítica social, da paso en sus obras a la elaboración de numerosas posibilidades formales (Quevedo García, 1995, p. 11).

Los escritores sienten la necesidad de indicar al lector dónde estamos, quiénes somos, cómo somos. La literatura, en este caso la novela, se convierte en una forma de reconocimiento, por eso el pasado se convierte en un elemento fundamental para caracterizar la esencia de la realidad canaria. Pero no es éste un recurso solamente de la memoria; recordar el pasado para vivirlo, sino una forma de comprender el presente y dar una interpretación al entorno del escritor. "La literatura, pues, se considera desde dos ángulos: como recurso de acercamiento del escritor a ese mundo del que ha contribuido a constituir su identidad, y como vía de presentación de las "claves" de ese reconocimiento que se pretende" (Quevedo García, 1995, p. 183). Ya había comentado al respecto Rodríguez Padrón (1972, p. 26):

> He escrito en varias ocasiones que una de las más perentorias necesidades de la literatura en las islas era la de despojarse de ese apego reverencial y excesivo hacia la poesía para buscar, en el campo de la narrativa o el teatro, una expresión literaria que nos explicase, que no tratase únicamente de definirnos: que ahondase algo más, que analizase a fondo el problema de nuestras peculiaridades menos folklóricas.

Esta declaración no hace más que corroborar la intención de encontrar las señas de identidad canaria a través de la literatura y la experimentación narrativa, como antes se había hecho y se hace por medio de la poesía. En las conclusiones de su estudio, señala Quevedo García (1995) que en estas novelas hay un discernimiento sobre el ser insular, además, se refuerza la idea de que la recuperación del pasado juega un papel importante en este camino de reconocimiento y de los vínculos entre personaje y espacio, un vínculo que contribuye a forjar un carácter y unas actitudes que desembocan, en muchas ocasiones, en la tragedia. Es preciso añadir que esta narrativa no abandona la crítica social, como tampoco el interés por el juego creativo a través del lenguaje. Tampoco rechaza el espíritu universalista, este universalismo parte de lo local, que no debe entenderse como folklore. La dinámica de doble dirección, centrífuga –hacia fuera, hacia el mundo- y centrípeta –hacia dentro, hacia las raíces que cohesionan e identifican-, es el movimiento por el que la cultura occidental ha ido avanzando en los últimos siglos.

Esta dinámica ha sido una condición de la historia y la cultura en Canarias, que en la narrativa de los años 70 cristalizó de forma contundente: de un lado, el movimiento centrífugo que impulsaba a los novelistas de esta generación a salir al exterior, a ejercer la crítica social y expresar los conflictos personales, comprensibles por los lectores de cualquier latitud, de otro, el movimiento centrípeto que los lleva a interesarse por comprender la realidad que los rodea y aglutina, y que se reconoce en el entorno atlántico que habitan (Quevedo, 2012).

La bipolarización entre el afán por sentirse partícipes de la literatura que se escribe en España, por un lado y, por otro, la consideración de que se está ante una forma de escribir que identifica el carácter de las Islas, ha sido la pauta, el movimiento oscilatorio que ha ido marcando, no sólo la creación literaria, sino también la crítica en el Archipiélago. Las visiones diferentes sobre la literatura canaria han dado lugar a polémicas y discusiones apasionadas, también entre aquellos críticos que aparentemente defienden posturas objetivas y racionales. Un ejemplo de esta situación la encontramos en la exposición que hace Barreto (2005) en su ensayo “Descalificación e ideología”, a propósito del método que utiliza el crítico Andrés Sánchez Robayna para analizar las líneas de investigación sobre literatura canaria próximas a la revista *Calibán*, entre cuyos colaboradores se encuentra Eugenio Padorno o Jorge Rodríguez Padrón. Dice Barreto (2005, p. 62):

> La toma de postura desideologizada que A.S.R. se arroga no es más que otra manifestación de la profunda ideologización de su discurso sobre literatura canaria. Cuando advierte al lector de los peligros de una instrumentalización política nacionalista de la tradición insular, lo hace a favor de otro nacionalismo al que –de modo implícito- adscribe su visión de la literatura de las islas. Identificar los márgenes de una literatura con los de una nación o una lengua es para la moderna teoría de la literatura comparada una categoría demasiado estrecha y reduccionista.

Añade Barreto una precisión sobre la contextualización en literatura, en respuesta a un argumento de Sánchez Robayna en el que defiende que desespañolizar a Cairasco significa mutilar gravemente su obra. Afirma Barreto que precisamente contextualizar es fijarse en el mundo que rodea al texto y en el que proyecta su luz. Porque la perspectiva de análisis varía cuando se mira a los autores canarios desde la realidad de las Islas. Entonces se opera un cambio radical, la periferia se vuelve centro:

> La perspectiva canaria, el situar aquí el lugar de encuentro y diálogo, es el fundamento de la conexión universal con las culturas y otras tradiciones hispánicas. De lo que se trata es de secundar esa primera instauración de un vértice propio que significó la traducción que hiciera Cairasco de la *Jerusalén libertada* de Tasso (su singular conexión con la tradición clásica) o la inserción en la universalidad que fue la *Historia* de Viera (Barreto, 2005, pp. 64 y 65).

Desde esta forma de concebir la cultura, la literatura y el análisis de ambas, la literatura canaria se observa como el núcleo desde el que se opera la unión con el exterior, "la cultura canaria se identifica a sí misma como un *continuum* de autorreferencias y también como el sujeto de una narración colectiva, pero al mismo tiempo como la pupila de una perspectiva de contacto con las otras culturas" (Barreto, 2005, p. 84). Así mismo, Hernández-Ojeda (2009) defiende que "mientras el discurso colonial dominante interpreta el espacio canario como una utopía clásica, las islas negocian sus márgenes por medio de su producción cultural, hibrida y tri-continental. La literatura del archipiélago se encuentra en constante reinvención de su complejo entorno, explorando temas relacionados con el pasado pre-hispánico, la conexión con movimientos artísticos europeos, la importancia del mar, el debate entre lo universal y lo autóctono o la memoria histórica de las islas" (pp. 23-24).

En la investigación que nos ocupa, nos interesa la discusión entre ambas posturas, sobre todo, como muestra de las diferentes opciones críticas que han abordado la literatura escrita en las islas. Esto supone, a su vez, una forma de ver y ahondar en el modo en que los textos reflejan el contexto cultural canario. Sin embargo, es preciso matizar que el hecho de que, a lo largo de este epígrafe, se haya abordado la

delimitación teórica teniendo en cuenta la posición del autor, o el crítico, ante el texto, fijándonos en si prevalece en él, o no, su preocupación por desentrañar las peculiaridades de lo insular como seña de identidad estética, sólo debe significar un punto de partida, nunca una negación de otras opciones de análisis. Una de estas posibilidades de análisis es la reflexión sobre los temas y la visión que de ellos han mostrado sus autores, también en la literatura de transmisión oral.

Capítulo 2
La literatura de tradición oral en Canarias, legado singular y universal

Las primeras manifestaciones de la literatura oral canaria son no sólo la muestra literaria más primitiva de nuestra herencia cultural, sino el sustrato del que han bebido los autores posteriores. Aún en nuestros días, estas manifestaciones han dejado su impronta en la vida de los canarios y por ende en la literatura. En la tradición oral confluyen distintos factores que consiguen unos textos con rasgos propios, a la vez que comunes a otras zonas geográficas. Esta dualidad entre lo insular y lo continental, entre lo diferente y lo homogéneo, entre lo individual y lo comunitario, es lo que resulta más interesante de las producciones populares que vivieron en la memoria colectiva antes que en los textos.

2.1. Tipología textual de la tradición oral canaria

Una de las aportaciones de la literatura canaria es lo que se ha llamado las "endechas de Canarias". Entre ellas destacan las "Endechas a la muerte de Guillén Peraza", probablemente compuestas inmediatamente después de la muerte de este caballero, en 1447, aunque no se ha establecido la cronología exacta del texto. Esta denominación se utiliza para un tipo de poema que mostraba bastantes peculiaridades respecto a las endechas difundidas durante la Edad Media. Las "endechas de Canarias" no son llantos fúnebres, más bien recogen la tristeza de la ausencia, de la pena por la pérdida (Fernández Hernández, 2000). Este poema permaneció en el olvido hasta que, a finales del siglo XIX, Menéndez Pelayo lo descubriera y lo diera a conocer. Posteriormente, Dámaso Alonso lo integró en *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional* lo cual supuso su consagración definitiva como fuente, esto fue así a pesar de que Abreu Galindo lo había incluido en su *Historia de la Conquista de las siete islas de Canarias*, y, después, en 1686, Pedro Agustín del Castillo y, más tarde, en 1772, Viera y Clavijo lo reprodujeran en sus respectivas *Historias de Canarias*.

A las endechas a la muerte de Guillen Peraza se unen algunas otras como las de procedencia aborigen, según Torriani, autor de la *Descripción de las Islas Canarias* que acabó de escribir en 1592, elaboradas en lengua guanche, hecho que ha cuestionado la crítica posterior. Trapero (2000a) insiste en que las endechas de Canarias no han pervivido en la lírica popular del Archipiélago, aunque "sí queda el eco de aquel género, ahora aplicado al canto de los romances. Sabida es la riqueza de la tradición

romancística de Canarias y la fuerza con la que ha vivido hasta la actualidad, como una rama muy singular del romancero pan-hispánico" (p. 86). La lírica tradicional canaria contribuye con su originalidad a la poesía tradicional hispánica ya que, como toda manifestación literaria anónima y fruto de la transmisión oral, recoge la idiosincrasia propia de la comunidad en la que nace y en la que se mantiene viva.

Las dos manifestaciones por antonomasia de la lírica tradicional son el romancero y el cancionero. En Canarias, espacio de influencias y síntesis de culturas, los rasgos propios de esta lírica son el mestizaje y la insularidad, elementos que, a priori, parecen encontrados, pero que en el Archipiélago se muestran en simbiosis perfecta. De un lado, la posición geográfica de Canarias ha facilitado la influencia de tres continentes, tópico que a fuerza de repetirse no pierde veracidad; de otro, la insularidad que tiene el mar como frontera y horizonte.

La mezcla de culturas en el Archipiélago no es una característica de los tiempos modernos, al contrario, en las islas se ha sentido la impronta africana, europea y americana casi desde su incorporación a la corona de Castilla. De África proceden los primeros habitantes de estas tierras y de ellos la cultura que transmitieron a sus descendientes que, aunque fue pronto acallada, pervivió en algunas muestras que se mantuvieron durante siglos, aunque hoy apenas persisten. De Europa llegó, a través de castellanos, andaluces portugueses e italianos, la cultura del Renacimiento que se superpuso al neolítico en el que vivían los aborígenes antes de la Conquista. La herencia americana ha sido, en cambio, un viaje de ida y vuelta. Los canarios marcharon a América con su cultura, pero regresaron y la trajeron con sello indiano. En el romancero, por ejemplo, la influencia mayor es la de Andalucía, pero también hay huellas de la poesía del noroeste peninsular, de Portugal, sobre todo del Archipiélago de Madeira, y de otros tantos países que han tenido contacto con las islas.

El aislamiento que provoca el hecho insular es doble. Por un lado, el aislamiento exterior, que tiene en el mar a su mejor aliado. El mar que una veces es frontera que limita e impide la comunicación y que otras es el camino que facilita la salida hacia nuevas formas de vivir. Por otro, el aislamiento interior, la geografía insular es variopinta y, en muchos casos, de difícil acceso. Esta doble condición de mestiza e insular ha logrado una poesía tradicional que aúna lo propio y lo extraño logrando esa tensión vital y atemporal que se da entre las señas de identidad propias y su proyección en el mundo. Así lo define Trapero (2000b, p. 116):

> No ha de verse, pues, la poesía tradicional como una cosa aislada y única, por más que, en el fondo, toda manifestación tradicional sea en sí misma singular. Canarias ha sido siempre síntesis de influencias y de culturas al fundirse lo foráneo con lo preexistente, de tal manera que en su propia evolución histórica ha ido conformando unos modos y unos estilos peculiares y propios, a la vez que universales. Y esa es la grandeza de toda manifestación humana: alcanzar la categoría de lo universal sin dejar de ser uno mismo.

Los romances llegaron a Canarias con los conquistadores en el siglo XV y XVI, es decir, en un periodo de máximo esplendor para este tipo de poesía oral. Los españoles que se asentaron en las islas venían de comunidades y zonas geográficas diferentes y traían multitud de cantos épicos y líricos que se repitieron en territorio insular, aunque nada se sabe de los textos de esta época porque no existió ningún recopilador que se preocupara de transcribirlos tan pronto llegaron a las costas canarias. Afirma Artiles (1988a) que en los romances tradicionales se distinguen dos etapas: la de creación, o *aédica*, y la de difusión, o *rapsódica*. Cuando los conquistadores llegaron a las Islas, los romances habían acabado su periodo *aédico*, ya no se escribían nuevos romances, por eso no tenemos romances sobre la conquista.

El cancionero lo conforman poemas donde todo está medido, nada sobra ni falta, sean textos más breves o más largos, su tono es sencillo y su ritmo sonoro. La poesía popular se ha mantenido viva durante siglos: comenzó con las jarchas del siglo IX, después, en el siglo XV, aparecieron los villancicos en todas sus variedades y desde el siglo XVII destacaron las coplas que acabaron denominándose cantares. Aún en la actualidad se han localizado cantares de la tradición oral de finales del siglo XX (Trapero, 1990, p. 15):

> El querer quita el sentido:
> Lo digo por experiencia,
> porque a mí me ha sucedido.
>
> A la gala de la buena moza,
> a la gala del galán que la goza;
> a la gala de la moza bella,
> a la gala del galán que la lleva.
>
> ¡Aquel pajarito, madre,
> que canta en el árbol verde,
> dígale, por Dios, que calle,
> que su canto me entristece!

El primero pertenece a una soleá andaluza, el segundo a un cantar de bodas castellano y el tercero a una copla de Canarias. Los grandes poetas han tenido en cuenta

a lo largo de la historia de la literatura española la poesía popular como fuente de inspiración y, en algunos casos, imitaron su forma, su tono y su sentimiento.

2.2. Peculiaridades de la poesía tradicional en Canarias

Si nos preguntamos qué rasgos caracterizan la poesía de tradición oral en las Islas, hemos de referirnos tanto a su contenido como a su función. Es preciso destacar que en muchos aspectos continúan la tradición de otras zonas de habla hispana, pero, en otros, representan variantes destacadas.

El monte y el mar determinan la vida de los canarios, monte y mar que también protagonizan la poesía tradicional como parte integrante de esta esencia del ser insular. Junto a esto, perviven arcaísmos y formas lingüísticas conservadoras, arcaico es el romancero, y arcaico es el cancionero. Las versiones recogidas en Canarias están poco evolucionadas, son muy semejantes a las que se conservan en los viejos cancioneros, de ahí su carácter arcaico. Pero "otra prueba del arcaísmo del romancero canario es la existencia, hasta hace poco, del "romance bailado" o "baile romancesco", como el "baile de las castañuelas" o "baile de las hilanderas" de la isla de La Palma" (Artiles, 1988, p. 33).

En cuanto a las funciones que desempeñaban, los romances se utilizaban en el ámbito público y privado, en el primero servían para la fiesta y el trabajo, para la transmisión de hechos o noticias, de historias dignas de mención. En el segundo, la familia, se cantaban romances con objetivos distintos, para arrullar a los niños, para entretener las horas de las labores domésticas, para aligerar el trabajo en el campo o en los almacenes de plátanos o tomates, para aprender a leer e, incluso, para rezar. Las canciones son poemas anónimos, que muchas veces se utilizan como estribillos de otros más largos. Estas canciones hablan de la vida humilde y sencilla del campo, de los trabajos que allí se desempeñan, de la naturaleza, de las fiestas, del sentimiento religioso, del amor y, probablemente, se cantaban en las fiestas, durante los juegos infantiles y mientras se realizaban diferentes tareas.

La clasificación de romances y canciones se plantea compleja por la variedad y mezcla que aparecen en los textos, aunque ésta no es una situación que preocupe a los cultivadores y verdaderos transmisores de esta poesía. Son los estudiosos los que se plantean la necesidad de ordenar un material tan variopinto: a la persona que recita un romance o canta una canción poco le importa si es un texto con temática amorosa, religiosa o infantil.

En una de la ediciones del romancero tradicional canario, Trapero (1989) agrupa los romances en dieciséis temas: a) De la Antigüedad clásica, b) De referencia histórica nacional, c) Del ciclo artúrico, d) Del ciclo carolingio, e) La conquista amorosa, f) Amor fiel, g) Amor desgraciado, h) Incesto, i) Adulterio, j) Cautivos y presos, k) Asunto vario, l) Picarescos, ll) Infantiles, m) Religiosos, n) Intervenciones milagrosas o sobrenaturales y ñ) Locales. Todas estas categorías son una muestra de que el romancero se hace eco de todo lo que afecta a los seres humanos, desde el episodio histórico más valeroso a los desencuentros conyugales. En la introducción a la edición mencionada, afirma Trapero que "el romancero es, a la vez, realista y fantástico, histórico y novelesco, culto y anónimo, artístico y vulgar, cortesano y popular" (Trapero, 1989, p. 18) e indica que cualquier clasificación siempre es provisional. Entre los romances rescatados algunos perviven y son muy conocidos en la actualidad, como el romance infantil "Don Gato" o "Mambrú" que se transformaron en canciones que los niños repetían:

Don Gato

Estando el señor Don Gato sentadito en su tejado,
recibió cartas de Cuba que si quería ser casado
con una gatita blanca, sobrina de un gato pardo.
De los brincos de contento, se ha caído del tejado;
se rompió siete costillas y un pedacito del rabo.
Hoy lo llevan a enterrar por la calle del pescado;
al olor de la sardina, el gato ha resucitado
Hoy lo llevan a enterrar por la calle del pescado.
Aquí se acaba la historia de este gatito pintado.
(Trapero, 1989, p.170)

Mambrú

Mambrú se fue a la guerra no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.
La Trinidad se pasa Mambrú no viene ya.
Me he subido a la torre por ver si aún vendrá.
Allí viene su paje, qué noticias traerá.
- Las noticias que traigo dan ganas de llorar:
Mambrú se ha muerto en guerra, lo llevan a enterrar;
arriba de su tumba dos pajaritos van,
cantando el pío, pío, cantando el pío, pa.
(Trapero, 1989, p.175)

Estas versiones fueron recogidas en La Palma, en el primer caso, y en Agüimes, en el segundo, pero son romances que se conocen en todas las islas y todo el mundo

hispánico con diferentes variaciones. Porque uno de los rasgos más definitorios de la tradición oral, sea en verso o en prosa, como sucede con los cuentos de hadas, son las variantes del texto primigenio. Estas variantes se deben a la geografía, la historia, la cultura e, incluso, a las características de cada generación que se encarga de repetirlo. Aunque no hay que menospreciar la influencia individual, es decir, cuando el cambio se produce porque alguien entendió una palabra o frase que no era y así lo transmitió. Los romances representan una visión del mundo y ésta va cambiando como cambiando va el texto, su estructura abierta así lo permite, por ello se van renovando de la misma forma que se renuevan las creencias o los descubrimientos. Por ejemplo, en textos actuales de "Don Gato" no aparece el hecho de que la carta viniera de Cuba. Por razones históricas, en Canarias era mucha la correspondencia con Cuba, pues los emigrantes mantenían el contacto con sus familias isleñas a pesar de la distancia. También en las versiones posteriores se añadieron repeticiones y un estribillo a modo de eco que casa mejor con el ritmo que es consustancial a la canción.

"Estaba el señor Don Gato sentadito en su tejado,
marama miau miau miau, sentadito en su tejado,
ha recibido una carta de si quiere ser casado,
marama miau miau miau, de si quiere ser casado,
con una gatita blanca, sobrina de un gato pardo,
marama miau miau miau, sobrina de un gato pardo
(…)"
(Informante de 44 años de Las Palmas de Gran Canaria)

"Mambrú se fue a la guerra, mire usted, mire usted, qué pena.
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
Do, re, mi, do, re, fa, no sé cuándo vendrá,
Si vendrá por la Pascua, mire usted, mire usted que guasa
Si vendrá por la Pascua o por la Trinidad
Do, re, mi, do, re, fa, o por la Trinidad
(…)"
(Informante de 44 años de Las Palmas de Gran Canaria)

Los romances infantiles, en ocasiones, se transforman en juegos, es decir, el texto se acompaña de gestos o movimientos acompasados. En algunos casos como el de "La viudita del conde Laurel", que es una canción de coro, permanece aunque los niños no entiendan la historia, aunque los sucesos narrados pertenezcan a otra época, a otra estructura social completamente ajena a los pequeños; ésa es la magia de la palabra hablada y cantada, aquella que nació para ser compartida:

La viudita del conde Laurel

- Yo soy la viudita del conde Laurel
que quiero casarme y no encuentro con quién.
- Si quieres casarte y no encuentras con quién,
escoge a tu gusto y a tu parecer.
- Escojo a esta niña por ser la más bella,
la blanca azucena que ha encontrado en el jardín.
- Muchas gracias, niña, te lo agradecemos
porque comprendemos que has hecho un favor.
- Nada de eso, niña, nada de eso es,
yo soy la viudita del conde Laurel.
(Trapero, 1989, p. 174)

Estos romances que durantes siglos han vivido en los juegos infantiles (Pérez Vidal, 1986; Pelegrín, 1996, 2004), apenas se mantienen entre los niños y niñas del siglo XXI. Es la escuela la que ha recogido el testigo del patio, la calle o la plaza del pueblo, como medio de transmisión de estos textos que corren el riesgo de perder definitivamente su carácter oral y mantenerse solamente como lecturas. Otros han corrido mejor suerte porque han pasado al acervo folclórico del Archipiélago a través de la música. Éste es el caso del romance “La pulga y el piojo”, que cuenta con versiones de Los Sabandeños, Rodríguez de Milán o el grupo Princesa Iraya (Alonso, 2009).

La pulga y el piojo

La pulga y el piojo se quieren casar
y no se han casado por falta de pan
Contestó el gorgojo desde su harinal:
- Hágase la boda que yo pongo el pan.
- Ya no es por el pan, que ya lo tenemos,
ahora es por el vino ¿dónde lo hallaremos?-
Contestó la uva lejos del camino
- Hágase la boda que yo pongo el vino.
- Ya no es por el vino, que ya lo tenemos,
ahora es por el ron ¿dónde lo hallaremos?-
Contestó la caña de su corazón:
- Hágase la boda que yo pongo el ron.
- Ya no es por el ron, que ya lo tenemos,
ahora es por quien cante ¿dónde lo hallaremos?-
Contestó la rana de su guarranal:
- Hágase la boda yo voy a cantar.
- Ya no es por quien cante, que ya lo tenemos,
ahora es por quien toque ¿dónde lo hallaremos?-
Contestaba el sapo de su guasapal:
- Hágase la boda yo voy a tocar.
- Ya no es por quien toque, que ya lo tenemos,
ahora es la madrina ¿dónde la hallaremos?-
Contestó la araña bajo su mantilla:
- Hágase la boda yo soy la madrina.

- Ya no es la madrina, que ya la tenemos,
ahora es el padrino ¿dónde lo hallaremos?-
Contestó el ratón con gran desatino:
- Si amarran al gato yo soy el padrino.-
Con tanto ron y con tano vino
Se soltó el gato y se comió al padrino.
(Trapero, 1989, pp. 142-143)

En las recopilaciones publicadas aparecen romances que sólo se mantuvieron en las islas, ejemplo de su carácter arcaico, y en la actualidad se conocen gracias a las recopilaciones y la labor de los estudiosos. Así sucede con los romances "Río Verde", "El Cid pide parias al rey moro", "Pensativo estaba el Cid" o "El esclavo que llora por su mujer", inéditos en el romancero hispánico moderno (Trapero, 1989, p. 17).

En cuanto a la clasificación del cancionero, Trapero (1990) organiza los poemas de la lírica tradicional canaria en diferentes categorías: 1. Endechas, 2. Estribillos romancescos, 3. Cantos de cuna, 4. Cantos y juegos infantiles, 5. Lírica de tema amoroso, 6. Lírica festiva, 7. Lírica sentenciosa, 8. Por campos y mares, 9. Cantos de trabajo, 10. Cantos a las Islas, 11. Lírica religiosa, 12. Adivinanzas, incluso añade la décima popular. Comprobamos cómo también los romances, o fragmentos de ellos, se consideran dentro de la lírica tradicional aunque merezcan consideración aparte.

El cancionero es poesía para cantar, como su nombre indica, en la que texto y música se acoplan perfectamente, puesto que la música popular puede adaptarse a cualquier género. Aún así hay textos que no tienen sentido si no es para ser cantados (canciones de cuna, cantos infantiles, cantos de trabajo), mientras que otros pueden prescindir de la música (coplas amorosas o de tipo sentencioso, adivinanzas). Igual que sucede con los romances, algunas de estas letras son muy conocidas y su uso a modo de canción está bastante extendido; así sucede, por ejemplo, con el villancico.

La poesía tradicional es a la par pervivencia y renovación, y también un género imitado en los textos que se escriben para niños. Por ejemplo, Pepa Aurora en *La playa de las Marañuelas*, en el cuento que titula "El sapito", va construyendo una rima poco a poco, de igual modo que el protagonista, el sapo, va añadiendo elementos a su atuendo. A modo de estribillo acumulativo, como sucede en muchos cuentos tradicionales, el texto queda como sigue (Rodríguez Silvera, 2004, p. 58):

Pintado de mil colores
Por el hombre que dibuja flores.
En las ancas,

plumas blancas.
Y en las patas los zapatos
Que le regalaron los patos.
Y en la cabeza el sombrero
Que le regaló aquel perro.

El pequeño poema descriptivo consigue una figura surrealista, casi esperpéntica, que logra un cierto tono humorístico aunque el origen del texto no lo sea tanto pues el sapo se ha perdido y no sabe cómo regresar a su casa. Este poema no corresponde exactamente al estilo, ni en fondo ni en forma, de la poesía tradicional pero de alguna forma representa el juego lúdico con el lenguaje y el ritmo que se logra con la rima consonante. Al final del cuento, el sapo se encuentra a una rana y juntos deciden vivir en el barranco, el relato acaba con estos versos (Rodríguez Silvera, 2004, p. 62):

Me contaron que la primera vez que Morín se bañó en agua limpia junto a su amigo Verdinoso se le diluyeron los colores pintados por el hombre que dibuja flores.
Con los roces de las cañas de la
[laguna
se le cayeron las plumas una a una.
El sombrero que le dejó el perro
[negro
se lo regaló a otro perro.
Y para siempre se quedó con los
[zapatos,
que le regalaron los patos.

En el libro *La niña de pimienta seca* de Lucía Rosa González, en el cuento "Deja que vuelen", el niño protagonista, admirador y dueño de palomas mensajeras, recita una copla improvisada cuando observa cómo sus palomas alzan el vuelo en mitad del patio del colegio (González, 2004, p. 57):

Nada hay más ligero que el ave,
nada más sereno que el vuelo.
Vuelen ágiles por el aire;
Alcancen el lejano cielo

Estos versos rememoran mejor, en tono y métrica, la poesía popular que los siguientes que, ya envalentonado, declama el niño delante de sus compañeros (González, 2004, p. 58):

Las palomas se han ido, ah, las palomas,
como aguas de velero disgregadas,

sin hacer caso del calendario y las orillas,
llevando bajo el ala cien manos y todas las guitarras.

A pesar de contar con un vocabulario menos frecuente, con imágenes más elaboradas y con una sintaxis más compleja, este texto no tiene la frescura del anterior, parece que desea imitar a los poetas más cultos sin lograrlo. Coplas de canciones canarias son las que canta el pueblo mientras el timple, que da título al relato "El timple aventurero" de Isabel Medina, que se incluye en su libro *Cuentos canarios para niños I*, toca la melodía (Medina, 2011):

¡Vengan chicos y mayores
para cantar unas ISA,
canto alegre de mi tierra
para que bailen las niñas!
(p. 16)

Escucha niño canario
las folías de tu pueblo
son lágrimas de los guanches
que en esta tierra nacieron
(p. 18)

Cuando canto malagueñas
siento una tristeza grande,
porque me parece oír
el lamento de los guanches.
(p. 21)

Vamos todos a la fiesta
con papas, vino y gofio,
date prisa Mariquilla
Que se te pega el sancocho
(p. 18)

¡Ay, como se oía!
¡Ay, como se oía
al guanche de ahora
cantando folías!
(p.19)

¡Ay, canta canario,
no pares jamás,
porque en esta tierra
hay mucho que andar.
(p. 23)

En estas estrofas, además de mencionar los tres tipos principales de canciones que se encuentran en el folklore canario: isas, folías y malagueñas, se procura respetar el tono que cada melodía encierra: alegre, la isa, melancólica, la folía y triste, la malagueña, tal como el carácter isleño, unas veces de fiesta y otras entregado a la nostalgia. Por su parte, las letras ensalzan a los antiguos habitantes de las Islas, expresan su pena, suponemos que al perder la libertad, y animan a continuar trabajando a los canarios actuales.

La poesía oral permanece en el imaginario colectivo de manera que también acuden a ella los escritores para niños, pues sus rasgos la hacen propicia para que el lector infantil juegue y se divierta con las palabras.

Capítulo 3
Constantes temáticas en la literatura canaria

Existe una serie de temas que se repiten en la historia de la literatura canaria. El estudio de estos temas puede ayudarnos a comprobar el arraigo de los tópicos que presentan los libros destinados a niños y jóvenes en Canarias.

Valbuena Prat (2003) señaló el aislamiento, el cosmopolitismo, la intimidad y el sentimiento del mar como rasgos de la poesía canaria. Dos de estos aspectos, el aislamiento y el mar, son propios de la poesía isleña. Los otros dos, cosmopolitismo e intimidad, son compartidos por la literatura de otras zonas aunque en Canarias adquieran un tratamiento peculiar: "el cosmopolitismo es pegadizo y huidero, la *intimidad* triste y *aislada*" (Valbuena Prat, 2003, p. 57). El crítico contrapone el cosmopolitismo de Tomás Morales, reflejado en su canto al puerto y su actividad, con el aislamiento de Alonso Quesada. Los versos de Quesada recogen una honda tristeza y la soledad de sentirse ser ínfimo, también se hacen eco del misterio que, según Valbuena Prat (2003, p. 68), "es el misterio eterno de la conciencia de la pequeñez del microcosmos ante el macrocosmos, y su deseo de ampliarse uniéndose a él. Así, la isla con el continente lejano. Del mismo modo que el hombre al percibir la mezquindad de su existencia quiere unirse a la idea de Dios, de la Naturaleza, para engrandecerse, así el insular busca la tierra firme".

La misma causa que explica el aislamiento puede ayudar a entender el cosmopolitismo que va tomando asiento por la multitud de seres y culturas que pasan por los puertos de las Islas. La diferencia entre cosmopolitismo y universalidad radica, para Valbuena Prat (2003), en que lo universal está relacionado con lo nacional o regional, en este sentido se contrapone al cosmopolitismo que es la máscara o el barniz de lo universal.

Pérez Minik (1988) advierte que estas características, que parecen aceptadas por todos, han sido, en muchos casos, una coartada a la que se han adherido poetas, filósofos y periodistas que han creado un tópico bajo el que analizar toda manifestación estética, y hasta antropológica, canaria. Según el investigador, estos rasgos nacen de un hecho incuestionable, la geografía. El aislamiento es un acontecer físico como el cosmopolitismo, como el sentimiento de intimidad y la proyección, más o menos objetiva, del mar. Incluso, en ocasiones, el isleño ha tenido que hacer el esfuerzo por

despojarse de este aislamiento, de su intimidad y de su vida centrada en el mar, por este motivo afirma que:

> lo que nos interesa por ahora es penetrar, en la medida de lo posible, hasta esa relación que existe entre el canario y la geografía, cómo éste la vive y siente, y cuáles son sus dependencias y autonomías. Que su tierra y su mar han marcado la lírica insular no debemos dudarlo. Pero que esto no es todo en las actividades de su espíritu, es idea que tampoco debemos desechar de manera terminante (Pérez Minik, 1988, p. 15).

Guerra Sánchez (2002), por su parte, llama la atención sobre determinadas interpretaciones de la crítica que, ceñidas a estas características de la poesía canaria y las dicotomías que de ellas surgen, como la de cosmopolitismo frente a universalidad, o la ya citada de lo local y lo universal, reducen a lecturas simples, incluso intencionadas, la riqueza de textos como los de Tomás Morales.

Además del intimismo, el aislamiento, el cosmopolitismo y el mar, pueden añadirse otros elementos que sobresalen en la literatura insular: el predominio del paisaje, la historia, el pasado aborigen, los mitos, la geografía representada en el concepto de isla, aunque el abanico de temas es, y ha sido, mucho más amplio. Por ejemplo, las islas han propiciado la desazón del exilio, no siempre por causas políticas y económicas, la modorra y el estancamiento personal. En este sentido se atreve Pérez Minik (1988) a apoyar la tesis de que los territorios de clima suave y vida paradisíaca tienden a la ensoñación pero también a la depresión, “el amortiguamiento”, la apatía. La historia también ha tenido que ver en la conformación del espíritu isleño, de su humor, de su capacidad de aventura que comienza en el mismo momento en que tiene que domeñar el paisaje para sobrevivir, en su voluntad y su resistencia: “La paciencia ha sido siempre larga. Con metafísicas idealistas o sin ellas, lo que ha salvado en todo momento a este insular de su condenación ha sido su afán conflagrativo de disputarse palmo a palmo su existencia con la geografía que lo circunda, lo atenaza o lo envilece. De no permanecer en estado de lucha su propio ser perecería, ya que este ser más que un don fue siempre una conquista” (Pérez Minik, 1988, p. 25).

3.1. Configuración temática en la historia de la literatura canaria

Hay temas en la literatura canaria que se repiten a lo largo de los siglos en autores que, aparentemente, poco tienen en común, aunque su concreción literaria adquiera tintes propios según el estilo personal del creador o las preferencias de la época. En un recorrido rápido por la historia de la literatura canaria podemos señalar

que en los albores de la literatura canaria prevaleció el formato de las crónicas y que, después, en el siglo XVI y XVII, junto a historiadores como Torriani o Fray Alonso de Espinosa, Antonio de Viana o Abreu Galindo, encontramos libros de viaje (Ceverio de Vera), poesía (Cairasco de Figueroa, Antonio de Viana, y Silvestre de Balboa) y novela (González de Bobadilla).

En la poesía, el tono épico se mezcla con el sentimiento volcado en el paisaje, los mitos y el anhelo de cantar las cosas de la tierra: "Bastaría recordar con qué bríos y con cuánta plasticidad y vigor poéticos canta Cairasco el paisaje de las islas, en especial la selva de Doramas, y con qué exquisita sensibilidad siente el mar Antonio de Viana en el soliloquio de Dácil (…). Los dos aman apasionadamente su isla nativa y la cantan con retórico entusiasmo, lo que no puede extrañar a nadie" (Artiles y Quintana, 1978, p. 26). Silvestre de Balboa, en su *Espejo de Paciencia*, destaca por sus referencias mitológicas, "el elemento mitológico está presente hasta en los momentos más inesperados. Cuando el obispo regresa de la prisión, los centauros y ninfas bailan en su honor, y las ninfas con los sátiros, faunos y silvanos le ofrecen los frutos de la isla, en un alarde de exuberancia y colorido tropical" (Artiles y Quintana, 1978, p. 40).

El siglo XVII trae consigo el interés por la historia, los autores tratan sobre la Conquista, pero también sobre los aborígenes y sobre distintos acontecimientos. En el XVIII abunda la prosa y poesía didáctica y aleccionadora, aún así, no se desdeña del todo la exaltación de elementos propios del paisaje isleño, ejemplo de ello lo tenemos en el poema que canta al Teide del Vizconde de Buen Paso, si bien es cierto que más que cantar las bellezas del monte, lo utiliza para establecer un diálogo en el que mostrar su dolor: "¡Oh cuán distinto, hermoso Teide helado, /te veo y vi, me ves ahora y viste!/ Cubierto en risa estás, cuando yo triste,/y cuando estaba alegre, tú abrasado." (Artiles y Quintana, 1978, p. 61). Viera y Clavijo, insigne figura de este periodo, nos legó una obra ingente en la que destaca *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, obra, como su nombre indica, de carácter historiográfico en la que se recogen, no obstante, mitos y leyendas de las Islas, igual que sucede en *Descripción histórica y geográfica de las Islas de Canarias* de Pedro Agustín del Castillo.

Todas estas obras demuestran que la historia de las Islas es el tema predilecto de los autores a lo largo de este siglo. En el XVIII surge, además, la fábula cuyo máximo exponente es el tinerfeño Tomás de Iriarte; en las fábulas de Iriarte se tratan temas de preceptiva y ética literaria: cualidades de las obras literarias, condiciones extraliterarias de los autores, actividad de los críticos y de los lectores. Esto ha llevado a reconocer

que no sólo se trata de textos con una dimensión didáctica sino que son auténticas sátiras personales.

Los prerrománticos Graciliano Afonso y Bento y Travieso cantan en sus versos al paisaje insular y a las leyendas de las Islas. Dicen al respecto Artiles y Quintana (1978, p. 87-88) que "hay como un redescubrimiento del paisaje local. A veces reviven las lejanas nostalgias: la infancia, Tagoro, Tacoronte. Y, a falta de una Edad Media caballeresca, se evocan los tiempos de la Conquista, se revaloriza el pasado histórico y se rememoran viejas leyendas canarias …" Es más, en su "Oda al Teide", Graciliano Afonso se queja de aquellos autores que, debiendo cantar al Teide, no lo hicieron. Y Bento y Travieso se rebela contra la destrucción de la selva de Doramas.

Posteriormente, el siglo XIX trae a la literatura canaria los aires del romanticismo peninsular aunque con algunas peculiaridades, entre las que se encuentran los temas. Sin abandonar la estética del momento, nuestros poetas sienten la nostalgia de las Islas: Ricardo Murphy en sus poemas "La catedral de Londres" y "La despedida de Inglaterra" muestra los recuerdos de su tierra y Plácido Sansón canta a los héroes indígenas, como Bencomo y Tinguaro, y, por ejemplo, describe la muerte de este último con el dramatismo propio de los románticos:

> Un episodio
> Allí San Roque está. De heridas lleno,
> sube Tinguaro por el risco y brama:
> Lugo venció; se oscureció la fama
> del gran Tinerfe, el de la voz de trueno.
>
> Fatiga al héroe el desigual terreno;
> siéntese fallecer y amor le inflama;
> y sigue, y sigue; un español le llama;
> vuélvese, y éste le atraviesa el seno.
>
> ¡Tinguaro pereció! Luto, agonía
> arrastra el eco en pos de peña en peña;
> llora su inmensa soledad Nivaria.
>
> Y allá, del Teide en la caverna umbría,
> se oye: ¡Murió la independencia isleña!
> ¡Murió con él la libertad canaria!
> (Artiles y Quintana, 1978, pp. 98-99).

En 1847, Ignacio de Negrín escribe su *Ensayo poético* que puede considerarse el inicio de la corriente historicista del romanticismo canario. Esta obra, a pesar de que se

escribió en la juventud y, por tanto, desde la inexperiencia, exalta el indigenismo y significa la vuelta a los héroes de Viana, al mito dacílico y a Viera y Clavijo.

Otros románticos se inspiran en el paisaje y los sucesos más conocidos de la historia de Canarias: Ventura Aguilar titula su único libro *Cantos de un canario* en el que se incluyen temas como la selva de Doramas o el Teide. En opinión de Artiles y Quintana (1978), "son bellísimas las descripciones del paisaje, llenas de viejas reminiscencias, como si las églogas del Tajo, después de tres siglos, se hubieran traducido a la concreta realidad de la selva de Doramas" (p. 105). En la poesía de Pablo Romero continúa predominado el paisaje canario tratado en tono bucólico, y en este tono dedica un poema al barranco que llega a la ciudad de Las Palmas: "Al Guiniguada"; aunque también cultiva el poeta la temática patriótica, como sucede en "Al aniversario de la Conquista de Canarias". Histórico es el poema de Claudio Sarmiento "A Santa Cruz de Tenerife" en el que refiere la derrota de Nelson. José Benito Lentini, por su parte, se detiene a observar el Teide pero con aire desesperanzado y trágico:

> Y quise ver del Teide brotar la lava ardiente
> y quise que mi frente tostara su volcán,
> y quise ver las flores cayendo desplegadas
> al par que arrebatadas del túrbido huracán…
>
> Errante peregrino, sin fe, sin esperanza,
> Diviso en lontananza la cumbre del penar;
> Amé y ya sólo encuentro letales padeceres,
> Pues no hallará placeres aquel que llega a amar.
> (…)
> (Artiles y Quintana, 1978, p. 111).

En el siglo XIX, encontramos también una corriente realista, a pesar de que "los poetas del XIX en Canarias son, en buena parte, románticos, porque el aislamiento geográfico de entonces, la lentitud de las comunicaciones da a la poesía un sentido de permanencia y pervivencia de los acentos románticos" (Alonso, 1991, p. 12). Dentro de este realismo insular se sitúa Fernández Neda, poeta que recuerda la infancia y al que la lejanía de las Islas le produce melancolía; de estos sentimientos nacen obras como "Recuerdos de la patria". Diego Estévanez Murphy, por su parte, canta al mar en su "Romance Marítimo". José Tabares Bartlett se inspira en los paisajes canarios y su naturaleza (canta no sólo al Teide sino a barrancos, rocas y llanuras), pero también en la historia, como sucede en el poema "Al cañón Tigre" en el que aborda la derrota de

Nelson, y en la vida de los aborígenes que centra la temática de su libro *Bosquejo poético de la conquista de Canarias*.

Dice Pérez Minik (2004) que Tabares Bartlett es uno de los clásicos y, cuando comenta su poema "La caza", afirma que "para un canario de hoy es siempre un gozo ir descubriendo en cada una de sus partes, retazos del paisaje insular inconfundible, bien que estilizado, la sencillez coloquial de las escenas, que se nos aparecen con su valor fresco, y la alegre melancolía que, como una bruma baja, va cubriendo todo el poema (p.61). Escribió Tabares Bartlett el poema "Recuerdos de la patria", que establece un contrapunto al poema "Canarias" de Nicolás Estévanez. Ambos textos entablan un diálogo que va a marcar la poesía de esta época porque representan dos visiones diferenciadas de un mismo sentimiento: melancolía, recelo y huida la de Estévanez, felicidad e ingenuidad la de Tabares. Visión esta última más limitada y simple que la de Estévanez (Pérez Minik, 2004).

"Recuerdos de la patria"
¡Qué cielo tan hermoso
el cielo de Nivaria!
¡Qué dulces y apacibles
los mares que la bañan!
¡Qué graves y potentes
sus oscuras montañas,
que pintan las auroras
de ópalo y de grana!
Y turban su misterio
las más sutiles auras,
los ecos de las fuentes,
los pájaros que cantan,
las voces del rebaño
que en las praderas pasta,
y del zagal alegre
las notas de la flauta…
(…)
(Pérez Minik, 2004, p. 65).

Antonio Zerolo Herrera fue, según Pérez Minik (2004), el poeta más romántico de la escuela regionalista. Su escritura es arrebatada y enfática "destacando lo grandioso de nuestro paisaje de mar a cumbre, lo heroico de la raza desaparecida y lo épico de nuestro destino" (p. 78). Escribe poemas como "Santa Cruz", "Las folias", "La Laguna" o "La cueva del rey Bencomo" en el que se entremezclan realidad y ficción, historia y fantasía y que comienza:

¿Fue sugestión del medio o fantasía…?
Yo meditaba en la profunda cueva
que fue palacio de Bencomo un día,
y a donde el culto a la región me lleva;
todo en silencio y soledad yacía;
cuando de súbito en la entrada oscura
se alzó, poniendo mi valor a prueba,
hermosa y mayestática figura
(…)
(Alonso, 1991, p. 153).

Patricio Perera Álvarez, además de textos como "Homenaje a la ciudad de La Laguna" o "Muerte de Tinguaro", compone "Mi patria" texto en el que exclama: "¡No hay tierra más hermosa ni cielo más sereno!" (Alonso, 1991, p. 182). Por su parte, Guillermo Perera Álvarez, termina "Ecos de mi tierra" con las siguientes estrofas:

Las blanquecinas nubes
que raudas atraviesan
el cielo de Nivaria,
mis dulces ilusiones representan.

Y cuando el desengaño
amarga mi existencia,
en el corazón siento
todas las nieves que a mis cumbres hielan.

Si acaso mi destino
a otro país me lleva,
que a mis oídos lleguen
siempre los gratos ecos de mi tierra.
(Alonso, 1991, p. 211).

Roque Morera describe en "De Tenerife a Cádiz" un mar turbulento y una emoción encontrada. De un lado, quiere alejarse de las islas, de otro, la ausencia le produce recuerdos amargos.

El siglo XIX supuso también un auge de la poesía satírica y, sobre todo, el desarrollo de la escuela regionalista canaria en la que se expresa un amor desmedido por la patria. Esta escuela significó volver a los héroes de la Conquista, a los temas históricos y al paisaje. En realidad, no se trata de una vuelta porque, tal como se ha ido exponiendo, estos temas nunca se abandonaron y mucho menos se olvidaron.

En prosa, coexisten con los novelistas los autores que se dedican al ensayo. Dedican su obra a estudios fundamentalmente históricos aunque también económicos o costumbristas. Así, por ejemplo, José Agustín Álvarez Rixo escribe *Cuadro histórico de*

estas Islas Canarias o noticias generales de su estado y acaecimientos memorables durante los cuatro años de 1808 a 1812, y el *Catálogo de voces de indígenas canarios* y una *Memoria sobre Las Papas*. Francisco María de León dedicó su empeño a la historia y publicó libros como *Apuntes para la continuación de las Noticias de la Historia de las Islas Canarias, de Viera y Clavijo, desde 1776 hasta 1836*. Domingo José Navarro, que fue cronista de Las Palmas, es el autor de un libro muy conocido, incluso en nuestros días, *Recuerdos de un noventón, Memorias de lo que fue la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria al principio del siglo y de los usos y costumbres de sus habitantes*, además de *Consejos de Higiene pública a la ciudad de Las Palmas*. Agustín Millares Torres fue el autor más prolífico de este siglo en prosa por la cantidad de trabajos que publicó y por la variedad de géneros en los que se adentró: historia, novela, composición musical. Su obra, *Historia de Gran Canaria, Biografías de canarios célebres* e *Historia General de Canarias*, ha dejado una enorme huella en las investigaciones posteriores en Canarias.

Es una época en que los autores son, en realidad, intelectuales que abordan géneros diferentes y cuya actividad literaria se combina con la dedicación profesional. Ejemplo claro de ello es Aurelio Pérez Zamora que cultivó la biografía, la novela, el periodismo, la poesía, las traducciones. La novela más conocida de Pérez Zamora es su novela histórica *Sor Milagros o Secretos de Cuba* en la que, al final, enaltece a su tierra canaria.

Los novelistas de este siglo han quedado eclipsados por la figura de Benito Pérez Galdós que se dedicó con total maestría a la historia, la novela o el teatro. No destacan en don Benito los temas o personajes propiamente canarios, aunque ya se ha superado la creencia de que su posición era de desdén ante todo lo que se refería a las Islas. Pérez Vidal (1973) recoge el sentir de muchos autores canarios que se lamentaron de la poca huella que hay de Canarias en la obra de Galdós, pero insiste en que puede rastrearse lo canario en los textos galdosianos a través del lenguaje, de las voces dialectales que utiliza en su hablar cotidiano, que mantiene vivas sobre todo a través de su participación en la tertulia canaria del café Universal madrileño, y que se cuelan en sus obras[21]. También se vislumbra Canarias detrás de algunos aspectos de la vida y

[21] Pérez Vidal organiza un inventario de palabras, expresiones y sufijos de origen dialectal en la obra de Galdós en su artículo “Canarias en Galdós” publicado en el número 19 del *Anuario de Estudios Atlánticos* en 1973.

cultura de las Islas que aparecen en las novelas: el mar, pasajes del barrio de Vegueta y costumbres de sus gentes.

Ya en el siglo XX[22], si nos fijamos en los poetas menos conocidos del Modernismo, descubrimos los motivos regionales en Manuel Verdugo, sobre todo en su libro *Huellas en el páramo* en el que se recogen versos a la ciudad de La Laguna, la leyenda del mencey de Arautapala en Luis Rodríguez Figueroa, la emoción de la tierra en Domingo Juan Manrique, que escribe poemas como "Arroró", "Las folías", "El mencey de Abona", "Canto a Aguere" o "Nivaria", o la tradición indigenista que explota José Hernández Amador en su poema "Teiba" sobre el Mencey Pelinor. En 1919, Ramón Gil Roldán escribe el poema "La tierra y la raza" que se centra en el tema de la Conquista. En él se idealiza al indígena y su modo de vida libre que acaba con la llegada de los castellanos, aunque esta llegada se describe de forma épica y, al final, el Teide se convierte en el símbolo más elevado de España. En este texto aparecen descripciones plásticas de la naturaleza, una naturaleza que emana fuerza y poder, tal como puede observarse en el episodio del hundimiento de la Atlántida a los pies del Teide:

> Tras años mil, inmenso paroxismo
> del Planeta convulso cataclismo,
> hizo rugir de nuevo a los volcanes,
> y a tus pies viste hundirse en el abismo
> la Atlántida y su raza de titanes.
> (…)
> (Artiles y Quintana, 1978, p. 223).

Otros autores muestran abiertamente su nostalgia, así sucede con Pedro Bethencourt que recuerda su infancia, su hogar y los paisajes que transitaba de pequeño, por eso para Pedro Bethencourt el Atlántico es el mar de los emigrantes.

> (…)
> Dilecto mar que ciñes y floreas
> con tus espumas a mis siete Islas,
> cuyo soberbio Patriarca –el Teide-
> es digno vigilante de tu imperio
> allá frente a las costas africanas …
>
> Tú eres el mismo que amorosamente

[22] Aunque muchos de los primeros autores de este siglo nacieran a finales del XIX, su obra se inicia y crece en la nueva centuria.

contemplaron mis ojos infantiles;
mar de familia por donde fue precisa
la marcha de los seres más queridos.
¡Mar de los emigrantes! ¿volverán
los que se alejan al terruño amado? …
(…)
(Pérez Minik, 2004, p. 287).

Francisco Izquierdo canta a Santa Cruz y la ciudad de La Laguna y, aunque vive en Cuba, su descripción del mar sigue la estela de la poesía de Tomás Morales. Por ejemplo, la Santa Cruz que muestra Izquierdo es la ciudad del puerto y calles aledañas, de tabernas y personajes populares.

"Santa Cruz, concha de mar"
Santa Cruz la pequeña concha perlada
de un resplandor polvoso, crepuscular e incierto;
con sus Company Limited, con su espigón desierto,
sonrisa del Atlántico en la noche estrellada.
(…)
(Pérez Minik, 2004, p. 272).

Dice Eliseo Izquierdo que "no es la suya la voz del desterrado, del exiliado, en lo que ésta suele tener de congoja o de rebeldía por el forzado desarraigo. Su poesía, por el contrario, se nutre de la evocación y se sustenta en la nostalgia, una nostalgia levemente teñida a veces con toques de suave ironía" (Izquierdo, 1990, p.11). En su poema al Teide, "¡Echeide, viejo Echeide…!", personifica la montaña y la desvela con imágenes como la de un "viejo barbudo que cuida su rebaño,/ más alto que los pinos del bosque se levanta" y añade que es "gigantesca teta" o "nómada monolito".

Mariano Hernández rescata los motivos mitológicos en algunos de sus poemas pero destaca por su evocación de Arrecife, su ciudad de adopción de la que siempre se sintió parte. También, el último libro de Luis Álvarez Cruz, *Isla*, es un homenaje a su tierra, Tenerife. La corriente intimista se centra en las pequeñas cosas reflejadas con un hondo lirismo y en consonancia con una necesidad de comunicar la experiencia personal de la realidad. El mar sigue teniendo una enorme importancia pero ahora se tiñe de emociones y se convierte en un confidente con el que se dialoga casi en susurros, Juan Millares Carlo es un buen ejemplo de ello:

Mar: yo quisiera
confesarme contigo esta mañana…
Estoy seguro, mar,

que sabrás escucharla…
Colócala en la cima de una ola
y déjala en la arena de tu playa,
que allí algún día, acaso,
quien solo tú conoces, mar, podrá encontrarla.
(Artiles y Quintana, 1978, p. 250).

Los poetas de la generación del 27 dejaron en la Islas su influencia, fundamentalmente Lorca y Alberti. Esto se percibe en la preferencia de algunos poetas por el romance, las imágenes o la concepción de la escritura como un instrumento lúdico. No destacan los temas ligados a la historia o la mitología canaria, pero sí a los recuerdos y el paisaje. Así aparecen en el libro de José Rodríguez Batllori, *Puente iluminado,* escrito en colaboración con su hermano Francisco, que se llena de poemas a la naturaleza, al mar y a temas insulares como la isla de Gran Canaria, la casa paterna, la montaña de Gáldar.

Entre lo que se ha denominado poesía de vanguardia, se vislumbran también algunos textos centrados en temática más cercana a las Islas como la "Oda a Lanzarote" de Pedro Perdomo Acedo que, según Artiles y Quintana (1978, p. 274), "es un canto soñado en profundidad sobre el asombro de la realidad lanzaroteña vivida". Alvar (1990) indica que "lo que el poeta ha encontrado en Lanzarote no es la superficialidad de las cosas, sino la íntima realidad que las hace ser ellas mismas" (p. 33). Es decir, el poema, más que a la isla, es un canto al hombre y la soledad que experimenta. Esta oda comienza:

ANTES de irme, oh Lanzarote, dame
un hilo de la fibra de tu fuego
para petrificar una palmera
que numere a los cirros con sus mágicos dedos;
dame un hoyo en la Geria,
o solamente dame un volcán muerto
para yacer en paz
sobre la estable noche que anuncie el día eterno;
patos de San Silvestre, que incuben en la luna
y prendan celestiales rincones al regreso
y al volver a temblar de amor en las salinas
reconstruyan con alas milagrosas el cielo.
(…)
(Perdomo Acedo, 1990, p. 125).

Pedro García Cabrera es conocido fundamentalmente por su faceta surrealista que es, además, la que mejor representa su poesía y la de un periodo muy importante de

la literatura de las islas. El surrealismo "significaba una ruptura con la anterior estética. Se eliminan la estilización del verso, la imagen sinestésica del simbolismo, la rima, la estrofa paradigmática y la delgadez lúdica. Se aceptan la lengua coloquial, el versolibrismo más anárquico y las imágenes más irracionales" (Artiles y Quintana, 1978, p. 287).

La trayectoria estética de García Cabrera se completa con la poesía social que adquiere su máximo esplendor en la última etapa de su vida, en el libro *Elegías muertas de hambre*. Esta evolución en formas e intenciones no supuso abandonar las referencias a las Islas, a espacios concretos de éstas en los que el poeta vivió o pasó parte de su tiempo. Es más, "todo este largo viaje de quehaceres a través de distintas geografías formales y dentro de su amor, de su alegría y de su insularidad expansiva y trascedente, se recubre de la cabeza a los pies por la yedra florecida de la unidad perenne" (Pérez Minik, 2004, p. 358). El libro *Las islas en que vivo* es una crónica de sus vacaciones en la playa de Los Cristianos, y su título alude tanto a una topografía insular determinada como a una experiencia interior. En su obra *Vuelta a las islas* rinde homenaje a los pueblos de Tenerife y a cada una de las islas del archipiélago canario, en este volumen incluye poemas como "Canto a Santa Cruz" o "Nana de una isla".

Vinculado también al surrealismo, se encuentra el pintor y poeta Juan Ismael que si, en una primera etapa literaria, se adscribió a este movimiento, en una segunda optó más por la poesía amorosa y lírica (no fue así en su faceta pictórica en la que nunca abandonó el surrealismo). No destaca una temática particularmente canaria en sus textos pero sí un soneto al Teide que Artiles y Quintana (1978) consideran uno de los más bellos dedicados al volcán.

En la segunda mitad del siglo XX, entre los poetas de la posguerra hay autores que prefieren el intimismo y el amor como forma de expresión. En este grupo puede incluirse a Chona Madera que, sin embargo, también siente profundamente su vínculo a la insularidad. La isla le produce una soledad que la ahoga, así en su poema "Hasta cuándo" reclama:

> Isla mía, levántame la soledad que siento.
> Que se deshaga en aire tu muro de aislamiento.
> A veces me parece habitarte yo sola…
> ¿Tú, hasta cuándo, isla mía?
> ¿Hasta cuándo tu mar, tus arrecifes,
> cárcel en que me muevo?
> (…)

(Artiles y Quintana, 1978, p. 352).

Otros autores cultivan la poesía como compromiso pero también como forma de conocimiento, un ejemplo de esto lo encontramos en la obra de Agustín Millares. Dice Rodríguez Padrón (1979), al comentar los poemas de los años setenta del siglo XX agrupados en *Cuadros de una exposición* y en *Segunda enseñanza*, que la tendencia hacia el futuro se sustituye por la necesidad de recuperar el pasado, "por el impulso de volver sobre sí mismo, que es también una forma de usar la poesía no ya como vehículo de comunicación, sino como medio de conocimiento" (p. 34).

Coetáneo a Millares, Pedro Lezcano escribió una "Oda a Fuerteventura", integrada en su libro *Mujeres en la isla*. También es autor de *Romance canario,* obra en la que se recogen poemas como "Romance sin novia" en el que la joven deseada se casa con un peninsular. Reproducimos varias estrofas del poema que resultan llamativas por la descripción que hace de los peninsulares, descripción que recoge algunos de los rasgos con los que se identifica popularmente a los habitantes de la Península:

Vino un peninsular guapo
de la mezquita de Córdoba,
con la tristeza en las cejas
y con el chiste en la boca.
(¡Dios hunda a los que hablan tanto!)
Vino y arrancó mi rosa
(…)
Al novio, porque es de fuera,
le deseo cuatro cosas.
Que se le pierda el anillo.
Que se le olvide la hora.
Que se le claven las "ces"
como anzuelos en la boca.
Y que apenas anillada
se le vuele la paloma.
(…)
(Lezcano, 1988, pp.107-108).

Lezcano cultiva la poesía pero también la prosa tal como sucede en su libro *Cuentos sin geografía y otras narraciones,* en el que se detiene en elementos del entorno, en lugares y personajes sobre los que desarrolla sus cuentos. La investigadora Teresa Cancio (Cancio, 1988) organiza la obra de Lezcano por unidades temáticas: el humor, el costumbrismo, el mar, las biografías, el tiempo, la tierra, el amor, la xenofobia y su antítesis, la solidaridad, lo sentencioso, el humanismo, el soneto, el

romance, la silva asonantada, el compromiso ético, la paz, lo lúdico y la utopía. Estos temas, compartidos por otros autores de la época, agrupan toda la obra de Lezcano.

Otro poeta que nace el mismo año que Lezcano es Cipriano Acosta que rinde homenaje a las siete Islas Canarias en *Esta sedienta voz*. En esta obra se presenta a las Islas sedientas, muriendo lentamente y esta congoja se traduce en imágenes y metáforas terribles. En ocasiones, el poema se compone a través de la acumulación de imágenes cuya finalidad última es cantar su visión de Canarias, un ejemplo de esto lo tenemos en los siguientes versos:

> Siete grumos de luz soñando auroras.
> Siete gritos de sed pidiendo orillas.
> Siete agudos cuchillos
> Sobre tu pecho, mar.
> …
> Siete gargantas agrietadas
> de estridor infecundo
> …
> Ay, siete brazos tensos de mis islas,
> Ay, solitarios brazos emergidos
> pidiendo audiencia al sol, al aire, al hombre,
> sin fuerzas ya para clamar.
> (…)
> (Artiles y Quintana, 1978, pp. 372 y 373).

Imágenes poderosas que dejan entrever unas Islas no siempre visibles a primera vista porque los artistas ponen su mirada donde otros ojos nunca llegan.

La prosa del siglo XX es rica en estilos, temas y géneros, ya que no sólo incluye a los autores que se centran su actividad literaria en la novela sino también a los que se expresan a través del cuento. De otro lado, es larga la lista de periodistas, investigadores y eruditos. Algunos investigadores y ensayistas, por citar los nombres más conocidos, son Simón Benítez Padilla, Agustín Millares Carló, José Pérez Vidal, Mª Rosa Alonso, Pérez Minik, Juan Bosch Millares, Pedro Cullen del Castillo, Néstor Álamo Hernández, Antonio Rumeu de Armas, Antonio de Bethencourt Massieu, Joaquín Artiles, Juan Rodríguez Doreste, Sebastián de la Nuez Caballero. Todos ellos tratan, de una forma un otra, temática canaria, a través de la crítica literaria o del estudio historiográfico. Dice Armas Ayala (1990) que a los ensayistas canarios les pesa la insularidad, de forma evidente o soterrada. “La Isla, con su carga no sólo geográfica sino espiritual, resultó una constante preocupación; en unos casos, para intentar olvidarla, en otros casos para sentirse apasionadamente atado a ella” (p. 15).

Entre los narradores, antes del auge de la novela en los años setenta, destacan Luis y Agustín Millares Cubas de los que comentan Artiles y Quintana (1978): "La producción literaria de los hermanos Millares rebasó el ámbito insular, llevando a cabo la personificación de la literatura canaria, advirtiéndose en sus novelas, cuentos y algunas obras teatrales su amor a la tierra que los vio nacer" (p. 316). Su primer libro se tituló *De la tierra canaria*, y una de las obras más conocidas es el *Léxico de Gran Canaria*.

Además de los Millares, otro nombre señero de las letras canarias es Benito Pérez Armas cuya novela *De padres a hijos* es calificada por algunos críticos como novela canaria. Junto a estos se encuentra Ángel Guerra, uno de los integrantes del movimiento regionalista, autor de *La lapa*, *De mar a mar* o *Rincón isleño*, y Claudio de la Torre Millares, que alcanzó gran renombre cuando logró el Premio Nacional de Literatura con su novela *En la vida del Señor Alegre*. De la Torre escribió también, dentro de la colección "Guías de España" de la editorial Destino, *Gran Canaria*, *Fuerteventura, Lanzarote*. Víctor Doreste Grande fue un autor polifacético: músico, novelista, dramaturgo, compositor. Escribió zarzuela, comedias, novelas y poesía. Para Juan del Río Ayala, conocido investigador de la historia canaria, las islas son su fuente de inspiración, de ahí que entre sus textos destaque el romance *Tirma* o la leyenda *Iballa*.

Siglo tras siglo, descubrimos cómo los poetas, historiadores o prosistas, de una u otra condición estética, se inspiran en fuentes comunes. Estos paralelismos recorren toda la historia de la literatura en las Islas Canarias y suscitan una suerte de nexo común que supera las barreras del tiempo, y que da forma a una idiosincrasia peculiar que ha ido construyendo los referentes literarios y culturales de este Archipiélago.

3.2. La mitología como fuente de inspiración

Cuando dice Palenzuela (1998) que "en el origen está el mito; en las tradiciones y en la historia, se encuentran sus variaciones, su alteridad, sus contrarios, sus nuevos sentidos, las escenificaciones en las encrucijadas de la memoria" (p. 37), y añade Sánchez Robayna (2011, p. 35) que "todos los insulares son mitólogos", están resumiendo la presencia rotunda que los mitos han tenido en la historia de la literatura canaria. El mito como materia poética, pero también como esencia, como instrumento para llegar a la identidad que se busca afanosamente. Según Trujillo (2007), los habitantes de las Islas, en su necesidad de crearse una identidad que los agrupara frente

a los peninsulares, han creado el mito y lo han sustentado en la ficción más que en la realidad constatable que diferencia a los canarios de otros pueblos, es decir, la cultura y la lengua:

> Al final terminamos echando mano de los textos de Viana –y de otros- en los que se había inventado una raza primitiva, aunque culta y desarrollada, dominada y esclavizada por los españoles. Y así, la hostilidad hacia estos encontró en tales leyendas un fundamento sentimental, lo que ha llevado en gran medida a la pérdida de interés por el estudio serio y científico tanto de las comunidades prehispánicas, como de esa identidad que sin duda tenemos y que consiste en los modos de ser, en las costumbres, en las formas de habla, e, incluso en las creencias (Trujillo, 2007, p. 53).

Es más, si el mito no existe, se inventa, así lo cree Espinosa en *Lancelot, 28º-7º*, obra en la que recrea el mito del caballero Lancelot refugiado en Lanzarote donde vive y muere:

> Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino fatal (…) Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora. Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí. Siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal. Por eso sustituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento efectivo, por Lancelot; héroe de la gran caballeresca bretona. (Espinosa, 1988, pp. 9-10).

Argumenta Morera (2007) que fue el romanticismo insular el que instauró la idea de que los canarios procedían de los aborígenes, influenciados por los poetas que les habían antecedido, aunque no es ésta una opinión generalizada entre los críticos. Hay que tener en cuenta que el pensamiento mitológico no lo construyeron sólo los literatos, también tuvieron su responsabilidad los antropólogos y eruditos canarios y europeos que se ocuparon de la prehistoria de las Islas. Estos antropólogos defendieron el origen racial aborigen de los canarios y lo demostraron a partir de los rasgos del carácter isleño. El oriundo de Canarias es afable y humilde, pasa de la alegría a la tristeza con suma facilidad, gusta de los cantos y fiestas, se aplica en los trabajos más duros, hace gala de una enorme hospitalidad, venera la vejez, etc. Este mito ha sido, tal como defiende Morera (2007), catastrófico para Canarias por dos motivos. Primero, porque ha evitado un análisis objetivo y serio de las diversas culturas prehispánicas y, segundo, porque ha impedido la articulación de un proyecto nacionalista riguroso que se centre en las peculiaridades de los canarios como pueblo fruto del mestizaje. Años antes, había afirmado Alemán (1980, p. 54) que “identificar la toma de conciencia del

pasado con una re-instauración del indigenismo significa una regresión a un estadio mítico".

En cualquier caso, el estudio de los mitos en la literatura canaria exige contemplar una dualidad siempre presente: los mitos como materia literaria y la concepción misma de las Islas como espacio mítico. Esta realidad la resume de forma muy clara Fernández Hernández (2000, p. 20) cuando expone:

> Ese "valor" del mito en la caracterización de nuestra literatura no puede desprenderse del sustrato clásico e hispano que lo sustenta pero tampoco puede desgajarse del espacio en donde se genera: una tierra poblada por hombres y mujeres que aún están en el neolítico, cuyos usos y costumbres, expresión lingüística, etc. son prácticamente absorbidos, cuando no destruidos, por la cultura dominante, por la del conquistador.

Es en este contexto en el que se define al Archipiélago (Hespérides, Campos Elíseos, Islas Afortunadas) como un espacio mítico, al igual que ha sucedido con otros pueblos desde la Antigüedad. Éste es el marco en el que se desarrolla el imaginario canario y en el que se establece la vinculación de la historia y de la literatura a la mitología (Fernández Hernández, 2000).

Afirma Martínez (2000) que en las Islas Canarias todo parece conducir a la mitificación: su geografía, sus montañas, sus árboles, sus orígenes, su nomenclatura y hasta su clima. Hasta el siglo XV, Canarias era la última tierra del mundo occidental conocido y esto significó toda suerte de leyendas y fabulaciones sobre su condición y lo que encerraba este confín de la tierra. Por otro lado, la naturaleza, sobre todo las montañas y los árboles, favorecían un simbolismo religioso y mágico propio de creencias ancestrales.

En la mitología canaria es fundamental distinguir dos aspectos, la mitología que procede de Europa, fundamentalmente de griegos y romanos, y la que procede de la población aborigen prehispánica. Precisa Martínez (2000, p.179) que "el *imaginario canario grecolatino* tiene su origen en todas esas noticias antiguas asignadas a Canarias, muchas veces a la ligera y de forma pintoresca, que con el correr de los tiempos ha terminado por tejer en torno a nuestro Archipiélago toda una historia mítico-legendaria de nuestro pasado". En cambio, el *imaginario canario aborigen* lo conforma el conjunto de leyendas aborígenes que se refleja en la historia y la literatura canaria. También se incluye en este conjunto la idealización de la raza como elemento diferenciador, "el mito del buen guanche" daría paso después al del "buen salvaje" que tanto difundieron los ilustrados franceses. Pero, antes que ellos, autores como Cairasco de Figueroa,

Viana o Viera y Clavijo lo recogieron en sus textos y le dieron la fuerza suficiente para que se mantuviera a lo largo de los siglos.

Sin embargo, las concepciones míticas no pueden desembarazarse de su significación política. Las Islas son un espacio reinventado más que aceptado, que influirá también en la forma de hacer literatura de los autores insulares, tanto en la época de la conquista como posteriormente en la etapa de la dictadura franquista. En este sentido, argumenta Hernández-Ojeda (2009):

> De este modo, tanto el proyecto imperial de colonización americana en el siglo XV como el fascismo europeo en el siglo XX visualizaron las Islas Canarias como una utopía geográfica colonial cuyo control tendría consecuencias transnacionales. Así, en el imaginario occidental no sólo se construye el archipiélago como un lugar deseado por varios discursos de poder, sino que también se establece una narrativa histórica en la que las Islas Canarias aparecen como un espacio inventado, tal y como se concebían antes de su conquista. Frente a estos esquemas de homogeneización colonial se encuentran múltiples narrativas que subvierten los procesos de poder por medio de una reconstrucción de la subjetividad histórica. Estos discursos reescriben los mitos insulares y dibujan una geografía canaria híbrida, idílica y también torturada (pp. 22-23).

Es la cultura, y en concreto la literatura, la encargada de desafiar esta imagen utópica del mito y de redefinirlo por medio de un nuevo discurso que rompe con el estereotipo y convierte a las Islas en espacio mestizo.

Los mitos más frecuentes son el mito del Buen Salvaje, la Arcadia o tierra de promisión, la naturaleza como mito que se concreta en la selva de Doramas, el Teide o el mar, y los mitos aborígenes. Junto a ellos aparecen mitos de la tradición grecolatina o de la tradición cristiana. El tratamiento de estos mitos tiene sus particularidades en el contexto insular por lo que, si se analizan autores y obras sólo con la intención de descubrir si siguen la pauta de la literatura española en el reconocimiento e interpretación de los mitos, el análisis estaría incompleto. Así en la literatura canaria los mitos se han mezclado y han convivido sin estridencias, ya en Cairasco los mitos paganos, especialmente las divinidades marinas, se rodean de motivos religiosos y de temas canarios. Dice Artiles (1988a, pp. 76 y 77) que “a veces la mitología lo invade todo, en una promiscuidad de santos, tritones, vírgenes y ninfas. Los mares del santoral son, al mismo tiempo, los mares de los mitos (…). Y, a pesar de que el *Templo Militante* no es un poema de tema canario, Cairasco no pierde la ocasión para cantar las cosas de su tierra, intercalando episodios que poco o nada tienen que ver con la épica de su tiempo”.

La forma en la que se utiliza la mitología es una expresión caracterizadora de esta literatura. Guerra Sánchez (2007) muestra cómo el padre de las letras canarias, a pesar de estar inscrito en una tradición estética y cultural que le condiciona, tiene una voz propia y por ello su tratamiento de los mitos también es personal. Cairasco destaca la figura del Buen Salvaje, pero a través de la presencia del antiguo canario que el escritor siente como parte de su historia e identidad cultural. Porque siempre se ha resaltado el mestizaje de nuestro autor, su procedencia italiana, pero se ha olvidado su origen canario. Es más, cuando se refiere al aborigen como al bárbaro, no lo contrapone al ser civilizado según la cultura europea, sino que lo trata como a la gente rústica o no cultivada del campo. Esta lectura actualizada del poeta renacentista interpreta que el homenaje de Cairasco a los aborígenes no es bajo el eco de la imagen del Buen Salvaje, sino con el tratamiento que se hace a un compatriota, a sus ascendentes: "si para Viera en el XVII el aborigen era "el otro", para Cairasco, en el XVI, era una parte de sí mismo, aunque en un grado determinado de evolución" (Guerra Sánchez, 2007, p. 24).

En relación al mito del *locus amoenus* grecolatino, opera el escritor del mismo modo que con otros mitos clásicos, es decir, conoce la tradición pero la matiza y reubica dotándola de forma y carácter nuevos. Así la Selva de Doramas no significa solamente situar el mito clásico en una referencia cercana, sino que es el límite que marca de su cultura, hay un adentro y afuera como en el bosque, "por contraste con el afuera, el adentro reivindica su propia razón de ser y de existir" (Guerra Sánchez, 2007, p. 28). Junto a la Selva de Doramas, encontramos referencias en sus textos al Teide, al mar. Porque Cairasco manifiesta lo que ve y siente sin complejos, aunque para su expresión poética necesite de las fuentes clásicas a las que dota de nuevos sentidos.

Algunos autores llaman la atención sobre los subterfugios de la interpretación que otorga a la literatura canaria únicamente un carácter mítico, de recuperación de los mitos occidentales; mitificación que no es tal. Barreto (2005) defiende que el análisis reiterado de la obra de Cairasco como el precursor del mito de la Selva de Doramas significa, en buena medida, cercenar toda la dialéctica crítica que se encierra en la obra de Cairasco. Al efectuarse el proceso de mitificación poética se da un viraje hacia lo etéreo, lo inasible y se priva a la representación de la selva y del aborigen de su carácter real. De este modo se niega la posibilidad de que Cairasco utilice a Doramas y a la selva como un modo de confrontar la realidad insular con la del extranjero, y de reflejar la *alteridad* que ambos representan.

> Los mitos creados por los poetas canarios serían su mejor legado, lo demás se diría prescindible o anecdótico, he ahí el lugar común más repetido últimamente sobre Cairasco, por ejemplo. Pero tal vez se podrán permitir otros modos de lectura, incluso de aquella que invierta radicalmente el sentido del motivo mítico, hasta convertirlo en una estrategia crítica *a través de la escritura* (sí, siempre *la escritura* y *la diferencia*) en favor del hombre concreto (Barreto, 2005, p.111).

En Tomás Morales, por ejemplo, los mitos son una forma de comunicación con el lector contemporáneo. El poeta va más allá "al usar la mitología como un *sistema de signos* en sí misma, como sintaxis para articular un discurso determinado cuyo fin último sería comunicar al lector una visión existencialista concreta" (Guerra Sánchez, 2011, p. 29). Se crea de este modo un lenguaje *en segundo grado*, fruto de la necesidad del poeta de usar un lenguaje diferente al común que pueda dar cuenta de una dimensión completa del ser humano y, para ello, resulta útil la mitología, creación y heredera de una cultura milenaria compartida.

No puede negarse el poder evocador de los mitos, pero su presencia no siempre indicará reverencia a una determinada tradición cultural. Su visibilidad puede significar también la reivindicación de una forma de entender el mundo.

La literatura infantil y juvenil canaria recoge muchos mitos aborígenes, pero también clásicos, e incluso hay relatos en los que aparecen elementos míticos de origen desconocido que tal vez sean fruto de la invención del autor alimentada por las creencias populares. Por ejemplo, en *Piel de luna*, Isabel Medina (1999) narra un viaje por el tiempo, al pasado, donde recrea un ser mágico en la cosmovisión aborigen, el dios volcán, en cuyo interior habita otro ser mitológico pero perteneciente a otra tradición cultural, el dragón de dos cabezas. Junto a estos pueden encontrarse el Genio del Agua, el señor Contaminación, don Ozono, Nube Carmencita y la señora Luna, elementos recreados por la autora con intencionalidad didáctica a pesar de su carácter fantástico. Todos ellos se personifican y cumplen con una función en el relato, armar una narración mágica y simbólica. Las escasas ilustraciones del libro, obras de Fátima García, sirven de apoyo a esta misión ya que presentan unos seres afables que no dan miedo.

Figura 1

Figura 2

La primera imagen (figura 1) corresponde al Genio del Agua y la segunda (figura 2) al dragón de dos cabezas que sirve al volcán.

En *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*, Félix Hormiga (2005a) recupera mitos grecolatinos como el de la Arcadia: "En un lugar apartado, Osorio le entregó un papel que parecía muy antiguo, con un dibujo de una isla y unas palabras escritas en una lengua extraña que el propio Osorio iba traduciéndole mientras, al tiempo, le decía que su felicidad se encontraba en la isla dibujada" (p. 41). También personajes como las sirenas: "Cada mañana Elsa paseaba por las playas de la isla y acudía todas las tardes un ratito a la Costa de Barlovento, a que el viento le peinara su larga cabellera negra, que siempre llevaba adornada con pequeños caracoles de diferentes brillos y colores" (p. 32). Y creencias inscritas en la tradición de la transmutación de las almas al más allá, presentes en multitud de ritos desde la Antigüedad:

> Al poco de ponerse en marcha la comitiva de peces comenzaron a ver que entre ellos flotaban, como ingrávidas, personas vestidas con delicados atuendos blancos que, pese a estar bajo el agua, daban la sensación de estar secos y vaporosos. Durante más de dos horas se mantuvo el fantástico desfile. Al final un sorprendente carro de coral tirado por más de doscientos delfines igual de dorados que los peces cerró la extraña procesión (Hormiga 2005a, p. 92).

A ellos se une la presencia de las brujas o la interpretación mágica de un eclipse. Este mismo autor en *La noche mágica* (Hormiga, 1996) inventa un mundo paralelo en el

que unos hombres extraños esculpen piedra todo el tiempo, la figura que sacan de las rocas representa la persona que pronto morirá. Este mundo de piedra nace de un cuento de María Roger, a medias entre el sueño y la pesadilla, una construcción mágica que el autor hace creíble porque los niños protagonistas encuentran el cruce de caminos que permite visitarlo.

En los textos destinados a los niños y jóvenes se van entrelazando mitos conocidos y recreados con otros inventados, en ese movimiento continuo entre realidad y ficción en el que lo soñado es más auténtico que lo palpable.

3.3. El paisaje, más allá de un marco idílico

La naturaleza rotunda de Canarias, llena de contrastes, se representa en la literatura en todas sus facetas y, en ocasiones, es la protagonista del texto. La presencia del paisaje[23] en la historia de la literatura canaria comienza desde la mismas endechas a la muerte de Guillén Peraza, es entonces cuando la naturaleza se cubre de luto. Posteriormente, en la *Comedia del Recebimiento* de Cairasco de Figueroa, el paisaje se transforma en selva paradisíaca (la selva de Doramas). En ese momento un paraje natural se transforma en ficción bucólica: la montaña, el manantial, la bóveda trenzada de los tilos y la paz del sitio construyen una naturaleza en armonía con el ser humano (Brito, 1998). La naturaleza también es cómplice del amor de Dácil y el capitán Gonzalo del Castillo, uno de los episodios de la conquista que se repiten en la literatura oral y escrita.

El siglo XVIII trató la naturaleza como un elemento didáctico o científico. Brito (1998) defiende la idea de que no hay vocación paisajística más allá de la científica y pone como ejemplo de ello la preocupación de Viera y Clavijo por la destrucción de la selva de Doramas.

---

[23] Naturaleza y paisaje no son conceptos sinónimos. Según la primera acepción del DRAE (22ª edición) el paisaje es ‘la extensión de terreno que se ve desde un sitio’, definición imprecisa en el caso de Canarias en el que hablamos, no sólo de la tierra, sino del mar. Naturaleza se determina, también por el DRAE, en su tercera acepción como ‘conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo’. A pesar de que no son términos semejantes, en este apartado de nuestro trabajo se utilizarán en ocasiones de forma indistinta, sobre todo, en aquellas en las que el paisaje se conforma fundamentalmente de elementos naturales, más aún si tenemos en cuenta que la naturaleza es un concepto amplio en el que se integra el paisaje, esté habitado o no por el hombre.

En el siglo posterior, se vuelve a los que se han considerado los padres de la poesía canaria, Cairasco y Viana, lo que supone retomar el tono idílico que se extiende al paisaje, aunque también a Viera y Clavijo y su lamento por la desaparición de la selva. Nicolás Estévanez construye una de las mejores metáforas sobre la naturaleza del siglo XIX en su poema "Canarias". El poeta sitúa la patria en un almendro, una peña, una roca, una fuente… Este sentimiento del paisaje se une a la intención de encontrar las peculiaridades insulares como una seña de identidad.

En el siglo XX, variopinto y plural en sus tendencias literarias y heterogéneo en autores y movimientos estéticos, no se olvida del paisaje. El modernista Tomás Morales volvió su mirada al mar, una mirada llena de mitos e idealización (mar-hombre, mar-destino, mar-tierra). Alonso Quesada muestra, en cambio, un sentimiento íntimo de soledad y aislamiento frente al paisaje (hombre-aulaga). Y Saulo Torón mezcla el subjetivismo de Quesada con el sentimiento del mar de Morales,

> aunque con una vigilancia cariñosa y paternal hacia el universo de las minucias cotidianas: su naturaleza es serena, tranquila, pero contagiada de tiempo, que es el mar mismo cuyo vaivén recuerda al poeta la huida de la juventud y el sosiego de la desnuda identificación con el agua para encontrar, sin ambiciones no desvelos, la paz de sí mismo (Brito, 1998, p.41).

Las vanguardias poéticas muestran un cierto desarraigo de la geografía insular en lo que se refiere a la presencia continua, demoledora del paisaje. En los años cincuenta, los fetasianos (Arozarena, de Vega y Padrón entre otros) pretenden trascender el tiempo y el espacio por lo que renuncian a la realidad inmediata, en consecuencia, a la relación entre el hombre y la naturaleza. Con la llegada de la narrativa de los años setenta del siglo XX, la naturaleza se vuelve compañera del ser humano, en muchas ocasiones, para destruirlo o marcarlo definitivamente.

Este recorrido fugaz por la historia de la literatura canaria afianza la idea de que la naturaleza y el paisaje están presentes en ella desde sus inicios. Esta naturaleza se convierte en un objeto de contemplación pero también representa la prolongación del escritor. Los elementos del paisaje insular sirven al creador para trasladar sus vivencias más íntimas o sus preocupaciones sociales.

Por otro lado, la influencia del paisaje en los pueblos es indiscutible. Al respecto señaló Alemán (1980) que "el hombre tiene capacidad modeladora sobre el paisaje. Lo modela hasta hacerlo habitable. Lo domina hasta hacerlo producir. Pero, a la vez, el paisaje es modelador del hombre" (p. 20). Y parte de la idiosincrasia del canario se

configura a partir del entorno que le proporcionan las experiencias afectivas, emocionales y psicológicas.

El vínculo del isleño con la geografía ha sido destacado por muchos estudiosos. Pérez Minik (1988) ya señalaba que "el canario es hombre que vive muy cerca de su geografía, no sabemos si porque siempre la tiene a la vista, como un trasunto de su existencia, o porque esa geografía no lo deja nunca en paz" (p. 237). El entorno geográfico condiciona la forma de vivir, de ganarse el pan, de domar la tierra y sus recursos pero, también, determina el sentido de su libertad.

García Cabrera (2005) reclama una vuelta a las "protoformas primitivas" como medio para purificar la literatura canaria que basó su regionalismo en formas adulteradas, anecdóticas. Y volver a la esencia es mirar hacia el paisaje y estudiar al hombre en función de ese paisaje, sólo de esta forma se logrará un auténtica literatura regional. El autor isleño observa la geografía que lo envuelve de forma peculiar porque "la imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce –amolda- las percepciones y las impresiones. Siempre. Por toda la cadena de sus días fervorosos" (García Cabrera, 2005, p. 51). Y para mostrarlo pone el ejemplo, significativo ejemplo, del mar en Fray Luis de León, autor de la llanura castellana, y del mar en Cairasco, poeta insular. Para Fray Luis el mar tiene dos dimensiones, como la meseta: largo y ancho. Para Cairasco, que es el único poeta atlántico del Siglo de Oro, tiene tres: largo, ancho y profundo, y esta profundidad lo lleva "a contemplar las islas a vista de pájaro. Las siete islas, como siete sellos de piedra, en la carta del mar. Rodeadas de azul. Aisladas. Y esta visión se repite –también con insistencia abrumadora- a lo largo de toda su obra" (García Cabrera, 2005, p. 53).

La naturaleza insular originó a lo largo de los siglos cánticos emocionados o desgarradores de poetas y narradores. Pero es necesario tener en cuenta también otra interpretación de esta preponderancia del paisaje en la literatura isleña, aquella que lo contempla como un elemento que va uniendo a lo largo del tiempo la literatura hecha en las Islas, y que la diferencia de la literatura peninsular. El tratamiento del paisaje se convierte entonces "en un motivo que opera en la poesía canaria como la indagatoria de una identidad y como principio unificador de lo que aquí entendemos como la fuerza aglutinadora de un lenguaje" (Padorno, 2000, p. 57). Más allá de la belleza de los montes y las olas, el paisaje se traduce en el instrumento de los creadores para confirmar una forma de decir propia, que nadie puede arrebatarles pues emana de la

realidad innegable del entorno geográfico y humano, incluso cuando la crítica no se percate de ello.

El paisaje de Antonio de Viana, por ejemplo, es el verdadero paisaje canario, con apenas algún convencionalismo bucólico. Aunque el poeta no pueda abandonar del todo la influencia de Garcilaso, es Cairasco su fuente de inspiración. En este paisaje no podía faltar el canto al Teide (también Cairasco en su *Templo Militante* había escrito, para referirse a él: "el excelso monte Atlántico/ competidor de la región nubífera") y, junto al paisaje de tierra, el mar, y no sólo el mar lírico sino también el mar mitológico, imitando a Cairasco, o el mar origen y destino de los trabajos de marineros y soldados (Artiles, 1988a).

Posteriormente, autores como Graciliano Afonso o Nicolás Estévanez, que no coinciden en tiempo, estética ni historia, acuden a este paisaje primitivo de Viana o Cairasco para reivindicar la empobrecida realidad de Canarias. Miran las fórmulas de ensalzar el paisaje del pasado no como un modo de aferrarse a él, sino como un medio de denunciar el presente. No ha habido en los autores canarios una vuelta al paisaje (esto afirma la crítica cuando estudia la obra de Afonso) porque éste nunca se abandonó. Tampoco el tono arcaizante de poetas como Estévanez en su poema "Canarias" significa que el creador se instala en el pasado: "El anacronismo se revela así como un instrumento ideológico beligerante con un Progreso que es visto como injusto por la conciencia liberal periférica, toda vez que estima desvirtuados los principios de libertad e igualdad" (Padorno, 2000, p. 63).

En su estudio sobre las diferentes crónicas de la conquista de Canarias, indica Morales Padrón (1993) que, a pesar de que en Canarias es imposible hablar del hombre sin referirse a la naturaleza, esta geografía inexcusable no acaparó mucha atención de los cronistas. Estos ofrecen algunas pinceladas que reflejan un relieve accidentado y un frondoso bosque, en Gran Canaria, que ya desde las luchas entre aborígenes y conquistadores empezó a diezmar. El cuadro que pintan las crónicas se compone de

> bosques en algunas islas, fuentes y riachuelos, llanos en ocasiones, montañas y riscos las más veces, malpaíses y barrancos, buenos puertos… Esa fue la geografía insular de los primeros y segundos conquistadores. Sobre ella un también singular habitante que, poco a poco, fue advirtiendo, sufriendo y desengañándose de las intenciones del europeo (Morales Padrón, 1993, p. 61).

Tal como señala Morales Padrón, en las crónicas de Abreu Galindo son pocas las referencias a la naturaleza de las Islas, es más, no encontramos ningún capítulo

dedicado específicamente a su descripción. Detalla, por ejemplo, la existencia de arboledas en Gran Canaria entre las que destaca el bosque de Doramas: "Y principalmente está, dos leguas desta Ciudad Real de Las Palmas, en término de Terore, la montaña Doramas, que es la más fértil arboleda que hay en estas partes, y de mucho agua (…) Tiene grandes frescuras, fuentes, árboles y espesura, que, estando dentro de ella, apenas se ve el sol ni el cielo" (Abreu Galindo, 1977, p. 165). Es curioso que, en algunos casos, la naturaleza descrita en las crónicas de Abreu Galindo difiera de la actual, esto es así con la isla de La Palma de la que dice:

> Esta isla de La Palma es falta de aguas, porque solamente tienen tres arroyos de que hacer caudal: uno que sale de la Caldera, con el que sirven dos ingenios de azúcar; el otro que va a la Villa de San Andrés, con que muelen otros dos ingenios de azúcar; y el tercero que viene a la ciudad de Santa Cruz y puerto principal, para servicio de los molinos y otras cosas necesarias a los vecinos (Abreu Galindo, 1977, p. 263).

Este retrato de La Palma no coincide con la percepción que hoy se tiene de esta isla, fundamentalmente desde las islas orientales, probablemente porque en esta época la naturaleza se manifestaba de forma diferente. El tiempo y los humanos causaron estragos en unas islas más que en otras. Pero aunque la naturaleza y el paisaje han ido cambiando a lo largo de los siglos, el isleño ha mantenido su íntima relación con ellos.

El mar es el primer elemento del paisaje isleño, del mar nacen las ínsulas y al mar vuelve. El mar idílico, soñado, irreal, pero también el mar cercano, real, oscuro y tenebroso. "El mar dicta al hombre el modo de comportarse y conquistar la Tierra" había dicho García Cabrera (2005, p. 56), porque el mar siempre estuvo presente en la historia de la literatura canaria, aún en aquellos escritores menos conocidos. Artiles (1988b) cita, por ejemplo, al poeta romántico Ignacio de Negrín como el poeta del mar: el mar de Cairasco y Viana es un mar todavía limitado y geográfico, el de Afonso, un mar lírico, pero el de Negrín es el mar auténtico, mar de piratas y bergantines, de marineros, de humo de pipas, de algas, yodo y sal:

> "Al Mar"
> (…)
> Yo he visto en la alta noche del cielo ennegrecido
> relámpago siniestro la sombra iluminar,
> y espesas y apiñadas, del ábrego al bramido
> las nubes en torrente de lluvia reventar.
> Te he visto en tu grandeza, cuando imponente al cielo
> montañas espumantes elevas con furor;
> te he visto cuando humilde reposas de tu anhelo

en traspasar el linde que te marcó el Señor.
Sobre tu seno inmoble volando mi barquilla
llevóme a fértil playa que yo solo pisé;
tendí la vista ansioso por su feraz orilla
y vi… lo que nunca, ya nunca olvidaré (…)
(Artiles, 1988b, pp. 162 y 163)

Antes de Negrín, otros coetáneos suyos habían cantado al mar. Por ejemplo, Ricardo Murphy, en un poema de idéntico título que el de Negrín, "Al Mar", crea un océano que refleja todo el arrebato romántico:

Frío, oscuro, de niebla cubierto
sin que un rayo aparezca del sol,
es al alma este día horroroso
de tristeza, de luto y pavor.
Solo escucho del viento el silbido,
de los mares el sordo bramar,
los maderos, con roncos gemidos
respondiendo a los golpes de mar.
Mar sublime, grandiosos elemento,
que te explayas potente do quier,
tú demuestras de Dios la grandeza,
tú demuestras su inmenso poder (…)
(Artiles, 1988b, p.97)

La amplia gama de estados del mar, siempre relacionados con los estados del alma, la reflejó Néstor Martín-Fernández de la Torre en su serie pictórica "Poema del Atlántico" o "Poema del Mar". En Tomás Morales, poeta contemporáneo del pintor, la visión del mar es completamente nueva en la tradición de la poesía hispánica, en ella se combinan elementos tradicionalmente poéticos: la ensoñación, el simbolismo, con otros reales o mundanos como son el puerto y sus gentes, el comercio y la actividad económica que se genera en su entorno. Ejemplo de ello, lo encontramos en el poema II incluido en "Poemas del mar" (Morales, 1977, p.73):

La taberna del muelle tiene mis atracciones
en esta silenciosa hora crepuscular:
yo amo los juramentos de las conversaciones
y el humo de las pipas de los hombres del mar.

Es tarde de domingo: esta sencilla gente
la fiesta del descanso tradicional celebra;
son viejos marineros que apuran lentamente,
pensativos y graves, sus copas de ginebra.

Uno muy viejo cuenta su historia: de grumete

> hizo su primer viaje el año treinta y siete,
> en un bricbarca blanco, fletado en Singapoore…
>
> Y, contemplando el humo, relata conmovido
> un cuento de piratas, de fijo acaecido
> en las lejanas costas de América del Sur.

Como afirma de la Nuez (1990), "representan estos poemas la visión directa del Mar, con todos los elementos reales y concretos vistos y vividos, -sin abandonar por eso una particular actitud subjetiva o romántica-, por el poeta desde su puerto de Gran Canaria, y ampliado, en algunos casos, a otros puertos donde alguna vez estuvo el poeta en sus viajes" (p. 15). Alonso (1990) había afirmado que esta había sido la mayor contribución de Tomás Morales al tema del mar en la literatura española porque el poeta lleva dentro el mar y así lo expresa. Es el suyo un sentimiento positivo del mar que se contrapone al espíritu angustiado de Alonso Quesada que mira al mar como el redentor de su drama personal, el mar le llevará de regreso a la isla, pero también como el ejecutor de su angustia y soledad, allí, en la isla, lo dejará encerrado. Saulo Torón por su parte expresa en *El caracol encantado* un mar lírico por excelencia.

Valbuena Prat (citado por Castaño, 1990) explica que la interpretación del mar en la poesía canaria tienen dos momentos. Por un lado, se canta al puerto, los barcos, las tascas, los marineros y a un mar clásico, mitológico. Por otro, el mar es lirismo, y se vuelve la mirada hacia su esencia, hacia el panteísmo. Según Valbuena (citado por Castaño, 1990, p. 20), "aunque lo marino se da más o menos lo mismo en todos los poetas canarios, simbolizan estos dos momentos *Los poemas de la gloria, del amor y del mar* y *la Oda al Atlántico* de Morales (primer aspecto), y *El caracol encantado* de Saulo Torón (el segundo)". Califica el crítico esta obra de Torón como una sinfonía marina en la que temas como la nostalgia, la noche, las nubes, el misticismo, se conjugan con la armonía de las olas del mar.

Sin embargo, en la interpretación del tema marino en los poetas canarios no basta con ese análisis sencillo; hay más. En Tomás Morales, el mar es el símbolo de un recorrido estético pero también de una forma de llegar al origen y esencia del ser, en su doble vertiente, personal y social, este es un mar fundacional (representado en su "Oda al Atlántico") que se agita en un doble movimiento de *impulsión* y *expulsión*:

> La *impulsión* del propio viaje, que lo invita a salir en busca de una quimera (ayudado en este caso por la máquina que aporta la modernidad, el barco que leva anclas en el puerto, la nave en toda su dimensión simbólica); y la *expulsión* del paraíso, el miedo al

> naufragio en un lugar desconocido y remoto, lejos del país donde arraigó su ser *ab origine*, el temor por la pérdida de la inocencia. Es, en definitiva, un trayecto que va desde el regocijo de la aventura al dolor por la pérdida de un Origen, un juego dialéctico entre la impulsión y la expulsión (Guerra Sánchez, 2011, p. 23).

Para Ángel Guerra, el mar es el escenario perfecto para que vivan sus personajes, por ejemplo, en *La lapa* la presencia del mar es casi permanente. La obra cuenta la historia de Martín y su pasión por el mar, al que vuelve siempre, cuando está lejos del salitre prácticamente lo husmea como un perro cazador, y lo busca cuando lo pierde:

> Fijóse entonces en el ronco clamor, como un alarido, del mar. Parecía una voz que llamaba… Arriesgóse. Iría al encuentro del grito de las aguas batiendo la costa. Ya la encontraría. Luego, a la vera del mar, orilla adelante, marchando siempre, encontraría el Puerto (Guerra, A. 1989, p. 64).

Pero el paisaje isleño no es siempre húmedo, no sólo es el azul o el gris del mar. Es también aridez, el seco horizonte que clama por el agua y se encrespa en riscos imposibles, tal como expresó Alonso Quesada en el poema “Tierras de Gran Canaria” (Quesada, 1988, pp. 54 y 55):

> Tierras de Gran Canaria, sin colores,
> ¡secas!, en mi niñez tan luminosas.
> ¡Montes de fuego, donde ayer sentía
> mi adolescencia el ansia de otros lares!
> Campos, eriales, soledad eterna
> -honda meditación de toda cosa-.
> ¡El sol dando de lleno en los peñascos,
> y el mar … como invitando a lo imposible!
> ¡Todos se han ido! Yo, desnudo y solo,
> sobre una roca frente al mar, aguardo
> el mañana, ¡y el otro! …
> ¡Horas amadas
> no nacidas aún! Ansias secretas
> de esa perfecta orientación humana …
>
> Tierra de amor en lejanía –siempre
> llena de luz para mis ojos crédulos-,
> en estos campos sin color, mi alma
> tiene el eco engañoso del Desierto…
>
> En el azul están mis ideales
> tan invisibles como las estrellas
> en este atardecer… ¡Y sin embargo,
> allí brillando están eternamente!
>
> Campos de Gran Canaria, sin colores,

¡secos! en mi niñez tan luminosos…
¡Montes de fuego, donde ayer sentía
mi adolescencia el ansia de otros lares!
Soledad, aislamiento, pesadumbre…
El corazón siempre en un punto misterioso
y el alma sobre el mar ¡blanca!... ¡El velero
que no pasa jamás del horizonte!...

Este poema nos parece un buen ejemplo del paisaje como la prolongación del autor cuya contemplación se vuelve confesión, por eso la naturaleza es a veces cruel, a veces generosa, pero siempre añorada. En ocasiones, el texto se vuelve un lienzo que muestra un paisaje sencillo, delicado pero hondo. El poema de Domingo López Torres "Un paisaje con camellos" es buena expresión de esto:

Sin pasar, pasando, lentos.
Arena, de lava, hueca,
cruje limando los sueños:
"las monedas de oro viejo
navegando por el suelo".
Las campanillas, sin eco.
No hay sol para tanto campo
yerto.
Ni cielo.
Los ojos de los camellos
buscándose sombra dentro.
(López Torres, 1990, p. 99)

Cada escritor asimilará la naturaleza desde su honda experiencia del mundo, por eso, se convierte en un elemento más de su devenir creativo. Por ejemplo, Rodríguez Padrón (1979) afirma sobre la naturaleza en la poesía de Agustín Millares Sall, uno de los exponentes de la llamada poesía social en las Islas:

> La naturaleza es así, desde el primer libro de Millares la imagen de lo vivo; algo libre, absoluto y puro. Por eso, el escritor se fijará siempre en aquellos elementos de la naturaleza que destacan por su carácter primario y abarcador; a ellos se referirá siempre como seres en movimiento, como superadores, en la desmesura y el desgarro con que nos los presenta, de los límites habituales que los encierran. La personificación (del mar en este poema, pero sucederá luego con el aire, o con el sol, o con el río) alcanza así una valoración patética e hiperbólica, que va a ser característica (p. 21).

Pero no solamente es un elemento primario y vivo, también hay naturaleza maldita en la que ocurren los acontecimientos más atroces o en la que los seres humanos se sienten atrapados. Así sucede en *Mararía* donde la tierra tiene un poder absoluto, no

como marco en el que transcurren las vidas de los personajes, sino como personaje en sí mismo que barrunta el drama:

> El sol tocaba ahora el borde de las colinas y la llanura adquiría un tinte rojo, encendido, como el fuego. El cielo se tornó amarillo, color hueso, y las montañas comenzaron a ennegrecer. Había una paz infinita en el horizonte y del lado del mar llegaba una suave brisa, tibia y salada. Tenía la isla una muerte dulce, lenta y animal, como su se hubiese cortado las venas (Arozarena, 1983, p. 51).

> Despacito y caminando nos llegamos hasta Uga, que es un pueblo pequeño, con las casas bajitas y metidas entre muros de piedras negras, de viejas lavas sacadas a los malpaíses. Algunas higueras con sus troncos retorcidos y blancos daban la impresión de esqueletos extraños o de arañas gigantes. Estaba el pueblo en silencio, sufriendo el maleficio de la luna que no le quitaba el ojo de encima (Arozarena, 1983, p. 79).

El paisaje se personifica y se convierte en un personaje más que desencadena los acontecimientos, por lo menos los predestina, como si nadie pudiera escapar de él y su influjo. También en *Las espiritistas de Telde* se produce un fenómeno similar ya que la modorra que envuelve a la isla proviene del aire que respiran los protagonistas. De nuevo la naturaleza determina a los personajes:

> Le impresiona el lento discurrir del aire, esa pachorra densa que apareció desde que desembarcara en Gando, en la capa plomiza de panza de burro que se forma a lo largo del litoral igual que una telaraña, en los gestos de los conductores y en el de los peatones que cruzan por cualquier parte, (…) porque Tamarán está maldita y el dios de la lluvia no trae las nubes de vientre negro que, en cambio, revientan mar adentro (…) (León Barreto, 1990, p.81).

Esta misma sensación de aire caliente, pegajoso, elemento familiar en el clima de las Islas que de alguna manera influye en el carácter isleño, aparece en algunas obras de literatura infantil y juvenil. Así sucede en *Calima*, obra de Lola Suárez ilustrada por Víctor Jaubert. Calima se llama el dromedario hembra que la niña protagonista descubre precisamente entre la calima, fenómeno meteorológico frecuente en las Islas Canarias que se caracteriza por el polvo en suspensión procedente del Sáhara que se acompaña de un calor sofocante. La autora explica el paisaje que se puede observar un día de calima:

> Volvió a su chaplón y miró al cielo: no se veía. Toda la isla estaba envuelta en un manto amarillento y tibio. Había calima. La arena finísima iba cayendo suavemente y, sin que te dieras cuenta, lo tapizaba todo. Rita estiró los brazos y abrió y cerró una mano. No cogió nada, pero tenía la sensación de que sus dedos estaban rodeados de una gasa que se le ajustaba como un guante. De nuevo miró al cielo: en los ojos, más sensibles que la piel de sus manos, sí sintió el escozor que le producía aquella lluvia de arena. Parpadeó

> varias veces para que la arenilla se fuera hacia los lagrimales y, con la punta de un dedo, se la sacó de los ojos (Suárez, 2005, pp. 10 y 11).

Y el ilustrador intenta mostrar este paisaje, y la sensación que produce, a través de imágenes sencillas que no se preocupan tanto por el realismo como por destacar la figura de la niña y su amiga la dromedaria, felices a pesar del efecto que suele producir la calima entre los habitantes de las Islas:

Figura 3

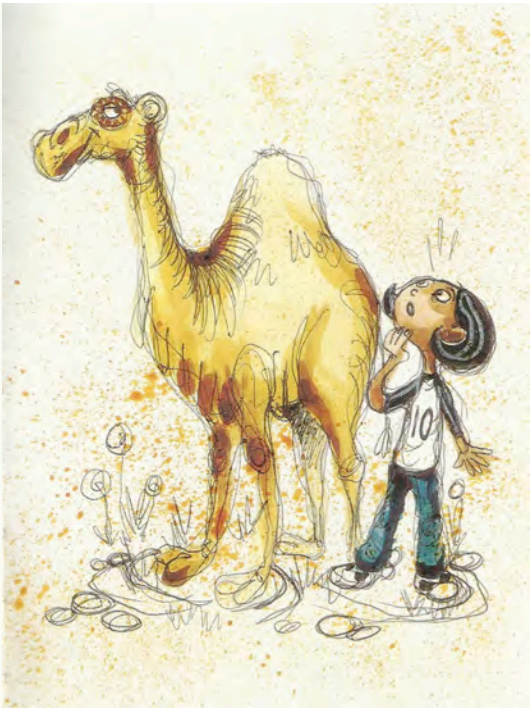


Figura 4

Palabra e imagen se aúnan para que el lector pueda sentir el paisaje en toda su extensión, física y anímica. Esta huella que deja la naturaleza a través del paisaje, en ocasiones produce una auténtica conmoción.

En *Maresía*, también de Lola Suárez, cuyo título evoca otro fenómeno de la geografía insular relacionado con el mar, al personaje que llega a Lanzarote desde la isla capitalina, Gran Canaria, lo recibe el sofoco, pero también la melancolía: “A media mañana aterrizó el avión en que viajaba Ernesto Martínez. Lo recibió una bofetada de calor, un aire que traía olor a arena y nostalgias de desierto” (Suárez, 2004, p. 83). Aunque en este caso la isla tiene efecto reconciliador porque, de forma misteriosa y repentina, aquel que venía a defender intereses poco acordes con el entorno medioambiental, cambia de opinión:

> -Me han mandado a buscar para presentar y defender el Plan. Tiene usted razón, en principio represento los intereses del partido… pero me gustaría que me creyera: algo extraño me está pasando desde que he pisado esta isla. Las cosas que he ido viendo a lo largo de este día están haciendo que me replantee muchas cuestiones que no tenía muy claras (Suárez, 2004, p. 98).

Queda demostrado así que, más allá de las implicaciones para la supervivencia o la economía, la naturaleza insular supone una forma de entender la vida, una manera de ser y, en cualquier caso, una materia literaria de primer orden.

3.4. La isla, universo entero

El territorio de la isla ha sido una motivación constante para el ser humano y así se refleja en la mitología y la literatura. No sólo la isla como concepto geográfico sino como símbolo, como forma de conocimiento, incluso como espacio interior. Curiosamente en una de las últimas producciones cinematográficas de los directores canarios Dunia Ayaso y Félix Sabroso, estrenada en 2009 y titulada *La isla interior*, encontramos una isla geográfica, Gran Canaria, en la que transcurre la historia de la isla en que se ha convertido cada personaje.

El territorio insular, propenso a la soledad, puede ser el detonante de la introspección, la búsqueda del ser profundo, una búsqueda que se afronta con serenidad o con rebeldía apasionada. Dice Sánchez Robayna (2011), en un libro dedicado a la isla como concepto y experiencia: “Todo, en la isla, cobra carácter insular: el pájaro y la nube, el árbol y la piedra, el sol y la luna. Las estrellas son islas en el firmamento, en el océano nocturno” (p. 30). Todo es insular y el isleño siente de forma más palpitante esta evidencia.

Según Cirlot (1991), la isla puede representar diferentes contenidos, por ejemplo, en el psicoanálisis la isla es el refugio contra el inconsciente. Recoge así la significación hindú que concibe la isla como el punto de energía metafísico en el que se concentra la fuerza de la lógica. Pero también es el símbolo del aislamiento, de la soledad y la muerte. “La mayor parte de las deidades de las islas tienen carácter funerario, como Calipso. Pudiera acaso establecerse la ecuación (en contraposición e identidad) de la isla y la mujer, como la del monstruo y el héroe” (Cirlot, 1991, p. 254).

Las islas son, además, el paraíso soñado, de hecho aún hoy los folletos publicitarios las “venden” como destino turístico ideal, exótico. Ya sabían los piratas de todos los tiempos, piratas reales y de ficción, que las islas eran el lugar ideal para

enterrar sus tesoros y para refugiarse de las tormentas, siempre se puede encontrar una isla para una aventura y una aventura para una isla. Pero también son el lugar del destierro forzado, el que fuerza el instinto básico de la supervivencia, que se pregunte si no a todos los náufragos que ha dado la literatura, empezando por el más famoso de todos, Robinson Crusoe. Las islas provocan la extrañeza entendida ésta como "el punto de partida. La extrañeza tiene que ver con la experiencia más íntima del sujeto, casi diría con su experiencia inefable, nacida de la corteza misma de su encuentro con el mundo" (Palenzuela, 1998, p. 19).

Hay muchos tipos de islas por lo que intentar abarcar todo su simbolismo es casi imposible, aunque puede valer la clasificación que expone Martínez (1998): las islas reales, catalogadas por las agencias de viaje, representan un listado enorme, son islas paradisíacas, islas por descubrir, islas de cine, islas de las especies, islas de piratas, islas exclusivas, islas de ríos y lagos, islas históricas, islas salvajes, islas del frío, islas del misterio. Las islas literarias se pueden dividir en: islas escatológicas (que tienen que ver con al muerte y el más Allá), islas míticas (aquellas en las que se desarrollan mitos de cierta importancia), islas utópicas (donde predomina y vive la utopía), islas fantásticas (producto de la imaginación de su autor), islas flotantes (que se mueven y no permanecen quietas), islas *amoenas* (en las que predomina el paisaje ideal), islas paraíso (el lugar perfecto), islas legendarias, islas perdidas, islas fantasmas, islas de amor, islas exilio, las Islas Afortunadas, etc.

La percepción de la isla como tierra sola, lejana, ha contribuido a rodearla del misterio necesario para que en ella pueda darse todo tipo de prodigios y maravillas. Es, además, una geografía que se repliega en sí misma y adquiere sentido al margen del mundo exterior: "La isla como intensificación del espacio. Es el espacio vivido como objeto en sí mismo, como sustancia, como carne o carnalidad. El insular bebe y come despacio" (Sánchez Robayna, 2011, p. 19). Esta percepción del espacio ha influido de manera decisiva en el quehacer de los artistas canarios y, por ende, de los literatos. La isla es fin y principio de todo, muerte y renacer constante (Sánchez Robayna, 2011):

> Cuando una isla desaparece (como las Tuanaki, en el Pacífico, a causa de un terremoto), caen sobre las aguas las lágrimas del sol (p.24).
>
> Las islas que se hunden pero también las que nacen. Las explosiones volcánicas en Hawai hacen pensar en un mundo que vuelve a nacer.
> Las islas, el Génesis (p. 42).

Dentro de la cultura canaria, hay dos espacios insulares que han servido, y sirven, de referencia para escritores y artistas: la isla misteriosa por excelencia, San Borondón, isla flotante que aparece y desaparece, y las Islas Afortunadas. La leyenda de San Borondón entronca con la tradición irlandesa de la isla-ballena y con el viaje que realizara San Brandán (también llamado Breandán, Brendán, Brandano, Barandán o Borondón). El obispo Brandán fue uno de los grandes monjes evangelizadores irlandeses del siglo VI y protagonista de uno de los relatos de viajes medievales más famoso. Cuenta la historia que arribó a una isla para pasar la noche, los marineros saltaron a esa isla en busca de descanso pero, mientras Brandán rezaba, la tierra empezó a moverse. Sin saber muy bien cómo, descubrieron que estaban navegando sobre el lomo de una gran ballena.

En el Archipiélago canario, San Borondón se sitúa al oeste-noroeste de El Hierro, o bien entre El Hierro, La Gomera y La Palma. La isla de San Borondón se identifica con la ensoñación, la magia y la utopía, inalcanzable pero a la vez real. El arraigo de esta leyenda es enorme en Canarias, sobre todo en La Palma (Poggio Capote y Regueira Benítez, 2009), y su presencia en todas las facetas del arte ha contribuido a engrandecer el mito. En la *Historia de la Conquista de las siete Islas de Canaria*, que data de 1632, Abreu Galindo dedica los cuatro últimos capítulos de su obra a la isla de San Borondón y va mostrando los argumentos que favorecen la creencia de que existe la isla y los de aquellos que opinan lo contrario. A pesar de los razonamientos minuciosos de unos y otros concluye:

> Digo, en fin, a mi juicio (salvo otro mejor), que hay esta isla de San Borondón; la cual tengo por dificultoso que se pueda hallar, por no se saber cómo tiene colocada las puntas, para saber cómo corren en ella las aguas y poderles hurtar la corriente, para ser señores de la navegación. Y a las cosas que consisten en la voluntad divina, como es ésta de no querer que se descubra, no hay que poner imposibilidad ni maravilla, para dudarlas, sino para engrandecerlas; que, pues así lo ordena el señor, no carece de misterio (Abreu Galindo, 1977, p. 347).

Viera y Clavijo (1982b) en su *Historia de Canarias,* publicada entre 1772 y 1783, detalla la historia de la enigmática isla y la de tantas expediciones que se organizaron para descubrirla. Concluye que no hay pruebas de que exista aunque deja al lector la decisión de si creer en ella o no:

> Véase aquí todo cuanto en la famosa cuestión de la isla de San Borondón me ha aparecido y lo más serio que por una y otra parte se puede alegar de buena fe. El lector

> imparcial queda en libertad para juzgar definitivamente y tomar partido, si acaso éste fuere negocio en que hubiese precisión de tomarle (Viera y Clavijo, 1982b, p.112).

Lo más significativo de la exposición de Viera y Clavijo es que, aún señalando de forma pormenorizada en su relato las vicisitudes históricas relacionadas con San Borondón con el rigor propio de su talento y voluntad, deja atisbos para la duda y la presencia de los inexplicable desde el punto de vista científico:

> Ya desde entonces negarles a los habitantes de La Palma, Hierro y Gomera que lo solían ver en ciertos tiempos del año hacia el Oeste-Sud-Oeste de La Palma y al Oeste-Nor-Oeste del Hierro no era una tierra real y verdadera, sino una ilusión de la vista auxiliada de la imaginación preocupada, era darles la mortificación de negarles una cosa evidente, porque entre ellos siempre ha habido personas que saben distinguir entre la tierra y una acumulación de nubes; que observaron aquella aparición a una misma distancia, en el mismo sitio, de una misma magnitud y configuración; que tuvieron cuidado de dibujar la perspectiva en diferentes ocasiones y que, comparando los dibujos, han tenido la satisfacción de hallarla uniforme (Viera y Clavijo, 1982b, p. 84).

Parece decir que por qué contradecir lo que los isleños dicen ver, dejemos volar la imaginación que todo es posible. San Borondón ha pervivido también en la literatura destinada a los niños. Una de las últimas aportaciones en este ámbito es la colección que la editorial Susaeta ha editado en 2012 bajo el título genérico de “Leyendas Canarias”.

Esta colección, tal como se señala en la contraportada de los libros, es:

> una colección de mágicas leyendas, basadas en relatos fantásticos, que nos ayudarán a conocer mejor la cultura y tradiciones de las Islas Canarias. En cada libro, los niños son protagonistas de una bonita y emocionante historia, que se mezcla con una leyenda de la zona en la que se encuentran. Al mismo tiempo, las preciosas ilustraciones nos conducirán a lo largo de una isla o de un paisaje diferente. Emoción y aventuras en una colección que pone de relieve la gran riqueza cultural de las Islas Afortunadas.

El cuento que refiere la leyenda de San Borondón narra la travesía de Rayco, su amiga Anya y sus padres a bordo de un pequeño velero en busca de la isla de San Borondón, de la que los niños habían tenido noticias por un libro. El cuento entremezcla fragmentos de la historia de San Borondón que los niños van leyendo, con la narración del propio viaje. Ambos textos se distinguen por una marca tipográfica: la letra es diferente en un caso y otro.

El texto mítico se centra en la figura de Fernán un náufrago del Great Trinity que estuvo en la isla durante diez años. La isla tenía una exuberante vegetación, agua y comida abundante pero también estaba poblada por unos hombres rubios de casi dos

metros. Fernán consiguió huir de la isla y nunca más pudo encontrarla por más que la buscó. El texto contemporáneo describe cómo Rayco y los tripulantes del yate avistan la isla en medio de una espesa niebla. De pronto, comienzan a oír unos ruidos ensordecedores que golpean el barco y a sentir algo semejante a unas descargas eléctricas hasta que, en un momento, la isla desaparece.

Esta adaptación de la leyenda omite información, aunque al final del libro se dice que hay otra leyenda que cuenta la historia de San Brandán y los monjes que celebraron misa sobre una ballena. Añade, además, interrogantes que nunca se han aclarado: ¿quiénes son aquellos hombres que viven en la isla?, ¿guanches?, ¿atlantes?, ¿qué son los ruidos que se oyen? Se transmite de este modo a los niños una versión simplificada que contiene sólo un dato fundamental: que es una isla que aparece y desaparece, lo demás resulta ser ficción dentro de la ficción.

También en las ilustraciones, igual que en el texto, se produce una recreación de San Borondón, aunque recreaciones son todas las imágenes que a lo largo de la historia se han ofrecido de la isla:

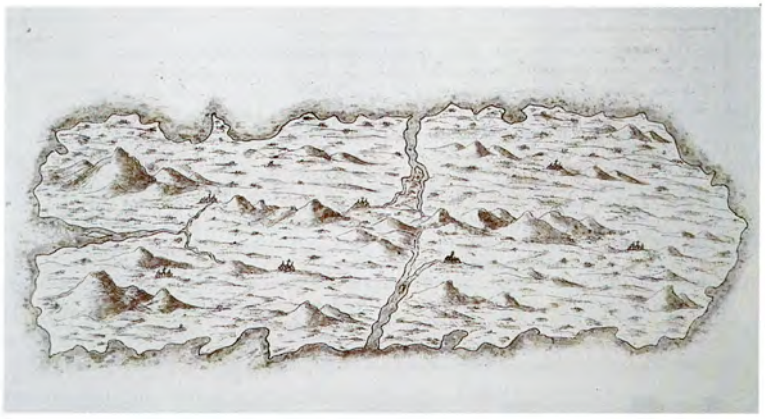


Figura 5

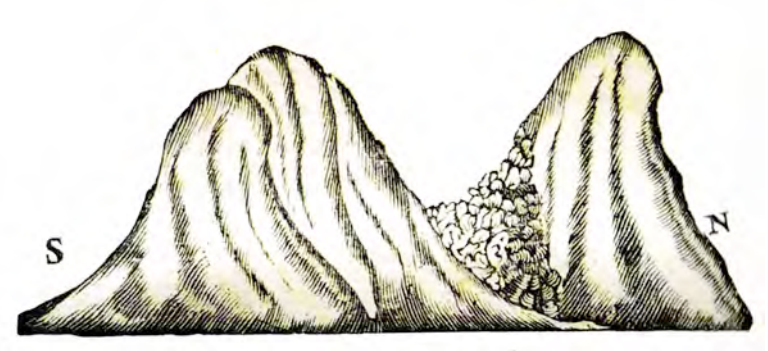


Figura 6

Figura 7

La figura 5 representa la isla de San Borondón según Leonardo Torriani, ingeniero encargado por Felipe II de fortificar las Islas Canarias a finales del siglo XVI. Este ingeniero aportaba como prueba de su existencia las arribadas fortuitas de algunos marinos a lo largo de ese siglo. La figura 6 es la isla de San Borondón que aparece en la Historia de Viera y Clavijo en el siglo XVIII, y la figura 7 es la imagen que divisan los tripulantes del pequeño barco en *La isla de San Borondón* de la editorial Susaeta. En esta edición, la versión de la leyenda es de Marín (2012) y las ilustraciones de Ana Campos. Imágenes diferentes para un mismo sueño.

Las Islas Afortunadas es otro de los apelativos con los que se designa a Las Islas Canarias, identificándolas con aquellas islas que mencionaran los clásicos en sus textos y que pronto se dieron a conocer por la bondad de su clima y su fertilidad. Primero se denominaron Campos Elíseos y, después, Afortunadas. Dice Abreu Galindo (1977, p.19) al respecto:

> También llaman y dicen a estas Islas Dichosas y Fortunadas, dándoselo por epíteto y nombre propio Estrabón, libro III; Pomponio Mela, libro III; y Pedro Apiano. Por tan particular lo tenían, que, en diciendo las islas Dichosas, se entendía ser éstas de Canaria, por la temperie del aire, así en invierno como en verano, por las lluvias moderadas, sin truenos ni relámpagos de rayos, y por no haber en ellas animal nocivo contrario a la prosperidad humana.

Viera y Clavijo defiende la idea de que a las islas arribaron, durante siglos, antes de la Conquista española, barcos de distinta procedencia lo que demuestra que eran

conocidas y que perfectamente podían referirse a ellas según la calidad de su clima o su vegetación:

> Es para mí extremamente verosímil (como después veremos) que en tiempos del poeta Homero ya habían penetrado algunos bajeles de los fenicios hasta nuestras islas y habían llevado consigo una relación ventajosa por sus circunstancias. Ésta, a la verdad, sería magnífica, y cualquiera crítico no hallaría en ella sino una exageración del gusto oriental; pero, sirviendo en fin a los filósofos y poetas como de entusiasmo, no dudaron adoptarla al instante para fijar en aquel sitio el lugar de delicias y placeres donde un dogma de la teología pagana colocaba las almas de los que en esta vida habían sido héroes y tenido la dichosa conducta de los hombres de bien (Viera y Clavijo, 1982b, p. 26).

Las islas representaban el paraíso y según Viera y Clavijo está demostrado que eran las Islas Canarias a las que se referían los antiguos cuando hablaban de Afortunadas. Por su parte, los fenicios usaban la palabra *Alizuth* para referirse a las islas, esta denominación significaba placer y alegría. Después los griegos cambiaron la *a* en *e* y las llamaron *Elysius*. Esta terminología aparece en la literatura infantil en libros como el de Isabel Medina, *Alizulh. El mundo mágico de las leyendas canarias* (Medina, 1997).

Pero, además del terreno mítico, la isla como recurso, como metáfora, ha poblado la literatura canaria de todos los tiempos. En un análisis de un poema de Domingo Pérez Rivero, Padorno (2006) diferencia la isla como concepto semántico y la isla como realidad extralingüística. Esta diferenciación nos parece esclarecedora en tanto en cuanto separa el significado denotativo del connotativo, proceso que experimenta siempre el lenguaje desde el momento que se convierte en literatura pero que, en el caso del tópico de la isla de presencia habitual en la literatura canaria, es necesario recordar. Dice Padorno (2006, p. 160):

> En la necesidad de distinguir entre la Realidad del lenguaje y Realidad de las cosas, no confundiremos el concepto de /isla/ que se menciona en el poema (y que mienta la forma semántica de una porción de tierra rodeada de agua por todas partes) y la realidad extraidiomática de ISLA con la que nuestra imaginación la hace coincidir. Puedo relacionar estas naturalezas distintas siempre y cuando use los elementos de la Realidad del lenguaje como símbolos de los elementos de la Realidad de las cosas.

Cuando los poetas vanguardistas, sobre todo Juan Manuel Trujillo y Agustín Espinosa, se preguntan por el pasado y los orígenes, y buscan en los textos fundacionales de la literatura canaria las respuestas, se encuentran con Cairasco de Figueroa y con Antonio de Viana y su interpretación del entorno insular. Es entonces

cuando cada uno decide su camino: Trujillo opta por el poder de la palabra como medio para unir lo conocido y lo desconocido, la naturaleza y lo sobrenatural. Para él, el poeta debe seguir nombrando las islas, tal como hiciera Viana, para que continúen existiendo. Espinosa, en cambio, vuelve su mirada al mito. "La respuesta de Espinosa se mueve en el terreno de las analogías y de las semejanzas, también en el territorio de las diferencias pues traslada a Dácil y al capitán Castillo al escenario de otros relatos de Occidente" (Palenzuela, 1998, p. 37).

Pero, la isla no sólo es la repuesta a la búsqueda del significado de la existencia, a la forma de entender la cosmogonía y el origen. También puede ser el símbolo tangible, real, de la libertad, de la causa no mítica sino política y quien mejor lo expresó fue Pedro García Cabrera en el poema "[Un día habrá una isla]" (García Cabrera, 1980, p. 293):

> Un día habrá una isla
> que no sea silencio amordazado.
> Que me entierren en ella,
> donde mi libertad dé sus rumores
> a todos los que pisen sus orillas.
> Solo no estoy. Están conmigo siempre
> horizontes y manos de esperanza,
> aquellos que no cesan
> de mirarse la cara en sus heridas,
> aquellos que no pierden
> el corazón y el rumbo en las tormentas,
> los que lloran de rabia
> y se tragan el tiempo en carne viva.
> Y cuando mis palabras se liberen
> del combate en que muero y en que vivo,
> la alegría del mar le pido a todos
> cuantos partan su pan en esa isla
> que no sea silencio amordazado.

3.5. La historia como materia literaria

A partir de la conquista de las Islas y la incorporación de éstas a la corona de Castilla, se inaugura una historiografía insular que no termina de desembarazarse de la mitología, pues la elaboración del texto histórico, sobre todo en los albores de esta disciplina, se confunde con la idealización y la interpretación del historiador. Aún así, la historia de Canarias ha sido uno de los temas recurrentes para los creadores, ensayistas, poetas o novelistas. Estos creadores han tenido que acudir a las fuentes de las que se

disponen que no siempre poseen el rigor necesario, sobre todo cuando se trata de relatar la historia de la conquista. Según Artiles y Quintana (1978, p.19):

> Las primeras manifestaciones de la prosa en Canarias hemos de encontrarlas en las crónicas de la conquista, a principios del siglo XV. Son éstas como reseñas de los acontecimientos, no siempre de precisas noticias, ya que en hechos y fechas hay discrepancias en algunos autores. Estos recogen lo que el pueblo contaba o testimoniaba alguna persona de relieve y, aunque rara veces, llegan hasta surtirse de la leyenda. A estos cronistas han de acudir los historiadores de Canarias como inevitables fuentes informativas.

Esta forma de proceder de los primeros historiadores de Canarias es común a otros historiadores, por ejemplo, las historias generales de la Edad Media y el Renacimiento constan muchas veces de episodios bíblicos o de la mitología clásica (Martínez, 2000).

A finales del XVI, Cairasco de Figueroa dedica un poema en su obra *El Templo Militante* a la aparición de la Virgen de Candelaria en una cueva en la que fue descubierta por unos pastores guanches, suceso que ya relataban las crónicas más antiguas. Ésta es una clara muestra de cómo la leyenda y el mito se confunden con la historia. La historia se convierte en materia poética y quedan borrosos los deslindes entre una y otra. El poeta apela a la racionalidad y a la lógica pero, ante preguntas sin respuestas, acude a la explicación poco científica y sólo se preocupa de dar coherencia al acontecimiento:

> Ora del alto cielo descendiese,
> o allí el poder de Dios la fabricase,
> ora de alguna nao se perdiese
> y en esta parte el viento y mar la echase,
> ora de algún lugar sagrado fuese,
> que por milagro allí se transportase:
> en fin, de cualquier modo que haya sido,
> fue portento de Dios por tal tenido.
> (Cairasco de Figueroa, 1989, p. 57).

Así se detalla la aparición de la Virgen de la Candelaria, aunque en este caso historia y literatura se componen del mismo material ilusorio. En realidad, explica Bethencourt Alfonso (1997a), es probable que la imagen de la virgen fuera una acomodación de la esfinge de la diosa Chaxiraxi (que pertenecía a la estatuaria pagana de los guanches) a las creencias católicas. Esta estrategia fue utilizada más de una vez por el clero católico que “con gran sentido práctico, fue por este sistema extirpando las

arraigadas supersticiones de los indígenas, así como transformando algunos de sus oratorios en templos cristianos o sustituyendo sus ídolos por imágenes de santos" (Bethencourt Alfonso, 1997a, 265).

La *Crónica*, género histórico, es, probablemente, también el primer género literario que se propone contar hechos que han sucedido. Todas las crónicas de la conquista de Canarias comienzan explicando el origen del nombre de las islas, los rasgos más destacados de su geografía, cómo era la población aborigen, sus costumbres, organización y creencias y continúan detallando aspectos de la conquista, más o menos minuciosos, por parte de los españoles. Sobre Canarias hay distintos tipos de crónicas que Martínez (2000) enumera como:

- Las *Crónicas de la Conquista de Canarias* (la *Ovetense*, *Lacunense*, *Matritense*, etc.), denominadas así por Morales Padrón (1993).
- Las *Crónicas* peninsulares de autores como Bernáldez, Diego de Valera, Hernando del Pulgar, etc.
- Las de los humanistas como Alonso de Palencia, Antonio de Nebrija, etc.
- Las de los portugueses como d'Azuara, Gomes de Cintra, Fernandes, etc.
- Las de los historiadores de Indias como Fernández de Oviedo, Las Casas, López de Gómara, etc.
- Las de extranjeros domo *Le Canarien*, el *De Canaria* atribuido a Boccaccio, el relato de Alvise Cadamosto, etc.

En el caso de los pueblos como las Islas Canarias, sometidos a una conquista violenta, hay que tener en cuenta que se lesiona la dimensión antropológica de la historicidad: los pueblos conquistados suelen perder la memoria de sí mismos, olvidando una parte de su historia, dejándose arrastrar por la cultura imperante. No obstante,

> El pasado no quedó derruido sino que vive en el presente, incorporado en las zonas interiores del hombre canario, llegando a constituir un elemento troquelador de su conducta. Las experiencias del pasado son determinantes de la conducta y, a veces, han absolutizado de tal forma los mandos internos de las determinaciones del hombre que impiden introducir otro mando de cambio, otros influjos y otras modificaciones (Alemán, 1980, p. 53).

Por esto, la influencia de la historia prehispánica y de la conquista de las Islas no aparece sólo en los textos literarios. La iconografía artística del Archipiélago, desde el siglo XV hasta nuestros días, se ha nutrido de la imagen de los aborígenes. Tal como

indica Allen (2007), el arte es el reflejo de la memoria colectiva, es el que "resume, admirablemente, las aspiraciones y catástrofes de cada época, las metas ideales y sus efectos reales" (p. 13). Lo más interesante no es cómo la visión de los aborígenes prehispánicos y su sometimiento pudo influenciar las obras de nuestros clásicos, sino el hecho de que esta inspiración se haya mantenido a lo largo de todos los siglos:

> Lo esencial es la continuidad, el hecho de que el estímulo se siga produciendo, que artistas de cada época, reaccionen ante, y revitalicen, los vínculos de aquel pasado, y que esa lejana herencia, viva aún en nosotros, en el yo más recóndito. Nada ni nadie le propone a nuestros artistas que deben imaginar a los héroes atlánticos, forjar el viento de las espirales, reensamblar los signos de balos, buscar a la Diosa Tanit. Estas pulsiones vibran en el arte canario, porque en ellas late lo más recóndito de una condición multirracial, y en la medida que existen, también nos liberan del vulgar presente (Allen, 2007, p. 13).

De este modo, la herencia aborigen ha recorrido nuestra historia, ha pervivido en grabados, y dibujos, en esculturas y óleos, desde Torriani a Chirino, pasando por Manolo Millares o Pepe Dámaso, la lista sería enorme. En cualquier caso, no se trata de mirar atrás sino de continuar andando sin abandonar las raíces. "La realidad indígena debe incorporarse en la cultura de la sociedad canaria, como un dato de nuestra identidad, no como el absoluto de nuestro ser. No se trata de provocar una "regresión" al pasado. Se intenta su integración" (Alemán, 1980, p. 54). La regresión significa una involución, quedarse anclados por miedo, inseguridad o amenaza. La integración, en cambio, es una evolución, se acepta el ritmo del tiempo y se avanza hacia el futuro.

En el siglo XVII el desarrollo de la historiografía canaria fue inmenso, se consolidan los estudios sobre la historia de la Conquista y se difunde el conocimiento de lo que aconteció en este periodo histórico. Pero, además de la historia que recogen las crónicas, sucesos y datos posteriores han servido de inspiración a los literatos: la piratería, el desarrollo comercial de las Islas, la Guerra Civil y sus consecuencias, etc.

En el siglo XVIII, *La vida del noticioso Jorge Sargo* de Viera y Clavijo es, según Quintana Déniz (1991), la primera novela criolla y una novela realista que anticipa la novela moderna. El protagonista de este texto más que un pícaro, aunque tiene todas las trazas de serlo, es un alzado y en ella se retrata las condiciones de la sociedad del momento aunque a través de la caricatura de los personajes. En el siglo XIX, la novela histórica tiene su representación en Agustín Millares Torres cuya obra *El último de los canarios* "debe situarse en la línea precolonialista y amasikista que con Afonso se inicia en la narrativa canaria escrita" (Quintana Déniz, 1991, p. 22). Esta

novela narra la historia de Benartemi y continúa en la idea de que con la pérdida de la libertad acabó la estirpe de los canarios. También Viera y Clavijo en su *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* y Rodríguez López en *¡Vacaguaré!* se habían referido a Doramas como el último de los canariones.

Posteriormente, Luis Rodríguez Figueroa escribe *El cacique*, novela que vuelve también sus ojos hacia la época inmediatamente posterior a la conquista. El malvado protagonista representa la estirpe de los conquistadores, mientras que los dominados son de la raza de Benchomo o Tinguaro. De esta tendencia participan autores como Pérez Armas y Ángel Guerra, que acuden a la Historia para "definir la personalidad cultural del pueblo canario, apoyándose en la supervivencia demográfica de los ascendientes precoloniales y pronunciándose por un nacionalismo amasikista que será casi exclusivo de la banda occidental de Canarias" (Quintana Déniz, 1991, p. 36).

Es preciso aclarar, sin embargo, que en la historiografía que se desarrolla en el siglo XIX, algunos investigadores destacaron por una interpretación de la conquista y de la vida de los aborígenes diferente a la que se había desarrollado en siglos precedentes. Juan Bethencourt Alfonso se desentiende en su *Historia del Pueblo Guanche* de la teoría del Buen Salvaje, tan extendida en el siglo XVIII, y de la mitificación romántica del guanche. Más bien, parece que ensalza el comportamiento de colonizadores y colonizados durante la conquista de las Islas, llega incluso a afirmar que "como conquista pocos ejemplos se conocen en la historia tan edificantes como el que se dio en Tenerife" (Bethencourt Alfonso, 1997b, 29) y añade: "Tan singular compenetración entre un pueblo vencedor y otro vencido, entre dos razas fusionadas al extremo de creer la generalidad se halla formada por una sola, ha sido motivo, ¡precisamente por lo extraño del fenómeno!, para vituperar a los españoles por haber aniquilado a los guanches" (Bethencourt Alfonso, 1997b, 29). A lo largo de su obra, no puede negarse la admiración de Bethencourt Alfonso por el general Lugo, tampoco su afán por aclarar que entre los guanches también existieron traiciones, desacuerdos y aceptación del colonizador por gran parte de la población de la isla. De este modo reinterpreta muchas de la opiniones de estudiosos anteriores y posteriores. Aunque también es cierto que algunas de las declaraciones del investigador en su obra rezuman idealización:

> Así terminó la entrevista retirándose Bencomo profundamente indignado por la osadía de aquellos extranjeros; dejando en el general Lugo la impresión de que se las había con un bárbaro inteligente, de carácter, enérgico y poseído del papel de soberano. En una

> palabra, que tenía que combatir con un jefe temible puesto al frente del hombres valerosos, rudos y fanáticos por la patria… (Bethencourt Alfonso, 1997b, p. 69).

Estas contradicciones en la obra de Bethencourt Alfonso no deben extrañar pues, tal como declara en el preámbulo Fariña González (1997, pp.18-19):

> Esperamos una vez en manos del público lector sea sometida a la correspondiente crítica documental y científica, pero sin olvidarnos de dos premisas que en justicia consideramos imprescindibles: La primera es que se ha publicado la obra de un autor comprometido con su tierra y su gente y que desde ese compromiso personal, dicho investigador intenta elaborar una visión honesta del pasado histórico de las islas. La segunda, si nos encontramos con algunos planteamientos desfasados desde el punto de vista científico, recordemos que nos enfrentamos a la obra de un escritor canario que con sus virtudes y defectos fue testigo privilegiado de una época histórica determinada.

Esta cita refleja claramente cómo en la narración de cualquier acontecimiento histórico, y en particular en lo que se refiere a la historia de las Islas Canarias, no puede defenderse a ultranza la interpretación objetiva, sino la imagen poliédrica de una realidad determinada por vaivenes ideológicos, políticos, sociales e individuales.

Una vez consumada la conquista de las Islas, y después de la llegada de Colón a América, Canarias se convirtió en enlace entre España y las Indias. El papel que jugaron los canarios en la configuración de las ciudades, la cultura y hasta los mitos del continente, que se aparecía a los ojos occidentales como una tierra de promisión y oportunidades, fue decisivo. Pero el viaje resultó de ida y vuelta. América no sólo dejó su impronta en la economía insular, también en el idioma y el estilo de vida. Muchos emigrantes regresaban a la tierra con más o menos fortuna y muchos americanos, sobre todo cubanos, venían a las Islas a curarse. Este trasiego continuo trajo consigo palabras, actitudes y costumbres. “De Canarias salieron para las Indias los primeros ñames, plátanos, caña de azúcar, caballos y cerdos; y de América venían plantas que se adaptaban bien en el archipiélago, tales como papas, tomates, tabaco, maíz, etc.” (Monzón Polo, 2002, p. 18).

La emigración ha sido un hecho constante, estructural, a lo largo de la historia del Archipiélago, tal es así que es raro que en alguna familia canaria no haya habido parientes que tuvieron que emigrar y que aportaran al acervo cultural de su entorno canciones, dichos, relatos, poemas, etc. A pesar de que la emigración ha sido una constante, en determinadas coyunturas, por causas política o económicas, el flujo migratorio aumentó de forma considerable. Así ha sucedido en tres épocas bien delimitadas: 1º- hacia 1898, tras la guerra de independencia de Cuba, 2º- entre 1914 y

1927, como consecuencia de la crisis en la agricultura originada por la I Guerra Mundial, y 3º- durante los años 40 y 50 debido a la pobreza que propició la posguerra española y mundial y al exilio forzoso de muchos intelectuales.

Cuba, junto a Uruguay, Argentina o Venezuela, fue uno de los países receptores de aquellos canarios que cruzaban el océano. La historia fue marcando el trazo de estos intercambios. A finales del siglo XIX, Cuba vivió una crisis de mano de obra que obligó al país a solicitar jornaleros de otras zonas del mundo, entre ellas de Canarias. La abolición de la esclavitud trajo consigo para la isla caribeña la necesidad de disponer de brazos para las diferentes zafras. Paralelamente, en Canarias, la caída del precio de la cochinilla tras el descubrimiento de los colorantes químicos abocó a la miseria a muchas familias que vieron la emigración de sus varones como una solución. En esta época, "no fue, por tanto, la presión demográfica la causante de la migración, sino la grave crisis del modelo capitalista isleño. Una crisis que tratará de ser reconducida e instrumentalizada para dar respuesta a las necesidades del desarrollo capitalista en la Perla de las Antillas" (Hernández González, 1995, p. 113). Posteriormente, ya en el periodo de la intervención de los norteamericanos en la economía cubana (finales del siglo XIX y principios del XX), la emigración canaria se mantiene porque la mortalidad en Cuba, a consecuencia de la guerra de la independencia, había sido muy alta y se había perdido bastante población en edad de trabajar.

La I Guerra Mundial ocasionó el hundimiento de la economía canaria, la contienda había dejado sin salida a la producción agrícola de exportación y había restringido de manera considerable el tráfico portuario, mientras tanto en Cuba la prosperidad parecía haberse instalado. Señala Hernández González (1995) que la emigración canaria a Cuba no se centró exclusivamente en la zafra azucarera, sino que trató de combinar esta labor con la que se desempeñaba en las vegas tabaqueras, además de emplearse, en los meses de menor trabajo, en el cultivo y recolección de frutas o en el mercado ambulante.

La tercera gran oleada migratoria hacia América se produce después de la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial. El golpe de estado militar significó una debacle económica, en cierta medida más grave que la de la Península. Al crecimiento demográfico que se había experimentado durante el periodo republicano, hubo de unirse el fin del comercio exterior, especialmente con Inglaterra, y todas las áreas relacionadas con él se vieron interrumpidas: servicios urbanos, agricultura de exportación, importaciones, etc. La población tenía que alimentarse, el aislamiento era total. La

represión de la disidencia y la miseria impulsaron de nuevo a los canarios hacia América.

La emigración en la literatura se ha tratado en multitud de ocasiones, a través de personajes protagonistas o secundarios. El indiano es la figura más representativa de esta emigración a América. Ejemplo de ello lo tenemos en el cuento "Vuelta al hogar" de los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas en el que narran la llegada de un emigrante en tierras de Cuba a su casa, casa vacía porque su mujer, cansada de esperar, se "arregló" con otro. Además descubre que su hija murió mientras estaba lejos. Entonces Ventura, el protagonista, enfila la calle hacia el muelle y se arroja al mar: "Al caer en el seno de la inmensidad resonante y pavorosa, un solo pensamiento persistía en la angustia abominable de su espíritu, el pensamientote de que aquella noche dormiría en casa" (Millares Cubas, 1990, p. 137). Cuál es la casa de los isleños, la casa de los emigrantes: el mar.

En este cuento, la vida se presenta como consecuencia de un destino fatal (Perera Santana, 1991). Los hermanos Millares describen de forma minuciosa y poética, por medio de los recuerdos del emigrante que regresa, el desarraigo que sufrían muchos emigrantes, no tanto aquellos que lograban fortuna, como los que volvían con las manos vacías:

> Veíase en unión de otros muchos, prensado en incómoda tartana, recorriendo en sentido inverso aquel mismo camino, en demanda del *Humberto I*, que humeaba a lo lejos, en la serena atmósfera de la tarde. Creía aún sentir en sus labios el calor de los besos de su mujer, que había venido hasta el Parque a despedirle, llevando bajo el sobretodo a la chiquilla, Micaela, que acababa de cumplir los seis meses. Luego el viaje, la promiscuidad y la podredumbre de la cámara de tercera, la llegada a la ciudad americana, la dura lucha por la existencia, las esperanzas perdidas una a una, toda la energía y la constancia del *hombre de vergüenza* que no quiere confesarse vencido, aquella pertinencia admirable en el trabajo y en el sufrimiento durante doce años, y al cabo la derrota, el desaliento súbito ante la *mala sombra* persistente, un deseo irresistible de volver a ver a los suyos (…) (Millares Cubas, 1990, p. 133).

Otro tema literario se forma en torno a la relación de las Islas Británicas con Canarias, que pasó por diferentes etapas a lo largo de la historia. Explica Morales Lezcano (1992) que en la Europa moderna los conflictos entre las monarquías española e inglesa fueron continuos, lo que supuso que Canarias se situara, permanentemente, en el punto de mira de las ambiciones británicas que toman cuerpo a través de ataques de piratería, aunque sean comandados por oficiales del ejército. La Palma sufre en varias ocasiones el ataque de Drake, el primero de ellos en 1585. Pocos años después, en 1617,

recala en Lanzarote y Fuerteventura Raleigh, enviado de la monarquía Tudor. Tenerife vivió varias incursiones inglesas, una de las cuales figura en los anales de las glorias anglosajonas, la de Blake en 1657, la otra no tanto, el ataque de Nelson a Santa Cruz en 1797. Blake y una flota de fragatas intercepta en el Puerto de Santa Cruz los navíos españoles que venían de las Indias, Nelson pretende conquistar Santa Cruz pero no lo consigue debido a la firme defensa que hace la ciudad.

A pesar de estos enfrentamientos, el comercio y el tránsito de viajeros han sido los que los que han marcado el intercambio entre ambos territorios insulares. Estos intercambios marcaron, de alguna manera, el desarrollo de las principales ciudades canarias. Así explica Morales Lezcano (1992, p. 28) que "desde la segunda mitad del siglo XIX, los puertos mayores de Canarias en Santa Cruz de Tenerife y La Luz en Las Palmas, constituyeron un abrigo, un punto de relevo y avituallamiento para los bergantines –poco después buques de línea- de nacionalidades diversas, entre las cuales sobresalió siempre la británica en términos de tonelaje, arqueo y operaciones practicadas".

De otra parte, los turistas ingleses comenzaron a visitar las Islas y a conocer sus costumbres, y hasta tal punto les impresionaba lo que contemplaban que incluso escribían guías de viajes motivados por su interés, estudio y por sus impresiones personales. El ejemplo más destacado de estas guías, por su minuciosidad y su difusión, es la que redactó Alfred Samler Brown. Samler llegó a las Islas en 1888 para curarse de una enfermedad de los bronquios, fruto de esta primera estancia es *The Castle Line Illustrated Handbook of Madeira, Grand Canary and Teneriffe*. Como su enfermedad mejoró, se dedicó a estudiar y explorar las islas y de ahí surgió *Madeira and the Canary Islands*, publicada por primera vez en Londres en 1889. Esta guía acerca al lector, sobre todo a sus compatriotas, a pueblos distantes y poco frecuentados además de que hace un recorrido por todo el archipiélago. En la primera parte se ocupa de la historia y la geografía de cada isla, y realiza un retrato de la sociedad canaria y su mentalidad. En la segunda enumera un conjunto de reseñas de gran utilidad para los visitantes. La guía alcanzó la décimocuarta edición en inglés, en español la primera edición data de 2002.

De la lectura de la guía de Samler, resulta interesante comprobar cómo ve un inglés la sociedad canaria del momento ya que no sólo se detiene en explicar su actividad económica, pues también habla de la organización social e incluso de las normas que rigen las relaciones. Es más, a veces, la guía se convierte en un auténtico

tratado de sociología fruto de la observación detenida, por ejemplo, en cuanto al trato, dice el inglés:

> Los ingleses que visiten las islas y que no hayan tenido experiencia previa en el Continente, pueden tener la seguridad de que en estas latitudes es muy posible entablar conversación con un desconocido sin parecer descortés por ello. Estas conversaciones casuales que se entablan entre los españoles en medio de una innumerable serie de cigarrillos, son el método convencional de pasar el tiempo en un lugar en el que la vida transcurre de forma tranquila. Cuando un nuevo amigo le dice hasta la vista y que confía en volver a verle, probablemente no significa esto; cuando pone su casa a tu disposición, puede que no quiera que vayas; cuando le invite a cenar, es mejor que no vayas, a menos que repita la invitación tres veces. Éstas son pequeñas formas de cortesía, normales en un país en el que se considera maleducado al que se levanta de la mesa sin disculparse o de quien ignora la presencia de los que se encuentran en la misma habitación que él (Samler Brown, 2002, p.73).

Esta descripción más allá de ser pintoresca supone un retrato fiel de la manera de comportarse de los canarios que, aunque no de igual forma, aún persiste. En otras ocasiones, los comentarios de Samler responden a una visión totalmente personal, así califica a las clases altas de las islas como “amables y corteses, de modales un tanto majestuosos pero anticuados. La educación no es muy cosmopolita y rara vez muestran interés por asuntos que no sean locales o que sucedan fuera de España o Portugal” (Samler Brown, 2002, p. 71). Y añade “en general, tanto las clases acomodadas como los pobres se contentan con alojamientos muy inferiores a los considerados normales en Inglaterra. Entre las clases trabajadoras, se presta poca atención a la ornamentación tanto interior como exterior de las casas, o a la plantación de árboles por lo menos para conseguir sombra” (Samler Brown, 2002, p. 77). Considera Samler que el trato que el hombre, fundamentalmente el campesino, dispensa a las mujeres las asemeja a esclavas y describe a las mujeres del campo como personas de alta moralidad,

> sin embargo, los hombres del campo no son tan intachables. Que la mujer trabaje en el campo no sólo se considera natural, sino que su marido, hermano e incluso hijo, se comporten como una especie de pequeños tiranos que se dedican a pavonearse por el patio como un gallo en una montaña de estiércol y en el noventa y nueve por ciento de los casos, si va de camino a la ciudad con su esposa y su burro, él monta en el burro, mientras que la esposa va caminando y lleva la carga encima de la cabeza, soportando a veces un gran peso. (Samler Brown, 2002, p. 75).

Algunos de estos comportamientos pervivieron hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo en las zonas rurales más alejadas o con una estructuración social más arcaica e incluso pueden ayudar a entender determinadas formas de interacción actuales.

Además de estos textos de viajes, la colonia inglesa ha dejado una huella visible hasta nuestros días, basta recorrer algunas de las calles del barrio de Ciudad Jardín en Las Palmas de Gran Canaria en el que se encontraba el hotel Metropol, lugar de residencia de muchos viajeros ingleses, hoy edifico de oficinas del Ayuntamiento de la ciudad, o fijarse en las fachadas de determinados edificios en ambas capitales.

Entre los escritores, fue la generación modernista (Tomás Morales, Alonso Quesada, Domingo Rivero) la que destacó el encuentro de dos civilizaciones y culturas diferentes en las Islas. Entre ellos, Alonso Quesada es el que mejor supo recoger en su obra narrativa y poética la influencia inglesa en Canarias, para lo cual se sirvió de su experiencia laboral, primero en la casa Elder Dempster Canary Island y después en la sucursal grancanaria del Bank of British West Afrika Limited. Su conocimiento de los ingleses, con las dosis propias de ironía, sarcasmo y ternura que caracterizan su obra, se refleja sobre todo en sus libros *República bananera*, *Smoking Room*, libro de cuentos, y *Las inquietudes del Hall*. Según Quintana Déniz (1991),

> El tema británico ya había aparecido en su poesía, que ha sido la parte de su obra más estudiada, y también, con otra modulación después de la experiencia de la gran guerra, en sus crónicas. En su narrativa, el tema británico incluye quizás el toque de exotismo que ese tema tenía para España; en cualquier caso, se trata de una última etapa narrativa que más bien permite pensar en el inicio de una nueva etapa que su autor no pudo continuar (p. 41).

Estos libros reflejan un sentimiento de atracción y, a la vez, de repulsa por los ingleses con los que Quesada convivía a diario y por su cultura. Por un lado, admira su modo de comportarse, su mesura y silencio, por otro, rechaza su sentido de la realidad frío y pragmático, apegado al dinero. El poeta y novelista destaca dos tipos de inglés: el que se relaciona con el comercio, inflexible y explotador, y el que vive en las Islas con libertad, que se muestra simpático y hasta cierto punto extravagante y ridículo. En medio de estos dos tipos existe una masa amorfa de ingleses que no se perturba por lo que sucede. Afirma Santana (1988, p. 20):

> entre el mundo personal de Quesada y el de los ingleses que él crea, existe un punto de contacto importante: la enfermedad. Muchos de los ingleses de la colonia están tocados por la tuberculosis (su razón de estar en Canarias es que las islas se ofrecen como sanatorio natural para su dolencia). Por encima de esta ¿deliberada? coincidencia, lo realmente sugestivo de ella es que los ingleses enfermos pertenecen todos al tipo amable.

Un ejemplo de la escritura de Quesada, tanto en lo que respecta al estilo como al tema, es el cuento "Cómo se muere un inglés colonial" publicado en *Smoking Room* que comienza así:

> Un inglés llega desahuciado a la isla. Llega y alquila una casa frente al mar para morirse con cierto saludable confort. Pero pasan los días y el inglés se pone mejor, con gran contrariedad suya, que ya tenía calculado su fin para tal tiempo. Él quería despachar su muerte como un correo que sale para Londres y viene de la costa africana. Cuando las cartas estaban ya selladas y certificadas, resulta que el barco no hace escala en Canarias y el inglés piensa que podía haber dicho en alguna carta otras cosas más detalladamente. Los correos y la muerte están a la misma altura para nuestro inglés (…) (Quesada, 1988, p. 265).

Antes había afirmado de forma poética, mordaz y humorística en su relato "Frío", publicado en *Memoranda*, el carácter de las relaciones canario-inglesas:

> Hace frío, sin duda. Gratísimo hielo que nos hace un poco londinenses. Empezamos con los letreros en inglés y hemos acabado con el frío y la bruma británicos. Para un hombre profundamente patriota, con patriotismo atorcuatado, ésta sería una señal alarmante. Penetración pacífica de los ingleses. Primero con su carbón y sus gabarras y después con su frío. Es indudable que este frío ha venido en el último Yeoward. Mercancía, sin reembolso, con conocimiento libre. El flete lo pagarán después los pulmones. Pero la gente, así como no está acostumbrada a las duchas espirituales, tampoco puede arregostarse al frío. La civilización bien sea filosófica o meteorológica no entra cómodamente en el isleño (…) (Quesada, 1988, p. 168).

Poco más se precisa para comprender en toda su extensión la influencia inglesa en las Islas y cómo repercutió ésta en las costumbres y cultura isleñas.

Además de Alonso Quesada, otros escritores como Claudio de la Torre o José Benítez Toledo se acercaron a la temática canario-británica, lo que demuestra que no era un motivo literario marginal o anecdótico. Para Quintana Déniz (1991), "después de leer bien a Alonso Quesada, podemos pensar y decir que Canarias era para los británicos el cómodo hall sin mosquitos del Oeste de África. La ciudad de Las Palmas, como había anticipado el Puerto de La Orotava desde el Setecientos, era, también, un hall británico que daba directamente hacia Europa sin pasar por España" (p. 42).

En la literatura de la segunda mitad del siglo XX, el interés de los escritores por la Historia como tema se concreta de forma diferente en cada uno de ellos. A veces, mueve al escritor el interés por describir una época, un entorno social, otras es un acontecimiento particular el que desencadena toda la obra. En *Cada cual arrastra su sombra* de Víctor Ramírez, el autor muestra unos personajes que representan un modelo

social lleno de injusticias, pasiones, emociones encontradas y un entorno desesperanzador. Estos seres anónimos viven en los riscos y barrancos de las ciudades canarias, paradójicamente los más desfavorecidos se sitúan en las zonas altas de las ciudades costeras. El texto se organiza a partir de un entresijo de acciones y emociones siempre agresivas que dicen más de lo que dicen, "se trata de un todo un fresco de la conflictividad psico-social en amplias zonas de la población canaria de la posguerra. Una población apenas salida del racionamiento, del café de cebada, las misiones, la infraescolarización… Apenas dominando su precariedad emocional, la represión sexual y los miedos diarios. Demasiadas bridas para llevarlas con dos manos" (Sánchez Rivero, 1988, p. 12).

Junto a estas coordenadas históricas precisas, los personajes son herederos de una forma de ser que ha ido conformando, según Sánchez Rivero (1988), su carácter como pueblo, la sensación de matriarcado, el narcisismo, la inseguridad, la necesidad de asumir el miedo secular de los aislados. En *Las espiritistas de Telde*, Luis León Barreto realiza un retrato de la sociedad canaria aunque, en este caso, se parte de un hecho real, concreto: el asesinato en 1930 de Aurelia Valido Calixto a manos de su familia. De este dato surge la ficción, los personajes, las secuencias. Al respecto comenta Quevedo (1997) que "el autor escribe una obra total que parte de un acontecimiento aislado pero que se relaciona, no obstante, con unas características culturales propias de la historia de nuestro archipiélago" (p. 24). Porque lo realmente interesante es cómo el creador es capaz de construir una ficción enlazada con la Historia, de manera que ésta anime la trama sin que por ello se pretenda reescribir los hechos reales. Según Quevedo (1997), este efecto se consigue porque se van ensamblando los sucesos históricos con la anécdota literaria y con los recursos utilizados por el autor. Por ejemplo, el personaje-narrador, un periodista que debe hacer una crónica del asesinato pero que, a su vez, se sorprende con la sociedad que encuentra a su llegada a la isla. O cómo el ritmo con el que se va trasladando al lector continuamente del presente al pasado de Canarias y que significa "un trasvase integral de información que se convierte en estado fundamental de la lectura, lo que proporciona un acercamiento continuado a la historia de Canarias" (Quevedo, 1997, p. 14).

La Guerra Civil y la posguerra son temas preferentes en la novela de los años setenta del siglo XX porque la escritura se convierte en una forma de criticar la sociedad, por lo que se desarrollan historias en las que aparecen hombres y mujeres atormentados, malestar que tiene su origen en la contienda española (Quevedo García,

1995). Los novelistas de ese periodo recuperan este pasado para lograr entender el presente, o buscar las causas del comportamiento de sus personajes y la explicación del entorno que los rodea. Algunas novelas tienen como tema prioritario la guerra: *Sima de Jinámar* de José Luis Morales, *El barranco* de Nivaria Tejera. Otras, como *Guad* de Alfonso García Ramos o *Los puercos de Circe* de Luis Alemany, tienen la contienda española como marco en el que se desarrolla la historia. Pero, las consecuencias de la misma también se dejan ver en el fatalismo de *Mararía* de Rafael Arozarena, o en las condiciones que impone la posguerra, tal como se observan en *Bumerán* de Juan Manuel García Ramos o sutilmente en *Tachero* de Fernando G. Delgado. Una de estas condiciones es la emigración y el exilio, referencia visible y fundamental en textos como *La despedida* de Juan Pedro Castañeda, *La infinita guerra* de Luis León Barreto o *Calima* de J. J. Armas Marcelo.

Por otro lado, los que no se van, aquellos que se quedan en España, sufren la mano alargada de las represalias del régimen instalado después de la Guerra Civil. Así sucede en obras como *Antípodos* de Alfonso O'Shanahan, de la que afirma Quevedo (1995) que "una historia sobre la represión a partir de la Guerra Civil le sirve a Alfonso O' Sahanahan como material para elaborar *Antípodos*. En esta oportunidad, el novelista se vierte sobre el personaje del delator. Estudia y cuenta los pormenores que rodearon la vida de aquellos que se vieron inmersos en actos represivos por obligación y no por convencimiento" (p. 109).

En algunas ocasiones se ha utilizado el cine y la literatura como recurso didáctico para explicar la historia. En este caso se

> pretende ayudar al estudiante de Historia a relacionar cuestiones que percibe de forma parcelada y compartimentada en temas e incluso materias diferentes. Una novela o una película no deben asumirse literalmente como documento histórico, pero pueden poner en conexión elementos culturales, económicos, sociales y políticos que el estudiante trabaja en temas diferentes, y que suele percibir como compartimentos estancos (Salvador Marañón, 1997, p. 18).

Del mismo modo, también la Historia ha servido como punto de partida para la literatura. Un intento de contar la historia de Canarias de forma amena y asequible es la que hicieron Ortega y Padrón (1983). Esta historia, con pretensión de divertida, se esquematiza a través de dibujos en los que se incluyen anacronismos, expresiones coloquiales y recreaciones libres de los episodios más importantes de cada siglo. Reproducimos a continuación una viñeta que muestra uno de los intentos por parte de

los castellanos de conquistar la isla de La Palma, en cuya empresa muere Guillén Peraza, y otra que retrata los ilustrados canarios más importantes:

Figura 8

Figura 9

Este formato es más adecuado para los adultos que para los niños porque el libro se fundamenta en un diálogo con los acontecimientos históricos de modo que, sin el conocimiento de éstos, los dibujos resultan incomprensibles. Así, en el primer caso, uno de los conquistadores dice: “Que el poeta escriba una endecha”. Esta afirmación adquiere sentido después de saber que las “Endechas a la muerte de Guillén Peraza” son la primera muestra de literatura escrita en Canarias. En la segunda viñeta, uno de los personajes declara: “Ya que eres flautista te voy a proponer para un cargo de responsabilidad en las Islas…”. Reconocemos a Tomás de Iriarte como el responsable de tal afirmación debido a que sabemos que una de sus fábulas más famosas es “El burro flautista”. La ironía implícita en esta afirmación es evidente, ironía que escapa a la comprensión infantil.

En cómic relata Van Arkel (1995) la historia de Canarias, desde los aborígenes a la actualidad. El narrador es Sergio, un niño de Tenerife de 12 años, que se dirige al lector para relatar su fantástica experiencia con una momia que había visto en el Museo Arqueológico: “¡Hola Amigos! Dejen que me presente, soy Sergio, tengo doce años y

vivo en Tenerife, y estoy aquí para contarles una historia increíble que me ocurrió hace algún tiempo y que ronda por mi cabeza día y noche…" (Van Arkel, 1995, p. 12). Esta momia es Tagor, un aborigen que no sólo habla a Sergio del conocimiento que los antiguos podían tener de las Islas y de las diferentes hipótesis sobre el origen de los guanches, sino que, a través de un fabuloso viaje en el tiempo, lleva al chico a su pueblo para que conozca las costumbres y organización de la sociedad aborigen. Después, Sergio regresará a su casa, al colegio y a jugar con sus amigos pero, cada noche, Tagor se le aparece en sueños y le transmite un pedazo de historia que el niño se encargará de transcribir a la mañana siguiente. La sucesión de acontecimientos llega hasta la constitución de la Autonomía y las elecciones de 1983.

Estos episodios de la historia reciente se cuentan con rapidez y de forma simplificada. El cómic acaba cuando Sergio se despierta de un sueño, busca sus apuntes y no los encuentra. Se pregunta, entonces, si todo no habrá sido fruto de su imaginación. Esta duda no se resuelve pues el niño ve un día cómo un tal Tagor firma ejemplares de su nuevo libro "Guagogui. Una historia de guanches, godos y guiris".

El tono de la obra es coloquial y divertido y el formato abigarrado, con profusión de imágenes y texto. Los dibujos, en ocasiones, presentan anacronismos e imágenes simpáticas que contrastan con el texto, imaginamos que para hacerlo más asequible a los jóvenes lectores. Por ejemplo, en muchas viñetas que describen la época aborigen, el narrador hace digresiones y comentarios fundamentados en su experiencia y conocimientos del futuro. En la página que se muestra a continuación, se utilizan algunos recursos humorísticos en las ilustraciones como mostrar los pensamientos de la cabra o comparar la tarea de hacer manteca con un partido de tenis. En el texto se incluyen anotaciones como las que hace el narrador en la última viñeta: "una de las principales competiciones era el levantamiento de piedras, cuyas reglas no eran exactamente las del comité olímpico…".

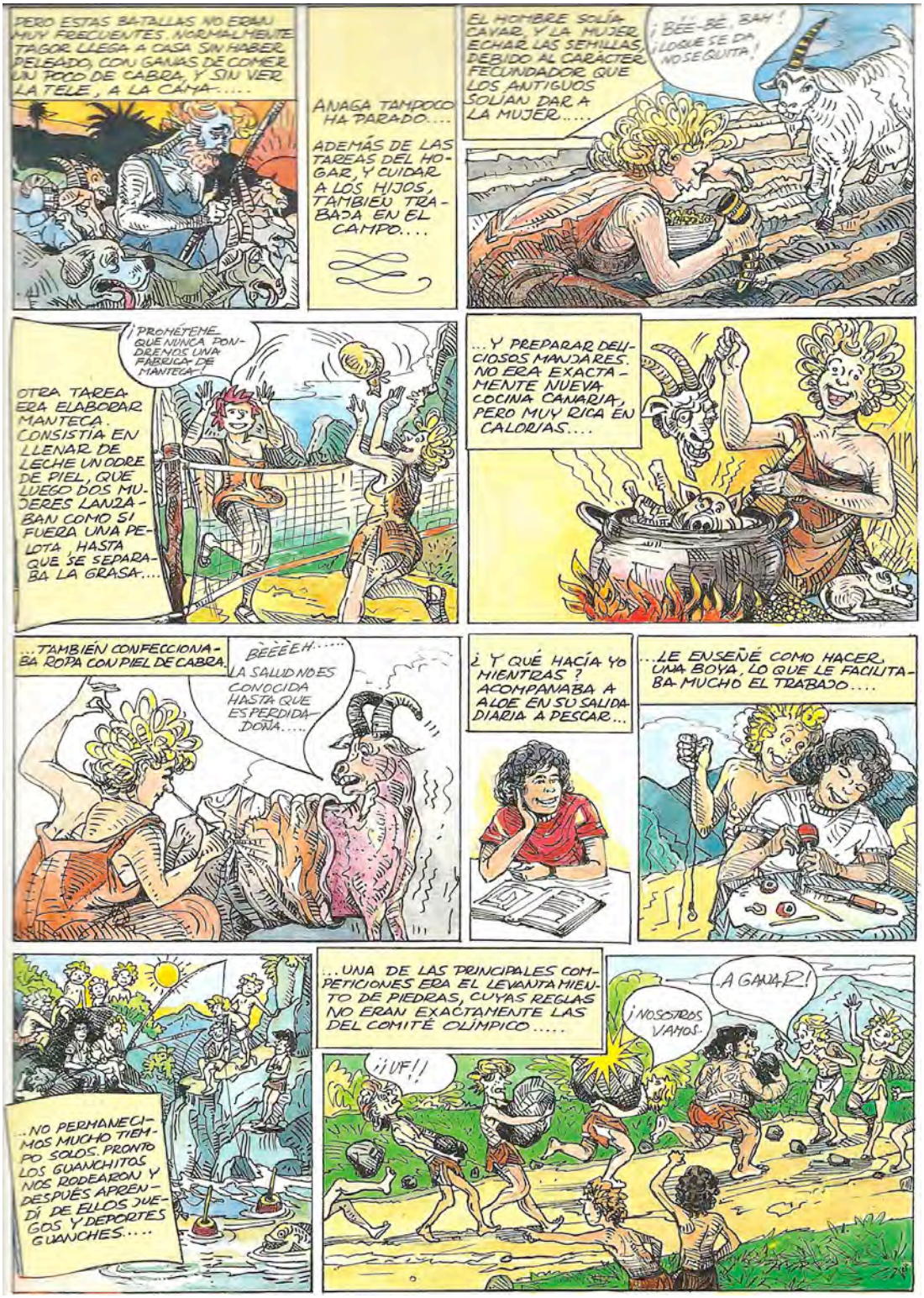


Figura 10

No se eluden en esta obra asuntos de la historia reciente más comprometidos y que exigen una toma de postura por parte del autor. Así sucede, por ejemplo, con temas como el turismo o el rechazo al “godo”:

EN LOS AÑOS '60 SE PRODUJO EL GRAN "BOOM" DEL TURISMO Y DE LA CONSTRUCCIÓN...
...EN LA PRIMERA ETAPA LOS PRINCIPALES ENCLAVES FUERON LAS PALMAS Y EL PUERTO DE LA CRUZ, PERO PRONTO HUBO UN DESARROLLO ESPECTACULAR EN EL SUR DE AMBAS ISLAS....
SING ALONG
DISCO
BAR
...DONDE SE CONSTRUYERON GRANDES CIUDADES LLENAS DE HOTELES, APARTAMENTOS, BARES Y TIENDAS, (PLAYA DE LAS AMERICAS EN TENERIFE, Y PLAYA DEL INGLES EN GR. CANARIA.)
...UN GRAN NÚMERO DE CAMPESINOS DE LAS ISLAS MAYORES ABANDONÓ EL CAMPO PARA DIRIGIRSE A LAS GRANDES CONCENTRACIONES TURISTICAS EN BUSCA DE TRABAJO.....
BYE, BYE, JUAN GOOD LUCK DARLING
¡TAKE IT EASY, CANDELARIA!
...LA ACTIVIDAD TURÍSTICA, QUE IBA A SER EL PRINCIPAL SECTOR ECONÓMICO DE LAS ISLAS HA TENIDO TAMBIÉN CONSECUENCIAS MUY NEGATIVAS, COMO LA DESTRUCCIÓN DE MUCHOS ESPACIOS NATURALES Y LA DEVASTACIÓN DEL PAISAJE....
....ESTO SE PRODUCÍA A CONSECUENCIA DE UN DESARROLLO TURISTICO MAL PLANIFICADO Y DESPROPORCIONADO. LAS PALABRAS MÁS HABITUALES DURANTE MUCHO TIEMPO FUERON: NEGOCIO, DINERO Y ESPECULACIÓN.....
...GANZ EINFACH...
SE VENDE
...NO ES DE EXTRAÑAR QUE MUCHOS CANARIOS RODEADOS DE EXTRANJEROS COMPRADORES MASIVOS DE TIERRAS Y EDIFICIOS, SE LLEGASEN A SENTIR EXTRAÑOS EN SU PROPIA TIERRA.....
QUIÉN SIEMBRA PAPAS, RECOJE GUIRIS.....
CENTRO
...LA LLEGADA DE LA TELEVISION ESTATAL EN 1964 TAMPOCO HIZO QUE EL CANARIO SE SINTIESE MÁS CONECTADO CON "LO NUESTRO"....
OLÉ OLÉ!

Figura 11

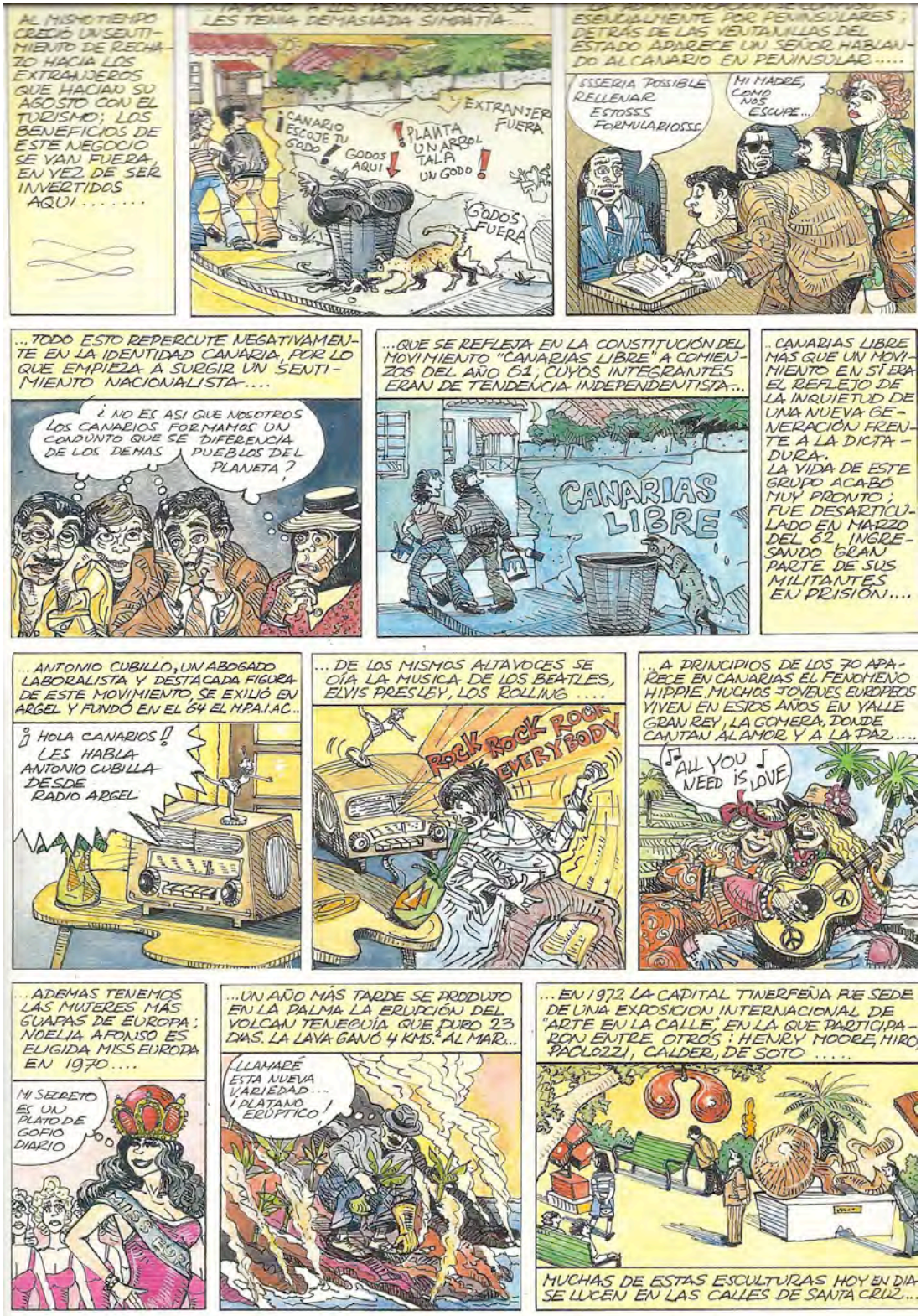


Figura 12

Junto a los sucesos colectivos que tienen cierto carácter objetivo, se comentan los sentimientos de la población (hecho que no siempre se tiene en cuenta, sobre todo, en los libros de Historia más académicos y científicos): “No es de extrañar que muchos

canarios, rodeados de extranjeros compradores masivos de tierras y edificios, se llegasen a sentir extraños en su propia tierra…". Datos de importancia como la erupción del Teneguía se entremezclan con anécdotas como la elección de una canaria para el título de Miss Europa en 1970. La intención divulgativa y didáctica convierte este cómic sobre la historia de Canarias en un recurso eficaz para la escuela.

También orientada a niños y jóvenes es la *Historia de Canarias para jóvenes* de Castellano Gil (1995), o la serie de dibujos animados para televisión *Historia de Canarias*, creada en 1995 por Claudio Biern Boyd con guión de Jesús Borrás, Agustín Espriu y Tutilimundi S.L. El nexo común a todos los episodios es, además de la temática, el narrador, Guetón, un viejo perro bardino, guardián de la Historia, que va contando los hechos más significativos de la historia de las Islas, partiendo del origen del Archipiélago hasta llegar a la época contemporánea. La serie refleja de manera detallada la vida de los aborígenes y la conquista castellana.

Pero, sobre todo, son las novelas o los cuentos los que abundan en la historia. Por ejemplo, los ataques piratas al Archipiélago han despertado el interés de escritores de literatura infantil y juvenil canaria, motivación fácil de entender porque ha sido uno de los temas universales de la literatura juvenil de aventuras. *La mecedora y los piratas* de Miguel Sánchez (Sánchez, 2005) o *María Guiniguada* de Chema Hernández (Hernández Aguiar, 2000) tienen como fondo el ataque del pirata Van der Does a la ciudad de Las Palmas en 1599. Ambos textos desarrollan la historia de forma diferente, con distintos personajes y situaciones, aunque el desencadenante de toda la trama es el mismo suceso histórico. En la primera novela el autor utiliza el recurso del viaje en el tiempo y la protagonista descubre que se halla en su ciudad pero en otra época histórica:

> Faina se sorprendió al llegar a la plaza de Santa Ana. No era exactamente igual a la que conocía, ni tampoco la catedral, pero reconocía aquel lugar. La plaza tenía una fuente de la que se servían los vecinos. La catedral, de tres naves, hacía pocos años que se había abierto al público. ¡Era su ciudad, mas cuatro siglos atrás! (Sánchez, 2005, p. 56).

En la segunda, se apoya en el personaje principal al que dota de un halo mágico: María es hija de una esclava aborigen y tiene el poder de adivinar el futuro, ella y los *jiribillas*, pequeños seres fantásticos, duendes de las aguas, tendrán en sus manos la defensa de la ciudad tras el ataque de los holandeses.

Pero no sólo los piratas atraen la atención de los escritores, otros sucesos de la historia de las Islas como la emigración que se ha dado a lo largo de los siglos, también

han sido el telón de fondo de la narración, en ocasiones de forma sutil, casi apenas sin mencionarse explícitamente. Así ocurre en *La aventura de la Fajana* de Mary C. Hernández Hernández (1998) en la que la niña protagonista observa y escucha las conversaciones de sus padres y los vecinos en vísperas de la partida de algunos de ellos, de forma clandestina, rumbo a América:

> - ¿Y por qué mamá dice que no se hable de esto, papá?
> - Porque estos viajes son clandestinos, o sea, que si se enteran las autoridades no los dejan salir y los meten en la cárcel. Por eso se hace lo más en secreto posible. Yo iba a marchar con ellos, pero pronto vendrá un velero, que es un barco más grande que éste y entonces quizá embarque también –y añadió como para sí mismo-: Esto se está poniendo cada vez más difícil. Y más ahora con esta gran sequía… (Hernández Hernández, 1998, p. 103).

Y, como consta en los anales de la historia, muchas fueron las vidas que se tragó el mar en aquellos barcos que no contaban con condiciones seguras para la navegación:

> Mi padre trabajó allí durante muchos años, hasta que vino la "fiebre" de América y se marchó a Venezuela, no en aquel balandro, sino en un velero que naufragó a causa de un temporal y del mal estado del barco. Nadie se salvó. Ocurrió muy cerca de las costas venezolanas. ¡Quién iba a pensar que eran aquellos los únicos años que disfrutaba de su presencia! Mi infancia acabó cuando él se fue… Ya nunca más volvería a bajar ni a subir las laderas de la Fajana (Hernández Hernández, 1998, p. 132).

La relación de los canarios con la colonia inglesa se observa en obras de literatura infantil como *A vista de gaviota* de Joaquín Nieto Reguera (Nieto Reguera, 2007b). En este texto autobiográfico, el autor narra la vida de una pandilla de amigos que pasan sus días de vacaciones en las calles de la ciudad de Las Palmas, concretamente en el barrio de Ciudad Jardín. Los protagonistas de sus aventuras son aquellos que trabajan y viven en el entorno del parque Doramas, colindante al barrio. En uno de los capítulos, "Una momia viviente", uno de los niños, Mime, relata al resto del grupo cómo ha visto salir de una de las casas una momia cubierta de vendas, pero de pelo rubio, a la que dos sirvientes llevaban en volandas hasta sentarla en una hamaca protegida del sol. La imaginación de los niños hace el resto:

> -¿Y dónde dices que sucedió eso…?
> - En la casa del diplomático inglés que vive en la calle Alarcón. A la izquierda de la casa de don Fermín León.
> (…)
> La mansión del diplomático inglés era de dos pisos y se escondía de las miradas de los viandantes tras un jardín frondoso cargado de enredaderas que se encaramaban hasta la

> propia azotea. Llamaba la atención e inquietaba. No sabían cuántas personas vivían allí. Tenía un mayordomo y varios sirvientes, todos uniformados, y un coche oficial con la bandera de diplomático que acudía a recoger y a dejar a un señor estirado de traje oscuro. A diferencia de sus colegas, éste jamás saludaba a los chicos. Le abrían las puertas del jardín y del coche y cruzaba la acera como un exhalación. Nunca le vieron la cara. Luego el chófer, también uniformado, se introducía en el auto, alejándose con rapidez. Un verdadero misterio… (Nieto Reguera, 2007b, pp. 108-109)

Los chicos se atrevieron incluso a montar guardia para observar de cerca el aspecto de la "terrible momia", y lanzar callaos a la mansión para espantarla ante la furia y el asombro de sus inquilinos. Al final, la momia resultó ser una joven inglesa que se recuperaba de una enfermedad y de la que quedó prendado uno de los protagonistas:

> No fue la última vez que se vieron. Siempre tuvo una sonrisa y un *Hello Gaviota* que le encantaba… Ella pasó aquel verano en Ciudad Jardín hasta que un día no acudió más a la cita, desapareciendo de la misma forma que vino, todo un misterio. Quino la echó de menos, y es que, a la manera de cómo se enamoran los niños, Quino se enamoró… Fue la momia viviente más hermosa que jamás había visto en su vida… (Nieto Reguera, 2007b, p. 120).

En *A vista de Gaviota*, el lector se adentra en los años 60 y 70 de la ciudad de Las Palmas, y comprueba cómo ha cambiado su fisonomía y sus hábitos.

La historia de las Islas también ha motivado alguna iniciativa editorial, tal es el caso de la colección "Episodios Insulares" (a semejanza de los "Episodios Nacionales" de Don Benito Pérez Galdós) de la editorial canaria Cam-PDS. En esta colección, iniciada en 2007, cada título narra un hecho histórico, o legendario, desde el punto de vista de la ficción novelesca. Estos libritos que abordan sucesos de todas las épocas, desde la prehispánica a la actual, de formato más pequeño que el del libro de bolsillo, se trabajan en los centros escolares con el propósito de aunar la animación a la lectura con el conocimiento y difusión de la historia. En el prólogo de cada publicación, comentan los editores:

> En las páginas de los Episodios Insulares podrás encontrar interesantes sucesos sobre la Historia de Canarias: desde la llegada de los *canarii* y los episodios más importantes de la conquista de las islas, hasta las escalas de Colón hacia el nuevo mundo, las invasiones de los piratas (tenemos, al menos, un Episodio de piratería por isla), la emigración, las erupciones volcánicas, las plagas de langosta, el golpe militar del 18 de julio de 1936… y muchos más acontecimientos interesantes para el conocimiento de nuestro pasado. Sin embargo, debes tener en cuenta que estos episodios no son libros de Historia, sino relatos sobre la Historia de las islas.

Demuestra esta cita la importancia que la historia ha tenido, no sólo en la literatura de adultos, sino en la literatura dirigida a los más jóvenes.

Todos los temas tratados en este capítulo: los mitos, el paisaje, la isla, la historia están estrechamente interrelacionados, hasta tal punto que separarlos es sólo un recurso metodológico para ordenar la exposición. Cómo explicar el paisaje sin la influencia del mar o del concepto de isla, cómo desgajar los mitos de la presencia omnipresente del paisaje o del devenir histórico de Canarias. Cada uno de ellos representa una de las varas que se van entrelazando hasta formar la obra literaria. Algunos serán más visibles que otros, pero todos contribuyen al producto final, artesanal, que el lector descodificará también según su conocimiento o experiencia íntima. Estos temas se encuentran en la literatura infantil y juvenil pero en una dimensión diferente, a veces testimonial, a veces, meramente descriptiva. En estos textos, la separación vital, formativa y generacional entre autor y lector no facilita una interpretación común a ambos. Pero la literatura también ayuda a superar barreras y, al final, el lector siempre tiene la última palabra.

ANTECEDENTES DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL CANARIA

III

Capítulo 1: Ilustración, ciencia y razón

1.1. José de Viera y Clavijo, la búsqueda constante del conocimiento
1.1.1. Viera y Clavijo y los cuentos para niños
1.1.2. Los poemas didácticos
1.1.3. La prosa pedagógica
1.1.4. La novela picaresca
1.2. Tomás de Iriarte, la fábula como instrumento de crítica literaria

Capítulo 2: El Romanticismo y sus héroes. La huella de Agustín Millares Torres

2.1. La historia se convierte en novela
2.2. Benartemi, más que una leyenda

Capítulo 3: El magisterio de Galdós

3.1. La relación de Galdós con el cuento
3.2. Cuentos galdosianos para lectores jóvenes
3.3. Las características de los cuentos

Capítulo 4: Memoria y realidad en la prosa modernista

4.1. La nostalgia poética de Miguel Sarmiento
4.1.1. Lo que fui, el paraíso perdido de la niñez
4.1.2. Al largo
4.2. Costumbrismo y tragedia en los cuentos de los hermanos Millares
4.3. La fuerza narrativa de La lapa de Ángel Guerra
4.4. Verano de Juan el Chino, novela moderna

Capítulo 5: El universo imaginativo de las vanguardias

5.1. El juego poético en Pedro García Cabrera
5.2. Domingo López Torres, el poeta, el mar y el sol

Capítulo 6: Víctor Doreste y la fabulación de la realidad

6.1. Faycán, el precio de la libertad
6.2. Una mirada infantil a la ciudad y sus gentes

Capítulo 7: Carlos Guillermo Domínguez, el precursor de la LIJ canaria

7.1. Los primeros cuentos
7.2. Canarias como fuente de inspiración
7.3. Obras de temas diversos

Los que nacen y se crían junto a estos mares azules y dormidos,
entre tierras próximas, no pueden imaginarse la melancolía de aquellas islas.
En el gran mar, alumbrado por las estrellas de dos hemisferios,
el aislamiento trae consigo la espera, y la espera inclina el ánimo a la contemplación.

Miguel Sarmiento (*Lo que fui*)

Y se repitió la eterna balada con música de olas y viento en que la luz
y las sombras forman la mágica sinfonía de los claroscuros y el crepúsculo se prolonga,
mientras Magec y Enac se sonríen en el largo atardecer que convierte a
Gran Canaria en una isla encantada.

Carlos Guillermo Domínguez (*Atacayte*)

Los orígenes de la literatura infantil y juvenil no pueden delimitarse, tal como sucede con otros fenómenos literarios y artísticos, a un año determinado, ni siquiera a un época o hecho que haya supuesto un momento de referencia concreto. Pero sí parece incuestionable que la literatura infantil y juvenil ha evolucionado junto al concepto de infancia y juventud: cómo hablar de literatura infantil en periodos en los que no existía la infancia pues se consideraba adulta a una persona en la edad en que en la actualidad sería púber o adolescente.

Sin embargo, en la bibliografía sobre literatura infantil se encuentran trabajos prestigiosos como los de Bravo Villasante (1957, 1966), Hurlimann (1968) o García Padrino (1992) que abordan la historia de la literatura infantil y juvenil, bien en un periodo determinado, bien a lo largo de diferentes épocas. Otros estudios discuten sobre cuáles son los *clásicos* en literatura infantil, discusión que va más allá del ámbito hispanohablante (Bravo-Villasante, 1989; Paruolo, 2011). En estas obras se hace un recorrido por la literatura infantil española, europea o iberoamericana y se enumeran las obras y los tipos de textos que leerían o escucharían los niños y niñas en otros siglos. Es evidente, entonces, que construir una historia de la literatura infantil es plantearse dos preguntas básicas: ¿qué leían los niños y jóvenes?, o bien, ¿qué se escribía dedicado a ellos?

La respuesta a estas preguntas va ligada, lógicamente, a la historia y la sociedad de cada momento. Si en la Edad Media sólo leían y escribían unos pocos y la mayoría del pueblo escuchaba romances y cantares de gesta, no es descabellado pensar que los niños también los escucharían con agrado. Conforme se difunden los libros, tras la invención de la imprenta, son los hijos de reyes y nobles los que tienen acceso a la cultura y a ellos se dirigen los catones y catecismos, material didáctico que pretendía formarlos como gobernantes y como personas. Así se va sucediendo la historia, y en cada periodo los textos que la infancia elige son los que, presumiblemente, más se acercan a sus gustos: novelas de caballerías, fábulas, cuentos…

Algunos investigadores, como ya se ha adelantado en la primera parte de este trabajo, sitúan los inicios de la literatura dirigida especialmente a los niños en el siglo XVIII (Colomer, 1999; Cerrillo, 2008) porque es a partir de entonces cuando comienzan a contemplarse las necesidades formativas propias de la infancia. Se editan libros infantiles con fines educativos y posteriormente, gracias al consumo infantil de obras populares, se ampliaron a libros de ocio y entretenimiento aunque la función moral no se olvidara. Sin embargo, otros autores señalan el siglo XIX como el inicio de la

literatura infantil. En un compendio internacional sobre literatura infantil (Hunt, 1996), en el capítulo que se refiere a España, señalan García Surrallés, Moreno Verdulla y Dorao (1996) que "until the end of the nineteenth century there was no literature, properly speaking, for children in Spain, but only books with the sole purpose of moralising and instructing children and young people" (p. 726). Desde esta perspectiva, todos aquellos libros que con intencionalidad didáctica o moral se dedicaban a la infancia no se consideran literatura infantil .

En el caso de la Literatura infantil inglesa, Hunt (1994) señala cuatro periodos: 1º- *The Early History*, que comprende las producciones antes de 1860, 2º- *The Maturity*, de 1860 a 1920, 3º- lo que denomina *The Long We*ekend, que supone el periodo entre el final de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de la Segunda, de 1920 a 1939 y 4º- la última etapa que va desde 1940 hasta la actualidad. A pesar de esta división, considera el investigador británico que estudiar los libros para la infancia anteriores a 1744, fecha en la que uno de los más influyentes libreros de Londres adquiere uno de los primeros libros comerciales para niños y niñas, *A Little Pretty Pocket Book*, es una concesión pues no hay indicios de que los textos que leían, o se leían a los pequeños realmente los tuvieran en cuenta (Hunt, 1994, pp. 28-29):

> A conventional history of children's books might begin with the period before 1744, when the most of the books are used by children- educational texts, chap-books, tracts, and folk-tales- were used by adults as well. But, as the reading population increased, and the adult novel became established, those early texts were relegated to the nursery and formed the basis (either en spirit or in the solid fact that their woodcuts were refused) of eighteenth-century books for children. They can, however, only be described as children's books in any modern sense by a species of courtesy.

Por esta razón, puede ayudar a matizar la discusión sobre los orígenes de la literatura infantil un aspecto sociológico fundamental: la consideración del lector, es decir, el análisis del proceso creativo en relación a la persona que lee las obras. Así precisa Colomer (1999) que

> la constitución de la infancia como público lector forma parte de la gran extensión de la alfabetización que se produjo en la sociedad occidental durante el siglo XIX. Mujeres, obreros y niños fueron tres segmentos sociales que se incorporaron masivamente a la posibilidad de lectura y que, con sus demandas, hicieron variar la edición en general y la literatura en particular (p.83).

Estos argumentos nos ayudan a entender la complejidad de cualquier análisis de

la historia de la literatura infantil y juvenil, pues en ella intervienen distintos factores que no siempre concurren de igual forma en la literatura de adultos. En cualquier caso, esta realidad no contradice la afirmación de que la literatura infantil, como concepto y disciplina, es muy joven. Afirma Cerrillo (1990) que, en España, en la década de 1970 la literatura infantil era un hecho aislado, casi anecdótico si se analiza la producción editorial. En la actualidad, en cambio, se reconoce la literatura infantil y juvenil como una realidad visible que, lejos de la autocomplacencia, exige rigor y estudio (García Padrino, 1992).

Es preciso tener en cuenta, además, que hay muchas ocasiones en que los autores escriben para la infancia sin que ello suponga un cambio en la forma o el contenido de sus textos. Si bien es cierto que esto se da, sobre todo, en los escritores que consideramos clásicos, es decir, autores de otras épocas que han escrito para adultos y, en determinado momento, hacen alguna incursión en la literatura infantil. La consideración de la edad del lector en el proceso de elección, selección y elaboración del texto por parte de su autor, es un rasgo de nuestra era. En este sentido son significativas las palabras de Juan Ramón Jiménez antes del inicio de *Platero y yo* y que el poeta llama *Advertencia a los hombres que lean este libro para niños*: "Este breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para… ¡qué sé yo quién!… para quien escribimos los poetas líricos… Ahora que va a los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien!"

Para abordar el estudio de los antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria hemos querido tener presentes los argumentos que tradicionalmente han confluido en la historia de la literatura infantil y juvenil (y que hemos intentado esbozar brevemente en los párrafos anteriores). Si nos acercamos a la diversidad de literaturas del Estado español, de la mano de la diversidad de lenguas, hemos de señalar que, en el caso de la historia de la literatura infantil y juvenil catalana, Durán (2002) la divide en un preámbulo y cuatro fases:

- Preámbulo: va desde los orígenes de las lenguas románicas hasta la revolución industrial. Este periodo supuso una evolución hasta fijar el arquetipo social moderno. Durante este tiempo las obras que se escribían para la infancia eran esporádicas.
- 1ª Fase: que abarca el tiempo que hay entre el principio del siglo XX hasta el final del Guerra Civil española. En este momento se vivió un ascenso de la literatura infantil que se dirigía a los niños catalanes.

- 2ª Fase: Desde 1940 hasta 1962. En estos años no se podía publicar literatura en catalán, aunque también se experimentó un cierto aumento de dibujantes e ilustradores para niños.
- 3ª Fase: Desde 1962 hasta 1978. La democratización de la vida española y la renovación pedagógica contribuyen a un crecimiento de la actividad editorial que afecta también a la literatura infantil y juvenil.
- 4ª Fase: a partir de 1978. Son años de estabilidad sociopolítica que permiten que se vayan asentando todas las inquietudes del periodo anterior.

En la década de 1980 se produce una auténtica explosión de la literatura infantil y juvenil en catalán, se dan todas las circunstancias que permiten que se convierta en una realidad madura, con géneros (novela policiaca, realista, fantástica), autores e ilustradores diversos. Este entorno hará posible la reivindicación de que la literatura infantil y juvenil debe ser tratada con dignidad, más valorada. Para lo bueno y para lo malo se llega a la conclusión que "així està bé, la màquina funciona tota soleta, està ben engreixada, és ben normal, ben ususal…" (Durán, 2002, p.45).

Si repasamos la historia de la literatura infantil y juvenil de otras zonas del Estado español la evolución no es exactamente la misma, aunque pudiera coincidir en algún aspecto. En un estudio sobre la literatura infantil vasca contemporánea, Etxaniz y López Gaseni (2011) concluyen que la aparición de la tradición literaria escrita en euskera es tardía, pobre y de escasa calidad, en contraposición con la tradición oral. En el ámbito de la literatura infantil, parten del siglo XIX, aunque añaden que

> las publicaciones para niños durante el siglo XIX se pueden contar con los dedos de la mano. A partir de 1876, como consecuencia de la abolición de los fueros y el embrión de lo que pronto sería el nacionalismo vasco, comenzó a surgir una nueva LIJ, totalmente apartada de las corrientes de la literatura infantil internacional, tanto en temas como en estilos (Etxaniz y López Gaseni, 2011, p. 11).

Comprobamos que la suerte de la literatura infantil es variopinta, depende del territorio donde se estudie y los sucesos históricos, sociales y artísticos que en él acontezcan. En Canarias no existe bilingüismo, pero se cuenta, como ya se ha indicado en la parte II de este trabajo, con unas condiciones históricas bien diferenciadas: la literatura escrita comienza a registrarse en el siglo XVI, aunque los textos literarios que pueden considerarse antecedentes a la literatura infantil y juvenil actual se fechan en el siglo XVIII y llegan hasta finales del siglo XX. Por tanto, nos centramos en obras escritas por autores de distintas épocas, reconocidos por sus obras para adultos, que, en

algún momento, elaboraron textos que pudieron, o pueden, interesar a niños y jóvenes aunque ellos no los escribieran con esta finalidad. Los criterios de selección que se han manejado son tres: la intencionalidad del autor, la fecha de publicación y las marcas textuales (tema, personajes, lenguaje).

Según la intencionalidad del autor, encontramos textos que se escribieron pensando en niños y jóvenes, aunque tanto la infancia como la juventud no tuviesen la consideración social y psicológica que hoy sí poseen, como tampoco la motivación de los autores es la misma que la que los inspira en la actualidad. Por ejemplo, Viera y Clavijo, tal como ordena la máxima ilustrada, escribió diferentes obras dirigidas a los pequeños con intencionalidad educativa.

El criterio cronológico, por su parte, ayuda a poner unos límites. En este caso, se consideran antecedentes de la LIJ canaria a las obras publicadas antes de las fechas del *corpus* que parte de los años noventa del siglo XX. Pero, más que en el nacimiento de los autores, hemos contado, en cada época, con los textos que ha supuesto un hito importante, tanto por el impacto que supusieron en el panorama cultural en el momento de su publicación, como por la influencia que han ejercido en la literatura posterior. A esto hay que unir que, dentro de idéntico periodo temporal, se suceden experiencias literarias diferentes, modos de entender la realidad y de transfigurarla a través de la literatura heterogéneos. De ahí que, por ejemplo, en el siglo XX aún queden huellas del Romanticismo mientras el Modernismo y las Vanguardias pugnan por ocupar su hueco. No hay que olvidar que a lo largo de su historia la literatura canaria ha seguido una impronta propia, no siempre idéntica a la literatura continental y los periodos en los que se ha delimitado.

Es preciso puntualizar, además, que una obra puede haberse publicado con fecha posterior a 1990 pero, sin embargo, se incorpora a esta parte tercera de la investigación, es decir, a los antecedentes y no al *corpus* de análisis. Esta decisión se apoya en el hecho de que sus autores comienzan a publicar mucho antes. Así sucede, por ejemplo, con parte de la producción de Carlos Guillermo Domínguez.

Según las características textuales, hay obras que por sus temas, personajes o lenguaje pueden ser del agrado de los lectores más noveles, se planteara el autor dirigirlas a ellos o no. Debemos tener en cuenta que es muy difícil catalogar dichas obras como literatura infantil, juvenil o de adultos, puesto que en estos momentos no se dividía a los lectores según etapas, por lo que es comprensible que algunos textos no se sitúen específicamente en una categoría u otra. Este es el caso de escritores como

Miguel Sarmiento que se inspira en sus recuerdos de la infancia, o Víctor Doreste que elige unos protagonistas muy particulares, una manada de perros salvajes, libres, que viven en el barranco Guiniguada. Estas marcas textuales también nos ayudan a agrupar obras que si siguiéramos las fechas de nacimiento de su autor o de publicación, deberían considerarse en otro movimiento o hito literario.

Como en toda clasificación, es necesario contemplar alguna excepción al criterio general y, en nuestro caso, hay varias. Una de ellas la representan algunas obras de José de Viera y Clavijo. Así *Las bodas de las plantas* (1806), *Noticias del cielo o astronomía para niños* (1807) y *Noticias de la tierra o geografía para niños* (1807) se escribieron en los inicios del siglo XIX y en algunos casos se publicaron mucho después de forma póstuma, lo cual no significa que no puedan catalogarse como obras ilustradas. Es más, teniendo en cuenta la prolífica actividad de su autor es lógico pensar que, aunque ya esbozadas y puede que hasta redactada, no le diese tiempo de publicarlas hasta los albores del nuevo siglo. Otro caso singular es el de Claudio de la Torre que aparece en los manuales de historia de la literatura vinculado a la generación del 27, pero por las características de la obra estudiada, *Verano del Juan el Chino*, publicada en 1971, es más coherente incluirlo en el capítulo 3 en el que se aborda el Modernismo y Costumbrismo. Estas excepciones no invalidan el criterio general, únicamente responden al intento de mantener la coherencia en la organización del material pues, como afirmamos ya, no se tiene en cuenta sólo el criterio cronológico, dato que no deja de ser sólo una anécdota.

Insistimos en el concepto de literatura escrita, esto significa que no abordamos la literatura oral, cuyo caudal ha alimentado el patrimonio cultural y literario de las Islas Canarias, no por desdeñar su importancia e influencia en las obras que se escriben para niños y jóvenes, sino porque su estudio requeriría procedimientos y metodologías diferentes (comparación de variantes, recopilación de versiones, etc.) que van más allá de los objetivos de este trabajo, además de que ya existen estudios minuciosos de estos textos. Tampoco se incluyen las adaptaciones que hayan hecho las editoriales o los mismos autores para niños o jóvenes de obras para adultos, no porque no fuera interesante analizarlas, sino porque no corresponde al ámbito de este trabajo hacer una crítica literaria de adaptaciones y versiones; es éste un tema diferente al que nos ocupa. Por esta razón no hemos tenido en cuenta los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós pero sí sus cuentos por dos motivos fundamentales. Primero porque es el maestro al que siguieron todos los novelistas posteriores en los que ejerció una notable influencia,

segundo porque algunos de sus cuentos se han considerado adecuados para los jóvenes y se ha hecho alguna edición destinada a estos lectores.

Después de unificar los criterios expuestos, y siendo conscientes de las fisuras que toda clasificación puede tener, la selección de autores y obras que hemos considerado antecedentes de la literatura infantil y juvenil actual, es decir aquellos textos precursores de las obras que se analizan en la parte IV de este trabajo, se ordenan en el siguiente cuadro:

Hito literario	Autores	Obras
Ilustración, ciencia y razón	José de Viera y Clavijo	* *Cuentos de niños que instruyen divirtiendo* (de los que Viera sólo hizo la traducción del francés) * *Los Aires Fixos* * *Los meses* * *La boda de las plantas* * *Noticias de la tierra* * *Noticias del cielo* * *Librito de la doctrina rural* **Vida del noticioso Jorge Sargo*
	Tomás de Iriarte	* *Fábulas literarias*
El romanticismo y sus héroes. La huella de Agustín Millares Torres	Agustín Millares Torres	* *Recuerdos históricos* * *El último de los canarios*
El magisterio de Galdós	Benito Pérez Galdós	* *Cuentos*
Memoria y realidad en la prosa modernista	Miguel Sarmiento	* *Lo que fui*
	Luis y Agustín Millares Cubas	* *Cuentos de la tierra canaria*
	Ángel Guerra	* *La lapa*
	Claudio de la Torre	* *El verano de Juan el Chino*
El universo mágico de las vanguardias	Domingo López Torres	* *Diario de un sol de verano*
	Pedro García Cabrera	* *Poemas (Líquenes y Alondras)*
Víctor Doreste y la fabulación y realidad	Víctor Doreste Grande	* *Faycán*
Carlos Guillermo Domínguez, el precursor de la LIJ canaria	Carlos Guillermo Domínguez	* *Atacayte* * *Sosala* * *Bencomo* * *Nayra* * *Guan Tibicena* * *Leyenda de los almendros de Tejeda* * *Siete fusiles* * *Leyenda del Nublo, la rana y la flor*

Los niños y jóvenes actuales no se sienten próximos a libros como los que escribió Viera y Clavijo o los hermanos Millares Cubas, ni a otros más contemporáneos, pero en este desapego influyen factores de diferente índole, sociológicos, lingüísticos, culturales, educativos, etc. El mundo que viven nuestros niños y jóvenes tiene poco que ver con el que rodeó a estos creadores, tampoco es igual el lenguaje aunque hablemos la misma lengua. Pero no por ello deben dejarse de lado las obras que ya se consideran clásicas; la lectura debe llevar a despertar la emoción estética para lo cual vale todo tipo de textos. Así lo ha explicado de forma muy clara Janer Manila (2002, p. 28):

> Probablement, el lector adquireix la maduresa el día que és capaç d'integrar a l'experiència quotidiana l'experiència de la lectura. Quan un nin és capaç de referir-se a un llibre que ha llegit peri l-lustrar determinats aspectos de la vida, podem estar segurs que sap aplicar a la realitat l'experiència estètica que la literatura ha fet surgir en la complexitat de la seva imaginació.

Además de a los lectores, es preciso tener en cuenta a la crítica literaria pues, en la mayoría de los casos, se han ignorado las obras que autores ya reconocidos escribieron para niños y niñas. Esta invisibilidad ha beneficiado poco el desarrollo de la propia literatura infantil, y también de los estudios críticos y la investigación que sobre ella se han llevado a cabo hasta hace unos años. Y es una suerte compartida, pues ha sucedido igual en otros países, baste como muestra lo que afirma Hunt (1994) respecto a la literatura infantil en habla inglesa:

> Children's books, then are rarely acknowledged by the literary establishment. Few people know that Thackeray, Woolf, Plath, Hardy, Joyce, and many other authors wrote for children. Children's books are invisible in the literary world, in much the same way as women writers have been- and still are- invisible in the eighteenth-century novel (p. 7).

En el caso concreto de la literatura canaria, es fundamental el papel que juegan los mediadores que, en la inmensa mayoría de los casos, son los docentes. Los niños y jóvenes de la primera mitad del siglo XXI no han releer los textos con la mirada de la obligación de conocer parte de la cultura de su pueblo, que también, sino como una forma de aproximación al contexto histórico, al lenguaje, a la ideología y a los personajes que pueblan estas páginas indispensables para entender el devenir de las Islas Canarias y sus gentes.

Capítulo 1
Ilustración, ciencia y razón

En las Islas Canarias, el siglo XVIII transcurre con las particularidades económicas, sociales, culturales que se devengan de la evolución histórica cuyo origen se remonta a la conquista y colonización del Archipiélago. Es decir, a los sucesos que tienen lugar en España y Europa en esta época, hay que unir las características propias de la evolución histórica de Canarias como territorio anexado a la corona castellana, pero alejado. Algunos estudios sobre esta época (Béthencourt Massieu (ed.),1995), nos aproximan a las condiciones que marcaron esta época, pero también a la actividad cotidiana de los habitantes de las Islas (Romero y Ceballos, 2002). La economía se movía entonces entre periodos de crisis y cierta bonanza que coincidían la mayor parte de las veces con el comercio de los productos a los que se dedicaba gran parte del terreno insular, cultivos poco diversificados que iban cambiando siempre según lo hiciera el mercado. Así comenta Macías Hernández, 1995, p.168):

> Si la expansión del producto mercancía exportador –azúcares y luego vinos- y su efecto de arrastre sobre el conjunto de la economía del país, habían propiciado su vigoroso crecimiento económico durante el periodo anterior, entre el último cuarto del siglo XVII y mediados del XIX se produjo una larga etapa de decadencia, con un breve paréntesis de recuperación entre 1790 y 1814 (…). La población decreció o se estancó, surgiendo por primera vez la variable emigratoria; por último arreció la miseria y la conflictividad social.

La actividad económica influye en todos los aspectos de la organización social y política, pero también es cierto que las condiciones heredadas de siglos anteriores no facilitaban la permeabilidad o el cambio social. En este siglo se precipita la decadencia del poder señorial que ya había comenzado en siglos anteriores, mientras que aumenta el poder real. Los señores residían habitualmente en otras Islas y sus señoríos no eran muy rentables económicamente lo que hacía que se desentendieran aún más de ellos. Por otro lado, la corona emprendió el acoso y derribo de estos señorías en dos frentes: “uno jurídico, tratando de eliminar puntales legales de que pudiera valerse el señor para mantener su influencia; y otro político, insinuando a los vasallos los mejores niveles de vida que alcanzarían, de pasarse al realengo” (Roldán Verdejo, 1995, p. 310).

En este panorama entre antigüedad y modernidad surge la ilustración canaria al calor de las inquietudes culturales e intelectuales peninsulares y europeas cuyos

máximos representantes tuvieron como denominador común: la preocupación por la enseñanza y la literatura, los viajes y las estancias fuera de las Islas que les nutren como intelectuales y les permiten observar la realidad con otra perspectiva.

1.1. José de Viera y Clavijo, la búsqueda constante del conocimiento

José de Viera y Clavijo (1731-1813) nació en Tenerife, en Realejo de Arriba, y murió en Las Palmas de Gran Canaria después de algunas estancias en Madrid y varios viajes por Europa. Le tocó vivir una época dominada por el reinado de los Borbones (Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV) y en una tierra en la que predominó el despotismo ilustrado. Su familia pertenecía al sector más culto de una burguesía que aún no ostentaba el poder, pero gozó de la protección de la nobleza y el clero lo que le permitió no sólo ascender dentro de la Iglesia, sino tener contacto con múltiples personalidades. En la España del XVIII se nacía noble pero para ser clérigo había que hacerse a través del estudio, el tesón y el mecenazgo: “Ser miembro de una institución como la eclesial, que casi era un estado dentro del estado, comportaba pues todo un privilegio. El “color” de la sangre era requisito ineludible para acceder a un alto cargo, obstáculo que no lograría salvar el estado llano, salvo honrosas excepciones” (Méndez García, 1982, p.11). Parece que Viera fue una de estas excepciones por lo que pudo desarrollar sus inquietudes intelectuales y ampliar sus conocimientos científicos y literarios.

Viera y Clavijo es una de las figuras más insignes de la historia de la literatura canaria y en particular de la época ilustrada. Es necesario recordar esto último porque explica no sólo su obra, sino su vida de entrega a la investigación, la ciencia y las artes. Puede afirmarse que en la Ilustración algunos de los conceptos más importantes son, junto al saber, la filantropía, la tolerancia y la paz. Y Viera vivió cada uno de ellos con intensidad. Como comenta Galván González (2013), la Ilustración en Canarias se concretó en la ciudad de La Laguna en la década de los cincuenta a través de la tertulia que el marqués de Villanueva del Prado, Tomás de Nava Lino y Grimón, organizaba en el palacio de Nava y en la que Viera y Clavijo participó activamente dinamizando diversas actividades. Las tertulias se constituyeron en nuevos espacios de socialización que se convirtieron en un fructífero medio de difusión de los conocimientos innovadores y del cambio de mentalidades ancladas aún en el Antiguo Régimen.

Para canalizar el auge económico en un periodo en que campesinos, burguesía y nobleza estaban condenados a entenderse si se quería mejorar el país, el gobierno funda

las Sociedades Económicas del País con el objetivo principal de difundir conocimientos y fomentar el desarrollo de la economía. Estas Sociedades adquirieron una función relevante por lo que se fueron extendiendo por todo el territorio, incluida Canarias. Según relata Hernández González (1982, p. 56):

> En estas Sociedades se establecieron "clases" de Agricultura, de Industrias, de oficios, etc. En dichas clases se debatían los problemas que afectaban a la zona, y, -teniendo en cuenta el carácter básicamente agrario de la sociedad española y de la canaria en particular-, no es extraño que se hablase sobre la optimización de la producción, la selección de semillas, la técnica agrícola, etc., y se plantease la necesidad de "ilustrar" al campesino en el aprendizaje de conocimientos útiles.

La labor de Viera y Clavijo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, de la que fue director a partir de 1790, resultó bastante fértil habida cuenta de los estudios que llevó a cabo en su seno, costumbre que no abandonará hasta su muerte. Comienza en 1785 con el *Examen analítico del Agua agria de Teror en esta Isla de Canaria*, y continúa según la siguiente cronología que recoge Hernández Gutiérrez (2006):

- 1785:
  * *Examen analítico del Agua agria de Teror en esta Isla de Canaria.*
  * 3 de diciembre. *Memoria sobre la naturaleza del Carbón de piedra, indicio de sus minas, utilidades.*
- 1786:
  * *Memoria de la Rubia Silvestre del país, llamada Tayzaygo o Raspilla, su uso para el tinte de lanas y su cultivo.*
  * *Memoria sobre el modo de quemar la yerba Barrilla, Sosa, o Cofe-Cofe, y de hacer la Sal Alkalina, que es de uso muy importante en Vidrieras, Xaboneras, Tintes, Lexías, Boticas, Laboratorios Clínicos, Lavaderos, Desengrasaderos de lanas.*
  *29 de noviembre. *Memoria sobre el Riano, o Palma Christi llamado vulgarmente tártago en nuestras islas.*
- 1787:
  * 2 de abril. *Memoria sobre algunas observaciones en orden a la crianza de los gusanos de seda.*
  * 4 de junio. *Memoria sobre el modo de hacer en Francia carbón de leña.*
  * 23 de junio. *Memoria sobre el uso de la yerba Orchilla.*
- 1788:
  * 10 de marzo. *Memoria sobre el modo de renovar los sombreros viejos.*
  * 6 de mayo. *Memoria sobre el modo de desengrasar la lana.*

Una de las preocupaciones que tuvo Viera a lo largo de su vida fue la enseñanza, no sólo por lo que esta suponía para la formación del individuo sino como recurso indispensable para la transformación de la sociedad. La educación fue una de las prioridades de la España ilustrada, como comenta Galván González (2013):

> fue el pilar sobre el que se edificó el conjunto de reformas potenciadas por la monarquía borbónica al tomar conciencia de la urgencia de contar con una población instruida y formada que pudiese asumir sus proyectos de modernización y cumplir con otro de los objetivos nucleares de la Ilustración: la utilidad en aras del bien común, la felicidad pública (p. 34).

Guiado por este afán, escribió Viera muchos textos con esta finalidad, entre ellos una serie de memoriales redactados en 1764 en los que se indica cuáles deben ser las soluciones al analfabetismo que sufría Canarias en el siglo XVIII. Estos textos se agruparon en su obra *El Síndico Personero* que propone diferentes reformas en la educación, institución y el bienestar común. Esta obra es un claro ejemplo de los asuntos que más le interesaban en sus comienzos como escritor: la pedagogía y la democratización del saber humano. Afirma Negrín Fajardo (2013) que este volumen es una publicación de enorme envergadura, muy similar a otros documentos pedagógicos, fue, además, un referente para los escritores posteriores, y añade que "el plan educativo de los memoriales contrasta con la realidad educativa canaria de finales del siglo XVIII y encierra el valor de un proyecto para la reflexión y el avance del conocimiento de la época" (Negrín, 2013, p.80). Según Hernández Gutiérrez (2006, p. 57) "todos estos trabajos eran sencillos complementos a lo que sería su gran aportación a la cultura canaria y española, la *Historia General de las Islas Canarias*". Es necesario destacar esta obra de intención didáctica por su trascendencia intelectual, pero también porque ayuda a comprender cómo desde sus inicios como intelectual, científico y escritor, Viera tuvo presente la instrucción como motivación, lo que explicará el desarrollo posterior de su obra para niños y jóvenes.

Con *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* dignificó la historiografía y la cultura de las Islas Canarias y, de alguna forma, las situó en el mundo. Las palabras que dedicó Félix Hormiga a la obra de Viera y Clavijo con motivo de la celebración del día de las Letras Canarias en 2006, valen como síntesis de lo que supuso su quehacer intelectual para las Islas:

> Fue José de Viera y Clavijo un ilustre canario, creador incansable, un hombre entregado a la ciencia y a desterrar las oscuridades en las que estaba sumida la sociedad. Comprometido con su tierra trató de dignificarla a través de su proceder y de sus escritos, convirtiéndose de este modo en un referente indiscutible en Canarias, como lo fue en España, al ser una opción clara de la Ilustración al tiempo que esgrimía una libertad de pensamiento como ningún otro religioso llegó a alcanzar (Hormiga, 2006, p. 37).

1.1.1. Viera y Clavijo y los cuentos para niños

Una de sus primeros contactos con la literatura destinada a niños y jóvenes fue la traducción, en 1784, de *Cuentos de niños que instruyen divirtiendo*, libro que había sido publicado en París y que consta de cuarenta y siete relatos y un drama para escenificar. El título de esta obra ya indica el origen de los textos, la recopilación de cuentos de diferentes autores, así reza en su página inicial: "Cuentos de niños que instruyen divirtiendo: obra estractada de buenos autores, principalmente de la que con el título del amigo de los niños publicó en París M. Berqui, y fué premiada por la Academia francesa, como una de las más útiles para la educación" (Viera y Clavijo, 1804).

Arnaud Berquin (1747-1791) fue un poeta francés amante de lo pastoril y lo idílico que decidió, una vez se convirtió en preceptor de los hijos de un hacendado librero, dedicar textos a los pequeños. Así, por medio del periódico que fundó, *L'ami des enfants*, copia del *Kinder-freund* creado por el moralista alemán Christian Felix Weiss, ofreció con regularidad cuentos, poemas e historias morales y religiosas. Berquin "se hizo famoso con sus historias cursis y lacrimógenas, explotando la ternura y abusando de la sensiblería. Todo es exagerado en sus historias: los niños malos son muy malos, los buenos son muy buenos" (Garralón, 2001, p. 36). Afirma Garralón (2001) que, siguiendo su estela, se editó en España en 1798 el periódico *Gaceta de los niños*. No menciona, sin embargo, la investigadora el trabajo que realizó el autor canario y que contribuyó a su difusión por todo el territorio, ¿o tal vez fue una traducción que sólo se distribuyó en Canarias?

La colección de cuentos que recoge Viera y Clavijo posee todas las características de los textos didácticos que se dedicaban a los menores. Algunos de estos rasgos son:

- Los protagonistas son niños, generalmente una niña, que interactúan con un adulto, habitualmente el padre. Estos pequeños, o se plantean alguna inquietud fruto de su desconocimiento de la vida, o reaccionan de modo que

dan ejemplo a pesar de su inocencia, o su comportamiento sirve para extraer alguna lección.

- Abundan los diálogos, aunque no en todos los cuentos en la misma proporción. En estas conversaciones el adulto educa al pequeño a partir de las preguntas que éste le hace o le ayuda a reflexionar sobre su actitud. En otras ocasiones, el intercambio se produce entre personajes de igual rango (dos hermanos, dos jóvenes de diferente posición social, etc.) y cumple la función de destacar algún aspecto que ayudará a explicar la moraleja del relato.
- Los temas son cotidianos y comunes en la vida familiar y social de los niños, también hay motivos centrados en la naturaleza, en las diferencias sociales, etc.; pero todos poseen un carácter aleccionador. La presencia de la religión, y en concreto de Dios, responde también a la influencia de la moral imperante.
- El lenguaje es sencillo aunque con rasgos propios de la época: uso de diminutivos, tratamiento formal a los mayores, vocabulario poco coloquial (desde la perspectiva actual) que incluye palabras ya perdidas o inusuales, incluso grafía, puntuación y ortografía características del siglo XVIII y que hoy se considerarían erróneas.

Podemos tomar como referencia algunos de los textos, por ejemplo, el primer cuento se llama “El hermanito” y en él una niña descubre “un hermanito que Dios te ha enviado esta noche” de mano de su padre que la acerca a la habitación para que lo vea: “Abrió el Padre la puerta de la alcoba de su madre, y al lado de la cama vió Mariana una muger que conocía, la qual estaba envolviendo al recienacido en las mantillas” (Viera y Clavijo, 1804, p. 4) . Todo el texto se basa en los interrogantes que tiene la pequeña ante la visión del hermano que no habla, no come, no abre las manos, etc. A cada una de estas preguntas, su progenitor va respondiendo y, de paso, indicando cómo debe comportarse con él:

> La Madre abriendo la cortina del catre. Si, Marianita, yo ya lo he visto: ¿y tu no te has alegrado de verlo?
> Marianita. Mucho, Mamá: U me dá un compañerito muy gracioso. Que mono! y que coloradito esta! No parece si no que acaba de correr. Papá, quiere U que juegue conmigo?
> El Padre. Todavia no puede andar el pobrecito: no ves q. Tiene mui delicaditos los pies’
> Marianita. Jesus! Que piesecitos! En muchos dias no podremos retozar juntos.

> El Padre. Hija, ten paciencia, pues será menester que aprenda primera á andar, y después podreis dar brincos en el Jardin los dos juntos.
> Marianita. Pobrecito! Yo quiero regalarte alguna cosa para que empiéces á quererme. Toma esta estampita, que tengo aqui en la faldriquera. Ay Papá! No quiere tomarla, y tiene las manitas cerradas.
> El Padre. Como quieres que haga uso de ellas, hasta q. pasen unos meses?
> Marianita. Es verdad: y entonces yo le daré al niño todos los juguetes que tengo. No te gustarán, hermanito? Parece que rie. Di tu ¿cómo me llamo? Marianita! Marianita! No quiere hablar (Viera y Clavijo, 1804, pp. 5-7).

El texto mantiene la gracia de las preguntas lógicas y contundentes de los pequeños, representados en Mariana, la niña protagonista, y de la ingenuidad de los que conocen poco del mundo que les rodea; a ello se unen unas respuestas pacientes y minuciosas de los adultos que ayudan a la niña a solventar todas sus dudas.

En otro cuento, “El canario”, comienza el relato con una narración breve que muestra a un vendedor de pájaros pregonando su producto, y la protagonista, Mari Pepa, solicita el permiso de su padre para comprar uno. El padre de Pepa le comenta que ella es muy atolondrada y le recuerda que debe cuidarlo y no olvidarse de alimentarlo. La pequeña le promete que así lo hará. Después de algún tiempo en que el pajarito centra toda la atención de Pepa, ésta se olvida de él y se entretiene con juguetes nuevos. Logran revivirlo, pero, de nuevo, la niña, durante un viaje de sus padres, se olvida del pajarito que muere de hambre y sed. Aprende la lección, aunque su padre hará todo lo posible para que no la olvide:

> Su Padre hizo desecar al páxaro, y lo mandó colgar del techo en el quarto; y cada vez que ella levantaba casualmente la vista, se le saltaban las lágrimas de los ojos, y pedía que se lo quitasen de allí, lo que consiguió después de mui repetidas instancias; pero siempre que incurría en alguna falta por ligereza, ó indiscreción, se dexaba luego ver el páxaro en su aposento, y oía decir á todos: Pobre Mimì! Que muerte tan trágica fué la tuya? (Viera y Clavijo, 1804, pp. 39-40).

La moraleja de que es necesario ser responsables y comprometerse en el cuidado de lo que nos rodea se reafirma aún más a través del castigo que recibe la niña que no ha obrado bien.

En otros textos menos dialogados se explica la acción y actitud valerosa de los pequeños que, al final, reciben su gratificación. Así, en el cuento “La nieve”, una niña da de comer a los pájaros que andan hambrientos porque la primavera no termina de llegar. Cuando observa que otros niños los capturan para venderlos o dárselos de comer a los gatos, decide comprarlos y llena la casa de pájaros con el beneplácito de su padre

que admira su buen corazón. Pero la niña gasta su dinero y siente pena porque no podrá salvar a muchos pájaros más. Pronto descubrirá en sus bolsillos, gracias a la compasión de su padre, muchas monedas que le ayudarán a continuar con su causa hasta que llega la primavera. El elemento religioso, común a la literatura para niños de esta época y que pervivió mucho tiempo después, se deja entrever de forma explícita:

> Aquella misma tarde, le sucedió, que al meter la mano en el saco de cañamónes, encontró una cedula, en que estaban escritos estos versiculos de un Salmo: *Las aves del cielo habitarán en ella… Dandoles tu, ellas recogerán; extendiendole tu la mano, se llenará de tu bondad todo lo que respira*. Al leer estas palabras volvió Luisita la cabeza, y viendo á su Padre que la estaba acechando, le dixo: Papá, con que yo soi ahora como Dios?
> Sí, hija mía (respondió) Sí: quando haces bien á qualquiera criatura, imitas á Dios y te acostumbras á socorrer a tus semejantes, que es la mayor dicha del hombre (Viera y Clavijo, 1804, pp. 22-23).

En "Amador", el niño protagonista deja de comer porque a su padre, un pobre menestral con seis hijos pequeños, no le llega el dinero para alimentar a toda la familia y sólo les toca un pedazo de pan a cada uno. Amador, el mayor de los hermanos, dice sentirse enfermo para poderse ir a la cama sin cenar y sin levantar las sospechas de su padre. Éste, preocupado, llama al médico que descubre que está bien, simplemente ha decidido no comer y el pequeño le insiste en que no se lo cuente a su padre. El doctor le advierte entonces que puede enfermar, el niño es contundente; de este modo su padre tendrá una boca menos que alimentar. El médico, impresionado por la actitud del niño, le ofrece todo tipo de viandas a la familia, además, la noticia del valor del pequeño llega a oídos del rey que concede una pensión a su padre para que no pase más necesidades. La heroicidad del niño debe ser recompensada pues el mismo Dios así lo exige :

> No pudo aquel buen Medico oir estas razones del generoso rapaz, sin transportarse de ternura y admiracion; y tomandolo entre sus brazos lo estrecho contra su corazón y le dixo: "no Amiguito de mi alma, no, tu no morirás. Dios, como Padre universal de todos tendrá cuidado de tí y de los tuyos; y puedes darle gracias de que me haya traido á tu casa (Viera y Clavijo, 1804, p. 29).

Cada texto refleja una enseñanza, se explica la utilidad y maravilla de todo lo que encierra la tierra, incluso de aquello que consideramos inútil, tal como sucede en "Los zarzales", cuento en el que se narra cómo una planta, aparentemente tan molesta, también sirve para proveer a los pájaros de materiales para sus nidos "por que la Providencia tiene cuidado de las mas débiles criaturas, y les subministra quantas cosas

son necesarias para su conservacion y bien estar" (Viera y Clavijo, 1804, p. 52). Se hace hincapié en la utilidad del trabajo, en el respeto a los padres y su criterio que es necesario obedecer. Es interesante cómo en "Los muchachos que hacen su gusto", el padre utiliza un método pedagógico cuanto menos novedoso: deja a los niños hacer lo que quieran para que comprueben que están equivocados y que es preferible seguir las directrices paternas. Hay textos que dejan claro que cada uno debe prosperar dentro de su condición social, sin falsa caridad, manteniendo las diferencias y mejorando su calidad de vida únicamente en la medida de sus posibilidades, así se explica en "Clementina y Magdalena", una rica, otra pobre:

> La Madre = No, Clementina, yo no estoi enfadada; pero acostumbrar una pobre á galas y golosinas que no pueden durar, es querer hacerla infeliz. Ella vive sana y contenta con su pan bazo y sus pies desnudos. Lo que haría yo, si fuese tu, seria ahorrar de mis alfileres, y comprarle lo mas necesario para vestirla segun su condicion (Viera y Clavijo, 1804, p. 59).

Estos cuentos son un manual en el que aparecen todas las normas y valores que los adultos desean inculcar a los niños para que crezcan como personas de bien según la mentalidad de la época. No hay lugar para lo maravilloso, para los efectos mágicos, pero son un documento indispensable para entender cómo se concebían las lecturas para los niños y la naturaleza de los temas que se trataban, tradición que no acabó en el siglo XVIII sino que se ha mantenido en la literatura infantil y juvenil posterior. En el siglo XIX, el tono aleccionador y moral sobrevive en los cuentos para niños, a pesar de que en esta época la influencia del cuento folklórico, es decir, de la tradición popular es bastante evidente. Incluso en algunos periodos del XX, sobre todo en la primera mitad del siglo y en la posguerra española por razones políticas evidentes pues se buscaba el adiestramiento de toda la población, el afán por instruir a los niños prevalece sobre cualquier otra motivación de los autores (García Padrino, 2001a). Es muy precisa Garralón (2001) cuando interpreta esta pervivencia de lo pedagógico:

> El acceso a la alfabetización y a la cultura a fines del siglo XIX dejó de ser patrimonio exclusivo de las clases altas, y la pedagogía adquirió una nueva dimensión en cada país: los ciudadanos educados estaban más preparados para colaborar activamente en la reconstrucción de los países recién independizados- o en vías de hacerlo- y por ello la educación trataba de reflejar las inquietudes del momento. Los niños pasaron a ser una de las preocupaciones educativas institucionales. Si bien esto fue un hecho destacado en siglos anteriores, en esta época adoptó una nueva dimensión, al llegar a un público amplio (p. 74).

A pesar de la importancia de la traducción de *Cuentos para niños*, no fue la narrativa el género que utilizó el ilustrado canario para su obra pedagógica más significativa, sino la poesía. Su poemario didáctico incluye diferentes textos entre los que destacamos, por considerarlos más apropiados para niños y jóvenes, *Los Ayres Fixos*, *Los meses* y *La boda de las plantas*. Además de usar la métrica, también redacta obras según la fórmula socrática de preguntas y respuestas (y que después retomarían y reelaborarían discípulos del filósofo griego como Platón y los escolásticos), *Noticias de la Tierra o Geografía para niños*, *Noticias del cielo o Astronomía para niños* y el *Librito de la doctrina rural para que se aficionen los jóvenes al estudio de la agricultura propio del hombre*. Estas son las únicas que señalan en su título la intención expresa de dirigirlas a niños y jóvenes. Junto a ellas, se encuentra también una novela picaresca, *Vida del noticioso Jorge Sargo* que presenta paralelismos con otros textos coetáneos de idéntica condición.

1.1.2. Los poemas didácticos

En la poesía de la época, la ciencia se convierte en un tema digno de ser loado, no sólo por el afán didáctico propio de los ilustrados, sino porque ya había desaparecido el interés por los motivos caballerescos, heroicos o mitológicos, lo cual no significa que no se cultivasen, tal como hizo el mismo Viera y Clavijo en su obra las *Hazañas de Cortés*. Pero era mucho más importante el descubrimiento del hidrógeno, el oxígeno, el anhídrido carbónico, los últimos avances en astronomía o los secretos de la botánica, todos cantados por el poeta canario. Aunque en la forma se siguen utilizando imágenes similares a las que antes se empleaban para cantar a los héroes de las Cruzadas o a los conquistadores del Nuevo Mundo, tal como señala de la Nuez (1983).

La primera edición de *Los Ayres Fixos* es de 1780 y constaba de cuatro cantos:

- Canto Primero: “El ayre fixo de la tierra y fermentación vinosa carbónica” que consta de veinte estrofas.
- Canto Segundo: “El ayre inflamable. Hidrógeno” de dieciséis estrofas.
- Canto Tercero: “El ayre nitroso mofeta ó azoe”, de catorce.
- Canto Cuarto: “El ayre desfloxisticado” también de catorce estrofas.

Posteriormente se le añadirían dos cantos más:

- Canto Quinto: “ Los ayres vegetales” de veinte estrofas.
- Canto Sexto: “La máquina aerostática” de catorce estrofas.

El Marqués de Santa Cruz, de cuyo hijo fue preceptor Viera, introdujo en España

los descubrimientos sobre los aires fijos que circulaban en el extranjero. El marqués proporcionaba, "al ayo de su hijo las máquinas é instrumentos con que Sigaud hacia las demostraciones" (Texidor, 1873, p. 4). Además, según cuenta Hernández Gutiérrez (2006), Viera montó un pequeño laboratorio en la casa de su protector en el que organizaba pequeños cursos siguiendo la estela de los científicos galos, y realizaba experimentos que deslumbraban a los participantes. Para ilustrar estos experimentos compuso este poema didáctico que firmó bajo el seudónimo de uno de sus colaboradores, Diego Díaz.

La finalidad de Viera con esta obra es divulgativa, quería dar a conocer los avances en el campo de la química y la física que había tenido la oportunidad de conocer y estudiar en su estancia en París. Acontecimientos que, en palabras de Luis y Yagüe, editor y prologuista del volumen que manejamos, eran: "sucesos que preparaban laboriosamente la revolucion científica que poco despues habia de triunfar" (Viera y Clavijo, 1876, p. XIX). El mismo Viera llevó a cabo experimentos para mostrar a sus conciudadanos lo que la ciencia era capaz de hacer. Así, en 1783, elevó desde el jardín de la casa del Marqués de Santa Cruz uno de los primeros globos aerostáticos que pudieron observar los habitantes de Madrid, fenómeno físico al que dedicó el canto sexto y último de su poema:

> "Un balon, pues, de Gas rarificado
> Mas ligero que el ayre y menos denso,
> Presentando un volumen dilatado,
> Lo material olvida con lo inmenso;
> Y es tal su levedad con este estado,
> Tanta su propension al libre ascenso
> Que ansioso de habitar altas regiones,
> Huye del suelo y fuerza las prisiones."
> (Viera y Clavijo, 1876, Canto Sexto, estrofa VI, p. 44 y 45).

Al comienzo de cada uno de los cantos, el autor expone brevemente lo que denomina argumento, que consiste en una explicación de lo que se va a detallar en verso, explicación en la que, en ocasiones, se incluyen los nombres de los científicos que han descubierto el fenómeno objeto de recreación. Estos argumentos se redactan en prosa y su finalidad es situar al lector en el contexto adecuado, además de enunciar el fenómeno descrito de forma más o menos técnica puesto que, después, se sustituirá este punto de vista por otro más literario. Por ejemplo, el argumento del canto I, "El ayre fixo de la tierra y fermentación vinosa carbónica", señala:

> La Física y Chímica revelan al Ingles Priestley la Naturaleza del Ayre Fixo, extraido por medio de la fermentación vinosa, la distilacion ó la esfervescencia, al que otros fisicos y chímicos anteriores llamaron gas ó espíritu silvestre, sin que hubiesen podido contenerle ni reducirle á examen. Descripción del aparejo en que se saca el ayre fixo de la tierra calcária con aceyte de vitriolo. Sus efectos y fenómenos… (Viera y Clavijo, 1876, Canto Primero, p. 1 y 2).

A pesar de la intención didáctica, la forma poética se impone en perjuicio del tratamiento objetivo del contenido, por lo que hay que valorar su obra no como un manual de ciencias, y sí como una obra poética. Señala al respecto Luis y Yagüe:

> El objeto de la publicacion claramente lo indica y, sin duda, para conseguir mejor su intento, hizo la esposision en verso, dejando de valerse de la prosa castellana, en la que tan diestro era, según la Real Academia de la Lengua.
> Al dejarse llevar D. José Viera de sus aficiones á verificar, no comprendió, por lo visto, cuan difícil es sugetar á un modo de decir forzado, nombres, hechos y descripciones técnicas que, por su índole, se habian de ver sacrificados en mas ó en menos á la forma de decir, perdiendo en claridad lo que con el adorno de la rima se los queria hacer ganar. De ahí nace, como se echa de ver á la simple lectura del poema, una ampulosidad tal que, á no tener importancia verdadera los hechos como objeto principal en él expuestos, habria que juzgarlo mas como una obra poética, muestra notable de la erudicion de Viera, que como trabajo científico (Viera y Clavijo, 1876, p. XXI).

Estas palabras resultan esclarecedoras ya que ayudan a comprender la dificultad que entraña la lectura de este poema, y que tienen que ver con el tema pero, sobre todo, con la forma. A veces, utiliza una redacción sencilla que se basa en ejemplos o imágenes fáciles de identificar:

> El Ayre de Teatros y Conciertos,
> El que por cerros y pantanos gira
> El que corre poblados y desiertos
> El que á valles y cuevas se retira
> Todos al fin su sanidad declaran
> Si con el *Gas Nitroso* se comparan
> (Viera y Clavijo, 1876, Canto Tercero, estrofa IX , p. 23)

Pero en otros casos la exposición se retuerce un poco, aunque no sea esa su intención, la sintaxis y el vocabulario se complican:

> Si llenas la vexiga de aquel bruto
> Que robó enamorado á Europa bella
> Y usando de una llave y un canuto
> Enciendes luz y aprietas contar ella
> Será la inflamación brillante fruto

(Viera y Clavijo, 1876, Canto Segundo, estrofa VI, p. 13).

El estilo de Viera no olvida la tradición literaria, los mitos, los símbolos propios de la literatura de la época. En el texto hay una perfecta conjunción entre lo científico y lo mitológico:

La lucha del metal, hijo de Marte,
Calienta el vaso con furor interno
Y el olor triste anuncia en toda parte
Un ayre, aborto de abreviado Averno;
(Viera y Clavijo, 1876, Canto Segundo, estrofa III, p. 12)

Por tubos de cristal de quando en quando
Vieras nacer en sartas y macollas
Los Fabonios y Céfiros jugando
Con las burbujas de agua y las ampollas;
(Viera y Clavijo, 1876, Canto Cuarto, estrofa II, p. 26)

Pero claramente triunfa la razón sobre el mito, el hombre racional frente al héroe mitológico.

Mucho Dédalo humano tuvo antojo
De remontarse al diáfano elemento,
Y de mucho el probar tan noble arrojo
Icaros fueron, burla y escarmiento:
Mas llega un hombre ya, que del sonrojo
Vengando la razón, muestra talento,
De subir a surcar la azul esfera
Con alas de ayre fixo, no de cera.
(Viera y Clavijo, 1876, Canto Sexto, estrofa II, p. 43)

La lógica le lleva incluso a predecir el futuro. En este poema hay un momento en que Viera se convierte en un poeta-profeta, aunque como explica de la Nuez (1983, p.164), “no en el sentido de los románticos, por pura exaltación de la mente calenturienta y el espíritu arrebatado, sino por el simple raciocinio del intelecto” y así escribe en su poema:

Bien podrá ser que un día la Fortuna
Haga nacer otro Colón segundo
Que emprenda navegar hasta la Luna,
Como aquel hizo viage al nuevo mundo:
Que un Herschel, lince, sobre tal coluna,
Nuevos planetas halle en el profundo;

Y que algun Fontenelle tanto viva
Que ande los astros y su Historia escriba.
(Viera y Clavijo, 1876, Canto Sexto, estrofa XXI, p. 49 y 50)

Parece que el ilustrado barruntaba que los adelantos de la ciencia sólo acababan de despegar y que en años venideros podrían acometerse tareas hasta el momento impensables, o únicamente envueltas en la neblina de la superstición. Pero, pese a este triunfo de la racionalidad, no olvida el arcediano la figura de Dios de modo que se convierte en un guía omnipresente que, a diferencia de lo que sucediera en siglos anteriores, convive perfectamente con los nuevos hallazgos humanos:

El Padre Omnipotente, que ordenando
Este vario espectáculo del Mundo
Sus máquinas internas fué celando
Baxo del velo de un horror profundo,
Se digna de entregar de quando en quando
A algun ingenio en discurrir profundo;
Ciertas llaves maestras con que abriendo
Saque de un ser, un ser mas estupendo.
(Viera y Clavijo, 1876, Canto Primero, estrofa III, p. 3)

La capacidad de pensar, la inteligencia son dones divinos que el ser humano disfruta por encima de otros seres vivos. Pero estos hombres privilegiados no son nada sin Dios, él los lleva de la mano y gracias a él encuentran las respuestas que buscan:

Si él hizo a Torriceli que pesase
En tubo estrecho el mar de la Atmosfera,
Que Newton con un prisma disecase
Los siete rayos de la luz primera,
Que Franklin con su barra le robase
El rayo á Jove, el eter á la Esfera,
Tambien guió a Priestley, cuando le dixo:
Toma esta tierra, saca el aire fixo.
(Viera y Clavijo, 1876, Canto Primero, estrofa IV, p. 3)

Es significativa la ingenuidad del autor canario, su capacidad para compaginar la visión religiosa de la vida, cuyos preceptos defendió, con su amor por la verdad y el estudio.

Continúa Viera y Clavijo con la poesía descriptiva en *Los meses*, obra escrita en 1796. *Los meses* se organiza por estaciones, comienza con la primavera y acaba en el invierno, y en cada una se detiene en los meses que las conforman. El poema empieza en marzo siguiendo el año astronómico, tal como precisa el propio Viera en el prólogo

de la obra. Añade, también, que su inspiración es el poema de idéntico nombre, *Les mois*, del francés Jean-Antoine Roucher, publicado en 1778, poema que, por otro lado, no tuvo muy buena acogida en el país vecino. Pretende el canario seguir esta estela y aclara que: "no era posible que lo que parecía tener en Francia poco mérito, llegase a conseguirlo en los países españoles, mayormente cuando en aquella composición se tocaban algunas materias ajenas a nuestro gusto" (Viera y Clavijo, 2000, p. 61). Sin embargo, se arriesga porque según sus palabras: "el asunto era especioso, y las vicisitudes de la naturaleza, a influjos de los varios aspectos del sol y de la tierra durante el periodo del año, son muy propias para encender el estro poético" (Viera y Clavijo, 2000, p. 61).

Pero hay bastantes diferencias entre el poema francés y su homónimo español. Según estudia Pérez Corrales (2000), Viera elimina los pesados alejandrinos de Roucher y los cambia por endecasílabos más ligeros, también ignora las largas digresiones del francés y sus abundantes notas eruditas. Añade, además, particularidades de la historia y el entorno canario, así como elimina todas las referencias agresivas, deprimentes o simplemente negativas de la naturaleza que sí aparecen en el poema francés. Rocher admiraba por igual a Voltaire y Rousseau, dos modos de concebir el mundo y al ser humano completamente diferentes, casi antagónicas. En cambio, Viera se declara seguidor de Voltaire, esto se deja ver en sus textos y en la perspectiva con la que trata los temas.

En esta obra se dan cita varios temas: los cambios de la naturaleza, el sentimiento bucólico dentro de un ambiente real, su visión de la naturaleza como un medio que proporciona la paz. En algunos casos, los versos del ilustrado recuerdan el *beatus ille* horaciano que antes cantaran poetas como Gonzalo de Berceo o Fray Luis de León. Desea el poeta, sobre todo, detenerse en la magnificencia de lo que le rodea:

> Sobre una roca rústica sentado,
> A la sombra inmortal de un roble antiguo,
> Viendo de un monte el escarpado ceño,
> De un raudal despeñado oyendo el ruido
> En el silencio de una umbrosa selva,
> Junto a un prado de céspedes mullidos
> (…)
> Hará que yo renove con mis cantos
> Del universo entero los prodigios.
> (Viera y Clavijo, 2000, p. 63 y 64)

Viera pregona las maravillas del paisaje de forma contundente, extrema: "¿Cuál será el insensato, el insensible,/ A quien no agrade en mayo la campaña?/ Yo debo a sus delicias siempre puras/ Mi afición a la paz y a la bonanza,/ Mi tedio a lo que no es naturaleza" (Viera y Clavijo, 2000, p. 92), pero su intención va más allá de la mera contemplación y clama el valor de la naturaleza frente a la guerra, del cultivo de la tierra frente al desatino de la violencia:

> ¿Cuándo el útil jayán, que en paz trabaja,
> Haciendo fértil su guiñón bravío,
> No ha de ser reclutado con violencia,
> Para dar vueltas a un fusil asido?
> ¿La política cruel de los gobiernos
> Nunca sabrá que aun el mayor dominio
> Sin las labores rústicas fallece?
> ¿Qué el esplendor de Marte es fugitivo?
> ¿Qué el hierro es santo si la tierra rompe?
> ¿Qué es execrable, si trucida al vivo?
> ¿Y que una paz estable y octaviana
> Gloria es del mundo, y dársela heroísmo?
> (Viera y Clavijo, 2000, p. 77 y 78)

Esta estrofa nos parece significativa para acercarnos el espíritu pacífico, amable y sensible del poeta canario, pero también para entender sus ideas sobre el gobierno y la política: lo racional, también la belleza, debe imponerse a la barbarie. Este afán suyo por el esplendor de la naturaleza no hace que olvide algunas obras mundanas y esparcimientos del hombre en la tierra. Así, cuando canta febrero se refiere a las lluvias, las migraciones de las aves, pero también al carnaval:

> Te indica ser el tiempo en que se cogen,
> Sobre pantanos, lagos y maretas,
> Chochas, cigüeñas, garzas y ansarones.
> (…)
> Así también sabinos y romanos,
> Según la tradición de sus mayores,
> Purificaban todo en estos días,
> De cuyas ceremonias tomó el nombre
> Este postrero mes, mes consagrado
> A las fiestas februales, con más orden
> Que aquellas lupercales, en que el pueblo,
> Como en las bacanales, con transportes
> De un furioso delirio por las calles,
> Burlaban o insultaban a los hombres
> (Viera y Clavijo, 2000, p. 186 y 187)

La forma que elige el poeta se llena de referencias mitológicas y abundan las exclamaciones e interrogaciones. Por ejemplo, cuando describe la vida del marinero no se resiste a mencionar a Neptuno, es más, es el dios pagano el que insta a los seres humanos apegados a la tierra a perder el miedo al mar, a buscar nuevos horizontes y comerciar con otros países. Es entonces cuando se olvida de la veracidad de la historia, y hazañas como la conquista de la navegación y el descubrimiento de nuevas tierras se convierten en cuento:

> Y Neptuno le grita: "Aguarda, necio,
> Escúchame un instante. Saber te hago
> Que al otro lado de mis vastos reinos
> Hay otro continente, otros mortales,
> Que a tus artes y bienes extranjeros,
> Pueden comunicarte a ti los suyos.
> Marcha a buscarlos, abre este comercio,
> Y con humano vínculo procura
> Unir el mundo nuevo al mundo viejo…
> (Viera y Clavijo, 2000, p. 85)

Hay momentos de arrebato, aunque no se trata tanto de una pulsión afectiva, como de la pasión por el conocimiento y las maravillas de la Tierra y el universo, preciso es recordar el gusto que Viera sentía por la astronomía:

> Yo quiero hacer un viaje hasta este globo,
> (…)
> Y cuando llegue al horizonte magno,
> Donde acaban las cosas, y comienza
> Todo lo que no es nada a ser espacio,
> Desde aquella eminencia prodigiosa,
> Teniendo al universo avasallado,
> Como del más feliz observatorio,
> Calcularé los movimientos varios
> De los soles, los mundos, los sistemas,
> La Vía Láctea, y el inmenso rancho
> De las estrellas que brillantes bordan
> De la noche de agosto el regio manto…
> (Viera y Clavijo, 2000, p. 124 y 125)

La contemplación de la belleza que ofrece la naturaleza: la profusión de frutos que muestra la fertilidad de la tierra en agosto, las noches claras de octubre, el sol del estío o la vendimia en septiembre, dan pie a cantos optimistas y llenos de fuerza que se intercalan en otros bastante originales por su temática como aquel que se detiene en los

baños medicinales: “Vuelvo a la tierra… Su calor me induce/ A buscar el consuelo de los baños,/ Consuelo de salud y de limpieza,/ Consuelo de placer y de regalo” (Viera y Clavijo, 2000, p. 126). No deja de sorprendernos que el espíritu científico y docto de Viera también se detenga en el placer que ofrecen las pequeñas cosas, su mirada amplia y curiosa no abandona nunca el devenir cotidiano del ser humano por más que contemple los astros y los ciclos de la naturaleza, o tal vez por ello lo valore aún más.

En los momentos en los que se deja llevar por la exaltación de algún aspecto de esa naturaleza amada, surge la vuelta a la realidad a modo de pregunta, la humildad se impone a la imaginación: “Mas ¿qué intenta mi orgullo? ¡Vana empresa!/ ¿Soy yo Keplero? ¿Soy Newton acaso?” (Viera y Clavijo, 2000, p. 125). Este recurso se repite en muchas ocasiones en las que a alguna descripción o manifestación de un deseo sigue una pregunta que sirve de freno al ímpetu: “Mas ¿qué hago, imprudente? ¿Soy Virgilio/ Para cantar las maravillas raras/ De las abejas? ¿Ni podrá mi musa/ Inspirarme aquel gusto, aquella magia,/ Con que llenó de hechizo sus poemas/ El cisne armónico de Mantua?” (Viera y Clavijo, 2000, p. 91). El grito tranquilo del poeta se corresponde con encabalgamientos continuos.

Dice de la Nuez (1983) que *Los meses* representa la plenitud expresiva de Viera; su visión ilustrada se baña del sentimiento isleño del paisaje. En el poema se vierte la experiencia de sus viajes por Europa y menciona lugares, paisajes y costumbres de otras zonas. Habla de Escocia, Islandia, Noruega, del Danubio y del Nilo, pero también hay continuas referencias a Canarias, algunas incluso inesperadas porque surgen de una asociación muy personal del poeta. Por ejemplo, menciona a las momias de los guanches después de repasar los frutos que nacen en agosto, el azúcar embalsama los frutos igual que se momifican los cuerpos: “Tales las mumias del país nivario/ Más bien condimentadas que en Egipto” (Viera y Clavijo, 2000, p. 131). Dedica versos al Teide, a la Selva de Doramas, y enumera parte de la flora autóctona de las Islas. En el canto cuarto, dedicado al estío, en las estrofas correspondientes al mes de junio, nos encontramos con un emocionado recuerdo de una ascensión al Teide al que llama “Pico gigante que animoso / entró con los Titanes en la guerra”. En este poema se mezclan lo universal y lo local y no sólo en lo que respecta al paisaje, también dedica su homenaje a una figura de las letras canarias incuestionable, Cairasco de Figueroa, por los versos que dedicó a la Selva de Doramas: “En cuyos frondosísimos andenes/ Se paseó, del numen agitado,/ El divino Cairasco tantas veces” (Viera y Clavijo, 2000, p. 169).

En esta obra de Viera también se encuentran huellas de su poema anterior *Los*

Ayres Fixos, tal como ocurre con la referencia al globo aerostático, descubrimiento que encandiló al ilustrado canario e, igual que ocurrió en *Los Ayres Fixos,* el poeta llega a convertirse en profeta: "¿Iremos a la Luna? ¿A Marte iremos?/¿Esas cuarenta estrellas que hay en Tauro,/Al acercarnos, subirán a ciento?" (Viera y Clavijo, 2000, p. 88). También en obras posteriores repite temas que aparecen en *Los meses,* así sucede con las referencias a los jardines que se retomarían en el *Librito de la doctrina rural*, entre los que Viera distingue aquellos que son "naturales" y los que son "simétricos" al modo francés, más afectados y que no cuentan con su agrado.

Después de *Los meses*, escribe Viera y Clavijo *Las bodas de las plantas,* obra datada en 1806 pero publicada por primera vez y de forma póstuma en 1873 en Barcelona por su propietario, el catedrático de farmacia de la Universidad de Barcelona D. Juan Texidor y Cos. Argumenta Hernández Gutiérrez (2006) que la inspiración le vino contemplando los jardines de una quinta en San José de la Vega propiedad de don Pedro Bravo Huerta, persona que invitaba a Viera para que disfrutara de su colección de plantas. En esta obra trata de resumir el poeta canario los postulados del botánico Linneo, persona que consideró admirable, además de la mayor autoridad en la materia. Una de las peculiaridades de su estudio es que centra su atención en la presencia o carencia de órganos sexuales en los vegetales y, a partir de ahí, establece su clasificación

El poema consta de cuarenta y siete octavas reales, según la estructura de los poemas épicos del siglo XVI y los cantos didácticos del siglo XVIII, y se detiene de tal modo en todas las características de las distintas especies (clasificadas según sus órganos sexuales en monoicas, dioicas, hermafroditas, etc.) que no desmerece al mejor tratado profesional. Viera enuncia desde los primeros versos que va a seguir las teorías de Linneo en relación la sexualidad y reproducción de las plantas:

> Los desposorios de la amable Flora
> Cantar en un vergel es mi deseo:
> Templa su voz mi lira, y suave implora
> Para el Epitalamio no ha Himeneo;
> Sino al que la Botánica ya adora
> Por Numen fiel, al inmortal Lineo,
> Al primero que vió en las plantas todas
> Los sexos, los amores, y las bodas.
> (Viera y Clavijo, 1873, estrofa 1, p. 11).

Ante esta declaración, se despierta la curiosidad del lector, más allá de su interés

por la botánica, porque además del rigor científico, es bastante visible un cierto juego erótico que establece paralelismos entre la pasión vegetal y la humana:

> Colocado en su centro peregrino
> El estambre, con borla y filamento,
> Es un miembro del sexo masculino.
> A servir á su Dama muy atento.
> Pero el Pistilo, de puntero fino,
> Con el germen y ovario por asiento.
> Provocando su Estigma mil amores,
> No es sino el bello sexo de las flores.
> (Viera y Clavijo, 1873, estrofa 8, pp. 13-14).

En ocasiones, el uso de la primera persona contribuye aún más a reforzar esta idea de que, detrás de la descripción de la reproducción de las plantas, se encuentra el placer carnal humano. Por este motivo utiliza el poeta adjetivos como "voluptuosa" o "sensual" e imágenes como "la aura seminal vibra, se deslie"

> Reina la primavera... Ya es la Aurora..
> Corro al lecho nupcial de una flor bella,
> Y hallo á la voluptuosa y sensual Flora
> Instigando el placer, que nació de ella.
> Con deber marital la Antera ahora
> Al Estylo sexual de la Doncella
> La aura seminal vibra, se deslie,
> Y un Cupido florista se sonrie.
> (Viera y Clavijo, 1873, estrofa 16, p. 16)

Esta visión antropomórfica de las plantas sienta un precedente que ya no se abandonaría, y que la literatura infantil y juvenil ha revivido en cada siglo, basta recordar la novela de Pedro Lezcano *La rebelión de los vegetales*, publicada a finales del siglo XX. Ejemplo del desarrollo de esta antropología vegetal lo tenemos en los siguientes versos:

> Cualquiera vegetable es un viviente,
> Que nace, que digiere, que respira,
> Que da ciertas señales de que siente,
> Que en busca del humor y del sol gira,
> Que crece, duerme y suele estar doliente,
> Que es macho, o hembra, y engendrar conspira,
> Que envejece, que muere, que reposa,
> Y que deja una prole numerosa.
> (Viera y Clavijo, 1873, estrofa 3, p. 12).

Se detalla cada uno de los órganos vitales humanos para mostrar que también las plantas los poseen y acaba con una descripción de sexualidad explícita:

> Son las plantas inversos animales
> Vientre es la tierra, venas las raíces.
> Huesos los troncos, nérvios los ramales,
> Las hojas, los pulmones y narices
> Que respirando están aires vitales (4);
> Y las flores están llenas de matices.
> Que á dulce complacencia nos excitan,
> Los órganos sexuales depositan.
> (Viera y Clavijo, 1873, estrofa 7, p. 13)

En perfecta alegoría, tal como indica de la Nuez (1983), Viera va relacionando, uno a uno, los elementos de los órganos reproductores de las plantas con los de los humanos e incluye las circunstancias de la ceremonia matrimonial, no exenta de misterio y rituales:

> No lo dudéis: la Flor es una boda;
> El cáliz es el tálamo y el lecho;
> Los pétalos, lucidos y de moda,
> Son las cortinas, que el capullo han hecho,
> Y el gran misterio encubren; la aula toda
> Se perfuma de olores hasta el techo;
> Y el néctar, que la abeja allí codicia,
> Es el pan de la boda y la delicia.
> (Viera y Clavijo, 1873, estrofa 13, p. 15).

Parece inconcebible que este poema fuera escrito en la época por un Arcediano, puesto que las imágenes y metáforas que utiliza son una exaltación del amor carnal humano. Si bien es cierto que el interés divulgativo pudo soslayar cualquier atisbo de sospecha, ya que la preocupación de los intelectuales ilustrados se centraba más en la demostración y refutación de teorías científicas y en aumentar los conocimientos de que se disponían. Y al servicio de la ciencia se halla la literatura, sus imágenes y metáforas. Así indica Texidor (1873, p. 7-8):

> Diremos para terminar, que compuso en 1806 un poema original en un canto y octava rima, titulado: LAS BODAS DE LAS PLANTAS, y es notable por varios conceptos el escrito inédito del Sr. Viera, que hoy publicamos, ya que con su mérito literatorio, se revelan los vastos conocimientos botánicos del autor, que sin apartarse del tan sabido precepto de Horacio, utile dulci, con oportunas comparaciones y recordando los fenómenos vegetales, hace comprender el hoy tan sabido de la fecundacion, que si ya no era objeto de controversia en tiempos de Viera, lo fué aun de algunas dudas á fínes del

siglo pasado.

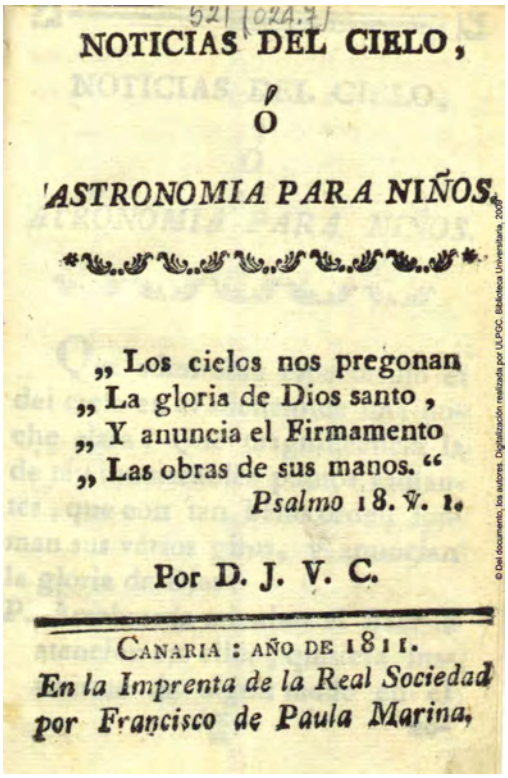
Esta lectura sería del deleite de los lectores jóvenes, adolescentes, que descubrirían uno de los temas que más les interesa, el amor y la sexualidad, a través de la metáfora de las plantas, aunque la intención de Viera haya sido instruirlos en cuestiones botánicas. Este lector, igual que las plantas, pasa y pasará por todas las etapas del desarrollo humano hasta lograr el amor maduro, en el que se incluye la relación sexual más plena.

A estas leyes de amor, que á los vivientes
Para su bien dictó Naturaleza,
Fieles los vegetales y obedientes,
Se rinden con pasión y con viveza:
Por eso, al ver que se hallan florecientes,
Señal de pubertad no sin presteza
A su destino dando testimonio,
Procuran contraer el matrimonio.
(Viera y Clavijo, 1873, estrofa 11, p. 14-15).

Es muy probable que esta poesía didáctica, por su lenguaje, sus referencias culturales y estructura, no despierte el interés de los jóvenes del siglo XXI. De nuevo, como en tantas otras ocasiones, el papel de los mediadores, sobre todo de los docentes, es fundamental para acercar al lector inexperto la obra de Viera. En ella se refleja cómo un autor del siglo XVIII se acerca a la ciencia sin olvidar la literatura. La unión de estos dos lenguajes representa mérito suficiente para una aproximación curiosa o extrañada a los textos.

1.1.3. La prosa pedagógica

El interés de Viera por la astronomía se hizo patente cuando en 1769, desde una azotea de Puerto de la Cruz, en compañía de unos amigos hizo mediciones de un eclipse de sol. De este interés surge *Noticias del cielo o Astronomía para niños* que fue redactada en 1807. A partir de entonces, su publicación ha sufrido distintas vicisitudes; en un época reciente apenas se conocía, pero en las últimas décadas ha habido ediciones que han logrado reivindicarla, la última de ellas en 2013 a cargo del matemático Luis Balbuena y el astrofísico Oswaldo González. Adjuntamos la página inicial de la primera edición y la portada de una de las últimas, la que hemos utilizado para este análisis.



NOTICIAS DEL CIELO,

O

ASTRONOMIA PARA NIÑOS.

„ Los cielos nos pregonan
„ La gloria de Dios santo,
„ Y anuncia el Firmamento
„ Las obras de sus manos. "
Psalmo 18. ℣. 1.

Por D. J. V. C.

CANARIA: AÑO DE 1811.
En la Imprenta de la Real Sociedad por Francisco de Paula Marina.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2005

Figura 1

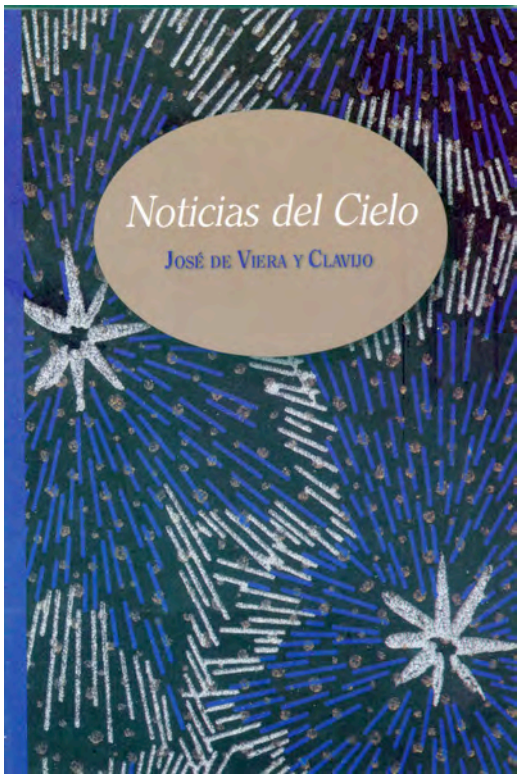


Figura 2

Esta obra intenta promover la divulgación de esta ciencia pero también denunciar el oscurantismo y la superstición de quienes la utilizan con fines mágicos. En este sentido es muy interesante la diferenciación que hace Viera entre astronomía y astrología, situándose siempre de parte de la ciencia:

> En fin, los conocimientos astronómicos han desterrado aquellas ridículas imposturas con que los Astrólogos, fundados en las influencias de los aspectos de los Astros, no sólo pronosticaban los sucesos naturales y físicos, sino que también llevaban el Horóscopo y anunciaban los acontecimientos de la vida humana. Así, viva la Astronomía y muera la absoluta ignorancia de ella (Viera y Clavijo, 2004, p. 57).

La obra cuenta con una estructura dialogada: el aprendiz, apasionado por el cielo, guiado por su belleza, desea conocer más, por esto pregunta y el experto contesta:

> ¡Qué admirable espectáculo el del cielo en el silencio de una noche clara! ¡Qué magnificencia la de tan innumerables puntos radiantes que con tan bello orden forman sus varios giros y anuncian la gloria de Dios!
> PREGUNTA: Arrebatada mi alma al fijar la atención en ellos, quisiera de algún modo instruirme en el conocimiento de los cuerpos celestes y, a diferencia de los brutos, saber distinguirlos con tal cual su individualidad.
> RESPUESTA: Los cuerpos celestes son el *Sol*, los *Planetas*, los *Satélites* o *Lunas*, los *Cometas* y las *Estrellas Fijas*.
> P: ¿Cómo se llama al conjunto de todos estos cuerpos?

R: Sistema Planetario.
(Viera y Clavijo, 2004, p. 17).

La fórmula clásica de aprender a través del diálogo tiene una amplia tradición literaria. Esta técnica tiene un referente claro en los *Diálogos de la Lengua* de Juan de Valdés, obra que data de 1535 aunque no se publicara hasta 1736. Según García Padrino (2001a):

> la utilización didáctica o instructiva del diálogo ha tenido su mejor definición, como es bien sabido, en lo que puede ser denominado como modelo platónico. Ese empleo didáctico consiste, básicamente, en desarrollar una plática o controversia entre dos o más personajes, que son utilizados así por su autor a modo de portavoces para exponer ideas contrapuestas sobre un determinado tema (p. 191).

García Padrino (2001a) estudia el diálogo como elemento que se integra en los textos para niños en la historia reciente de la LIJ (siglos XIX, XX) y señala que, si se desea analizar la función del diálogo en la literatura que se ha dirigido a los niños y jóvenes, necesariamente hay que tener en cuenta dos perspectivas para el análisis. Por un lado, hay que estudiar cómo, a través del diálogo, se refleja la actitud o visión de la infancia en los adultos. Por otro, la adecuación expresiva del diálogo a los propósitos creadores de la obra y de su autor. "De una adecuada armonía entre ellas y del grado de acierto que el autor consiga en esa adecuación entre diálogo y realidad reflejada, dependen, en buena medida, las posibilidades de recepción e identificación por parte de los destinatarios infantiles con la realidad ofrecida en esa creación literaria" (García Padrino, 2001a, p. 193-194).

El texto de Viera y Clavijo es una obra breve que se divide en dieciocho partes, cada una de las cuales se dedica a uno de los elementos que conforman el estudio del cielo: los cuerpos celestes, el Sol, Mercurio y Venus, la Tierra, los equinoccios y solsticios, Martes, Júpiter, Saturno y Urano, la Luna, las fases de la Luna, los eclipses, las lunas de Júpiter y Saturno, los cometas, la atracción de los planetas, las constelaciones, la Osa Mayor, Osa Menor y la Estrella Polar, las estrellas de primera magnitud, la Vía Láctea y los crepúsculos, el influjo de los astros y la utilidad de la Astronomía. Los datos que se explican en cada uno de estos capítulos son sencillos y breves; en ocasiones, se trata únicamente de una definición: "PREGUNTA: ¿Qué se entiende por *Equinoccio*? RESPUESTA: Aquel tiempo en que parece que el sol está perpendicular sobre el Ecuador de la Tierra; esto es, sobre el círculo que dista

igualmente de los polos del Norte y Sur" (Viera y Clavijo, 2004, p. 27), o una aclaración precisa:

> PREGUNTA: ¿Los cielos son sólidos?
> RESPUESTA: Ése era el grande error en que estaban metidos los seguidores del sistema vulgar, llamado de Ptolomeo. Pero es evidente que los Cielos son aún más puros que el aire y casi comparables a un espacio vacío.
> P: ¿Pues es que hay muchos Cielos?
> R: No, señor, no hay sino uno solo…
> (Viera y Clavijo, 2004, p. 53).

Otras veces se da una explicación breve, no siempre comprensible para aquellas personas poco diestras en saberes científicos, aunque la predisposición del autor es que sí lo sea y en ello pone su empeño:

> P: ¿Y por qué no suceden los eclipses con más frecuencia?
> R: Porque es necesario que el Novilunio y Plenilunio se verifiquen en los puntos en que la órbita que corre la Luna corte la *Eclíptica* o senda por donde parece que anda el Sol. Estos puntos se llaman *Nudos*, el uno es Boreal y el otro, Austral.
> (Viera y Clavijo, 2004, p. 37).

En estos casos, se da al lector en páginas anteriores las definiciones necesarias para que no se desoriente demasiado:

> P: ¿Cuándo es Novilunio, o conjunción de Luna?
> R: Cuando la Luna, hallándose entre el Sol y nosotros no nos presenta sino su faz oscura (…)
> P: ¿Cuándo es Luna llena, o Plenilunio?
> R: Cuando la Luna ha llegado a ponerse frente a frente del Sol y nos presenta toda su faz iluminada.
> (Viera y Clavijo, 2004, p. 35).

Aún así, no resulta sencillo de entender dado el grado de abstracción que requiere del lector.

En esta obra, recoge Viera todo el conocimiento que se tenía en esta centuria del universo. Poco si lo contemplamos con la mirada del siglo XXI, siglo en el que ya el ser humano pisó la luna, época de telescopios cada vez más potentes y de sondas espaciales que llegan cada vez más lejos. Mucho si nos situamos en el siglo XVIII y los avances científicos del momento. A pesar de todo, es una obra útil en nuestros días, basta una pequeña actualización de las respuestas, tal como hicieron Balbuena Castellano y González Sánchez (2013) en una edición de *Noticias del cielo* en la que se reproduce el

diálogo de la obra original y se añade la respuesta, y en algunos casos dibujos, que hoy se daría. Esto demuestra la vigencia de este texto para la enseñanza de las ciencias. Reproducimos un ejemplo que ayude a entender la estructura de esta reciente edición:

> P: ¿El Sol se mueve?
> R: Aunque nos parezca a nosotros que se mueve, demuestran los Astrónomos, que está casi inmóvil como centro del Sistema Planetario.
> R: El Sol está situado en uno de los brazos espirales de la Vía Láctea, a casi 26.000 años-luz del centro de la Galaxia alrededor del cual da una vuelta cada 240 millones de años a una velocidad de 220 km/s, en compañía del resto del Sistema Solar.
> P: ¿Y por qué nos parece que él se mueve y que nosotros no nos movemos?
> R: Por la misma razón que al que navega le parece que se mueve la tierra que tienen a la vista, y que su bajel está inmóvil.
> R: Ese es el que llamamos "movimiento aparente" que los antiguos creían que era real.
> (Balbuena Castellano y González Sánchez, 2013, p. 14).

Indican Balbuena y González que muchas respuestas se mantienen igual que en aquel momento, aunque la evolución de la Astronomía haya sido espectacular.

En el mismo año que se publica *Noticias del Cielo*, 1807, y con estructura dialogada idéntica, aparece *Noticias de la Tierra o Geografía para niños*. El ilustrado canario no sólo fija sus ojos en la profundidad del cielo sino que se interesa también por la composición y organización del plantea tierra. En este caso, expone cuáles son los diferentes continentes y los países que los forman. De nuevo, lo mueve su afán porque los más jóvenes conozcan los Estados, ciudades, accidentes geográficos del planeta en el que viven. El libro consta de cuatro partes: la primera se dedica a Europa, la más extensa, también la más conocida, la segunda, a Asia, la tercera, a África y la cuarta, a América. Se añade también una introducción y una conclusión. En la primera loa a Dios en un canto tomado del libro de Daniel, en el que deja patente que el conocimiento científico es también una buena forma de cantar la maravilla de la creación:

> Bendiga la Tierra
> Al Señor que la hizo
> Alábelo, exáltelo
> Por todos los Siglos:
> Alábenlo Montes,
> Alábenlo Abismos,
> Alábenlo Mares,
> Alábenlo Ríos
> (Daniel, 3).
> (Viera y Clavijo, 2006, p. 17).

Con esta pasión por la naturaleza divina de todo lo que nos rodea, al modo de los místicos del Siglo de Oro, comienza el libro que acaba con una conclusión en la que Viera se detiene en conceptos necesarios para perfeccionar la Geografía: qué es el Globo terrestre, los polos, la línea del Ecuador, los Meridianos, la Longitud y Latitud, el Clima, el Horizonte, etc.

En la época en que se escribe *Noticias de la Tierra*, las distancias seguían siendo enormes y los viajes de un país a otro, incluso de una ciudad a otra dentro del mismo país, ocupaban mucho tiempo en el traslado. Las comunicaciones se producían a través de cartas y misivas que informaban siempre a destiempo, es decir, días, semanas y hasta años después de que lo narrado hubiese sucedido. Las fronteras y el mundo, en general, han variado mucho desde entonces: países que antes no existían aparecen hoy en mapas y atlas, algunas ciudades tienen nombres nuevos o situaciones diferentes, también los ríos y montes. Además, las guerras y revoluciones de los siglos XIX y XX han dejado su marca. Por este motivo, esta obra ya no es un manual o una introducción a la Geografía Universal, tal como se consideró hasta principios del siglo XIX, sino un testimonio de cómo era el mundo antes de que se iniciara la contemporaneidad.

Así, por ejemplo, cuando habla de África indica: "P: ¿Qué regiones ocupan el centro de África? R: La de Biledulgerid, la Nigricia, la Etiopía, el Tambut, el Benín, el Monoemugi, etc." (Viera y Clavijo, 2006, p. 109). Podemos identificar Nigricia como Nigeria, Etiopía y Benín conserva su nombre actual, pero ¿qué zona actual corresponde a Biledulgerid, Tambut o Monoemugi? Para responder con exactitud, haría falta una exhaustiva labor detectivesca. Pero, si dejamos de lado África, continente que cambió su fisonomía con la expansión colonial del siglo XIX, y nos quedamos con el continente más cercano y conocido entonces, Europa, también nos confundimos: "P: ¿Qué Estados hay en el Círculo de Austria? R: El Archiducado de este nombre, su Capital Viena; los Ducados de Stiria, de Grats, de Clagentfart, de Carintia, de Carniola; el Condado del Tirol, el Obispado de Trento y la Istria" (Viera y Clavijo, 2006, p. 53). Tampoco Europa es la que era; la partición de su territorio, muchas veces de forma violenta, y los cambios de regímenes políticos (archiducados, ducados, obispados) han supuesto que hasta bien entrado el siglo XX, y tras la guerra de los Balcanes y la disolución de la antigua URSS, su superficie haya estado reorganizándose continuamente y aún continúe haciéndolo. En algunos casos, hasta el nombre de las capitales induce a duda: "P: ¿Cuál es la capital de la Hungría? R: Presburg, sobre el Danubio" (Viera y Clavijo, 2006, p.

55). ¿Corresponde Presburg a la actual Budapest o se refiere a otra ciudad que ya hoy no conserva este nombre?

Esta obra mantiene la exhaustividad y el rigor que caracteriza el estilo de Viera, enumera provincias, puertos, ríos, montañas, uno a uno, siempre con idéntico esquema. Por eso el libro se convierte en un listado de nombres que no puede leerse como una narración propiamente dicha, el lector pronto lo descubre y tiene que sustituir la lectura continuada y expectante, por una que busque la anécdota y el detalle y que pueda abordarse en distintos momentos:

> P: ¿Qué tierras siguen al Norte de los Países?
> R: Las siete Provincias Unidas que componen la Holanda.
> P: ¿Cuáles son sus límites?
> R: Por el Norte, el Mar Germánico; por el Oriente, la Alemania; por el Occidente, el Mar de Inglaterra; y por el Sur los Países Bajos.
> P: ¿Cuáles son estas siete Provincias?
> R: Utrech, Holanda, Zelanda, Gueldres, Overisel, Frisia y Groninga.
> P: ¿Cuáles son las principales ciudades de Holanda?
> R: Ámsterdan, Róterdan y Leiden en la provincia de Holanda; Midelburg, Capital de Zelanda,; Nimega, Capital de Gueldres; Utrech, Capital de su provincia; Lesvarden, Capital de Frisia.
> P: ¿Cuáles son los Ríos de Holanda?
> R: El Rhin, el Lech, el Escalda y el Meusa.
> P: ¿Qué Puertos principales tiene?
> R: Ecluse. Midelburg, Róterdam, Fesel y Haslingen.
> (Viera y Clavijo, 2006, p. 39).

En algunas ocasiones, el texto se vuelve exótico y a través de los nombres de zonas lejanas del mundo el lector puede evocar entornos exuberantes, casi misteriosos. Son los paisajes de la literatura de viajes y aventuras, lugares remotos que, independientemente de que ya no sean reales, configuran el imaginario colectivo de generaciones de lectores. Aunque ya sabemos que no es éste el objetivo de la obra, sólo una lectura parcial y deliberadamente fantasiosa:

> P: ¿Cuál es el Indostán?
> R: Es el imperio del Gran Mongol entre los ríos Indo y Ganges, cuya Capital era Delhé, y al presente Agra.
> (Viera y Clavijo, 2006, p. 85).

> P: ¿Cuál es la Tartaria China?
> R: La que está al Norte de la China de la parte de allá de la Gran Muralla. Teniendo por Capital a la Ciudad de Kirin sobre el río Songari.
> P: ¿Y cuál es la Tartaria independiente o Gran Tartaria?
> R: La que confina con el Mar Caspio y con la Persia, cuya capital es Samarcanda.
> (Viera y Clavijo, 2006, p. 89).

Junto a *Noticias del Cielo* y *Noticias de la Tierra*, publica Viera el *Librito de la doctrina rural*, que también se escribió en 1807, y responde al interés de la Ilustración en dar a los labradores una ciencia útil y práctica con la que mejorar sus labores en el campo. Este tratado debe enmarcarse dentro de las tareas que acometieron las Sociedades Económicas en su empeño por aumentar los beneficios de la productividad. En las Sociedades se impartían clases de agricultura, industria u oficios y se debatían los problemas o dificultades que afectaban a la zona de influencia de la Sociedad. Por este motivo no es de extrañar que, siendo la España del momento una comunidad eminentemente agraria, se trataran sobre todo aspectos relacionados con la agricultura. Dice Hernández González (1982) que Viera y Clavijo, para la creación de esta obra, tiene una doble motivación, "por un lado su afán didáctico y divulgativo de las luces y por otro el propio carácter de la Sociedad Patriótica de la que en esa época era Director: la Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria" (p. 54). Y el modo más adecuado para hacer llegar a los labriegos el conocimiento es el de las cartillas, escritas en el modo más sencillo posible.

Este *Librito* cuenta con XXVI diálogos en los que se abordan temas como los elementos de la agricultura y las partes de las plantas y las flores, la diversidad de terrenos, la necesidad del agua, el aire, el sol y el calor para que crezcan convenientemente las semillas, los abonos, la mejor forma de cultivar el trigo, las legumbres, la viña, la vendimia, los árboles frutales y los olivares, etc. Igual que en las obras anteriores, recurre Viera a la fórmula preguntas y respuestas de modo que uno de los interlocutores muestra interés por los estudios de agricultura, y el otro va profundizando en las razones o definiciones que expone el primero. Así comienza el texto.

> PREGUNTA. Con quanto gozo del alma debo condescender, Amiguito mio, con tu deseo de que nos entretengamos algunos ratos, hablando de Agricultura; pero dime antes ¿por qué te interesan tanto estos conocimientos?
> RESPUESTA. Señor, me interesan, por que entiendo que son los mas naturales, los mas necesarios, los mas importantes, los mas honrosos, los mas inocentes, y los mas deliciosos del mundo.
> P. Por que dices que son los mas naturales?
> R. Por que el hombre por naturaleza es agricultor, puesto que lo colocó Dios en el Paraiso para cultivarlo; y aún quando fue extrañado de él, se le sentenció á no comer el pan, sino con el sudor de su rostro en la labranza. (Viera y Clavijo, 1982a, p. 73).

Es habitual en Viera, como hemos constatado en obras anteriores, que junto a la minuciosidad racional aparezcan las razones religiosas que escapan de toda la lógica empírica del científico, por esto no es extraño que se atribuya a la influencia de Dios, y el castigo divino, la afición humana por la agricultura.

En otros casos, el diálogo se sustenta en las respuestas del discípulo a un requerimiento del maestro. Sus argumentos instruyen, de paso, al lector:

> P. Quales son las enfermedades mas ordinarias de los frutales?
> R. La Gangrena, la Góma, y la Niebla.
> P. Que es la Gangrena?
> R. Es un cierto vicio, que contrae la sávia, originado de aguas y estiercoles nocivos, y que rompiendo el texido celular, se insinúa entre la madera y la corteza, y vá pudriendo el árbol. (Viera y Clavijo, 1982a, p. 129).

Es probable que los agricultores conozcan esta enfermedad de los árboles y hasta intenten ponerle remedio, pero no sabrán explicarla con los razonamientos que se exponen en estas cartillas. Al saber "natural", intuitivo y originado en la experiencia diaria, se une así el saber científico, fruto de la investigación y la lógica.

Siempre el que pregunta es el maestro y el que responde es el discípulo como si se tratase de una lección que el aprendiz va repasando. En la conclusión final el maestro pone fin a la reflexión agradeciendo al alumno su aplicación al trabajo, que éste entiende como algo placentero y útil. De nuevo queda constancia del amor al estudio de los ilustrados, y en particular de Viera y Clavijo que dedicó su vida a satisfacer su curiosidad:

> P. Pongamos aqui fin, amable Jove, á estos compendiosos elementos de la noble, é interesante Agricultura: tu aplicacion á tan bello estudio me ha encantado, y la mayor instruccion, que vayas en él adquiriendo, te hará recomendable.
> R. Señor, todo lo debo á Usted, y mi taréa se ha convertido en recreo mayormente quando espero llegar á ser asi un feliz amador del campo, un ciudadano útil, y un hacendado inteligente; pero conozco, que tadavia mis conocimientos son limitados. (Viera y Clavijo, 1982a, p. 137).

El *Librito de la doctrina rural* es una obra en prosa, pero incluye fragmentos en verso como "El cuento del Emperador chino" que narra la historia de un emperador que, mientras pasea con su séquito por el campo, hace detener el carruaje, se baja y se mezcla con los labradores para cavar y esparcir la simiente para dar muestra "De que de ella ha de nutrir un pueblo inmenso, /Y que él es de su pueblo fiel Nodrizo" (Viera y Clavijo, 1982a, p.75). Junto a este relato, también aparecen dos fragmentos de una obra

anterior, que hemos incluido en la poesía didáctica, *Los meses*. Estos fragmentos se incluyen en el momento en que se habla de la siega del trigo y del proceso que debe seguirse hasta conseguir un grano sano:

> P. Y para preservarlo del gorgojo?
> R. Se ha hallado ser mui bueno tostar el trigo un poco en una estufa, como no sea el que se guarda para la siembra. Tambien se preserva, ventilandolo, y apaleandolo con freqüencia; ó cubriendo los montones con una costra de cal viva y agua.
> Mas antes que pasemos á otra cosa, oiga usted estos versos tomados del Poema de los Meses.
> "Salgamos pues, al campo: él nos convida
> Al recoger sus sazonados panes,
> Y ya veremos, que al rayar la aurora,
> El rancho de los rústicos Jayanes,
> Armados de la hoz que encorvó Céres,
> Marchan, haciendo del placer alarde.
> La rúbrica espiga, que el Fabonio ondea…"
> (Viera y Clavijo, 1982a, p. 105).

Y cuando se trata la vendimia en el mes de septiembre:

> P. Todo está mui bien; mas sin embargo, dexemos este punto á los prácticos en bodegas, y pasemos nosotros á tratar del cultivo de árboles.
> R. Pasarémos, luego que Usted me oiga recitar este pasage del Poema de los Meses, que le he citado.
> "Al son de jarras, cubas y toneles
> Septiembre nos anuncia la Vendimia,
> Y á este aviso (que gozo!) las falanges
> De jornaleros, con feliz codicia,
> Todos alegres, oficiosos todos
> Armados de sus cestos y cuchillas,
> Con el ayre marcial que infunde Baco,
> Marchan al campo apenas es de dia,…"
> (Viera y Clavijo, 1982a, p. 116).

En ambos casos, comprobamos cómo es el mismo Viera el que indica que va a añadir un texto de otra obra. De este modo las relaciones intertextuales entre obras del mismo autor se producen de manera consciente y a través del procedimiento de la cita directa.

El *Librito de la doctrina rural* es un texto práctico, didáctico, con finalidad económica más que literaria. Es un documento que muestra las inquietudes de la época, es pues un testimonio de valor histórico, aunque no por ello deja de tener interés literario, fundamentalmente en el tratamiento de los temas.

1.1.4. La novela picaresca

Viera y Clavijo redactó *Vida del noticioso Jorge Sargo* cuando contaba catorce años, siguiendo el modelo del *Guzmán de Afarache*. El modelo del *Guzmán* marca esta obra precoz del canario aunque, no por ello, deja de ser original, es más, podría decirse que es genuinamente tinerfeña, si nos atenemos a los lugares en que transcurren las aventuras del protagonista y al lenguaje.

La obra retrata la época en la que fue escrita pues, cronológicamente, el momento de la escritura coincide con el del protagonista. No eran frecuentes en las Islas, ni en la literatura canaria este tipo de personajes; en esto se muestra la influencia del personaje ideado por Mateo Alemán, aunque en la obra de Viera la picaresca adquiere tonos propios. Tal como indica Bonnet (1983) el texto destaca por su gracias, la agudeza de ingenio, la exactitud con que se dibujan los diferentes personajes y la malicia, además de por el caudal de giros y voces propias del léxico de las Islas. A este vocabulario propio de Canarias, en algunos casos ya desterrados, se unen otros recursos que aún perviven como el uso de los diminutivos:

> salí con mi espada, capa y sombrerillo, desalado a rondar la calle de la señora (…) apenas llegué a la esquina, me llamó una criada sacando solamente dos deditos (…) mas saliéronme los huevos goros porque llegué, y tirando una piedrita a la ventana, salió un demonio de perro… (Viera y Clavijo, 1983, p. 73).

Por todo ello, afirma el prologuista de la novela que esta obra "tiene una importancia capital, porque en ella se encierran las costumbres, los giros, y el pensamiento de la sociedad tinerfeña en la primera mitad del siglo diez y ocho" (Bonnet, 1983, p. 15). Además de la impronta canaria, la novela de Viera se diferencia del *Guzmán de Alfarache* en que evita las largas digresiones morales y las sustituye por descripciones que aportan detalle y colorido.

Consta la obra de Viera de tres libros, el primero de diez capítulos, igual que el segundo, y de once el tercero. Está contada, como se esperaba catalogándose de novela picaresca, en primera persona y su protagonista y narrador es Jorge Sargo. El sargo es un pez que abunda en las Islas y que se caracteriza por comer y eludir el anzuelo fácilmente. En las primeras páginas del libro primero, se encarga el protagonista de aclarar el origen de su nombre:

> Suponiendo mi desnudez, y desbaratado vestido (por no tener quien me lo diese, pues mi madre ya me desatendía), no me era difícil el entrarme en los habitados vagíos a

> pescar, vestido, y queriendo un día mi fortuna cogí tanto de los peces llamados sargos, que pude cargar serones, mas quitáronme la ganancia, pues dando yo cuenta del puesto de mi pesca, cogieron los pescadores infinitos, y como les dí la noticia del paraje me pusieron el Sargo de la noticia, o el noticioso Sargo quedándose así mismo los de este Puerto de la Cruz con la alcuña de Sargos con que son conocidos. (Viera y Clavijo, 1983, p. 37 y 38).

Como queda patente en este fragmento, el protagonista de la novela es, ante todo, un superviviente que se enfrenta a la miseria y el abandono con argucias aprendidas en la calle, un ladronzuelo de poca monta que ejerce multitud de oficios. Allá por donde pasa deja siempre algún rastro de sus correrías: sirve en un mesón de La Matanza a un mesonero al que le roba, se juega el dinero robado en La Laguna, pierde todo y entra a servir a casa de un marqués. Así acaba el primer libro. Ya en el segundo libro, se enemista con el mayordomo del marqués porque su gusto por los dulces le lleva a robar los dulces de la casa. Esto hace que deba huir, ejerce, entonces, como soldado en un buque. Durante su periplo en el mar recibe muchos castigos por sus hurtos y, cuando desembarca, mendiga por las calles y roba en las casas. Burla a diversas damas y hasta tiene un encuentro con las brujas en Los Rodeos. Termina de este modo el segundo libro.

El tercer libro narra su matrimonio con una vieja rica de la que hereda toda su fortuna a los pocos meses. Un supuesto amigo, Perdigón, le roba todo lo que tiene y opta por la carrera eclesiástica, carrera que abandona para casarse con una bella mujer, que después lo deja para fugarse con un extranjero. Triste y perdido ejerce de médico hasta que lo descubre la justicia. Se convierte en mendigo y recorre diferentes pueblos de Tenerife: Los Realejos, Icod, Garachico, San Juan de las Ramblas, Puerto de la Cruz. En un momento dado se reencuentra con Perdigón que le pide disculpas por haberle robado, es entonces cuando, en complicidad con Tejera, empleado de un mercader, le roban cuatro mil pesos, fortuna que se reparten entre los tres. En el Puerto de la Cruz se reencuentra con su madre, roba a sus tíos y se embarca en un navío que naufraga. Todos mueren menos Jorge que alcanza en una tabla la isla de la Madera. Al verse a salvo jura vivir honradamente.

La obra de Viera está incompleta pues le faltan las últimas hojas pero se muestra como un relato trepidante en el que no hay descanso para el protagonista, ni para el lector. Como era costumbre en la novela picaresca, Viera intercala la vida de Jorge con cuentos amorosos: la historia de Celedonia y don Diego de Andrada (libro I), de

Leoncio, Engracia, Nicanor e Irene (libro II) y de los amores de Hipólito y Theodosia (libro III).

El protagonista, aunque ladrón, no es perezoso, sí astuto e ingenioso lo que le permite salir airoso de las complicadas situaciones que él mismo crea. Es listo porque en un momento aprende juegos de cartas y se hace pasar por lo que no es:

> Dime con los caballeros a el convite y el paseo, y en particular al juego, aprovechando tanto y con tanta aplicación que comenzando con el Redemtoy, en cuatro días supe zanga, cientos, politana, viscambre, calzón burro, e infinitos, tanto que perdiendo al día más de cincuenta pesos, los daba por bien empleados… (Viera y Clavijo, 1983, p. 55).

Lástima que esta inteligencia no le sirve para salir de la miseria, aunque sí para inventar excusas que lo libren del castigo por ladrón, tal como convence al mayordomo del marqués:

> Yo entonces, dije: Pues si en mí han hallado no puede ser menos que maula de mis compañeros, porque les conozco mala voluntad para mí, y así me lan echado en mi bolsillo para que me castiguen y tengan por ladrón, que yo no la he cogido en mis manos; además, ¿no es cierto, señor mayordomo, que diferentes ocasiones he hallado cucharas, tenedores y otras cosas, y con prontitud se las he entregado? ¿Como es creíble el que yo me empuercara en tal bandejilla? Y así se vé evidentemente ha sido hechura de criados por darme ese petardo (Viera y Clavijo, 1983, p. 60).

En las intervenciones de los personajes, sobre todo en las del protagonista, se observan reflexiones filosóficas basadas en la sabiduría popular por lo que abundan las imágenes y comparaciones:

> Nace el hombre, cuando apenas nace va cayendo con tanta ligereza a su fin que no es ajustada comparación la flecha despedida del arco ni la violencia de una piedra de molino de un eminente alto despeñada, pues contando días, meses y años, encuentra de repente con la muerte pareciendo lo vivido un instante solamente (Viera y Clavijo, 1983, p. 35).

También las expresiones más familiares, los refranes y los giros: “En viendo las barbas de tu vecino arder echa las tuyas a remojo” (Viera y Clavijo, 1983, p. 38), “El hábito no hace al monje, dicen adagios vulgares, porque aunque en lo extrínseco se muestra una cosa, en lo intrínseco puede ser otra” (Viera y Clavijo, 1983, p. 52), “revolviéronme mi chupilla, y dando con el conejo en la madriguera, dieron voces, diciendo: Ladrón en casa, ladrón en casa” (Viera y Clavijo, 1983, p. 59). Incluso recoge, a través de estos dichos, prejuicios populares: “Era ladroncillo embustero, cursado en

agarrar como ninguno, hijo de un pobre diablo de Icod que es la mas ruin canalla del mundo, que por eso habrás oído: "antes punto que gallego, antes gallego que fraile, antes fraile que de Icod, porque Icod no tuvo antes, y siendo de esta clase nuestro Bernabé, ¿qué podremos esperar?" (Viera y Clavijo, 1983, p. 104).

Viera, hombre de cultura, muestra en esta novela que también lo era de joven pues convierte a su protagonista en un filósofo sin medida, esto hace que utilice, no sólo giros populares, sino citas mitológicas: "Hizo una tarde un convitacho al que asistieron los jefes principales, y habiendo sacado (el jarro que digo) estuvieron haciendo las commemoraciones debidas a Baco" (Viera y Clavijo, 1983, p. 67), frases latinas: "todo cuanto se me venía a la boca le recetaba, que el pobre que escapaba de mis uñas a buen librar, podía cantar a voces: *Te Deum laudamus*, en acción de gracias" (Viera y Clavijo, 1983, p. 119) y referencias bíblicas: "Allí volví la vista a mi Puerto para hacerle la última despedida de alto, que me quedé como la estátua de la mujer Lot, sin poderme apartar de aquel lugar" (Viera y Clavijo, 1983, p. 41), "¡Oh, amigos! ¡que con ósculo de paz nos vendéis como otro Judas, y cuando mas os favorecen os extremáis en corresponder ingratos!" (Viera y Clavijo, 1983, p. 107). Incluso en determinados pasajes se escucha el eco de alguna cita literaria, eso sí, modificada según interés del relato. A semejanza de la literatura clásica y, en concreto, de Calderón de la Barca, reflexiona el personaje-narrador:

> y aún ahora no me atrevo a asegurar si estoy despierto; porque la vida es un sueño que en la muerte se conoce lo inconstante y momentáneo que es: sucederáte soñar, o ya que riñes con una multitud que aún habiendo despertado estás con el sobresalto dudoso, o ya que posees muchas delicias y riquezas, y volviendo en ti al principio lo creerás con la fuerza del gozo, mas advirtiendo es incierto te poseerás de desconsuelo y magua. No es otra cosa la vida que una sombra o sueño, que en la muerte se conoce su falsedad, pues despertando a la eterna vida, solamente un sueño brevísimo parece (Viera y Clavijo, 1983, p. 99).

Todos estos elementos se organizan en una redacción ágil y viva que incluye apelaciones al lector, al que trata como un confidente: "Yo quisiera (mi amigo) no contarte mis desgracias, sino que supiese solamente lo que no me hiciera poner colorado, mas yo que te cuento mi vida, sabrás lo inconstante de la fortuna" (Viera y Clavijo, 1983, p. 37). Es más, el capítulo primero del libro II es un prólogo dirigido al "curioso lector" al que increpa y solicita atención: "Bastamente has reposado (amigo carísimo). Levántate ya y escucha los tragos de esta mi vida que te cuento; más, si por frívolo, el pasado libro te ha dado fastidio, te ruego no pases adelante que te entrarán

calenturas" (Viera y Clavijo, 1983, p. 57). Tal vez el lector al que se dirige el pícaro desestime continuar leyendo, pero con estos argumentos consigue despertar su curiosidad, además de advertirle sobre la condición de lo que se va a relatar, poco apropiado para oídos ingenuos o pacatos.

El personaje narra sus vivencias pero también es consciente de su condición, sabe de su proceder incorrecto y sus vicios: "Lo mismo por goloso, me hubo de acontecer a mí, malogrando las conveniencias que tenía en casa del marqués, más yo hacía la cuenta de más vale un gusto que cien pesares" (Viera y Clavijo, 1983, p. 61), "Como dejaron así, tomé alas, y engolosinado no perdía ocasión que no rapase, andando con el mayor desvelo que podía para ver si encontraba alguna cosa; (aquella mala aplicación que tenía, pues a mí nada me faltaba)" (Viera y Clavijo, 1983, p. 62). Después de aprovecharse de varias mujeres, se vuelve misógino y elabora un discurso describiendo sus sentimientos y malas artes: "¿No echas de ver, amigo, lo perverso que suelen ser las mujeres? Pienso lo habrás experimentado, por estar esa semilla en el mundo tan propagada que en cualquier población abundan considerablemente" (Viera y Clavijo, 1983, p. 77).

Jorge Sargo es un personaje atractivo para los lectores a pesar de que sus correrías resulten anacrónicas en el siglo XXI. Menos asequible para un lector poco avezado es el lenguaje de la novela, complejo en léxico y sintaxis y con arcaísmos que quedan como testimonio de una lengua que ya no tiene vigencia. Sin embargo, algunas de sus disquisiciones tienen la suficiente gracia para llamar la atención también en la actualidad.

Este recorrido por las obras de Viera que pueden considerarse más cercanas a los jóvenes lectores, no debe excluir otros textos que pudiesen gustar a la infancia y la juventud. La cultura libresca de Viera aumentó con sus viajes por toda Europa, vivencias que plasmó en sus Diarios que pueden despertar la curiosidad de los jóvenes. *El Diario e itinerario de mi viaje a Francia y a Flandes* lo escribió en 1777 y 1778 y, en 1780 y 1781, *Diario e itinerario de viaje desde Madrid a Italia y Alemania, volviendo por los Países Bajos y por Francia*. También en su vasta obra poética pueden encontrarse poemas más o menos adecuados, alguna composición moral al estilo de las fábulas:

PROBLEMA RESUELTO
Falto de todo un pobre se quejaba:

Harto de todo un rico se aburría;
¿Cuál de los dos más pena toleraba?
A esta pregunta Apolo respondía:
Indigencia y hartura en la balanza
Penden muy desiguales, pues yo veo
Que en la indigencia queda la esperanza,
Y que en la hartura falta hasta el deseo.
(Viera y Clavijo, 2012, p. 81).

A UNA SEÑORA QUE DECÍA,
QUE NADA SENTIRÍA TANTO
COMO LLEGAR A VERSE VIEJA
Si el tiempo no puede nada
Contra el genio y la bondad,
Por más que crezca tu edad,
Siempre serás adorada.
La que nunca de amar deja
Siempre es joven, siempre es dama,
Pues sola la que no ama,
Es la que parece vieja.
Procura la diversión,
Busca el placer, huye el llanto,
Que nada envejece tanto
Como usar de la razón.
(Viera y Clavijo, 2012, p. 82).

Poemas en los que destaca el sentido de humor y la ironía:

EPIGRAMA
Juan Crispín, un corcovado
De dos terribles corcovas,
Descendió una tarde al río
Para bañarse en sus ondas.
Desnudo de todo punto
Dejó en un rincón la ropa.
Vino un ratero, y astuto
La pilló por carambola.
Al salir Crispín del agua,
Corrido como una mona,
Con sola esta maldición
Su venganza desahoga:
Permita Dios, ladronazo,
Pues tan pirata me robas,
Que te venga mi vestido
Ajustado a tu persona.
(Viera y Clavijo, 2009, p. 79).

Y otros en que se exaltan actividades infantiles como sucede con el poema *Las Cometas*, una de las últimas composiciones de Viera que, aunque clasificado como

poema heroico, canta al juguete infantil. Antecede al poema un prólogo en el que se resalta la imagen del libertad que evocan las cometas, sin que por ello pierda su carácter mundano: la cometa es una estrella que surca el cielo, pero también es capaz de asustar a gallinas y aguilillas:

PRÓLOGO
Anda cometa bella,
Toma de mi mano el vuelo,
Y vete subiendo al cielo
Hasta parecer estrella:
Extiende como centella
Esa cola con que brillas,
Y corriendo largas millas
Por los ayres más ligeros,
Asusta a los gallineros,
Y espanta a las aguilillas.
(Viera y Clavijo, 1982).[24]

Este texto consta de 132 versos y en él se describe cómo se hacen las cometas y algunas de las circunstancias que se asocian a ellas. Comienza declarando el autor que este nombre se toma de los cometas celestes porque los imitan en forma, aunque no va a hablar de éstos sino del entretenimiento de los pequeños:

Yo canto las Cometas de los niños,
Sus gracias, sus portentos, su grandeza,
Y os dedíco, ó amables criaturas.
La dulce novedad de este poëma.
Invocarè á los Genios y Cupidos,
Que con alas de luz surcan la esfera;
Sin que sea de mi lira el grato asunto
Aquellos melancólicos cometas
Con que en los cielos, mui de tarde en tarde,
Algunos Angelitos tal vez juegan.
Pero como imitamos su figura
En la cola, la cara y la melena,
El nombre de Cometa se ha apropiado.
(Viera y Clavijo, 1812, vv 1-13).

El poema detalla cómo se elaboran las cometas y resalta que, a pesar de la inconsciencia de quien las fabrica, mucha ciencia hay detrás de tal artesanía:

[24] Esta obra de Viera y Clavijo aparece en una volumen denominado *Documentos Literarios, Obras Diversas* en los fondos bibliográficos del Museo Canario. No está paginado por lo que nos referiremos al número de verso en las citas textuales. En su primera página reza: "Las Cometas, poema heroico, en un canto. Lo saca á luz, recogiendolo de su memória, D. Anacleto Cambreleng, Leal y Gavinia, Gran Canaria, MDCCCXII, en la imprenta de la Real Sociedad, por Francisco de Paula Marina".

Para armar esta maquina preciosa
La Mecánica y Física dan reglas
A los muchachos, que sin duda ignoran
Que la inspiran estas dos maestras.
(Viera y Clavijo, 1812, vv 19-22).

Como en otras de sus obras, lucha Viera contra la superstición y a través del razonamiento declara que son sólo un juguete, tal como el fenómeno astronómico es sólo ciencia:

Este Cometa que á la luna viaja,
O que baxa del cielo como estrella,
No es *Napoleon-Cometa*, que amenaza
A las coronas, ó que anuncia guerras.
Bien es verdad, que echada por las noches
Y sublimada à la region etérea
Con farol encendido, causa susto
A algun patan, o astrólogo de aldea.
(Viera y Clavijo, 1812, vv 73-80).

No olvida Viera referir que, gracias a tan simple entretenimiento, consiguió Franklin inventar el pararrayo y así explica con detalle cómo transforma la cometa para que pueda atraer los rayos:

Quita el papel: aforrala de seda:
En la vara del medio pone fixo
Un grueso alambre, que por la cabeza
Se extiende un palmo; y que termina en punta:
En lugar de cordel, ata una cuerda,
De aquellas que el violin usa en sus baxos
Por estar de metal toda cubierta:
En un cordon de seda esta remata,
Con la qual la Cometa se maneja,
Para dexarla aislada, y solo pase
Por el metal la eléctrica centella.
(Viera y Clavijo, 1812, vv 104-114).

Y añade citas mitológicas que aparecen en este texto como en tantos otros del autor y la época:

Tu Franklin, fuiste el nuevo Prometeo
Que con la mas dichosa estratagema
Al cielo le robaste el fuego puro:

Tule arrancaste de su airada diestra
A Júpiter el rayo, y enseñaste
El arte de impedir que nos ofendan.
(Viera y Clavijo, 1812, vv 123-128).

En cualquier caso, estos poemas son sólo unas pocas excepciones de una poesía poco apropiada para lectores jóvenes o inexpertos, tanto por su vocabulario como por sus argumentos.

1.2. Tomás de Iriarte, la fábula como instrumento de crítica literaria

Tomás de Iriarte (1750-1791) nació en el Puerto de la Cruz y estudió en La Orotava bajo la tutela de su hermano fray Juan Tomás de Iriarte. A los doce años traduce bastante bien a Cicerón, Virgilio, Ovidio, etc. Cuando tenía trece años, viajó a Madrid reclamado por su tío Juan, que disfrutaba de una buena posición en la corte y, bajo su tutela, profundiza en toda clase de estudios: francés, historia, geografía, latín, inglés, filosofía, retórica y arte poética. Además de todos estos saberes, se inició en la aritmética, tocaba el violín y el bandolín, leía a los clásicos y frecuentaba el trato con literatos e intelectuales de la época. En 1771, a la muerte de su tío, ocupó la plaza de traductor de la primera Secretaría de Estado, trabajo que desempeñó correctamente pese a su juventud pues estaba preparado para ello, además de que se había familiarizado con las tareas propias del cargo sustituyendo a su tío cuando lo reclamaban sus ocupaciones. Murió Tomás de Iriarte en Madrid después de una enfermedad que le obligaba, de vez en cuando, a retirarse de la ciudad para reponerse o incluso a guardar cama.

Su afán por aprender muestra a un genuino hombre de la Ilustración, este afán le llevó a componer obras que, poco a poco, fueron en aumento y calidad. Con seudónimo, publicó en 1773, *Los Literatos de Cuaresma*, después vinieron numerosas cartas a amigos que denominó *Espístolas*. En estas cartas escritas en verso critica algunos de los males de su tiempo. Después vendrían sus obras: *La Música* (1779), poema didáctico, *las Fábulas Literarias* (1782), la comedia *El señorito mimado* (1783) y *La señorita mal criada* (1788). Posteriormente, la comedia *El Don de gentes*, la pieza cómica *Donde menos se piensa salta la liebre* y el monólogo *Guzmán el Bueno*, su última pieza.

Todos estos textos conforman un documento fiel a la época en que nacieron pues se caracterizan por el clasicismo al modo francés. En este sentido es destacable el diario en el que Iriarte narra su viaje a la Alcarria, siguiendo la estela de otros autores de la época como Viera y Clavijo. Realizó este periplo por tierras rústicas por motivos de

salud; no sentía el poeta ninguna curiosidad e impulso por el viaje, estaba a gusto en la ciudad y no le faltaban quehaceres, pero aprovechó la prescripción facultativa para recrearse en el paisaje que recorría siempre con afán didáctico como hicieron sus contemporáneos. El paisaje no es importante en sí mismo, tal como sucediera en siglos anteriores, sino que se considera en tanto que soporte de la comunidad, sobre todo, interesa al viajero el descubrimiento de los seres humanos que conviven en el entorno. Esta contemplación se hace con actitud crítica, el ilustrado disecciona la sociedad para lograr captar sus errores y tratar de solventarlos. Como indica Cioranescu (1976, p.20):

> Los viajeros sienten una vocación de pedagogos; lo que se ve les interesa tanto como lo que falta y a la descripción se agregan las razones y proyectos. Cuando se considera el paisaje, su interés se funda en su funcionalidad: no es para decir si es bonito, o majestuoso, o frío, sino para indicar si se trata de un yermo, de capos labrados, de tierra inútil o feraz, de olor a prosperidad o a abandono.

Esta visión puede resultar interesante a los jóvenes lectores porque es una perspectiva que difiere de la romántica, incluso de la más contemporánea. Un buen ejercicio, posterior la lectura de autores de distintas épocas, podría ser establecer comparaciones entre las descripciones que hacen del paisaje. Esta tarea nos llevaría a descubrir que, aunque parezca algo común, objetivo y homogéneo, el entorno se ve de diferente forma según la mirada que lo contempla.

Iriarte se detiene en anécdotas que, en ocasiones, se explican a través de la ironía y la sátira, recursos que se unen al detalle de las escenas y los personajes que las componen. Estos rasgos lo asemejan al otro viajero de la literatura canaria del siglo XVIII, Viera y Clavijo, pues ambos tienen “una visión humanista, que no pretende disimular los toques negativos y los aspectos displicentes del cuadro, pero que tampoco tiene el resabio de amargura y la actitud acomplejada de los demás viajeros, testigos de las mismas realidades” (Cioranescu, 1976, p. 19). Los sucesos pueden referirse a cuentos populares, es decir, verdades que no lo son salvo en la leyenda, tal como cuenta lo que sucede con la campana del Colegio Mayor de Alcalá:

> En la iglesia del Colegio Mayor vi una como campana de bronce toda de filigrana, agujereada como una criba, que dicen era campana de Orán, que trajo el cardenal Jiménez cuando conquistó aquella plaza. No pude concebir cómo una campana llena de agujeros podía sonar; pero un hombre de razón, que me acompañaba, me dijo que lo cierto era no haber sido aquélla jamás campana, aunque toda Alcalá lo cree, sino cubierta de una lámpara de Mahoma. Con este dictamen se aquietaron mis dudas (Viera y Clavijo y de Iriarte, 1976, p.74).

En este pasaje se observa claramente su afán lógico y racional que aplica a todo aquello que observa o que le narran. Este espíritu que no queda conforme hasta que halla la respuesta satisfactoria. Junto al detalle de costumbres y peculiaridades de los pueblos por donde pasa, se comentan costumbres humanas que no siempre muestran seres civilizados:

> En Aranzueque hay un mesón nuevo con buenos cuartos, pero no había qué comer, Para pasar el tiempo hasta mediodía, me fui a tocar el órgano de la iglesia, que no es malo. El sacristán quedó tan prendado de mi sobresaliente habilidad, que me envió de regalo unos peces que había pescado aquella mañana. El mismo sacristán es maestro de niños, y la escuela la misma iglesia, en la cual, sin respeto alguno al sagrado, se bajan los calzones a los muchachos y se alzan las faldas a las niñas para zurrarlos cada y cuando es menester (Viera y Clavijo y de Iriarte, 1976, p.75).

La ironía se plasma en comentarios jocosos: “Se me olvidaba decir que en este mesón encontré al marqués de Camporreal, que se iba *pian piano*, desde Trillo hasta Jerez, en su propio coche con seis caballos blancos. ¡Pobres caballos y pobre coche!” (Viera y Clavijo y de Iriarte, 1976, p.76) y, si la situación lo permite, malintencionados: “Otra observación: el mesonero es viejo, cojo y horrible. La mesonera morena y hombruna. Tiene una niña de siete años, blanca, rubia y hermosísima. (Nota: que por este lugar no dejan de pasar extranjeros de aquel color y pelo.)” (Viera y Clavijo y de Iriarte, 1976, p.76). En ocasiones, el humor se destaca a través de juegos de palabras: “Añadiré un par de noticias acerca de esta villa. Tiene la figura de una sartén, y en el mango de ella está una bonita casa que ha hecho mi cura; de modo que se puede decir que *tiene la sartén por el mango*, lo cual es cierto física y moralmente” (Viera y Clavijo y de Iriarte, 1976, p.80). Todos estos ingredientes junto a las descripciones detalladas de los pueblos por donde pasa: hospedajes, comida, habitantes, actividad económica, etc., aderezan una lectura que puede llegar a ser divertida.

De toda la obra de Iriarte, la creación más significativa y conocida es *Fábulas Literarias*. Sigue en este aspecto la estela que habían dejado Esopo, Fedro y La Fontaine. Fue, junto con su amigo Félix María Samaniego, uno de los pioneros en España de este género. Hay que tener en cuenta que el apogeo de las fábulas se había producido en el siglo XVII en Francia durante el reinado de Luis XIV. Un comerciante adinerado, Jean de La Fontaine, había escrito unos textos para educar al hijo del rey inspirados en los relatos que escuchaba al pueblo llano, aunque transformados en virtud

de la calidad literaria de que supo dotarlos. Como indica Garralón (2001, p.18), "El viejo *prodesse delectare* o enseñar deleitando, al que tanto se recurrirá en las historias para niños, pretendía educar conforme a las normas de la época. No hay lugar para la fantasía, la prudencia o la debilidad. Los fuertes, los listos, los astutos y los laboriosos son los ganadores".

Las fábulas de Iriarte destacan por varios motivos, primero, por su originalidad, como afirma Artiles y Quintana (1978) "puede considerársele como el verdadero inventor de la fábula literaria, nuevo género de poesía didáctica no cultivado antes en ninguna literatura" (p. 68). Segundo, representan una perceptiva escrita en verso que puede valorarse como una suerte de ética, pero también encierran una sátira personal dirigida a personas determinadas. Aunque algunas fábulas tratan de cualidades de la obra y otras se dirigen a los críticos y lectores, las hay que se centran en condiciones extraliterarias de los autores:

El pato y la serpiente

Más vale saber una cosa bien,
que muchas mal

A orillas de un estanque,
Diciendo estaba un pato:
-¿A qué animal dio el cielo
Los dones que me ha dado?

Soy de agua, tierra y aire:
Cuando de andar me canso,
Si se me antoja, vuelo;
Si se me antoja, nado.

Una serpiente astuta
Que le estaba escuchando
Le llamó con un silbo
Y le dijo: -¡Seo guapo!

No hay que echar tantas plantas;
Pues n andas como el gamo,
Ni vuelas como el sacre,
Ni nadas como el barbo;

Y así tenga sabido
Que lo importante y raro
No es entender de todo,
Sino ser diestro en algo.
(de Iriarte, 1989, pp. 49 - 50)

El tercer motivo que destaca en las fábulas es que sus personajes son, además de animales, personas, plantas, cosas y partes del cuerpo. Por último, en la métrica, las fábulas se caracterizan por su variedad y riqueza, a diferencia de los versos de sus contemporáneos.

El manguito, el abanico y el quitasol

También suele ser nulidad el no haber
más que una cosa; extremo
opuesto del defecto reprehendido
en la fábula antecedente.

Si querer entender de todo
Es ridícula presunción,
Servir sólo para una cosa
Suele ser falta no menor.

Sobre una mesa, cierto día,
Dando estaba conversación
A un abanico y un manguito
Un paraguas o quitasol.

Y, en la lengua que en otro tiempo
Con la olla el caldero habló,
A sus dos compañeros dijo:
-¡Oh, qué buena alhajas sois!

Tú, manguito, en invierno sirves;
En verano vas a un rincón.
Tú, abanico, eres mueble inútil
Cuando el frío sigue al calor.

No sabéis salir de un oficio.
Aprended de mí, pese a vos,
Que en invierno soy paraguas,
Y en el verano, quitasol.
(de Iriarte, 1989, pp. 51 - 52)

Iriarte defiende un estilo de escritura sencillo y familiar, es más, cree que ésta es la norma que dicta el buen gusto. Además, sus versos son el máximo exponente de la unión entre lo útil y lo agradable y así deja constancia en la fábula “El jardinero y si amo” cuya estrofa final afirma: “La máxima es trillada/ Mas repetirse debe:/ Si al pleno acierto aspiras/ Une la utilidad con el deleite” (de Iriarte, 1989, p. 115). Esta cualidad propia de los escritores ilustrados brilla al unísono en las fábulas de Iriarte pues, según indica Prieto de Paula (1992, p. 60),“la mentalidad didáctica y reglamentista del escritor

nunca pudo expresarse mejor que en unas composiciones cuyo objeto era la crítica literaria".

El diálogo es uno de los rasgos más destacados de estos textos. Todos los protagonistas, sean hombres, objetos o animales, hablan con argumentos que apoyan sus ideas. Sus intervenciones, llenas de gracia y soltura, convierten las fábulas en pequeñas dramatizaciones. Es más, algunas investigadoras como Bravo Villasante (1980) han llegado a afirmar que "la gracia y la ligereza del lenguaje, la elegancia castiza en el decir, el tono, la concisión, la agilidad, la destreza no tienen parangón con la de ningún escritor de la época, a excepción de don Ramón de la Cruz y Moratín" (p. 28).

Por todas estas características, además de por la rima, la moraleja o porque la mayoría de sus protagonistas son animales, las fábulas se han identificado como un género adecuado para los lectores juveniles. En recopilaciones como la de Bravo Villasante (1979) en las que se hace un recorrido por la historia de la literatura infantil y se escogen aquellas obras o fragmentos que pudieran interesar a los lectores jóvenes, en el apartado de Tomás de Iriarte, se destacan tres fábulas: "El burro flautista", "Los dos conejos", "La ardilla y el caballo" que por su temática y personajes pudieran ser las de más fácil comprensión; a pesar de que la moraleja se refiera a cuestiones de crítica literaria, pudiera aplicarse a otros órdenes de la vida: "Sin reglas del arte/ borriquitos hay,/ que una vez aciertan/por casualidad" (Bravo Villasante, 1979, p.149) o "Los que por cuestiones/ de poco momento/ dejan lo que importa,/ llévense este ejemplo" (Bravo Villasante, 1979, p.150).

En otros libros orientados hacia la escuela y el trabajo de los docentes de lengua y literatura, se seleccionan también fábulas que resultan apropiadas y se acompañan con ejercicios que, de alguna forma, orienten al docente en su tarea en el aula. Así en el manual *Textos canarios para la escuela* (Acosta Tejera, García Luis y otros, 2001) se recoge la fábula "El canario y otros animales" a la que se adjuntan actividades antes y a partir de la lectura fundamentadas en preguntas sobre el texto. Las preguntas previas se relacionan con el género y los conocimientos de los lectores: "1.Seguramente habrás oído hablar de las fábulas. ¿Has leído alguna? ¿Cuál? 2. ¿Quiénes suelen ser los protagonistas de las fábulas? ¿Qué características tienen los animales de las fábulas? ¿Conoces el nombre de algún autor de fábulas?" (Acosta Tejera, García Luis y otros, 2001, p.145). Los interrogantes posteriores a la lectura tienen que ver con el significado de algunos vocablos y con los protagonistas y los acontecimientos que les suceden.

También se plantea alguna actividad más creativa como que el alumnado invente una fábula.

Además de esta fábula, el manual citado incluye la de "La rana y la gallina". En esta ocasión lo más significativo es la presentación del texto pues lo reproduce como un cómic. La estructura dialogada tan común en este tipo de textos facilita este formato y lo acerca a los gustos juveniles:

Figura 3

A pesar de estos casos, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que las fábulas no fueron escritas para el público más joven. La obra de Iriarte, a diferencia de las fábulas de Esopo, es difícil de comprender debido, sobre todo, a su temática. Es propia para lectores avezados cuyo interés sea ir más allá del mero entretenimiento que proporciona la lectura, pues los comentarios críticos sobre perceptiva literaria, sobre autores y obras no son fáciles de comprender.

Sin embargo, existen en la actualidad ediciones destinadas a que esos lectores pueda acercarse a ellas sin temor e, incluso, se ha publicado alguna adaptación en prosa para que sean más asequibles a receptores de todas las edades, tal como sucede con la edición de las fábulas hechas por Hormiga (2007). Reproducimos a modo de muestra una de estas adaptaciones porque, aunque no sea objeto de este estudio analizar sus características, representa los intentos de transformar obras para adultos, con temática que resulta ajena a los lectores infantiles y juveniles, en textos acomodados a sus intereses, experiencia y desarrollo lingüístico. La fábula de Tomás de Iriarte:

El cuervo y el pavo

Cuando se trata de notar los defectos
De una obra, no deben censurarse
Los personales de su autor

Pues como digo, es el caso
(Y vaya de cuento),
Que a volar se desafiaron
Un pavo y un cuervo.

Al término señalado
Cuál llegó primero,
Considérelo quien de ambos
Haya visto el vuelo.

-Aguárdate, dijo el pavo
Al cuervo de lejos,
¿Sabes que estoy pensando?
Que eres negro y feo.

Escucha; también reparo,
Le gritó más recio,
En que eres un pajarraco
De muy mal agüero.

¡Quita allá, que me das asco,
Grandísimo puerco!
Sí, que tienes por regalo
Comer cuerpos muertos.

-Todo eso no viene al caso,
Le responde el cuervo,
Porque aquí sólo tratamos
De ver qué tal vuelo.

Cuando en las obras del sabio
No encuentra defectos,
Contar la persona cargos
Suele hacer el necio.
(de Iriarte, 1989, pp. 84 - 85)

Se convierte en un cuento que conserva del original la temática, los personajes y la línea argumental básica, no así la rima, la condensación de ideas y el lenguaje mordaz:

> El cuervo y el pavo
> Entusiasmado por su propia ignorancia un pavo desafió a volar a un cuervo. Cualquiera, conociendo la forma de volar de uno y de otro, es capaz de adivinar lo que pudiera ocurrir. Así que al poco de iniciar el vuelo, el pavo le gritó, viendo al cuervo ya lejos:
> -Espérate, ¿sabes lo que estoy pensando? Que eres negro y feo.
> Pero el cuervo seguía su vuelo y cada vez aumentaba más la distancia entre los dos.
> -Escucha –insistía el pavo-, también pienso que eres un pajarraco de mal agüero.
> Y viendo cómo el cuervo se distanciaba más y más, le gritaba fortísimo:
> -¡Quita, que me das asco, grandísimo puerco que comes cuerpos muertos!
> El pavo apenas podía aguantar el peso de su cuerpo y volaba a torpemente mientras el cuervo rápidamente hacía cabriolas en el aire y volaba felizmente.
> -¡Pajarraco, feo y negro! –gritaba ya casi sin voz el pavo.
> -Nada de lo que has dicho viene al caso, porque aquí lo que hemos acordado es celebrar una carrera y ver quién vuela mejor. Y como queda demostrado este pajarraco, negro y feo te ha ganado –le contestó el cuervo.
> Y es que como en todo, hay gentes que cuando no encuentran defectos en las obras de otro arremeten contra la persona, los muy necios (Hormiga, 2007, pp. 53-56).

Esta edición añade ilustraciones que facilitan aún más la lectura de modo que tanto en la formato como en la forma elegida se suplan los inconvenientes del texto original. Reproducimos a continuación la que acompaña a la fábula que hemos escogido de ejemplo junto a la del burro flautista, uno de los textos más conocidos de Iriarte, que resulta simpática y muy próxima a la imaginación infantil. El burro que se sienta y viste como un ser humano para tocar igual que él lo hace:

Figura 4

Figura 5

En la literatura infantil canaria contemporánea, podemos encontrar algún caso de fábulas nuevas escritas para niños que se editan en colecciones destinadas a este público. Este es el caso de la obra *Mis fábulas* de Alejandro Dieppa[25]. En la introducción a este libro se indica que el autor continúa la estela que iniciara Esopo, la Fontaine o Iriarte, es decir, se enmarca dentro de la tradición con la intención de continuarla. Una lectura de estas fábulas "nuevas" que son: "La ardilla, el oso y el salmón", "La gaviota y el pinzón azul" y "El colibrí y la abeja" desvela algunos parecidos con las fábulas clásicas pero otras tantas diferencias.

Las semejanzas se centran en que todas ellas tienen una moraleja, en algunos casos basada en refranes populares: "Haz el bien y no mires a quién" (fábula de "La gaviota y el pinzón azul"), "El rectificar en nuestros errores es de sabios" (fábula de "El colibrí y la abeja"), y en otros en un sentencia moral: "el que se ciega con sus sueños y da de lado a la razón, acabará como el oso, ahogándose en la cruda realidad" (fábula de "La ardilla, el oso y el salmón"). En estas fábulas "nuevas", los personajes son animales que coinciden en una situación complicada que deben resolver, el modo en el que lo

[25] Obra publicada por Anroart Ediciones en 2010 en la colección Tabaiba. El formato de la edición es el de libro de bolsillo que introduce alguna ilustración esporádica, muy pocas. Esta colección sólo cuenta con dos títulos, los dos del mismo autor, el que reseñamos *Mis fábulas* y *Mi diccionario poético*.

hagan tendrá repercusiones posteriores que servirán para extraer la lección que el lector debe aprender. No tratan, como las fábulas de Iriarte, de crítica literaria o de preceptos artísticos sino del comportamiento humano representado a través de los protagonistas.

Las diferencias entre estas fábulas actuales y las tradicionales son de diversa índole, pero todas tienen que ver con el lenguaje y el estilo con el que se desarrollan. En la fábula "La gaviota y el pinzón azul" aparecen localizaciones concretas de Gran Canaria como los pinares de Ojeda, Pajonales y Tamadaba, especies autóctonas como el pinzón azul, y entornos familiares en las cumbres de las Islas (presa, bosques llenos de pinocha, los visitantes de fin de semana que hacen sus asaderos). Aunque el mensaje que desea transmitir es universal y va más allá de cualquier característica étnica o cultura. Este aspecto ayuda a los lectores más jóvenes a sentir que es un relato cercano a su realidad. Otra diferencia importante estriba en la estructura del relato; no estamos ante poemas sino ante narraciones cortas a modo de cuentos.

Junto a la estructura, hay que destacar el lenguaje que se caracteriza por recursos literarios como las enumeraciones, las metáforas, las personificaciones (el salmón, por ejemplo es "un viejo lobo de mar"), las comparaciones, y por una sintaxis de frases amplias que huyen de la redacción sencilla, lo que convierte la narración en un texto, en ocasiones, engolado y poco ágil. Por ejemplo, se utilizan imágenes comunes para explicar conceptos sencillos: "en el vertiginoso juego de la vida y de la muerte, la ardilla, desesperada, decidió entrar en la penumbra de una profunda cueva" (Dieppa, 2010, p. 9). Esta imagen se repite más adelante en otra fábula: "las aves marinas jugaron al juego de la supervivencia en vuelos rasantes …" (Dieppa, 2010, p.23). Para explicar que el pinzón estaba en peligro de ser devorado por los cuervos dice: "hasta que la negra sombra de la cruda realidad vestida con negras plumas y graznando aconsejó al pajarillo que volviera al interior del bosque" (Dieppa, 2010, p. 38). Se busca el sentido poético de la narración, a riesgo de repetir tópicos y asociaciones poco originales: "Y como si nada hubiese pasado el recuerdo de la gaviota se adormeció entre nubes de felicidad en la mente de aquel espíritu bondadoso del pinar" (Dieppa, 2010, p. 39).

No en las tres fábulas se distribuyen por igual estos recursos, algunas como la de "La ardilla, el oso y el salmón" son más fluidas tanto en las descripciones como en los diálogos pero, en general, son cuentos que no utilizan el lenguaje directo de las fábulas tradicionales.

Capítulo 2

El Romanticismo y sus héroes. La huella de Agustín Millares Torres

En los manuales de historia de la literatura, el siglo XIX se relaciona fundamentalmente con tres fenómenos artísticos: el Romanticismo, el Realismo y el Modernismo, este último a caballo entre los dos siglo, XIX y XX. Aún a sabiendas de que cualquier etiqueta no hace sino reducir fenómenos mucho más complejos que, por otro lado, se van superponiendo ya que los inicios y finales de cada uno no están bien definidos, la clasificación en movimientos literarios nos puede ayudar, desde un punto de vista meramente expositivo y didáctico, a enmarcar obras y autores y desde esa posición estudiar su singularidad.

Afirman Artiles y Quintana (1978) que habría que situar la publicación de *Album de la literatura isleña*, impreso en Las Palmas en 1857, como el momento en el que se consagra el romanticismo isleño. Las ideas románticas habían llegado con el nuevo siglo de la mano de José Plácido Sansón y Ricardo Murphy, y ya en las últimas décadas destaca la escuela regionalista integrada por escritores que miran al pasado indígena y cantan las virtudes de la tierra. Todos los poetas y prosistas que desarrollan su obra en este periodo aportan su originalidad a un movimiento que contó con grandes autores como Graciliano Afonso o Nicolás Estévanez, los más estudiados, pero también con otros muchos menos conocidos.

Un aspecto que es preciso tener en cuenta cuando se estudia la literatura canaria es el de las diferentes posiciones que toma, para abordar su análisis, la crítica literaria en las Islas. Por un lado, encontramos una crítica que ha trazado líneas de estudio basadas en las semejanzas con la literatura peninsular y, por otro, la que la defiende como una literatura periférica cuyas singularidades se consignan como parte de una cultura propia. Por este motivo explica Padorno (2007, p. 225):

> Contamos con la cronología, claves y caracteres del romanticismo europeo. Pero es poco científico tratar de aplicar a la cultura canaria el esquema que de aquel romanticismo se desprende. En verdad, ni siquiera podemos sostener la existencia de un romanticismo europeo de carácter uniforme; más bien tendríamos que hablar de la pluralidad de un suceso espiritual determinado en su diversidad por sus respectivos orígenes culturales.

Y añade que “en relación con la cultura canaria ha de observarse que los hechos que la vertebran han sido primordialmente estudiados en función de las coordenadas de

la cultura española y casi nunca en función de los parámetros que dan cuenta de su específico acontecer" (Padorno, 2007, p. 225).

Una de las peculiaridades del romanticismo canario es que los escritores volvieron su mirada, no hacia la Edad Media o los héroes caballerescos, sino a la historia precolonial del Archipiélago. De este modo, se destacaron figuras aborígenes que se contraponían a las de los colonizadores. Según defiende Quintana (1992), los pueblos que no poseían durante el Romanticismo un pasado medieval al que acudir para elaborar la mitificación de la historia propia utilizaban la etapa precolonial (pueblos de África y de América). Estos pueblos

> no pusieron mucha pasión en hacerse medievalistas; y, como sí habían tenido pasado precolonial, que ahora la cultura escrita permitía resumir con nostalgia y orgullo, cultivaron un precolonialismo no menos apasionante y mitificador o apalabrador de su propia y profunda biografía (Quintana, 1992, p.8).

Entre estos pueblos se incluye las Islas Canarias, que se incorporaron a la cultura europea a finales del siglo XV, prácticamente en el siglo XVI, siempre bajo la influencia y supervisión del la España del momento, que también tenía sus peculiaridades respecto a otros países europeos. Por esto, los escritores canarios del Romanticismo siguen una pauta propia en su forma de interpretar y elaborar la época que les tocó vivir y que Morera (2007) divide en castellanistas o españolistas y guanchistas o indigenistas. Los primeros se consideran descendientes de los españoles que conquistaron las Islas y en ellas se establecieron. Entre los castellanistas los hay fieros defensores de las bondades del conquistador frente a las vilezas de los guanches. Pero también, y son los más numerosos o por lo menos los más conocidos, aquellos que, siguiendo la corriente del mito del buen salvaje cuyo origen se encuentra en la relación de fray Bartolomé de las Casas con los indígenas americanos, enaltecen las virtudes de los conquistados y en ocasiones los convierte en héroes a semejanza de los héroes clásicos.

Los segundos, los indigenistas, se consideran descendientes de los aborígenes que habitaban las Islas cuando llegaron los castellanos. Se pregunta Morera (2007) cuándo surge la creencia de que el pueblo hispanocanario tiene su origen en la población preeuropea, y si este sentimiento estuvo siempre presente desde el momento mismo de la anexión de las Islas a la corona de Castilla. Ante estos interrogantes, él mismo responde que no, que este sentimiento surge durante el romanticismo y en dos

ámbitos bien distintos; el antropológico y el literario. Pero ambos se relacionan estrechamente de modo que los estudios y publicaciones sobre la prehistoria de las Islas influyeron en los poetas y novelistas de la época. Como también lo hicieron los clásicos que los antecedieron como fray Alonso de Espinosa, Viana o Viera y Clavijo:

> Las ideas que sobre la raza, la lengua, la cultura, los orígenes, etc. del pueblo canario preeuropeo manejan nuestros poetas y eruditos románticos no pasan de la idealizaciones piadosas de Espinosa, las mitificaciones poéticas de Viana (sobre todo las mitificaciones poéticas de Viana, de donde les vienen la denominación de *vianistas* con que se les conoce en nuestra crítica literaria) y las ingenuidades históricas de Viera, modificadas o exageradas ahora por los preceptos estéticos e ideológicos del movimiento romántico… (Morera, 2007, p. 103-104).

En este ambiente y con esta tradición de trasfondo publica su obra Agustín Millares Torres en el que nos detendremos brevemente.

Agustín Millares Torres (1826-1896) ha pasado a los anales de la cultura canaria como historiador, como músico, como periodista y como novelista. Su quehacer artístico abarca facetas bien diferenciadas, aunque entrelazadas. Como historiador publica en 1871 el primer tomo de *Biografías de canarios célebres*, en 1874 la Historia de la Inquisición en Canarias y poco más tarde, en 1882, su *Historia General de las Islas Canarias, Historia de la Gran Canaria*. Como músico creó varias composiciones de tipo popular y contribuyó a la creación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de G.C., además de impartir la materia de música en el colegio San Agustín. Como periodista, fundó el periódico *El Porvenir* en 1852, en cuya redacción figuraron Domingo J. Navarro y Antonio López Botas, posteriormente trabajó en *El Ómnibus* y en *El Canario*. En las Islas, igual que en el resto de Europa, el siglo XIX supuso el auge de la prensa y para Millares Torres dedicarse a labores periodísticas significa, además de informar, desarrollar la escritura literaria a través de artículos y de episodios por entregas, sigue así la tradición de otros tantos autores entre los que destacó Benito Pérez Galdós. Algunas de las obras que nacieron a partir de 1883 a modo de folletín en El Liberal y que después se convertirían en novelas son: *Sola*, *Un suicidio*, *Sacrificio*, *Ella y yo*, *Tres en uno*. Además de estos títulos, como novelista, publicó otras obras como *Esperanza*, 1860, o *Eduardo Alar* de 1871. Escribió también un volumen de *Leyendas Canarias* en 1866.

Destacamos en este repaso dos textos, *Recuerdos históricos* y *El último de los canarios*, que, además de ser los más populares de su autor, podrían considerarse cercanos a lo que hoy denominamos literatura juvenil tanto por las tramas que explica,

como por los personajes que las protagonizan. El origen del primero tuvo lugar también en las páginas de la prensa, pues sus relatos vieron la luz en *El Porvenir* bajo la denominación de "Tres narraciones y una novela". El segundo se gestó como una leyenda, la de Benartemi, que después se acrecentó y editó como novela.

2.1. La Historia se convierte en novela

Quiere Millares Torres en su *Recuerdos históricos* recuperar la memoria de los canarios a través de cuatro momentos distintos pero que reflejan una amplia línea temporal. Se remonta a la muerte de Doramas[26], por tanto a la conquista de Canarias, y se detiene en episodios como el del ataque de Francis Drake a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, el que el denomina "Canaria en 1809" y el titulado "Maynel". En todos ellos se entrevén los rasgos de su estilo y los ecos del Romanticismo.

El suceso del ataque de Drake, corsario inglés que intentó invadir la isla en 1595, contiene todos los ingredientes de una aventura de piratas: el humilde marinero que se convierte en héroe, la preparación de la defensa de la isla, el arrojo de todos los canarios, soldados o no, que se ofrecen a luchar hasta la muerte, la defensa del honor:

> - La espada de un canario no debe ser nunca trofeo de un inglés; debísteis arrojarla al mar.
> - Perded cuidado, Señor Gobernador; la dejé en buenas manos y espero en Dios que la recobraré.
> - No os comprendo.
> - Digo- contestó con altivez Cairasco que otro canario la recogió y ese canario no la entregará (Millares Torres, 1980, p. 27).

En este caso, el autor denomina a todos canarios, a castellanos y a los descendientes de los aborígenes, todos sienten que tienen que defender la tierra como suya propia, cada cual con las armas que tiene: "Entre tanto, el ruido del combate atraía sin cesar una multitud de gente de los pueblos del interior armados con palos, alabardas, picos y mohosas espadas…" (Millares Torres, 1980, p. 35).

Igual que en otras obras, Millares establece diferencias entre la ciudad del pasado relatado y la actual, en la que vive el autor: "No era en aquel tiempo la antigua capital de las Canarias lo que es al presente; una bonita población adornada con

[26] Este episodio no aparece en la edición de El Museo Canario, citada en la bibliografía, en la que únicamente se incluyen los tres restantes. En las notas de la edición, se aclara que no se contó con el relato de Doramas porque este personaje ya aparece en otras obras del autor, en concreto, en su *Biografías de canarios célebres*.

suntuosos edificios públicos y particulares, con buenas plazas y calles empedradas y cubiertas de anchas aceras; sin embargo, tal cual era entonces, se la podía considerar como lo mejor que había en estas islas" (Millares Torres, 1980, p. 31).

El tema es atractivo para el lector más joven que puede ir localizando en la ciudad actual los escenarios del relato, o imaginarlos pues muchos ya no existen o no tienen la misma fisonomía como tampoco la ciudad es la misma: el Castillo de La Luz que vigilaba las playas y arenales circundantes, el Castillo de Santa Ana, ambos unidos por trincheras, el convento de Santo Domingo, el Guiniguada, la iglesia de San Telmo, la puerta de Triana. El trasiego y movimiento de personajes por todos estos lugares se refleja de forma precisa, como si de una estampa se tratase:

> En tanto que estas tropas avanzaban por los arenales al encuentro del enemigo, se reunían en el palacio episcopal, al lúgubre tañido de las campanas que tocaban a rebato, los Canónigos, Inquisidores y demás dependientes del clero, cambiando su humilde sotana por una cota de mallas y el solideo por un caso de bruñido acero.
> (…)
> Seguíale a poca distancia otro escuadrón aún más extraño, compuesto de sesenta frailes del convento de Santo Domingo, que, con el estandarte de la virgen del Rosario a su cabeza y armados de arcabuces y alabardas, corrían también al campo…
> (…)
> Entre tanto, las tropas que, a las órdenes del Regente y Pamochamoso, avanzaban por los arenales, llegaron por fin a Santa Catalina llenas de ardimiento… (Millares Torres, 1980, p. 32-33).

Sin embargo, tal vez las descripciones de los preparativos para la batalla, cómo se ordenaron las fuerzas, dónde se colocaron las trincheras y el movimiento de naves y soldados en tierra "desanime" al lector joven de ahora o cuanto menos lo "despiste". Así y todo nos parece un episodio entretenido.

Otro de los episodios de *Recuerdos históricos*, el que llama "Canaria en 1809", comienza con una escena muy del gusto de la estética romántica: una enferma que se muere irremediablemente, un secreto que la tortura, su hermano desesperado que promete venganza. Los sucesos comienzan en México a principios de 1808, pero pronto el relato se traslada a Las Palmas a donde llega el hermano sin que el lector sepa muy bien qué busca, pues la moribunda le entregó una carta y así compartió su secreto con el hermano, pero no con los lectores que mantienen la intriga. De esta forma, el misterio no se desvela, la información se va proporcionando poco a poco.

El lenguaje que se detiene en lugares y sentimientos, las situaciones perfectamente detalladas, las emociones que bullen en el interior del protagonista y no

siempre se reflejan en su cara: “Se decidió pues a salir atravesando la desierta nave, sin alterar el paso tranquilo y mesurado con que lo hemos visto entrar en el templo, y que no estaba, por cierto, en armonía con los pensamientos que atormentaban en aquel momento su imaginación” (Millares Torres, 1980, p. 52), el amor a primera vista, amor poco apropiado: “parecía que en su amorosa embriaguez, intentaba penetrar la oscuridad de la iglesia y contemplar aún el talle esbelto de la misteriosa dama. La reflexión vino al fin en su auxilio y le hizo conocer la extravagancia de sus ideas y el sagrado lugar en que se encontraba” (Millares Torres, 1980, p. 52), la lucha entre el corazón y la razón, el duelo para reparar afrentas, todo nos conduce al Romanticismo.

Son estos rasgos lo que pueden acercar estos acontecimientos a adolescentes y jóvenes, también a los del siglo XXI, que no entienden de equilibrios y mesuras. La amada, por su parte, es un dechado de perfecciones del gusto de la época:

> Su actitud llena de seductora candidez, comunicaría, si fuese posible, más encantos a su angelical fisonomía, si ella por sí sola no los reuniese todos. Nos recuerda su tez la suavidad del terciopelo, los matices de la rosa y el color de la azucen; mientras su boca pequeña y sonrosada se entreabre de vez en cuando y deja escapar una dulce sonrisa, flor del corazón que se detienen en sus labios para perfumar el ambiente. Negros y rasgados son sus ojos, velados por dos largas pestañas que dibujan su hechicera sombra sobre le fondo blanco y puro de sus frescas mejillas (Millares Torres, 1980, p. 72).

¡Qué pensarán los lectores jóvenes de esta estética tan alejada de los gustos actuales! Sonrían o se burlen de ella, les acercará a unos cánones diferentes a los de hoy y comprenderán mejor la historia y la evolución de las sociedades a lo largo de los siglos. Verán con otra perspectiva los hechos de su presente porque, desde luego, descubrirán que no siempre la vida fue así, o lo que es más complicado, no siempre se ha considerado lo bueno y bello con idénticos parámetros a los actuales.

En muchas ocasiones, pareciera que el escenario del relato se graba con el movimiento de una cámara cinematográfica, un *travelling* que descubre los detalles, en este caso, de la escena que transcurre en catedral de Las Palmas:

> Transcurrieron así algunos minutos, hasta que, concluidos los divinos oficios, las dos mujeres hicieron devotamente la señal de la cruz y se adelantaron hacia la puerta (…) Ambas, con lento paso, atravesaron la nave y pasaron muy cerca del joven, que sin moverse, las había seguido con la vista. El corazón de nuestro desconocido latía entretanto apresuradamente, indicio claro del interés que le inspiraban aquellas dos mujeres. Y este interés se hizo más notable, cuando ambos jóvenes se encontraron por un momento en medio del templo y cruzaron sus miradas (Millares Torres, 1980, p. 51 y 52).

Pero también recuerda las escenas de una obra de teatro pues el narrador va situando al lector en cada escena indicando cuánto tiempo ha pasado o dónde se desarrolla: " A la caída de la tarde de un hermoso día de 1809, entraba en la catedral de Las Palmas, un joven de veintidós a veinticuatro años, de aspecto serio y reflexivo y vestido todo de negro" (Millares Torres, 1980, p. 48); "Diez minutos después, el mismo joven en quien fácilmente habrán reconocido ya nuestros lectores al hermano de Margarita" (Millares Torres, 1980, p. 62); "Un cuarto de hora ha transcurrido desde la escena que acabamos de referir. En una habitación de la casa de don Pedro de Sarmiento…" (Millares Torres, 1980, p. 71).

Las acciones se enredan como lo hacen en los folletines de la época: la venganza separa a los jóvenes, enamorados en secreto, porque el protagonista ha herido en duelo al padre de su amada ya que éste había sido la causa del deshonor de su hermana y de la muerte, sola y en la miseria, de su madre. Sólo queda alejarse, olvidarse de la muchacha a la que adora y por eso se alista en el ejército que va rumbo a España a luchar por la independencia. Pero la muchacha le declara su amor y le ruega que vuelva. Acaba el relato con el encuentro de los enamorados seis años después de terminada la guerra. Él debe huir pues ha conspirado contra el rey que quiso abolir el régimen constitucional. El amor y la política se entremezclan, triunfa el amor: los dos parten al exilio ya casados y juntos para siempre.

En "Maynel", el autor reconoce su interés por este nombre, descubierto en unos párrafos de una obra de Pedro Agustín del Castillo del que no había tenido más noticia. Su propósito es contar su historia para que otros la conozcan y con esta intención comienza el relato. La acción se desarrolla en alta mar cuando un corsario francés que se dirige a las Islas ataca al *Juanita*, barco que también se dirige a Canarias. Maynel es uno de sus valientes tripulantes que, a pesar de contar con un barco menos potente, logra vencer al francés. Pero, pronto, las playas de la Isla reciben la visita de otros muchos navíos con finalidad poco pacífica. Estos hechos, que recrean otros históricos, se entremezclan con la vicisitudes del amor de Maynel y su esposa. Ella, pensándolo muerto, le ha sido infiel y él no puede creer que la mujer que tanto amaba no lo haya esperado. El final es trágico: muere el amante a manos del marido, se suicida el marido, aunque todos creen que fue una bala francesa la que lo mató y lo enaltecen como el héroe que ayudó a echar a los franceses de las costas canarias, y muere la esposa después de años de llanto y arrepentimiento.

Y todo ello sucede en una tierra amada por sus oriundos y añorada cuando no se pisa. El alma nostálgica de los canarios se ha mantenido como tópico en la historia de la literatura canaria y así pervive en la actualidad donde podemos encontrar huellas de este sentimiento de arraigo en los poetas y novelistas contemporáneos:

> - Ese deseo es muy natural; vosotros los canarios amáis con delirio esas obres rocas donde habéis nacido y, cualquiera que sea el lugar donde la fortuna os sonría, anheláis siempre volver a verlas y morir en ellas.
> - Tenéis razón, capitán, el amor a la patria se halla muy arraigado en nuestros corazones, a pesar de que aún no ha transcurrido un siglo desde que nuestros abuelos arrancaron ese país de las infieles manos que lo poseían (Millares Torres, 1980, p. 94).

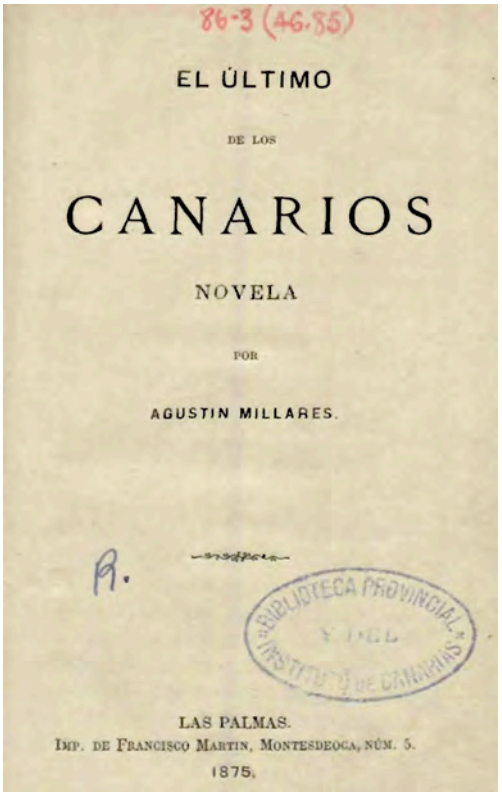
No se sabe de dónde procede ese sentimiento que siempre ha caracterizado a la población isleña, tal vez de su condición insular o, tal vez, tenga que ver con la herencia que esos infieles, tal como los llama el protagonista, dejaron.

Esta obra de Millares Torres, *Recuerdos históricos*, evoca a la de su contemporáneo y compañero Domingo J. Navarro, *Recuerdos de un noventón*, no reseñada en esta apartado de nuestro trabajo por ser un poco árida en temas, planteamiento y lenguaje como para considerarla un antecedente de la literatura infantil y juvenil, aunque bien podría incluirse por las anécdotas y sucesos que describe. Pero tiene mayor carácter periodístico que los relatos de Millares que son más novelados. Domingo J. Navarro se detiene, sobre todo, en las costumbres, escenas cotidianas, rituales, paisajes, personajes contemporáneos y trata de exponerlos con claridad para que las generaciones futuras sepan cómo se vivía entonces: “Por más que os empeñéis en comprender las inmensas dificultades y obstáculos que, en principios de este siglo, se presentaban para hacer una excursión al campo no es posible que lo consigáis vosotros, mis jóvenes lectores, que disfrutáis de buenas carreteras, de abundantes coches, etc.” (Navarro, 1991, p.45). Si los lectores de principios del siglo XX no pueden hacerse idea de cómo era la vida entonces, cómo podrían hacérsela los del siglo XXI. Además de tratar al lector como un interlocutor, como si estuviese teniendo con él una conversación, contiene su estilo descripciones muy detalladas y un humor fino no exento de ironía: “La falta de los baños y el desaseo del cuerpo explican los padecimientos generales de la piel que ocasionó a las islas la mala fama de leprosos” (Navarro, 1991, p. 99).

Es Domingo J. Navarro un buen testigo de su época, su obra es una buen friso en el que se muestra una ciudad y una Isla ajena a la imagen literaria que el romanticismo nos dejó.

2.2. Benartemi, más que una leyenda

El último de los canarios de Agustín Millares Torres es un claro ejemplo de la exaltación de lo aborigen frente a la civilización colonizadora. En ella se aspira a alcanzar los orígenes, individuales y sociales, a través de la historia como materia literaria, entronca así con una tradición que ha estado presente siempre en la literatura canaria. En 1858 se tituló *Benartemi. Leyenda canaria*, después se editaría únicamente como *Benartemi*. Es la influencia de Galdós la que hace que la leyenda se convierta en la novela *El último de los canarios.* Este nombre está tomado de la *Historia* de Viera y Clavijo que, a su vez, lo recogió de la tradición oral que se refería a Doramas como "el último de los canarios". Tanto el título como las aventuras que relata recuerdan a *El último mohícano* de James F. Cooper, publicada en 1826, aunque son muchas las diferencias entre ambas obras. Reproducimos la portada de la primera edición de *El último de los canarios* de y la edición de *Benartemi* de 1940.


86-3 (46.85)

EL ÚLTIMO

DE LOS

CANARIOS

NOVELA

POR

AGUSTIN MILLARES.

BIBLIOTECA PROVINCIAL Y DEL INSTITUTO DE CANARIAS

LAS PALMAS.
IMP. DE FRANCISCO MARTIN, MONTESDEOCA, NÚM. 5.
1875.

Figura 6

Figura 7

En *El último de los canarios* transcurre en la ciudad de Las Palmas unas decenas de años después de la conquista y de que la población aborigen quedara reducida a la esclavitud. Algunos rebeldes guanches se han refugiado en los montes y atacan de cuando en cuando la ciudad, si bien es cierto que cada vez son menos y mucho más esporádicas sus incursiones. El jefe de todos los rebeldes es Benartemi, al que el pueblo ha convertido en un mito y los castellanos en el mismo diablo, aquel al que se da muerte pero nunca muere:

> -Ya recordaréis vosotros que la última vez que salimos a batirle, en número de trescientos hombres, entre caballeros y peones, pasamos a cuchillo a todos sus secuaces, trayéndonos su cadáver a la Ciudad.
> - Válgame Santiago, nuestro santo patrón- exclamó el más joven de los soldados-; eso parece cosa de hechicería.
> - ¿Y quién lo duda?- repuso Nuño con acento de profunda convicción-; Benartemi no pertenece a nuestra especie… Y si no, decidme, ¿por qué nuestras armas no han podido nunca herirle? ¿por qué nuestras ballestas no han conseguido jamás alcanzarle (Millares Torres, 1992, p. 30).

El mito se ha consumado pero no únicamente a través de la figura individual de un renegado, sino que el pueblo canario se exalta en el texto frente a los colonizadores que no salen muy bien parados:

> … al poco tiempo de conquistada al Isla por nuestros valientes compatriotas, con el gloriosísimo deseo de extender y propagar nuestra católica religión, única verdadera, nos apresuramos a despojar a esa raza de gentiles de todos los derechos que creían tener sobre el país conquistado, y procuramos extinguirla de mil maneras, ya haciéndola el honor insigne de mezclarla con la nuestra, ya enviando a la gente más peligrosa a la conquista de las vecinas islas de Tenerife y Palma (Millares Torres, 1992, p. 31).

Ante este afán demoledor de los conquistadores, el narrador insiste en el valor de los canarios y hasta en sus nobles rasgos físicos: “La raza indígena desapareció bajo esa abrumadora nube, y los vencidos fueron presa segura del vencedor. El archipiélago afortunado se consideró, desde entonces, como uno de los bellos florones de la corona de Castilla” (Millares Torres, 1992, p. 18); “Más allá, dos robustos mocetones, en cuyo semblante se descubría, desde luego, el hermoso tipo de los indígenas canarios” (Millares Torres, 1992, p. 20). El narrador no es del todo objetivo, está de parte de los aborígenes y, en ocasiones, muestra su rechazo por personajes del grupo de los castellanos, como el de doña Úrsula, por medio de una ironía socarrona: “-¿Tienes en él la suficiente confianza, hermano?-se apresuró a añadir la vieja, quien a pesar de su santa

vida no quería tomar posesión aún de su parte de paraíso" (Millares Torres, 1992, p. 49).

A este carácter aguerrido y noble de los canarios corresponde un paisaje también idílico, Gran Canaria se describe como la Arcadia deseada en las primeras páginas de la novela: "Bañada por las olas del océano, acariciada por los suspiros de la brisa, perfumada por el aroma de los naranjos, con un cielo de un azul purísimo por toldo, y un vergel de jazmines y de rosas por alfombra…"(Millares Torres, 1992, p. 17). Y dentro de este paraíso la selva de Doramas es un espacio privilegiado. En el transcurso de la acción se mencionan otros parajes de la isla como el Istmo de la Isleta que, inundado por el mar, precisa de la pericia de un buen conocedor del terreno para poder cruzarlo, el acantilado donde se arroja la pareja de enamorados, o el intrincado barranco cuya orografía ayuda a los aborígenes a entablar y ganar batallas como aquella en la que rescatan a Isabel cuando se dirigía a Gando a contraer un matrimonio forzado:

> Conducidos siempre por el guía, de cuyos conocimientos topográficos principiaban ya a dudar el asentista, penetraron por último los viajeros en el lóbrego y profundo cauce de un barranco, sembrado de gruesas piedras, entre las que se alzaba alguna vieja higuera, cuyos descarnados brazos sin hojas cruzaban la oscura senda. En este sitio fue imposible la conducción de la litera (Millares Torres, 1992, p. 83).

Entre los personajes de la novela los hay que presumen de castellanos puros: "soy cristiano viejo, sin mezcla alguna de sangre mora, ni judía ni canaria" (Millares Torres, 1992, p. 23). Aunque la mayoría, incluidos los protagonistas, son mestizos. Isabel es nieta de Guanarteme, hija de Guayarmina y del caballero español Hernando de Guzmán, el rebelde guanche resulta ser hijo de una aborigen, Masequera, sobrina de Guanarteme, y Miguel de Trejo, hermano mayor del que pretende casar con Isabel, don Pedro Carvajal y Trejo, castellano de la Torre de Gando. El hijo de Masequera y Miguel de Trejo se había dado por muerto a mano de los canarios rebeldes, pero, al final de la obra, se descubre que es ése al que llaman Benartemi. Este hecho desencadena un final sorprendente: aquel bandido que defendía el honor de su pueblo se convierte en uno de los valientes capitanes del rey español y marqués de Costa Rica.

No debemos olvidar que esta obra posee rasgos propios del Romanticismo, esto significa, en cuanto al fondo, que la historia es una aventura de un amor que parece imposible. Ella es una dama que tendrá que casarse con un hombre bastante mayor porque así se lo mandan, él es un guardián fiel siempre pendiente de su dama a la que acude cuando ella lo necesita. Además de amor, encontramos intriga y un lenguaje de

miradas y gestos que crea, poco a poco, una complicidad manifiesta entre la pareja de jóvenes pero que también consigue llamar al atención de los lectores:

> Sin duda la mirada fue comprendida, porque el pañuelo, en vez de quedar abandonado sobre los cojines, que servían de asientos a la litera, permaneció entre las manos de la joven. ¿Qué secreto era éste? Observemos con atención la inquietud que aparece en sus facciones, el rubor que enciende si frente, y el temblor convulsivo de sus manos, cuando tropiezan con un pequeño pergamino, cuidadosamente enrollado y envuelto en los dobleces del pañuelo, y entonces nada más fácil que resolver el problema (Millares Torres, 1992, p. 53).

En cuanto a la forma, el lenguaje se torna ampuloso, y hasta rimbombante, se fuerza la sintaxis y se exagera el vocabulario: "Cubriéronse primero sus valles de espesos bosques, que, trepando luego a mayor altura, fueron insensiblemente invadiendo los terrenos más áridos…" (Millares Torres, 1992, p. 17). Es quizás en las descripciones de situaciones y paisajes en las que mejor se observan ciertos giros rocambolescos pero cargados de expresividad: "¿Qué pensamientos agitan el alma de Isabel? (…) ¿El acartonado semblante de su futuro, presente a todas horas a su imaginación, no despertará por un momento su energía, inspirándola alguna idea salvadora?" (Millares Torres, 1992, p. 69). La imagen de la joven en el alféizar de la ventana, mirando la luna llena sobre el jardín mientras, angustiada, piensa en su destino componen un cuadro al más puro estilo romántico: "la luna derramaba su blanca claridad sobre su angélico semblante, dándole los contornos vaporosos e indecisos de una aparición sobrenatural" (Millares Torres, 1992, p. 74). Las palabras desmedidas y la frase dislocada, reflejan la convulsión del espíritu de los enamorados (aunque aún no se hayan manifestado como tales): "Adivinábase en sus ojos, fijos con reprimida emoción sobre la inclinada frente de la joven, la incansable solicitud de un padre, la ciega sumisión del esclavo, la irreflexiva idolatría del amante" (Millares Torres, 1992, p. 74). La luna, la noche, la vegetación, todo el entorno establece un paralelismo entre el exterior y el interior de los personajes.

Uno de los recursos más llamativos de esta obra es el del narrador, porque no se trata sólo de la voz que transmite los acontecimientos, se convierte en un testigo cercano, omnisciente pero implicado en los hechos que relata, opina y se introduce en el texto casi como un personaje más: "Nosotros, ahora, a fuer de fieles narradores, diremos que, en la cuestión del matrimonio, tenía razón de sobra el asentista" (Millares Torres, 1992, p. 27), "réstanos decir para que nuestros lectores conozcan perfectamente a esta

familia…" (Millares Torres, 1992, p. 28), "y ya que, como fieles narradores, debemos decir siempre la verdad, añadiremos que no era extraño a este cambio el recuerdo del gallardo marinero" (Millares Torres, 1992, p. 65). ¿Quién narra?, no se sabe exactamente pero, desde luego, es consciente de que al otro lado hay alguien leyendo y con sus comentarios pretende orientar su atención y mantener el interés. Esto lo consigue con recursos como las apelaciones: "Observemos con atención …" (Millares Torres, 1992, p. 52), o las continuas preguntas, artificios retóricos para continuar con la historia y situar en cada momento a los personajes: "Ahora bien, ¿la aflicción de la niña era el resultado de algún recuerdo de familia, de alguna ausente amistad, o de algún perdido amor? Difícil sería contestar a esa pregunta. Tal vez ella misma no lo supiera" (Millares Torres, 1992, p. 62). Estas preguntas son muy frecuentes y parecen adelantarse a los pensamientos de los lectores y tienen el efecto de pequeños respiros que van atemperando el ritmo de la ficción y aumentando la intriga y el misterio.

Otra de las misiones que se impone este narrador es la de recordar a los lectores que el tiempo de la acción no coincide con el tiempo de la narración. En este sentido se coloca perfectamente en el momento del relato, que coincide probablemente con el tiempo del autor, posterior al de los hechos. Así de vez en cuando precisa referencias y localizaciones de la acción que no existen en el de la narración: "En vano hubiéramos buscado entonces la antigua muralla que rodeó más tarde la Ciudad, ni menos el muelle, el dique, ni la puerta de Triana, con su foso, rastrillo y puente levadizo" (Millares Torres, 1992, p. 20), "creemos inútil advertir a nuestros lectores que el aspecto del país era entonces salvaje e imponente" (Millares Torres, 1992, p. 81).

Todas estas características de *El último canario* que hemos destacado muestran una obra apta para los jóvenes actuales, con muchos de los ingredientes que pueden despertar su interés: amor, aventura, personajes que sobresalen por su valores. El lenguaje y algunas de las circunstancias de la época (localizaciones, relaciones sociales, etc.), en cambio, puede amedrentarlos pues, como es lógico, han variado mucho respecto a las circunstancias actuales. Aún así creemos que una buena mediación del docente o del animador solventaría este escollo y facilitaría que la mirada de los lectores incipientes se detenga en los rasgos atemporales de la obra.

Capítulo 3
El magisterio de Benito Pérez Galdós

El siglo XIX incorporó a la nómina de autores un amplio abanico de individualidades, estilos y experiencias estéticas diferentes. En los manuales de literatura se suceden en este siglo el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo y el Modernismo, aunque ya sabemos que estas etiquetas tienen valor en tanto en cuanto sirven como orientación, como esquema que intenta ordenar la experiencia creativa. En esta lista figura un nombre que ha dejado su impronta en toda la historia de la literatura española posterior, Benito Pérez Galdós (1843-1920). Don Benito se dedicó a lo largo de su vida a multitud de actividades: dibujante de caricaturas, periodista, poeta satírico, historiador, dramaturgo, político, pero, sobre todo, fue novelista. La novela ocupó gran parte de su vida, se convirtió en su oficio y su pasión. Su forma de narrar supuso un cambio en la manera de entender la novela que sentó un precedente difícilmente superable: no representan mundos cerrados sino que todas se interrelacionan, incluso algunos de sus personajes se repiten en unas y otras. Esto significó la creación de un mundo novelesco propio, con un ritmo y lenguaje característicos. Por este motivo, es comprensible que haya ejercido una clara influencia en muchos de los escritores posteriores, entre ellos en toda una generación de narradores canarios. Su enorme producción recorre diferentes tendencias que van del Romanticismo al Realismo.

No puede considerarse a Galdós un autor para jóvenes aunque hiciese una adaptación para ellos de sus *Episodios Nacionales*. Sin embargo, sus cuentos sí pueden rescatarse para lectores menos avezados porque estas obras son las más próximas, por temática y expresión, a la literatura juvenil. Esto ha contribuido a que se publicaran algunas ediciones dirigidas específicamente a este público. Por esta razón no pueden obviarse los cuentos de Galdós en los antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria.

3.1. La relación de Galdós con el cuento

Hasta el siglo XIX, el cuento era considerado un género menor, sin trascendencia literaria ni valor artístico, se asociaba a las narraciones folklóricas y fantásticas más propias del vulgo que de los letrados. Será en el Romanticismo cuando se recupere el valor de estas narraciones y se reivindiquen los cuentos populares y las leyendas como reflejo de la historia e idiosincrasia de una comunidad. Los escritores

románticos, en su gusto por lo medieval pero también por fortalecer algunas de las nacionalidades emergentes en Europa, los rescatarán e irán reescribiéndolos. Estos relatos coincidirán en el tiempo con los artículos de costumbres y, en algunos casos, se confundirán con ellos hasta que, poco a poco, van adquiriendo un carácter propio desembarazándose de lo folklórico. El siglo XIX es el siglo de la novela , pero también del cuento.

La configuración del cuento como género no pude disociarse de otra gran creación del esta época, el periodismo, de hecho es en la prensa escrita donde primero aparecen publicados. De los periódicos y revistas pasarán a los volúmenes recopilados por los autores, de ahí a las colecciones especializadas de las editoriales y a las antologías organizadas por los críticos. Los cuentos de Galdós siguen esta suerte y en su momento no se les prestó mucha atención. Sus amigos no los consideraban “redondos”, narraciones bien terminadas (así se pronunció Emilia Pardo Pazán), y el propio Galdós creía que eran un entretenimiento donde dar rienda suelta a lo imaginario, lejos de las formas realistas de su novela, formas de la que era considerado maestro indiscutible. En este sentido son muy esclarecedoras las palabras que Galdós escribió en el prólogo de *Torquemada en la hoguera*, volumen editado en 1889 en el que, además de la novela, incluía una colección de cuentos:

> Reproduzco en este tomo, a continuación de la novela *Torquemada en la hoguera*, recientemente escrita, varias composiciones hace tiempo publicadas, y que no me atrevo a clasificar ahora, pues, no pudiendo en rigor de verdad llamarlas novela, no sé qué nombre darles. Algunas podrían nombrarse cuentos más que por su brevedad, por el sello de la infancia que sus páginas llevan; otras son como ensayos narrativos o descriptivos, con un desarrollo artificioso que oculta la escasez de asunto real; en otras resulta una tendencia crítica, que hoy parece falsa, pero que sin duda respondía, aunque vagamente, a ideas o preocupaciones del tiempo en que fueron escritas, y en todas ellas el estudio de la realidad apenas se manifiesta en contados pasajes, como tentativa realizada con desconfianza y timidez.
> Fue mi propósito durante mucho tiempo no sacar nuevamente a luz estas primicias, anticuadas ya y fastidiosas; pero he tenido que hacerlo al fin, cediendo al ruego de cariñosos amigos míos (Pérez Galdós, 1889, citado por Smith,1997, p. 21).

La cita es significativa porque muestra cómo justificaba la publicación de los cuentos, a los que parece considerar obras menores alejadas de la realidad. Pero es comprensible que Galdós, narrador por excelencia y periodista, no escapara a la tendencia generalizada de escribir cuentos a pesar de que le resultara complejo limitar a unas pocas páginas su visión de la sociedad. Según Izquierdo Dorta (1988), por ese

motivo no es extraño que escribiera muy pocos y que algunos parezcan más artículos de costumbres ya que apenas tienen acción y son sólo un bosquejo de personajes.

El mismo novelista publica dos colecciones de cuentos en los que agrupa sus relatos cortos: *Torquemada en la hoguera* en 1889 y *La sombra* en 1890. La mayoría de ellos son fantásticos y tienen que ver con el abandono del realismo verosímil. Pero ¿por qué esta tendencia a lo fantástico cuando dominaba tan bien la descripción de la realidad? Afirma Izquierdo Dorta (1988) que uno de los motivos que llevan a don Benito a escribir cuentos es para dejar volar su imaginación y para comunicar su visión irónica del mundo. Pero Smith (1997) aventura que coinciden con un cambio ideológico del autor. El joven Galdós ensalza y admira a la clase media que había hecho frente al conservadurismo de la aristocracia y la iglesia. En cambio, el Galdós maduro se acerca más a la clase obrera porque descubre otra forma de tiranía en la burguesía. Y, aunque parezca paradójico, esta proximidad a los postulados obreros coincide más con una literatura fantástica, que permita subvertir el orden, que con una realista que reafirma el respeto a los patrones establecidos.

> Si bien el joven Galdós había sentido una vinculación estética y social, al ensalzar la clase media y el realismo, el novelista maduro se distancia de esa doble admiración: ahora, a finales de los ochenta y principios de los noventa, publica sus viejos y nuevos escritos breves fantásticos, justo en el momento en que su ideología ha dado un giro a favor de la clase obrera (Smith, 1997, p. 25).

No sabemos hasta qué punto esta explicación responde totalmente a la pregunta de qué motivó a Galdós a publicar sus textos, lo único cierto es que comenzó a escribirlos mucho antes: desde 1865 (*Una industria que vive de la muerte*), antes de iniciarse en la novela, hasta 1897 (*Rompecabezas*) cuando el teatro y los *Episodios Nacionales* están a punto de absorber todo su tiempo. Los cuentos le sirven para sus momentos de expansión, en medio del duro trabajo que le exigen sus novelas, para entretenerse. Son un desahogo momentáneo.

Gutiérrez Díaz-Bernardo (2001) divide su producción cuentística en dos etapas: la primera, que va de 1865 a 1872, de asimilación y la segunda, de 1876 a 1897, de plenitud. En el primer caso, estamos ante los cuentos del Galdós más periodista, caracterizados por la sátira, el apego a la realidad y las descripciones detalladas. En el segundo la ironía se vuelve más fina, hay menos descripciones o más breves, y una mayor intensidad narrativa lo que da a los cuentos un ritmo más ágil; estamos ante el Galdós más novelista. Algunos ejemplos de la primera etapa son: *Una industria que*

vive de la muerte, La conjuración de las palabras, Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870. En la segunda etapa podemos destacar, entre otros: *La mula y el buey, La princesa y el granuja, Tropiquillos, ¿Dónde está mi cabeza?* y *El pórtico de la gloria*[27].

3.2 Cuentos galdosianos para lectores jóvenes

Como hemos indicado ya, existen algunas ediciones que se han hecho pensando en un público juvenil, lo que nos da argumentos suficientes para considerar que los cuentos de Galdós pueden ser una lectura adecuada para estos lectores. En 1988, Oswaldo Izquierdo Dorta publica *Ocho cuentos de Galdós* y explica al principio del prólogo:

> En estos tiempos, en los que se manifiesta un notable auge de la literatura infantil (proliferan las editoriales y colecciones, y ha mejorado sensiblemente la presentación de los libros), puede resultar oportuna la edición, no venal, de unos cuentos de Don Benito Pérez Galdós, para repartir entre los Centros de Enseñanzas Medias de nuestra Comunidad … (Izquierdo Dorta, 1988).

Ya a finales de los años ochenta, se auspiciaba que la literatura infantil iba a ir creciendo en cantidad y calidad. Si bien, desde la perspectiva actual, no puede considerarse a Galdós un autor de literatura infantil y juvenil aunque sus cuentos representan una lectura aprovechable para esta etapa de la vida. Conforman esta edición, como bien indica su título, ocho cuentos: *Una industria que vive de la muerte, La conjuración de las palabras, Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870, La mula y el buey, La princesa y el granuja, Tropiquillos, ¿Dónde está mi cabeza?* y *El pórtico de la gloria.*

Posteriormente, en 2003, Félix Rebollo Sánchez preparó la edición de *Cuentos*. Esta edición tiene notas al margen de los textos que ayudan a entender el vocabulario y los conceptos que pudieran parecer extraños a los lectores más inexpertos, con una introducción y una propuesta didáctica. Los cuentos que pueden encontrarse en esta edición son: *Una industria que vive de la muerte, El don Juan, La conjuración de las palabras, La mula y el buey, Celín, ¿Dónde está mi cabeza?, El pórtico de la gloria* y *Rompecabezas.*

---

[27] Los ejemplos que detallamos corresponden a los cuentos que componen la edición que hemos manejado para nuestro análisis que es la de Oswaldo Izquierdo Dorta, *Ocho cuentos de Galdós*, publicada en 1988 por el Cabildo de Gran Canaria y la Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

En la introducción se repasa el marco histórico y social del siglo XIX, el panorama literario de la época y los rasgos esenciales de la obra de Galdós, en particular de sus cuentos. Al final del libro se añade la propuesta didáctica que, junto con la introducción, muestra el objetivo claro del libro: que los jóvenes estudiantes se aproximen a la obra de Galdós y que los docentes tengan un material que puedan ayudarles en su tarea en el aula.

Esta propuesta didáctica se compone de tres tipos de actividades: 1. Actividades de comprensión, 2. Actividades de recapitulación y 3. Otras actividades. En las primeras predominan las preguntas sobre la forma de cada cuento, aunque también sobre el fondo. Por ejemplo en el caso de *La mula y el buey* algunas de las preguntas son (Rebollo Sánchez, 2003, p.189):

1. ¿Qué formas de expresión encuentras en el cuento?
2. ¿Qué formas verbales predominan?
3. ¿Qué valor simbólico se puede dar a la mula y el buey?
4. En general abundan los fragmentos breves para dar más agilidad a la narración; sin embargo, encontramos también digresiones, y, a veces, detalladas descripciones. ¿Podrías señalar dónde se hallan?

En el segundo grupo, actividades de recapitulación, parece, en principio que se trata de que el lector ahonde en el significado de los textos, pero tampoco podemos afirmar que estos ejercicios se separen mucho de las actividades del primer grupo pues, igualmente, pretenden descifrar el fondo de los cuentos. Para el mismo texto, el de *La mula y el buey*, plantea: "En *La mula y el buey* nada más comenzar leemos: "El Ángel de la Guarda dando un suspiro, alzó el vuelo y se fue", qué significa para los cristianos?" (Rebollo Sánchez, 2003, p.193). Tal vez la finalidad de este apartado sea que el lector relacione la lectura con la vida y obra del autor. Así, por ejemplo, dice:

> El afán consumista en el cuento *La mula y el buey* es algo que Galdós tiene en su cabeza: "Ya se sabe con cuánta ansia desean la llegada de estos risueños días (…), de embuchar en sus estómagos cuanto ostentan la Plaza Mayor y calles adyacentes". El lugar era lo que hoy podemos llamar "el área comercial" de Madrid. Galdós sentía una cierta predilección por el mismo: ¿recuerdas en qué magistral novela convierte este espacio en primordial? (Rebollo Sánchez, 2003, p.193).

Esta última pregunta parece más destinada a expertos en la obra de Galdós o, al menos, a lectores ya conocedores de parte de sus novelas, que a jóvenes que se están acercando al autor y su producción.

En el tercer grupo, llamado “otras actividades”, se agrupan cinco propuestas de diferente índole y no siempre vinculadas a los cuentos: redactar una opinión, comparar los datos de la realidad histórica con los de la novela *La Fontana de Oro*, debatir en clase después de buscar información, etc.

Todos estos ejercicios habría que modificarlos y adaptarlos según la edad del alumnado, pero, sobre todo, según su motivación y experiencia lectora.

3.3. Las características de los cuentos

La obra cuentística de Galdós se desarrolla durante varias décadas, hecho que va a determinar los textos, al respecto dice Gutiérrez Díaz-Bernardo (2001, p.16): “El conjunto de los cuentos de Galdós refleja admirablemente el recorrido del género, que se va liberando paulatinamente de las técnicas costumbristas y periodísticas, para convertirse en una forma narrativa plena, a la vez que representativa, como ninguna de su tiempo”. Entiende Galdós el cuento como la síntesis de un asunto de forma sugestiva, inocente (Izquierdo Dorta, 1988). A partir de esta concepción surgen dos aspectos consustanciales a sus cuentos que son: la condensación y cierta reminiscencia del cuento tradicional infantil por su ingenuidad y por los personajes infantiles que dibuja.

Un aspecto destacable de todos los cuentos, además del humor, es que no pretenden moralizar. En cualquier caso, la ausencia de didactismo no implica que el autor no haga juicios de valor sobre lo expuesto. Estas opiniones se convierten, no en consejas, sino en sátira; en este sentido se aleja de otros cultivadores del cuento realistas (Fernán Caballero, Coloma, etc.) o naturalistas (Blasco Ibáñez).

Según Gutiérrez Díaz-Bernardo (2001) tres características definen a los cuentos de Galdós: el carácter fantástico, lo alegórico y la presencia de lo infantil. Esto último muestra el interés del novelista por el mundo de los niños. Veía a los pequeños como aquellos que hacen filosofía sin saberlo y expresan grandes verdades de forma espontánea y serena.

En relación a los temas y asuntos tratados, hay cuentos surrealistas como *Dónde está mi cabeza*, en la que el protagonista despierta una mañana sin cabeza y la busca entre los cajones y apuntes, incluso piensa si se la habrá dejado en casa de la marquesa viuda de X… a la que visitaba más tiempo del recomendado por la cortesía. Este relato recuerda mucho a otro cuento clásico, *La nariz* de Nikolái V. Gógol (1809-1852), aunque en este caso la que desaparece es la nariz del asesor colegiado Kovaliov que,

tras mucho buscarla, descubre que ésta lleva vida propia y tiene incluso un alto estatus social.

Otros relatos son alegóricos como *La conjuración de las palabras* en el que se describe el ejército que forman todas las palabras. Cada categoría tiene su uniforme y su misión: los artículos son los heraldos que acompañan a los sustantivos, los señores, los pronombres llevan las bridas de los caballos, los adjetivos son servidores o satélites de los sustantivos, los verbos son "señores de lo más extraño y maravilloso que puede concebir la fantasía" (Pérez Galdós, 1988, p.49), los adverbios, pinches de cocina cuyo oficio es preparar la comida a los verbos y servirles en todo. El objetivo de este ejército es corregir al ser humano por el mal uso que hace del idioma y por el afán que tiene de adoptar palabras extranjeras.

Tema filosófico es el de *Una industria que vive de la muerte*, sobre la emigración habla en *Tropiquillos*, histórico es el de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* y el de *El pórtico de la gloria*, fantástico, casi fantasmagórico, el de *La mula y el buey*, onírico el de *La princesa y el granuja*.

En cuanto al estilo, en general encontramos una narración ágil, pero con una sintaxis compleja y un vocabulario exuberante y florido. Así, por ejemplo, el inicio de *Dónde está mi cabeza* se construye con frases largas que forman toda una perífrasis antes de desvelar cuál es el problema con el que se encuentra el personaje: "Antes de despertar, ofrecióse a mi espíritu el horrible caso en forma de angustiosa sospecha, como una tristeza hondísima, farsa cruel de mis endiablados nervios, que suelen desmandarse con trágico humorismo" (Pérez Galdós, 1988, p.119). Después de estepárrafo, el lector aún no sabe qué es lo que ha ocurrido. Estos rodeos se repiten a lo largo de todo el relato; para decir que debía recordar los lugares por dónde había pasado por si había dejado olvidada la cabeza en alguno de ellos, explica: "¿Quién tenía mi cabeza? Para despejar esta incógnita convenía que yo examinase en mi conciencia y en mi memoria todas mis conexiones mundanas y sociales" (Pérez Galdós, 1988, p.124). El principio de *Tropiquillos* es igual de ampuloso:

> Finalizaba octubre. Agobiado por la doble pesadumbre del dolor moral y de la cruel dolencia que me aquejaba, arrastréme lejos de la ciudad ardiente, buscando un lugar escondido donde arrojarme como ser inútil, indigno de la vida, para que nadie me interrumpiese en mi única ocupación posible, la cual era contemplar mi propia decadencia y verme resbalar lento, mas sin tregua ni esperanza, hacia la muerte (Pérez Galdós, 1988, p.103).

Así se presenta al personaje pero el lector no descubre muy bien qué le pasa hasta el final del párrafo, aunque más que saberlo, lo intuye. Unidas a este tono culto, hay algunas referencias mitológicas en los cuentos (muy frecuentes en *El pórtico de la gloria*), como también se citan personajes ilustres de las letras. En *La conjuración de las palabras* dice para referirse al diccionario al que compara con un edificio lleno de estantes: "Por dentro era un laberinto tan maravilloso, que ni el mismo de Creta se le igualara" (Pérez Galdós, 1988, p.47). En *La princesa y el granuja*, para explicar el sentimiento que la muñeca despierta en el protagonista, explica: "Su corazón volcánico tenía sensaciones de todas las clases para el objeto amado: Ora dulces y platónicas como las de Petrarca; ora arrebatadas, como las de Romeo" (Pérez Galdós, 1988, p. 83), desproporcionado romanticismo del que hace gala Migajas, más aún si tenemos en cuenta que el objeto amado es eso, un objeto.

Esta construcción gramatical compleja coincide, en muchos casos, con digresiones y reflexiones filosóficas. En *Una industria que vive de la muerte* dedica bastante espacio a meditaciones sobre la vida y la muerte: "La tempestad impera en le mundo mucho menos tiempo que la calma. El reinado de la epidemia es corto si se le compara al reinado de la salud. Llega una hora en que el cielo, cargado de miasmas deletéreos, se purifica…" (Pérez Galdós, 1988, p. 39). En estas meditaciones, el personaje principal, constructor de féretros, llega a explicar que Dios permite el cólera para que vivan los que se dedican a la industria de la muerte. En *La mula y el buey*, los apartados VII y VIII son un enorme paréntesis respecto a la trama principal, en ellos se describen el Nacimiento y el árbol de Navidad. *La conjuración de las palabras* es, en sí mismo, un relato en el que, a través del juego alegórico, se alecciona a los autores debido al uso que hacen del lenguaje: "- Señores: la osadía de los escritores españoles ha irritado nuestros ánimos, y es preciso darles justo y pronto castigo. Ya no les basta introducir en sus libros contrabando francés, con gran detrimento de la riqueza nacional, sino que cuando por casualidad se emplea, trastornan nuestro sentido y nos hacen decir lo contrario de nuestra intención" (Pérez Galdós, 1988, p. 50).

La fantasía e imaginación desborda estos textos y no solamente porque un pillo de la calle se enamora de una muñeca, sino porque ésta lo introduce en el mundo de los maniquíes, perfectamente detallado por el autor, que cobran vida en contadas ocasiones al año (*La princesa y el granuja).* Es más, el narrador llega incluso a preguntarse: "¿Será posible algún día demarcar fijamente la esfera de lo inanimado? Lo inanimado, ¿dónde empieza? Atrás los pedantes que, deteniéndose delante de una piedra o de un

corcho, le dicen: "Tú no tienes alma". Sólo Dios sabe cuales son las verdaderas dimensiones de ese Limbo invisible donde yace todo lo que no ama" (Pérez Galdós, 1988, pp. 84 y 85). Situación completamente disparatada que recuerda los cuentos de Hoffmann y su gusto por los autómatas. En *La conjuración de las palabras*, la fantasía se refleja no solamente en el hecho de que cada una de las categorías gramaticales constituya una parte del ejército sino en que éstas debaten y razonan sobre cuestiones trascendentes.

El misterio sobrenatural sustituye a la fantasía en *La mula y el buey* puesto que los niños muertos, que son ángeles, baten sus alas y destrozan los Nacimientos jugando con las figuritas. Otros cuentos son más reales, son aquellos que se centran en personajes o episodios históricos como la batalla del pueblo contra los franceses el dos de mayo.

Ya se ha expuesto que el tono humorístico pero, sobre todo, irónico es una de las características de don Benito. Es bastante irónico que en *La princesa y el granuja* se describa el amor apasionado entre un humano y una muñeca, pero, además, algunos otros aspectos no hacen sino ahondar en este recurso. Así, el protagonista se llama Pacorrito Migajas (es ya conocido el gusto de Galdós por los nombres funcionales que le ayudan a caracterizar el perfil de los personajes, baste recordar a la familia de las Miau o a Fortunata), y de migajas vive, aunque dice el narrador que su familia no podía ser más ilustre: "Su padre, acusado de intentar escalo por la alcantarilla, fue a tomar aires a Ceuta, donde murió. Su madre, una señora muy apersonada que por muchos años tuvo puesto de castañas en la Cava de San Miguel, fue también metida en líos de justicia ..." (Pérez Galdós, 1988, p. 81). Sarcasmo es también cuando afirma que las muñecas del escaparate "eran tan juiciosas, que jamás se movían del sitio en el que las colocaban (…) De resto, no daban nada que hacer y jamás se les oyó decir esta boca es mía" (Pérez Galdós, 1988, p. 84). Así como resulta un contrasentido que, después de tan encendido amor y ya convertido en muñeco, exclame Pacorrito que se aburre.

Irónica es también la receta del doctor Miquis (de nuevo la significación del nombre que, en este caso, nos rememora el dicho popular "eres un tiquismiquis") para que el personaje mutilado encuentre su cabeza: "Concluyó prohibiéndome en absoluto la continuación de mis trabajos sobre la *Aritmética filosófico-social*, y, al fin, como quien no dice nada, dejóse caer con una indicación, en la que al punto reconocí la claridad de su talento" (Pérez Galdós, 1988, p. 124). Esto demuestra que no es bueno

pensar tanto en cosas de tanta profundidad pues se corre el riesgo de no encontrar dónde se ha dejado la cabeza.

El narrador es otro de los elementos que Galdós maneja con maestría. Combina el narrador en tercera persona (*Una industria que vive de la muerte*, *La conjuración de las palabras*, *La mula y el buey*, *La princesa y el granuja*, *El pórtico de la gloria*) con el de primera persona en los que prima el tono autobiográfico (*Dos de mayo de 1808. Dos de septiembre de 1870*, *Tropiquillos*, *¿Dónde está mi cabeza?*). A veces, el narrador se dirige al lector inmiscuyéndolo en la narración: "Contaremos brevemente el peregrino caso, advirtiendo que esto quizás parecerá en extremo pueril a algunos; pero a los que tal crean les recordaremos que nada es tan ocasionado a puerilidades como un íntimo y puro dolor" (Pérez Galdós, 1988, pp. 67 y 68); "Pero ¿creerá el pío lector que Pacorrito se acobardó al verse solo?" (Pérez Galdós, 1988, p. 82).

Procura también este narrador dar verosimilitud al relato, aunque éste sea completamente disparatado, las palabras se conjuran contra el hombre pero el narrador insiste que ese suceso se lo han contado y está documentado: "Érase un gran edificio llamado *Diccionario de la Lengua castellana*, de tamaño tan colosal y fuera de medida, que, al decir de los cronistas, ocupaba casi la cuarta parte de una mesa" (Pérez Galdós, 1988, p. 47); "Si hemos de creer a un viejo documento hallado en un viejísimo pupitre" (Pérez Galdós, 1988, p. 47); "Magnífico y sorprendente era el espectáculo que este ejército presentaba, según me dijo el testigo ocular que lo presenció todo desde un escondrijo inmediato" (Pérez Galdós, 1988, p. 48); "Trataré de describir el orden y aparato de aquel ejército, siguiendo fielmente la veraz, escrupulosa y auténtica narración de mi amigo *Flos sanctorum*" (Pérez Galdós, 1988, p. 48). El uso lúdico de los recursos narrativos que tan bien utiliza Pérez Galdós está detrás de estos artificios para hacer cómplice al lector.

En los cuentos encontramos todo tipo de personajes, reales y fantásticos, pobres y acomodados, de nobles oficios y de no tan nobles. Una de las características ya mencionadas de los cuentos es la presencia de lo infantil; personajes infantiles aparecen en el relato *Dos de mayo de 1808. Dos de septiembre de 1870*, en el que el niño se convierte en un héroe pero del que su madre nunca más sabe, probablemente porque haya muerto en la revuelta contra los franceses, y en *La mula y el buey* en el que la niña pequeña de la casa también muere y se convierte en ángel. En este último cuento hay una descripción de la lengua que usan los niños de su sintaxis y vocabulario cuando aún no saben hablar correctamente:

> La madre oía sin cesar la encantadora media lengua de Celinina, diciendo las cosas al revés y haciendo de las palabras de nuestro idioma graciosas caricaturas filológicas que afluían a su linda boca como la música más tierna que puede conmover el corazón de una madre. Nada caracteriza a un niño como su estilo, aquel genuino modo de expresarse y decirlo todo con cuatro letras y aquella gramática prehistórica, como los primeros vagidos de la palabra en los albores de la Humanidad, y su sencillo arte de declinar y conjugar, que parece la rectificación inocente de los idiomas regularizados por el uso (Pérez Galdós, 1988, pp. 66 y 67).

En estas palabras se vislumbra la importancia que Galdós daba a la expresión de los pequeños como paso previo para un conocimiento adecuado y profundo de la lengua.

Para terminar con este análisis de los cuentos nos gustaría destacar un hecho curioso que llama la atención: en dos cuentos los personajes se sacan la lotería. Las hijas del carpintero que trabaja afanosamente en *Una industria que vive de la muerte* le recriminan: “Pero, señor, ¿por qué os desveláis de esa manera? ¿no hemos sacado un premio en la lotería, no tenemos lo suficiente para vivir con comodidad?” (Pérez Galdós, 1988, p. 38). También el padre de Celinina, la niña de *La mula y el buey*, ha sido agraciado con un premio: “Además de esto, quiso el Cielo que se sacase la lotería, que tuviera noticia de haber ganado un pleito, que dos amigos cariñosos le embarazaran toda la mañana…, en fin, el padre entró en la casa sin mula, pero también sin el buey” (Pérez Galdós, 1988, p. 69). Por qué esta coincidencia, tal vez sólo sirva para demostrar que hay que aprovechar lo que se tiene y que el dinero no hace la felicidad.

Este breve análisis de los cuentos de Galdós demuestra que son obras importantes en las que no sólo destaca el dominio de los recursos narrativos, sino el sentido de humor y la imaginación. Aún así no todos son igualmente apropiados para un público juvenil, tal vez aquellos que dejan volar más la fantasía tengan mayor aceptación.

Capítulo 4
Memoria y realidad en la prosa modernista

El Modernismo en Canarias tiene unas particularidades que la crítica, en mayor o menos medida, ha destacado. Esta corriente literaria, a pesar de su importancia en la historia de la literatura canaria como manifestación artística y existencial, no surge de la nada sino que es heredera de una larga trayectoria estética que en Canarias suma toda la experiencia literaria, cultural e identitaria anterior. A este respecto indica Arencibia (1999, p.156) que "los movimientos estéticos inaugurales tienen larga y profunda sedimentación antes de la llegada de su refulgencia" . Y añade que

> el modernismo no es una escuela ni un movimiento artístico; ni tampoco es el exponente de una serie de creaciones con un marbete generacional. Muy al contrario, supone la traducción de una actitud existencial que en su explosión estética se reconoce como novedosa. Que se reconoce como novedosa, pero que tienen sus pies anclados en esa otra actitud igualmente vital y con revestimiento artístico que conocemos como romanticismo (Arencibia, 1999, pp.156 y 157).

Una vez hechas estas precisiones, es necesario definir en qué consistió la originalidad de esta experiencia cultural y estética. Como sucede en otros casos de la literatura canaria, hay investigadores que definen el Modernismo canario en relación a su paralelismo con el peninsular o americano, mientras que otros destacan su impronta singular sin que necesariamente deba delimitarse en función de su semejanza o diferencia de aquel que se desarrolló en la metrópoli o en Hispanoamérica. Críticos como Páez (1999) defienden que la literatura canaria alcanza sus episodios estelares cuando se inclina hacia lo universal o universalista y tres son los momentos culturales que lo corroboran: el Modernismo, las vanguardias y la poesía social. Y puntualiza que al modernismo canario, o modernismo universal y atlántico, se le debería denominar "posmodernismo" según la referencia nacional. Esta última matización se realiza teniendo el Modernismo continental como punto de partida y modelo. Otra forma de analizarlo es aquella en la que se argumenta que no hubo uno, sino varios Modernismos porque aunque puede abordarse como un fenómeno global, nunca debe observarse como una experiencia uniformizante (Guerra Sánchez, 1999).

Padorno (2008) aclara que la poesía canaria ha tenido que hacerse a pesar de las circunstancias, ha sido "la creación de un mundo a pesar del Mundo" (p. 199). Los dos periodos más destacados de esta genealogía son, primero, el Romanticismo y

Regionalismo porque es el momento en el que se descubre la tradición que ayuda a constatar una referencia cultural propia. El otro es el Modernismo que coincide con la introducción de la vida moderna en Canarias. Porque este movimiento literario se generó en sociedades que habían gestionado una ruptura con la sociedad decimonónica y, en consecuencia, habían favorecido el triunfo de la mentalidad capitalista. El desarrollo económico incipiente llegó a las ciudades americanas que debido a las transacciones comerciales con sus puertos se sumaron a la ola expansiva de Europa. Pero no en todas las regiones se produce esta evolución de la misma forma y, sobre todo, al mismo tiempo. Así lo explica Guerra Sánchez (1999) cuando afirma:

> El modernismo significó, para cada sociedad en particular, la respuesta que el pensamiento y el arte dieron a un fulgurante desarrollo económico y tecnológico no siempre asimilado con facilidad por todas las capas de la población. La prueba de ello es que no todas las sociedades decimonónicas del mundo occidental vivieron una manifestación cultural de ese tipo dado que algunas no habían logrado tan siquiera el nivel de desarrollo socioeconómico conveniente (Guerra Sánchez, 1999, p. 57).

Si el Modernismo está ligado al desarrollo económico, que no se produce en todas las zonas al mismo tiempo, hay que determinar que no hay unas fechas de comienzo y final del Modernismo comunes a todos los ámbitos geográficos. Es necesario, además, recordar que el auge de las ciudades está ligado de forma casi indisoluble a esta estética. Sea para amarla o rechazarla, la ciudad es un signo tangible de la modernidad y los literatos se relacionan con ella desde distintas formas y lenguajes.

En Canarias, que se incorporó más tarde al desarrollo económico, el Modernismo no puede datarse a mediados del siglo XIX, como ocurrió en Europa, ni siquiera a finales de esta centuria, tal es el caso de Hispanoamérica, sino que tuvo que esperar a que ciudades como Las Palmas de Gran Canaria o Santa Cruz de Tenerife se convirtieran en un espacio de apogeo e intercambio gracias a sus puertos. Y en esta relación con la ciudad también hay un matiz diferente en los autores canarios. En muchas culturas, la ciudad como mito literario significa la evolución de la ciudad del Antiguo Régimen a ciudad moderna, “en el caso Canarias ocurre algo radicalmente diferente: ciudad y literatura “moderna” nacen prácticamente a la par” (Guerra Sánchez, 1999, pp. 59 y 60). Sí existían núcleos urbanos, como es el caso de Las Palmas de Gran Canaria, pero no eran núcleos urbanos al modo que se entendía en Europa o América. Esta aglomeración urbana no había asumido su papel como dinamizadora de la

identidad cultural, y esto no va a llegar hasta que comienzan las transacciones comerciales (a mediados del siglo XIX los habitantes de Las Palmas se dedicaban, sobre todo a la agricultura) y se triplica su población, con lo que ello supone para el transporte y el comercio.

Este ambiente y entorno socioeconómico son el caldo de cultivo de una forma modernista de entender la cultura y la vida. También variopinta según los autores pues no todos la experimentan y plasman de la misma forma. La mayoría de los estudios sobre el Modernismo canario aparecen vinculados, sobe todo, a la poesía y a los grandes poetas que dio este movimiento en las Islas: Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón, Manuel Verdugo[28], sin embargo, también encontramos prosistas que aportaron su visión singular de Canarias y el mundo través de la literatura. Y todos ellos desarrollan su producción literaria más interesante a comienzos del siglo XX. A través de un lenguaje propio, estos autores generan también una visión de su yo individual, y también su yo colectivo; la identidad individual va unida así a la identidad como pueblo que ellos, mejor que otros autores foráneos, podían construir y elaborar (Quintana, 1990a).

4.1. La nostalgia poética de Miguel Sarmiento

Hay autores que han dejado para la generaciones venideras obras que han pasado desapercibidas mucho tiempo para los lectores y la crítica, pero que, una vez recuperadas, muestran su valor y su innegable contribución a la cultura literaria canaria. Creemos que esto es lo que ha sucedido con Miguel Sarmiento (1876-1926) y hacemos tal afirmación basándonos en que apenas aparece en los manuales de historia de la literatura canaria, y tampoco los estudios críticos sobre su trabajo son muy numerosos. Tal vez sea por su prematura muerte, porque durante muchos años vivió en la península, porque su obra es escasa, o porque ha quedado oculta entre la enorme producción de los poetas de su generación, pero no ha sido hasta las últimas décadas del siglo XX que se ha podido contar con ediciones de sus textos y estudios sobre los mismos.

Miguel Sarmiento quedó huérfano de padre a los catorce años y fue entonces cuando la familia se trasladó a vivir a Palma de Mallorca. Su padre, hermano del escritor tinerfeño Claudio Sarmiento, fue marino mercante. Estas circunstancias le

[28] Joaquín Artiles e Ignacio Quintana los incluyen en su *Historia de la literatura canaria* en el capítulo XVI como “Los poetas mayores” del Modernismo canario.

marcaron de algún modo y así lo refleja en algunos de sus cuentos. Vivió en Barcelona, donde estudió derecho y tuvo contacto con los intelectuales de la época. Se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria en 1923 donde murió tres años después debido a una enfermedad.

Su obra se publicó en periódicos, revistas, en manuscritos; algunas ediciones han tratado de aglutinarla[29], y otras se han limitado a publicar algunas de sus novelas cortas o sus cuentos. Destaca en Sarmiento, sobre todo, un modernismo vital que caracterizó a una parte del modernismo, según Quintana (1990b, p.12), "el modernismo artístico era el fruto, pero el modernismo vital era el árbol". Y añade que "los más lúcidos y eficaces modernistas canarios tuvieron que asumir por primera vez y de un modo igualitario, un yo lírico o personal, un yo nacional o narrativo, y un yo estético atento al horizonte más contemporáneo de la cultura artística" (Quintana, 1990b, p.12). Todo esto se concreta a través de la conciencia, por un lado, de la perfección de la obra de arte y, por otro, de la realidad cosmopolita. Pero también a través de la aceptación de un paisaje y una estética vital propios.

Entre su producción, los textos que más se aproximan a los gustos e intereses de los lectores más jóvenes son *Lo que fui* y los cuentos que se recogen en *Al largo*.

4.1.1. *Lo que fui,* el paraíso perdido de la niñez

Esta obra esta formada por relatos cortos con un nexo en común: distintas estampas de la infancia del narrador por lo que se detienen en lugares, experiencias, anécdotas, paisajes y rincones de la ciudad que se van hilando con un lenguaje ágil y poético no exento de nostalgia. Podrían considerarse una memorias íntimas que el narrador comparte con el lector, aunque él aclara que no son tales, sino "los recuerdos amalgamados de un alma vacilante y dispersa que cruzó por el mundo con honda nostalgia de ser lo que no fue" (Sarmiento, 2005a, p. 9). Y así, desde la primera página marca el objetivo de la escritura, recuperar lo que fue con la añoranza de lo que pudo haber sido. Pero no sólo señala la finalidad de la escritura, también el modo, no desea hacerlo por medio de personajes imaginarios, prefiere la verdad sin ambages, sin artificios. Esos dos rasgos nos parecen que definen perfectamente esta obra: sinceridad desnuda y cierto tono melancólico, que no triste.

---

[29] Un ejemplo de esto es la edición a cargo de Pablo Quintana que hizo el Gobierno de Canarias en 1990 dentro de su colección de Biblioteca Básica Canaria, en la que ocupa el nº 18, cuyo objetivo era publicar las obras fundamentales de la historia de la literatura canaria.

El narrador no se identifica necesariamente con el autor, aunque pueda ser su prolongación. Es una voz fácilmente identificable con la colectividad, no en vano las experiencias narradas son también señas de identidad de la sociedad canaria, más allá de la virtualidad de lo cronológico: la vida en las azoteas, la fuerza y presencia del mar, el vuelo de las cometas, la caza del lagarto han significado momentos memorables para muchas generaciones que se convierten en testimonios de una historia colectiva, no únicamente individual.

En el comienzo del texto, se produce un distanciamiento, tal vez necesario para dotar a la historia de la veracidad suficiente. No se narra en el mismo espacio físico que se recuerda: "nací en tierras lejanas a orillas de un mar bravo, siempre turbulento" (Sarmiento, 2005a, p. 11). Este mar, junto a otros aspectos del paisaje, va a condicionar el destino del isleño. El mar, tópico recurrente en la literatura del Archipiélago, que separa a los isleños del resto de la humanidad: "Desde los terrados, desde las ventanas y desde las playas, los ojos aguardan los buques que traen las noticias del mundo" (Sarmiento, 2005a, p. 12).

El asilamiento propicia una monotonía tediosa que hace que todos los días parezcan iguales: "la tristeza de los domingos con las muchachitas aburridas de codos en el balcón" (Sarmiento, 2005a, p. 13). Pero esta evocación del pasado se hace con añoranza, como si se desease volver atrás, tal vez por miedo al futuro. Se produce una continua introspección, un recorrido detallado por la vida de niño buscando respuestas que, muchas veces, no se encuentran, tal como sucede con las causas de las pesadillas o el motivo por el que de repente desaparecen. De igual modo sucede con la vida que se impone sin conciencia de por qué: "Es un volar de anfibio, de pobre ser que con cierta habilidad para vivir en todos los elementos, no acaba de vivir bien en ninguna parte" (Sarmiento, 2005a, p. 23). Es el adulto que, en el conocimiento que da la experiencia, añora la simplicidad del niño que no necesita plantearse y resolver los enigmas para vivir con plenitud, para creerse todos los papeles que desempeña en sus juegos:

> ¡Quién pudiera recuperar, para otros fines, aquella absorción absoluta del espíritu!¡Ni tedio, ni fatiga, ni introspección irónica de mis propios actos1 Mi alma no se había desdoblado todavía; aún no se había echado fuera de mí ese otro yo que nos acompaña a todas partes burlándose y haciéndonos dudar de nosotros mismos. Imaginación y voluntad eran entonces una sola llama (Sarmiento, 2005a, p. 16).

Los recuerdos que se narran en *Lo que fui* se acogen con benevolencia y ternura, excepto en ocasiones como cuando describe la escuela y la identifica con una auténtica

tortura, o cuando piensa en sí mismo y no resulta demasiado tolerante: "Cuando recuerdo y pienso en el amor que todos me tienen, siento una antipatía por mí mismo. Me pegaría" (Sarmiento, 2005a, p. 28). Este aparente rechazo se asocia al comportamiento del niño, que ya adulto descubre lo que debió molestar a sus hermanos en el trascurso de los juegos que compartían: "A juzgar por mis recuerdos y por lo que cuentan, debí de ser una calamidad" (Sarmiento, 2005a, p. 28). La figura de la madre, a la que califica de "la pobre", el primer amor, los amigos, la vida en comunidad en el barrio, todo representa un mural lleno de vitalidad y de escenas íntimas: "las cenas exageradamente frugales de cierto figurón, "fuerza viva" del archipiélago; los ensayos de guitarra del deán; la peluca de la "delegada", señora de muchos humos que, por venir de la península, pretendía imponer las modas de… Torregalindo" (Sarmiento, 2005a, p. 45). El devenir humano se observa desde arriba, a vista de halcón, o mejor gorrión, tal como se detalla en el fragmento que habla de las azoteas en el que el paisaje urbano se vuelve emoción.

La narración se construye con un lenguaje exuberante, profuso de detalles como sucede en la descripción de las muñecas y su relación entre ellas; la del narrador hecha con una escobilla, las de sus hermanos de porcelana, y entre ellas el abismo que separa las diferentes clases sociales. La imaginación infantil crea un universo en el que dota a cada una de estas muñecas de características y sentimientos humanos: "Yo comprendía el orgullo de la muñecas de porcelana y serrín. Lo que no toleraba era el desvío de otra casta de muñecas con las que mis hermanos jugaban a "paseos de la Alameda"-unos palitroques sin piernas ni brazos, forrados de seda o de terciopelo, y embutidos en bobinas de carrete-. Más de una vez, ofendida en su dignidad de escoba, barrió mi muñeca a semejante chusma" (Sarmiento, 2005a, pp. 15 y 16).

Este lenguaje se llena de canarismos que corresponden a un registro familiar: "pírgano" que en Canarias se utiliza con acepciones diferentes a las del español peninsular[30], "chocaduras"[31], "jilorios", no tanto con el significado de "apetito" como con el de "peleas" o "jolgorio", "enredina", "requintaba" con el significado de "apretar

[30] Según el diccionario de la RAE, *pírgano* es "el vástago con que se une la rama al tronco de la palmera. Se utiliza para mangos de escoba y en cestería". Probablemente derivado de este significado, El Tesoro Lexicográfico de Canarias dice, en una de sus acepciones, que es "palo flaco, seco, flexible. Se aplica a las personas flacas y altas". Este es el significado que adopta en el texto pues es el sobrenombre con el que llaman a uno de los chicos, un muchacho mayor que se aprovecha de sus estatura para hacer de las suyas.

[31] El Tesoro Lexicográfico de Canarias define *chocadura* como "herida de la cabeza" o "herida de piedra".

muy fuerte". En algunos casos, encontramos vulgarismos como: "emburujarse el hilo", "la criada, un pingajo[32] que se escapaba a la calle apenas la señora trasponía…" (Sarmiento, 2005a, p. 79), o coloquialismos "reunidos a media noche al pie de la casa a paliquear" (Sarmiento, 2005a, p. 51). Junto a este uso de vocabulario propio del español de Canarias, se encuentran otros términos que le son totalmente ajenos, incluso en nuestros días, por ejemplo en lugar del "hilo" de la cometa, que aparece en un dicho popular muy común "échale hilo a la cometa", se emplea "cordel"

Otros recursos frecuentes son las metáforas y las comparaciones: el mataperro al que llaman el Pírgano "miraba con ojos cínicos, igual que lobos en acecho", "merodeaba día y noche por la isla de cal" (la "isla de cal" es la azotea) y "en los rincones más oscuros donde el fuego de su cigarrillos lucía como un ojo siniestro" (Sarmiento, 2005a, p. 51). También las evocaciones ocupan su lugar a lo largo de toda la obra, baste como muestra el capítulo en el que describe las azoteas y su importancia para la ciudad: "Esas poblaciones que fulguran y se apagan al vuelo de las nubes, me sugieren el recuerdo de s mujeres de cutis fino bajo el cual la sangre fluye y mengua a la emoción más leve. Y esa sensibilidad de las ciudades enlucidas repercute en el ánimo de quienes en las ciudades viven" (Sarmiento, 2005a, pp. 39 y 40). Todos estos elementos reunidos organizan un relato poético en el que los sentidos y la connotación afectiva brillan más allá de la descripción estrictamente objetiva y detallada del suceso, no en balde se trata de contar los recuerdos de una época algo lejana del presente de la narración.

A pesar de que los jóvenes lectores no entiendan de nostalgias ni pesares respecto al tiempo que se fue y no volverá, creemos que la estructura de relato, capítulos cortos que se pueden leer de forma independiente, la temática centrada en las vivencias de los chicos que disfrutaban de su tiempo en libertad, incluso el lenguaje que, a pesar de su cuidada elaboración, es claro y bastante descriptivo, hacen de esta obra una lectura recomendada para los lectores más ingenuos que debía recomendarse sobre todo en los centros de Enseñanza Secundaria Obligatoria. De hecho, se incluye un fragmento de "Calabazas", el capítulo que habla del primer amor no correspondido, en *Textos canarios para la escuela* (Acosta Tejera, García Luis y otros, 2001), un manual editado por el Gobierno de Canarias que ofrece al profesorado posibilidades de lectura y trabajo

[32] Este término se refiere a un trapo o vestido raído y viejo, pero es muy frecuente usarlo en Canarias para referirse a personas con poca corpulencia.

con textos de diferentes épocas y grados de dificultad. Recrear un mundo que no es el de ahora, comparar las vivencias de esa infancia con las que tienen los alumnos, descubrir lugares que ya no se utilizan y costumbres que aún podrían mantenerse (echar cometas), preguntar a generaciones precedentes sobre sus recuerdos, son actividades muy apropiadas para trabajar con este texto de Sarmiento en las aulas y tener una experiencia placentera arraigada al entorno cercano y a la cultura transmitida.

4.1.2. *Al largo*

Bajo el título *Al largo* se agrupa una colección de cuentos: "Pino", "*Leivmotiv*", "Los torpederos", "El chalet", "El pasado", "En el tren", "La máquina", "Árboles caídos", "Tarde", "Y así murió", "Una silueta", "Las dos novias", "La Jaira", entre otros[33]. La primera edición de esta obra de Sarmiento es de 1915 y cuenta con ilustraciones de inspiración modernista realizadas por el propio autor. *La Jaira*, que se incluye en este volumen de cuentos, apareció también publicada como novela, presumiblemente en 1910 aunque no se sabe la fecha exacta. A continuación se muestran las portadas de ambas ediciones.

Figura 8

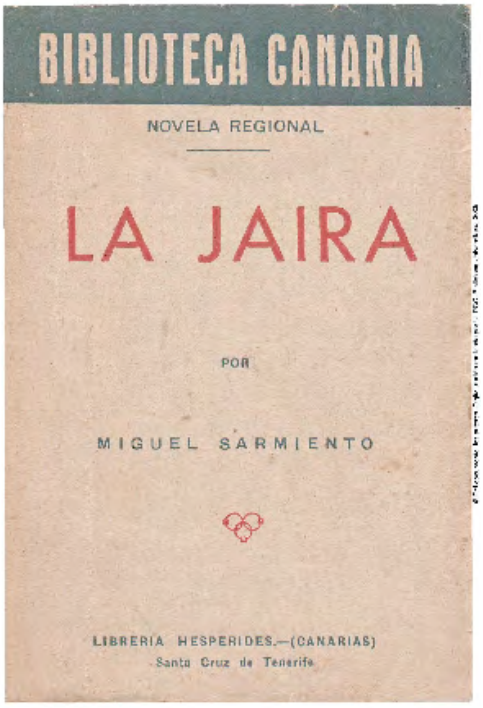


Figura 9

[33] La edición de Pablo Quintana, editada por el Gobierno de Canarias en 1990 dentro de su colección de Biblioteca Básica Canaria, sólo incluye "Pino", "El chalet", "Tarde", "Una silueta" y "La Jaira".

Estos cuentos de Miguel Sarmiento hablan de soledad y de amor, de amores contrariados y amores satisfechos, de amores idílicos y amores reales. Y hablan del mar; el mar consuelo, el mar olvido, el mar deporte, el mar de los puertos y los *cambulloneros*, el mar origen y destino final de la vida. Se detienen en el dolor de la emigración, en la sinrazón de la codicia que hace envidiar al indiano rico, en las actitudes nobles frente al despropósito del odio. También la guerra se vuelve materia narrativa en algunos relatos en los que se detalla el ataque a la costa de un bombardero ("Un blanco"), el desfile de barcos de guerra por el puerto ("Los torpederos") o las luchas en alta mar entre ingleses y alemanes durante la Gran Guerra ("La Jaira").

Algunos de estas historias se sitúan claramente en las Islas. "Pino" deja entrever un paisaje de lava, duro, en el que la lucha del ser humano para sobrevivir no es fácil, al contrario se vuelve casi agónica. También "El chalet" se localiza en una isla, aunque no se indique en cuál, se presupone que está en Canarias por el "aroma y la resina de los pinares", porque la bahía se puebla de "blancas velas diminutas" y porque el personaje central es un indiano venido de Cuba, circunstancia muy común en el Archipiélago Canario. En "Y así murió" no se sabe dónde está la casa de los protagonistas pero su vida gira en torno al ganado de cabras que guarda uno y el camello que adora como un preciado tesoro el otro, actividades propias de los ganaderos canarios. "El hijo", en cambio, detalla lugares concretos de las Islas Canarias, el marino protagonista viaja a Cuba, Méjico, Nueva York y vuelve a Canarias. En "La Jaira" todo es una referencia a Canarias. Sin concretar el lugar específico, habla de la costa y del trajín de los *cambullones*, de la situación de los puertos canarios durante la Primera Guerra Mundial, incluso, comienza el relato con una fiesta tradicional, la bajada de la rama, fácilmente identificable con la que se celebra en el pueblo grancanario de Agaete en honor a la Virgen de las Nieves, aunque no se especifica que se refiera a ésa en concreto: "Con estrellas en el cielo había subido la colonia hasta las Cumbres a recibir la rama con que habían de adornar el barrio de Janubio, en el día de la Virgen Negra, su patrona. La rama cortada en los bosques de la aldea nativa, al otro cabo de la isla, en la banda Sur" (Sarmiento, 2005b, p. 137).

Otros relatos no tienen una ubicación concreta, en "Los torpederos" habla de la nostalgia que dejan los barcos cuando abandonan el puerto, una desazón que puede sentirse en cualquier ciudad en la que el mar sea acicate indiscutible del devenir de los seres que la habitan:

> ¡Jabeques levantinos, que purificáis las escalinatas de los grandes puertos con el aroma de las frutas de Mallorca y de Cerdeña!¡Vapores panzudos, cargados de carne humana, llena de anhelos y de hambre! Barcos de guerra, que traéis a los hombres del Norte hasta las puertas de nuestras ciudades, a olfatear el botín de razas vencidas, todos, al desaparecer, amargáis con vuestra ausencia y vuestra libertad la esclavitud de nosotros, los ignorados, sujetos siempre a la misma roca" (Sarmiento, 2005b, p. 28).

La personificación de los barcos contribuye a la personificación del mar y a determinar el terrible sentimiento de desolación que produce en los habitantes de tierra cuando ven cómo se alejan. En "El pasado" la acción transcurre en un barco rumbo a la emigración; el dolor de la partida es universal y común a todos los que emigran, sean de donde sean, aunque sea fácil de identificar el hogar que el protagonista abandona con algún rincón de Canarias, cuya historia ha estado muy marcada por las continuas oleadas de emigrantes que salían de sus costas. En el cuento "La máquina", la casa está "en medio de un paisaje bíblico, sembrado de olivares y de aldeas diminutas hasta el mar" y en un montículo, "en un descampado del pinar donde se dominan las masías y las aldeas" lo que hace sospechar que no se trata de Canarias, tal vez sea algún paraje de Mallorca o Cataluña, lugares en los que vivió el autor. Otros cuentos no necesitan de un espacio determinado, concreto, pues hablan de sentimientos y reflexiones personales, del destino, de la naturaleza humana, así sucede con "En el tren", "Árboles caídos", "Tarde", "La canción de *Mendrugo*", "Un vidrio", "El monstruo", "El sentido de la vida".

Destaca en todos los cuentos una visión de las personas como seres que deambulan entre sus pasiones y sentimientos, arrastrados por los caprichos del destino, pero también capaces de las más nobles acciones. En "Pino", muestra Sarmiento la resignación ante las desgracias que tantas veces se ha vinculado al carácter de los isleños, a través del pobre Juan que pierde a su amada por el rico indiano:

> -Todo, Señor, todo está bien- decía Juan sentado a la puerta de su covacha, mirando al campo que era su altar-. Madre murió: ¡era muy vieja! Perdí mis tierras y *Jaruco*. El indiano hizo bien en comprarme lo que le vendí, pero que ahora pretenda robarme a Pino, no es justo, Seños, no es justo, ¡Te lo digo yo! (Sarmiento, 2005b, p. 11).

El paisaje se torna una parte vital de los personajes que pueblan los relatos. Como en casi toda la literatura canaria, los límites entre la realidad externa y la interna de estos personajes están borrosos. El entorno es una parte esencial sin la que no se

puede entender la vida, tal como lo muestran las abundantes descripciones: “Estábamos en las viñas. Era en abril, al acabar de un gran chubasco. Envuelto en el aroma de la tierra mojada y perdido en aquel mar de hojas, el cuerpo de viejo se mantenía vacilante y retorcido, como tronco de cepa centenaria, al sol de la última primavera” (Sarmiento, 2005b, p. 53). En ocasiones, esta naturaleza, rotunda pero cruel, causa la ruina y la miseria, como le ocurre a Juan el de “Pino”. Personajes y paisaje se funden en uno: “La vida luminosa y cálida del mediodía palpitaba en el paisaje” (Sarmiento, 2005b, p. 143).

A través de su relación con el mar, se refleja la tristeza de unos hombres y mujeres que se sienten aislados, incapaces de entender la inmensidad: “Yo no sé qué tienen la soledad de estos rincones de puertos abandonados. ¡Pobres hombres que arrastráis inconscientemente la interrogación de vuestras almas por el borde de esa otra gran pregunta de la mar!” (Sarmiento, 2005b, p. 28). El mar parece invitar a esa mirada trascendente pero, a la vez, desesperada de quien se considera demasiado pequeño frente a la inmensidad, por eso los seres humanos son “los ignorados, sujetos siempre a la misma roca” (Sarmiento, 2005b, p. 28). Ese mar que limita es, a la vez, el que permite el viaje, viaje feliz del que regresa al terruño, pero otras muchas veces viaje forzoso del que abandona su casa huyendo de la pobreza: “En estos buques abarrotados de emigrantes se siente una tristeza que no hay en los demás. En los otros barcos nos asalta el miedo a morir; en estos asistimos al espectáculo de la vida trocada en drama, ante el cual esa misma frase, ¡morir!, nos parece menos lúgubre” (Sarmiento, 2005b, p. 39). Pero también aparece en los cuentos el mar que se convierte en refugio, así Sergi, el protagonista de “Leitmotiv”, se esconde en su velero para olvidar el abandono inexplicable de la mujer que ama, en “un puerto abrigado y tibio como una concha llena de agua dormida al sol” (Sarmiento, 2005b, p. 20).

El leguaje de estos textos, como corresponde a la impronta modernista, es exuberante en las descripciones, preciosista, el narrador se detiene en detalles casi imperceptibles que dan luz a las escenas con exactitud poética: “La luna besa, en la soledad de los mares, la isla dormida. En un hilo de araña, desde la pared a la destiladora, brilla un rayo de luz” (Sarmiento, 2005b, p. 15), “Y nada más. Arrasadas las baterías, vencido el enemigo, la escuadra se alejaba mar afuera. En los grandes meandros de espuma, los acorazados columpiaban su panza de acero gris y sin luces. El viento arrastraba sobre el mar los borbotones de humo de las chimeneas” (Sarmiento, 2005b, p. 121).

Hay estampas que recuerdan *el realismo mágico*, etiqueta que algunas décadas después acuñaron los críticos para referirse a una forma de entender la realidad y la forma de contarla: Pino yace desmayada en los brazos de Juan después de que su camello matara al marido ("Pino"), Elías Reina, el artificiero del bombardero, prefiere quitarse la vida antes que atacar el lugar donde vive su amada ("Un blanco"), la madre llora la muerte del hijo desfigurado e inútil del que todos huyen porque, gracias a él, ella no era invisible ("El monstruo"), el emigrante que huye de un amor imposible toca sus piezas favoritas en el mismo barco en el que ella viaja lo que la lleva al suicidio ("El pasado"). Algunas de estas estampas parecen escenas cinematográfica, como sucede en "Árboles caídos":

> Detrás en una tartana, siguen el nieto y la abuela. El sol cae a plomo en el camino. El viento agita las cortinillas del coche. La abuela permanece muda. Lentamente se le saltan las lágrimas y ruedan, silenciosas, rostro abajo. No llora al muerto; no llora la casa y la viña que se quedan atrás para siempre. Llora por ella. Cree asistir a su propio entierro" (Sarmiento, 2005b, p. 15).

También, alguna vez rememora Sarmiento la isla como espacio fantasmal, casi como si se tratase de San Borondón, uno de los mitos de la literatura de las Islas: "Desde fuera, hacia los muelles, avanzaba un jirón de niebla pausado y silencioso como sombra de una isla vagabunda" (Sarmiento, 2005b, p. 148).

El vocabulario, como corresponde a la temática de muchos de los cuentos, se llena de términos marineros. Abundan los canarismos, e incluso se imita el habla oral vulgar. Así, en el cuento de "La Jaira" se escriben los diálogos de los protagonistas, Amparo y Juan el Tenique, tal como sonarían si los estuviésemos escuchando:

> -Echa por esa boca.
> Tenique se incorporó también.
> - Naa, que tengo mi plan y que vas a saberlo. ¿Me viste esta mañana charlando con el mayordomo del *detroller*? ¿Te fijaste en al botella que me dio a oler? ¿Reparaste en las cuentas que hacíamos con los dedos? Él que cinco y yo que seis. ¿Y sabes lo que los dedos eran?
> - -¡Mira, tú! Pues eso: dedos.
> - -¡Ca!
> - -¿Peniques?
> - -¡Ca! ¡Libras, Amparillo, libras como soles!
> - -Jaste cuenta que no has dicho naa. A oscuras me tienes
> (Sarmiento, 2005b, p.160).

Todos los rasgos que caracterizan los cuentos de Miguel Sarmiento, y que se han expuesto de forma sucinta, los convierten en textos interesantes para el lector joven, aunque no todos por igual. El halo poético, el tono dramático y la profusión de imágenes ayudan a captar la atención, pero algunos son más ligeros de leer e interpretar. Con ellos resulta más fácil situar el ambiente y el entorno geográfico y social que tan lejanos resultan al lector actual. Tal vez, el humor socarrón de "La máquina", los amores románticos y el destino fatídico de "El pasado" o "Tarde" gusten a un lector adolescente, preferentemente a un lector joven pero habitual. También "La Sirena" y "Hazaña" rememoran relatos de épocas pasadas pero atemporales, aventuras trágicas que despiertan la intriga y el interés pues muestran héroes esforzados como la princesa de "La Sirena", amores fieles como el que siente por ella el pastor, o caballeros de alma noble como el marqués de "Hazaña". Este relato acaba con una lección moral válida para todas las edades y épocas.

4.2. Costumbrismo y tragedia en los cuentos de los hermanos Millares Cubas

Los hermanos Luis Millares Cubas (1861-1925) y Agustín Millares Cubas (1863-1935) son hijos del historiador y novelista Agustín Millares Torres y, además de a sus labores profesionales, médico el primero y jurista el segundo, se dedicaron a escribir novelas, cuentos y obras de teatro que firmaron de forma conjunta. Como escritores, pertenecen a un grupo que, junto a Sarmiento, Pérez Armas y Pérez Zamora, dio forma al modernismo narrativo canario. Un grupo que fue, sobre todo, la unión de diferentes personalidades y estilos, tal como indica Quintana (1990a, p. 25): "entre los canarios, el renacimiento modernista no fue una escuela sino el resultado de la variada suma de individualismos, visible no sólo en las modulaciones líricas tan distintas de hombres unidos por la amistad y por el arte, como Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón y Domingo Rivero, sino también en las distintas modulaciones narrativas".

En la casa de Luis Millares Cubas se reunían intelectuales canarios y aquellos españoles o europeos que los visitaban como Unamuno, Saint- Saëns o Salvador Rueda, y esto debió influir en su actividad intelectual que pronto destacó por su fecundidad, y no nos referimos con ello únicamente a la cantidad de obras escritas, sino a la trascendencia que éstas tuvieron para la literatura posterior.

Algunos investigadores (Quintana, 1990a) defienden que el modernismo narrativo fue anterior al lírico, a pesar de que la crítica mayoritariamente no lo haya

tenido en cuenta. Grandes poetas, como es el caso de Alonso Quesada, fueron también prosistas. Esta unión entre lo lírico y lo narrativo ayuda a entender mejor las características de la obra de autores como los hermanos Millares Cubas, que se dieron a conocer por medio de ediciones personales que mucho más tarde fueron recuperadas y publicadas por editoriales que dieron mayor difusión y promoción a sus textos.

A pesar de que publican juntos, no escribían juntos. Según se ha conocido después de su muerte, sobre todo a través de las memorias de Agustín, algunos de los cuentos *De la tierra canaria* pertenecen a Luis, y otros a Agustín. Igualmente las novelas son de uno u otro, por ejemplo, las novelas *Pepe Santana* y *Los inertes* son de Agustín, las de *Santiago Bordón* y *La deuda del comandante* de Luis. En cualquier caso, nunca lo declararon. *Nuestra señora*, publicada en 1900, fue considerada su obra más importante por parte de la crítica y por ellos mismos. En cambio, son más conocidos por sus relatos cortos que se agruparon en varios volúmenes[34].

En cuanto a la temática, los cuentos pueden considerarse episodios costumbristas que reflejan la forma de vida en las islas, su historia (sobre todo aquella que se refiere a la emigración a América) y el carácter de sus habitantes. Se nos muestran pueblos de tierra adentro y costeros, personajes adustos a los que la desgracia hace actuar de forma inimaginable y a los que el dolor golpea con fuerza. Pero también encontramos historias sencillas, humorísticas, que muestran la socarronería canaria y la inteligencia intuitiva de las gentes sin estudios ni recursos económicos. Y siempre, por encima de personajes y situaciones, el paisaje que acompaña el devenir de los protagonistas pero que también marca su destino.

Canarias en estos cuentos es la Atlántida: "… le recordaba el aroma penetrante del huerto materno, oculto más allá del Océano, en el humilde barrio de las Cantoneras de la poética Atlántica" (Millares Cubas, 1990, p. 44). Pero también se refieren a ella como "la oscura patria", por lo que no caen en el halago fácil y romántico a la tierra que se añora y de cuyo recuerdo la nostalgia ha borrado toda circunstancia negativa.

En el paisaje de esta tierra lejana que, según se describe, parece mítica, envuelta en la bruma, destaca el mar: "a la izquierda y como desvanecida en la vaguedad temblorosa de aquel espléndido mediodía, Atlántica dormitaba bajo el rayo ardiente del

---

[34] Para nuestro trabajo hemos utilizado la edición del Gobierno de Canarias, número 14 de la colección Biblioteca Básica Canarias, *Antología de cuentos de la tierra canaria* en al que se recogen cuentos de sus obras *De la tierra canaria. Escenas y paisajes*, *San Joseph de la colonia*, *Doña Juana, cuentos viejos* y *Canariadas de antaño*. En esta recopilación no están todos lo relatos escritos por los hermanos Millares pero sí una muestra bastante representativa de sus temas y estilo.

sol" (Millares Cubas, 1990, p. 67). El mar es una invitación al viaje, a soñar con países que están lejos, con una vida que se niega a los personajes ("El eterno círculo", "Carta de La Habana") pero, sobre todo, es cotidianidad, un elemento esencial para entender la identidad insular. En "De jarana" el mar acompaña a la fiesta y el jolgorio: "A sus pies batía el mar la negra roca con sordo gorgoteo" (Millares Cubas, 1990, p. 67), pero, de repente, esa atracción atávica hacia lo profundo del océano hace que uno de los muchachos intente lanzarse a sus aguas, hecho que, por fortuna, evitan sus amigos. El mar es también el final del sufrimiento y la desesperación, el descanso ansiado, en él se sumerge el protagonista de "Vuelta al hogar" cuando, tras años de hacer las Américas sin fortuna, llega a su casa y descubre que su hija ha muerto y su mujer se ha vuelto a casar: "Al caer en el seno de la inmensidad resonante y pavorosa, un solo pensamiento persistía en la angustia abominable de su espíritu, el pensamiento de que aquella noche dormiría en su casa" (Millares Cubas, 1990, p. 137).

El paisaje se convierte en una prolongación de los personajes, en una continuidad de sus aspiraciones:

> A veces, al salir de su casa en las mañanas luminosas de septiembre, se detenía un minuto ante la muralla del paseo, frente al mar. El sol besaba aún la línea del horizonte, trazando en la superficie del mar un ancho camino de oro. El cielo parecía más alto, más lejano, y en los cercados lucía más negro el verde de las plataneras. Flotaba sobre todas las cosas una suerte de vaga expectación. Y entonces, con paso más ligero, encaminábase al trabajo, con el extraño presentimiento de que algo nuevo, extraordinario, le iba a suceder aquel día" (Millares Cubas, 1990, p. 63).

Ya hemos expuesto, en otros apartados de esta investigación, la importancia del paisaje en la literatura canaria de todos los siglos, como vemos también lo es en los cuentos de los hermanos Millares. Este paisaje al que envuelve un cierto halo poético, de hecho, en ocasiones, parece que el lector está contemplando un cuadro con cada una de sus pinceladas bien marcadas, sin abandonar esa simbiosis entre la naturaleza y la emoción que despierta su contemplación: "De las lejanas y azuladas cumbres descendía lentamente una tristeza vaga e indefinible. Era la majestad serena y melancólica del crepúsculo: el aire inmóvil, sin un soplo de brisa, sin un pájaro; el cielo azul pálido, hondo e impenetrable; el mar gris, petrificado, sin una arruga" (Millares Cubas, 1990, p. 69).

En medio de la presencia poderosa del paisaje se desenvuelven unos personajes con unos rasgos muy particulares. La mayoría de ellos representan seres perdidos que

desean ser salvados, algo faltos de carácter, que se dejan llevar y, en ocasiones, si tienen un propósito, no completan su tarea; ¿cobardía?, ¿desidia?, ¿falta de ímpetu? En "El eterno círculo", el protagonista simplemente no hace nada, observa, deja que la vida pase esperando no se sabe muy bien qué: "él, con el ansia con que el condenado debe mirar, desde el negro fondo, el paraíso inaccesible, seguía con la vista las parejas de muchachas elegantes, que le parecían seres de un mundo superior" (Millares Cubas, 1990, p. 62). Esa desidia se mantiene en todo el texto y, al final, la muerte llega de la mima forma que había transcurrido la vida: "Y así murió, casi a la misma hora en que empezaba su trabajo en el colegio, y hasta la última congoja, en el fondo de la alcoba crudamente iluminada por el sol, esperaba lo nuevo, lo extraordinario, que nunca vino" (Millares Cubas, 1990, p. 64). El texto se impregna de una tristeza de la que el lector no puede escapar.

Entre estos personajes, una de las figuras más interesantes es el de la mujer, ella es la protagonista de historias descarnadas y, en su desolación, representa a la mujer insular y a toda una generación de féminas, o quizás sea más preciso decir a varias generaciones puesto que las mujeres que aparecen en los relatos de los hermanos Millares son las antecesoras de otras mujeres literarias muy importantes como Mararía, que ocupó su lugar en la literatura casi un siglo después.

Abundan mujeres destinadas al dolor y la tragedia, presas de la sexualidad desbocada de unos seres de instintos primitivos. En "Calendaria", su protagonista es violada, utilizada como un juguete, atrapada como un animalillo: "Al fin pudo cazarla en el rincón en que se había refugiado, de cuclillas en el suelo, ocultando con los dos brazos fuertemente cruzados la cabeza hundida en el pecho. Levantóla con ímpetu y la abrazó con furor salvaje. Ella se retorcía, gritando, con los ojos muy negros y muy dilatados en la cara lívida" (Millares Cubas, 1990, p. 59). Ante tamaña atrocidad la víctima sólo es capaz de murmurar: "Madrita mía del Carmen, ¿qué va a ser de mí, qué va a ser de mí?" (Millares Cubas, 1990, p. 60), como si ya estuviera condenada. La protagonista de "La viuda de Juan Suárez" se ve abocada a ejercer la prostitución para sacar adelante a su hijo enfermo, deforme porque, muerto el marido, no tienen medio de subsistir. Algunas de estas mujeres están condenadas a matrimonios monótonos y rentables que les causan un tremendo sufrimiento ("El de las bombas") y que, excepcionalmente, tienen el valor de abandonar ("Cristobalito Molinos"), aunque ya se encargará la vida de castigarlas pues abandonan al marido para echarse en brazos de algún donjuán mezquino: "Todos reían. Muchos hombres graves y sedentarios

envidiaban al *balandrón* de Gabriel Enríquez. ¡Qué vida tan original y accidentada la de aquel *loquinario*, viajando de continuo entre las islas y las repúblicas americanas, siempre en compañía de mujeres nuevas, que luego soltaba aquí o allí como colillas de cigarros!" (Millares Cubas, 1990, p. 78). Sin embargo, junto a la mujer trágica también aparece la mujer joven, que va de fiesta y disfruta del baile ("De jarana").

La mujer es también la tierra, la isla añorada y por tanto enredarse en sus brazos o su palabra es una forma de acallar la nostalgia, tal como le sucede a Gregorito, el protagonista de "De la tierra": "Parecióle que otra vez, como entonces, se clavaba en su cerebro la idea fija, mareante, que alejaba el sueño y le perseguía en el aula, de ver a aquella paisana, aquel algo de la tierra, arrojado por un furioso viento en la playa de la gran ciudad, donde la multitud desconocida aguardada la presa para devorarla entre caricias de monstruo hambriento e indiferente" (Millares Cubas, 1990, p. 45).

Otro de los personajes que aparecen en los cuentos es el del indiano en todas sus facetas: afortunado, con recursos y buena vida ("Boliche"), pobre y desgraciado que vuelve a una casa donde ya nadie le espera ("Vuelta al hogar") o muerto antes del ansiado encuentro ("Historia de un pobre diablo"), incluso en la más absoluta miseria allá en tierra extraña ("Carta de La Habana").

Un aspecto importante para comprender la vida de los personajes que deambulan por los cuentos de Luis y Agustín Millares Cubas es la soledad. Ella planea siempre de forma más o menos visible por encima de los personajes y el paisaje: la soledad del mar, la soledad de la tierra y la soledad de los seres que la habitan: "En las callejuelas angostas, sin empedrado ni faroles, soplaban libremente las ráfagas impetuosas, impregnadas del misterio de la noche, de la soledad inmensa del Atlántico. Ni un transeúnte, ni siquiera la luz de un farolillo" (Millares Cubas, 1990, p. 142). El mejor ejemplo de esta soledad es el final del cuento "Cristobalito Molinos"; al protagonista lo ha abandonado su mujer, su único hijo ha muerto y hasta la criada lo ha dejado por un individuo mal encarado: "Sentado en el rincón de la ventana, envuelto en las sombras melancólicas que invadían la salita, con la boca entreabierta, los ojos fijos y un cigarro apagado entre los dedos, Cristóbal se quedó solo" (Millares Cubas, 1990, p. 94). Triste final para la vida, muy parecido a la muerte. El destino se ceba con unos hombres y mujeres que viven atrapados en escenarios implacables que les conducen a la pena, una pena honda que no es tanto tristeza o melancolía como desgracia fatídica ante la que sólo pueden resignarse (Perera Santana, 1991).

Mientras el modernismo americano y peninsular se detenía en lo aristocrático, lo sublime y se expresaba con la delicadeza del detalle exquisito. El modernismo canario se vuelve costumbrista, no como una defensa a ultranza de la tierra y sus personajes, sino como la denuncia o simple descripción de una vida dura, que avoca a la monotonía, la miseria o la sinrazón de unos personajes que parecen arrastrados a ella.

En cuanto a la escritura, los hermanos Millares utilizan un naturalismo que podemos calificar de tenue o suave, porque aunque detallan aspectos concretos, por ejemplo de la anatomía humana, no se detienen excesivamente en ellos, les basta con una leve mención: "Aquellas manos crispadas por el esfuerzo recordándole otras que él había visto: las de un pobre marinero, ahogado en día de *reboso*, cuyo cuerpo contempló en la playa, enormemente hinchado, con las manos flacas y arrugadas y contraídas" (Millares Cubas, 1990, p. 129). También tiene características naturalistas la descripción del prototipo de mujer canaria: "Pertenecían ambas muchachas al tipo de mujeres blancas, pelinegras y anémicas que tanto abundan en las Atlánticas" (Millares Cubas, 1990, p. 66). O la de los protagonistas de "Cristobalito Molinos": "Él flaco, anémico, sombreado el rostro pálido por escasa barba amarillosa (…) Ella, muy alta, morena, muchacha de clase media con apariencias aristocráticas, fijaba en las sombras del patio sus ojos negros, resplandecientes bajo la ceja poblada y oscura, oprimiendo con fuerza sus labios, delgadísimos y rojos como una pincelada de carmín" (Millares Cubas, 1990, p. 71).

Estas descripciones se completan con metáforas y comparaciones, algunas de las cuales contribuyen a que las estampas sean más certeras y líricas: "Allá donde tierra y cielo se confunden, una raya roja como brillante trazo se fuego cortaba el firmamento destacándose sobre un fondo nacarado" (Millares Cubas, 1990, p. 95); "… ocultando aquella mar de trigos dorados inclinándose al suelo bajo el peso de la semilla y apenas estremecidos por la brisa de la mañana con ese murmullo de la onda que se deshace rumorosa en playa de arena" (Millares Cubas, 1990, p. 95). Otras dejan entrever un humor irónico como cuando se compara el culo de los ángeles del Murillo con los del niño que protagoniza "Germinal": "pues sus uñas habíanse clavado en las posaderas de Juanito y desgarrando el pantalón ponían al descubierto algo que en los ángeles de Murillo, por ser ángeles y pintados, encanta a los ojos, pero que en el caso presente, por ser de Juanito y de carne, ofendía a más de un sentido" (Millares Cubas, 1990, p. 119). Hay que decir que los niños que corretean por el cuento son muy poco limpios, viven

como pequeñas fierecillas libres que van de un lado a otro ideando acciones poco edificantes, travesuras algo salvajes.

El lenguaje cuidado de los cuentos se vuelve coloquial cuando así lo necesitan los personajes, como en el caso de "Germinal", texto en el que los protagonistas hablan con vulgarismos orales que se reproducen tal cual en la escritura y que dificultan la comprensión del lector. Estos diálogos recuerdan a los de los cuentos de Pancho Guerra, escritos más para ser narrados o teatralizados que leídos. Junto a los vulgarismos, a los que se recurre sólo en contadas ocasiones, en el texto se utilizan canarismos[35], algunos perfectamente aceptados por la norma culta: "callados", para referirse a las piedras pequeñas y lisas que se encuentran en las orillas de las playas rocosas (p.142), "liña" (p.128), "bernegal" (p. 143), "culantrillo" (p. 143), "pila" (p. 143), "burgados" (p. 144), "lapas" (p. 144). Otros más coloquiales: "escudillas" (p.143), "tumbo" (p.143), "chopas" con el significado de cucarachas (p. 145), "alegando" (p. 163), o arcaicos, que tuvieron mucho vigor en generaciones pasadas pero que hoy han caído en desuso como "batidor" para referirse al cepillo del pelo (p.162).

El idioma es un seña importante de identidad y así lo sienten los canarios que se encuentran lejos: "Lo que más le impresionaba era el acento, aquel castellano de sílabas arrastradas, aquellas entonaciones interrogativas y plañideras que le producían el efecto de hallarse ya en su casa, rodeado de personas u cosas familiares y conocidas" (Millares Cubas, 1990, p. 134 y 135). La lengua como territorio ha marcado el quehacer de los escritores de las Islas pero, indudablemente, el devenir diario y cotidiano de sus habitantes.

Podemos concluir que el estilo de los hermanos Millares es de gran fuerza poética, pero sin adornos, sencillo y directo. No se recrean en las escenas dramáticas, más bien las insinúan, no escarban en la miseria, la presentan como un cuadro o escena más.

Todos los rasgos descritos separan estos cuentos del gusto de los jóvenes lectores actuales que tendrán que enfrentarse a la obra de los hermanos Millares guiados por un lector más adulto que pueda situarlos en la época y la escritura de estos espléndidos narradores. Por este motivo, la lectura debería irse graduando y comenzar

[35] Todos los ejemplos que se ponen a continuación, y a los que se añade la página en la que se encuentran, están tomados de la edición consultada, Millares Cubas, L. y A. (1990). *Antología de cuentos de la tierra canaria*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

por aquellas estampas más alegres, costumbristas y humorísticas, como es el caso de "De jarana", "El guayete", "Donde esté y como esté" o "La filosofía de Juan Rapadura", e incluso algo más picantes como "Tocando a fuego", antes de introducirse en los relatos más trágicos.

4.3. La fuerza narrativa de *La lapa* de Ángel Guerra

Ángel Guerra es José Betancor Cabrera (1874-1950), político, periodista y escritor lanzaroteño que algunos críticos no sólo incluyen en el movimiento regionalista, datado en Canarias a finales del siglo XIX, sino que lo convierten en su dinamizador. El seudónimo no es casual, admirador de Benito Pérez Galdós, adoptó el nombre de uno de sus personajes que, además, da título a una de sus novelas.

Escribió Ángel Guerra diez narraciones de tema regional: *Al sol* (1903), *Cariños* (1905), *Mar afuera* (1907), *Al jallo* (1907), *El justicia del llano* (1908), *De mar a mar* (1908), *Rincón isleño* (1911), *La casta de los Luzardo* (1911) *A merced del viento (1912)* y *La lapa* (1927?).

Muchos cuentos o novelas están aún por rescatar y reeditar, de ellos se conservan algunas ediciones en facsímil, de ahí que no consten como obras independientes o dentro de las recopilaciones más conocidas. Así sucede por ejemplo con el relato "El patache" cuya portada se reproduce a continuación, junto a la de la novela *Al jallo*, más conocida.

Figura 10

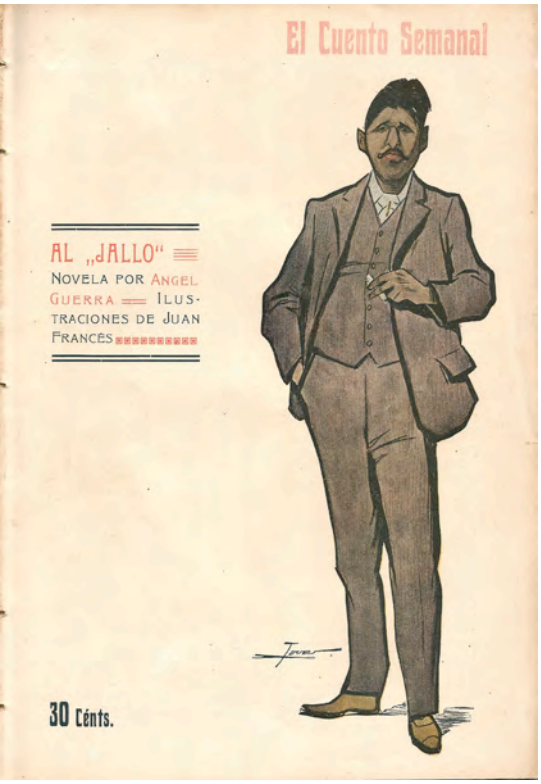


Figura 11

La lapa es su obra más famosa a raíz del estudio que hizo sobre ella el investigador Antonio Cabrera Perera. Es su novela del mar y *El justicia del llano* es su obra sobre la tierra. Igual que hiciera su coetáneo, el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, con el Poema del mar y el Poema de la Tierra, Ángel Guerra edifica su homenaje a los dos ingredientes esenciales del paisaje que moldean el alma isleña. Pero a pesar de ser un texto sobre las costumbres marineras canarias, *La lapa* no deja de ser una obra universal, más aún después de la edición que hizo Cátedra en 1978 y que facilitó el acceso a lectores de cualquier parte del mundo hispano. Sin embargo, apareció por primera vez en 1908 dentro de un volumen titulado *De mar a mar*. Entre 1927 y 1930 se volvió a publicar de forma independiente.

Conforman la novela ocho capítulos y dos episodios llamados “Paréntesis” e “Intermezzo”. Estos resultan algo extraño pues no tienen relación con el resto del argumento, por eso parecen más bien un momento de reposo antes de proseguir con la historia, igual que si estuviéramos en el teatro y se procediera al descanso en mitad de la función. En “Paréntesis” se habla de Roque del Oeste y el lector, teniendo en cuenta que en el capítulo anterior el marinero ha naufragado en mitad de la noche y ha alcanzado unas rocas, presupone que es ese el lugar al que ha llegado el protagonista. Deducción

que se confirma cuando inicia el capítulo siguiente. “Intermezzo”, en cambio, es una loa al mar. La narración ha alcanzado su punto más dramático: el náufrago hambriento, con los ojos picoteados, clama porque su muerte sea rápida y, de pronto, se interrumpe la acción y el narrador nos presenta el mar de los poetas, el mar de azul intenso, el espacio del amor. Llega incluso a personificarlo y exclama: “No se diga que el mar no tiene corazón, Ya lo veis ¡a veces llora! Es quizás la pena de ser cruel, lo que le da el sabor amargo a las aguas” (Guerra, 1989, p. 95). Estos textos no puede entenderse de otra forma que no sea la de dar una tregua al lector que ha contemplado el hondo abismo en el que ha caído el protagonista, después de que todo parecía irle bien.

La lapa es un canto al mar y a todo lo que éste representa, bueno y malo, mundanal y trascendente. El protagonista de la historia, Martín, nace y se cría tierra adentro, su padre es molinero y sueña que ése será el trabajo de su hijo, pero el muchacho sólo piensa en tener un rato libre para escaparse al mar, al puerto o la playa. “Tú que a la mar, y yo que a la tierra. ¡Veremos quién puede!” (Guerra, 1989, p. 42) le grita su padre que no consigue disciplinarlo. Martín, debido a su afición por el océano, tiene que luchar contra la aversión y el rechazo de su progenitor. Pero la vida no se lo pondrá fácil: a la muerte del patriarca, quedan huérfanos su hermana y él y, recogidos por un tío suyo, lo destinan a realizar tareas de pastoreo. Tras algunas vicisitudes consigue enrolarse en un barco pesquero, después accederá a uno de cabotaje que acabará naufragando. Martín consigue salvarse pero queda ciego. Nunca verá al hijo que acaba de nacer que también ha perdido a su madre en el parto.

No hay una visión idealizada del mar. La vida a bordo es dura y terrible, las ausencias son largas y, aún así, es lo que ha elegido el protagonista que no concibe estar alejado del agua. Es más, en medio de una tierra hostil reseca por el sol, mientras guarda el ganado, el niño quiere acelerar el tiempo y convertirse en hombre para huir al mar: “Pero, no había más remedio que resignarse. ¿Qué iba a hacer? ¿A dónde ir? Cuando fuera hombre… Y su espíritu se remontaba pasando años, como si pudiese empujar la edad, todavía temprana, demasiado muchacheril. ¡Ah! ¡entonces! Desertaría, abandonando cayado y mochila, los arreos infamantes del pastor. La ilusión entera de su vida estaba en el mar, el buen padre que había querido desde niño. ¡Cuando él se embarcarse!” (Guerra, 1989, p. 60). La tierra y el mar son, en este entorno, antagónicos, parece que están condenados a no entenderse y mucho menos a fusionarse.

La narración es un *flash back*, es decir, el narrador-testigo relata en tercera persona lo que ha acontecido al viejo ciego que anda con su hijo por el pueblo y al que

los niños hacen blanco de sus trastadas. En las primeras páginas que sirven de introducción, se percibe un regusto nostálgico, el de la infancia perdida, y ya se aventura la estética naturalista, casi existencial, que guiará la novela: "Y ahora, yo siento amargos remordimientos. Mi pobre abuelo descansa en la eterna paz de los sepulcros, bajo la tierra madre, la tierra natal donde quisiera que un día fueran a encontrar reposo mis pobres huesos" (Guerra, 1989, p. 24). El narrador recuerda a su abuelo y aquel episodio de la infancia en que lo castigó, aquella única vez cuando, siguiendo a los otros chicos, abusó del mendigo Martín y su hijo. El abuelo contó la historia de Martín al pequeño y éste ya adulto la cuenta a los lectores.

En el relato se utilizan recursos como la personificación, así el molino adquiere carácter y vida propia: "Ahora el molino en ruinas se asoma, con su miserable aspecto de viejo y de mendigo, a la vera del camino, como para pedir limosna" (Guerra, 1989, p. 37), "Había que verlo ha un cuarto de siglo. Joven, bien trajeado, alardeaba de su hermosura y de su fanfarria" (Guerra, 1989, p. 38). Más adelante se compara a las molinillas, causa de su decadencia, para destacar el valor de aquel frente a los nuevos inventos, para ello se utiliza la dualidad masculino-femenino, saliendo muy mal parado lo femenino: "¡Al diablo quien las inventó! Rechonchas, escurridizas, carecían de gallardía, de *peso*, es decir, representación viril para el trabajo. Bien llevaban nombre de mujer. Nada de la recia fábrica de piedra; cuatro palos negros y esqueléticos y cuatro tablas pintadas de colorines por aspas" (Guerra, 1989, p. 39). Estos elementos del paisaje de la isla tan relacionados con su historia económica y social, adquieren desde las primeras páginas de la novela un gran valor evocador que se complementa con la visión fantasmagórica del molinero:

> A las voces, que era indispensable que fuesen muy fuertes, por el alto ventanillo asomaba su cabeza. ¡Dios santo, y qué cabeza! No era más que una mancha blanca. Pegada a la piel, espolvoreando tupidamente los cabellos, las cejas y la barba, la harina había puesto sobre el rostro de Clemente una informe careta. Ya era una costra recia, bien amasada en el transcurso de unos cuantos años de oficio (Guerra, 1989, p. 40).

Y es el molino el que acaba con la vida de Clemente. El molino representa el trabajo duro en tierra adentro, pero también los barcos, símbolos del mar, cobran vida y de forma poética la grieta abierta del barco se equipara a una herida: "En el *Goliat*, por la vía que a la hora del reflujo quedaba casi al descubierto, entraba el agua con ímpetu ciego, arremolinándose dentro y saliendo después en tremendos borbotones, como sangre de una herida que respira" (Guerra, 1989, p. 43).

Destacan en el texto las descripciones minuciosas, naturalistas, el narrador se detiene tanto en los detalles emocionales como en los físicos: “Callando, con la lengua estropajosa revolviéndola tormentosamente dentro de la boca sin saliva, andaban los chicos. Además los pedregales les lastimaban los pies ya doloridos. Y ¡aquel camino tan largo, tan triste y espantosamente solitario!” (Guerra, 1989, p. 54). Son tan precisas que el lector parece estar viendo la escena que detallan: “Las olas de la rompiente empujaban, a cada vaivén, contra la roca un cadáver. A cada golpe, el duro cráneo sonaba de un modo extraño y la piel desgarrada manaba sangre. En la roca quedaban pegados los manojos de cabello” (Guerra, 1989, p. 89). Estas descripciones se llevan hasta los extremos y, en muchas ocasiones, son repulsivas, asquerosas, así sucede cuando explica cómo el niño, muerto de sed, se acerca a beber de un pozo usado por el ganado y acaba sorbiendo las babas de los animales:

> -¡Uf!- gritó Candela, alzando la cabeza con una expresión enorme de asco. Martín siguió bebiendo, codicioso, con una gula insaciable.
> - ¿Pues, qué?... preguntó el tío Pancho.
> -¡Uf!... Babas… ¡Sangraza de carniza!
> Era posible. Allí debieron babear las reses de los rebaños y algún camello al pasar; allí debieron lavar algún cabrito desollado por los pastores. Pero la ardiente sed no hizo reparar a Martín en menudencias tan ordinarias (Guerra, 1989, p. 55).

Los seres humanos se retratan peor que las bestias, con menos derechos y sin que tengan cubiertas las necesidades mínimas para vivir dignamente. Repulsivo resulta también el relato cuando habla de las pardelas y de los cazadores que viven de lo que obtienen de ellas, dedicación incomprensible para el marinero: “Daban asco. Al morir vomitaban, y aquel líquido aceitoso, mal oliente, recogíanlo en *gánigos*, toscos cuencos de barro, los codiciosos cazadores” (Guerra, 1989, p. 76). El momento en el que la narración alcanza su máximo grado de dramatismo es aquel en el que el náufrago decide morderse para hacer manar la sangre y morir suavemente, poco a poco: “Decidióse. Hincó con furia los dientes en el brazo. A la primera mordida, los dientes no desgarraron la piel, acartonada, recia. Con nuevos bríos, hundiendo la dentadura con mayor ahínco, lograron la dura incisión en la epidermis, hasta la misma carne. Comenzó a sangrar la herida” (Guerra, 1989, p. 90 y 91). Pero no basta este sufrimiento, porque los pájaros le hieren los ojos hasta dejarlo ciego:

> De pronto sintió un agudo dolor. Era en los ojos como si un dedo brutal los hundiera, como si un torvo pico los arrancara de cuajo. Quiso abrirlos; distendió los doloridos

> párpados, y nada vio. No oyó más que el rumor como de graznidos de cuervos que antes le parecieron voces humanas" (Guerra, 1989, p. 92).

También, en esta ocasión, las descripciones cumplen su función; despertar en el lector, cuanto menos, la angustia que produce tanta tragedia.

Los motivos canarios abundan en el texto, el paisaje, la geografía, los personajes, todo recuerda que el texto ocurre en Canarias, en Lanzarote, y sus protagonistas son hijos de esta tierra. Se mencionan con detalle los islotes, Alegranza, Roque del Este, Roque del Oeste, Montaña Clara, a la que se define como "islilla salvaje, rechoncha, de un bloque macizo, con sus líneas de antiguo y ciclópeo templo" (Guerra, 1989, p. 77). Se describe con certeza la ruta en el mar hasta llegar a Lanzarote: "Era preciso ganar el Río, el canal de aguas dormidas entre Lanzarote y la Graciosa, resguardados por riscos gigantescos de un lado y de otro por tierra baja de la islita pintoresca" (Guerra, 1989, p. 77). También fenómenos atmosféricos tan propios como la calima: "Izó éste las velas para ganar el mar libre, huyendo de los peligros en ancón tan inseguro de sorprenderlos allí la galopante tormenta, que ya lejana rugía, con ráfagas de un aire cálido, aire del cercano desierto y con la neblina de polvo rojizo, arena retostada que el Sáhara enviaba corriendo a ras de las aguas que sacudía…" (Guerra, 1989, p. 76 y 77).

En cuanto al lenguaje, léxico y sintaxis recuerdan el habla canaria. Los diálogos entre los personajes reflejan el registro vulgar propio de su condición, así sucede en las conversaciones del molinero con sus hijos, o del camellero y los compadres que va encontrando por el camino. En muchas ocasiones, los giros son tan particulares que es muy difícil comprender lo que están diciendo, sólo se deduce por el contexto: "-¡Mal avío! Ni una escurraja en la destiladera, *cho* Pancho. ¡Como hay Dios, que ni una escurraja! ¡A la prima cantó la olla!" (Guerra, 1989, p. 54). Esto es un rasgo decisivo a la hora de caracterizar a los personajes.

Si se comparan los autores hasta el momento analizados en este capítulo, son muchos los elementos comunes en su estilo narrativo pero también las diferencias. Éstas podrían resumirse según una gradación de menos a más de la expresión de la dureza de la realidad circundante. Así se situaría primero la narrativa de Sarmiento, caracterizada por un costumbrismo tenue en el que ocupa un lugar importante la nostalgia y la trama. En esta escala, vendría después el costumbrismo más trágico de los hermanos Millares en el que prevalece una visión del ser humano vapuleado por las circunstancias, ser

pasivo y resignado. Habría que terminar con el grito dramático y la crudeza del naturalismo de Ángel Guerra, cuyo expresionismo recuerda algunas de las escenas de novelistas como Galdós o Clarín.

4.4. *Verano de Juan el Chino,* novela moderna

La obra de Claudio de la Torre (1895-1973) es bastante fértil puesto que se desarrolla en diferentes géneros y ámbitos: la novela, el teatro, los relatos cortos, el periodismo. Por los datos de su biografía, podría considerarse un autor de la generación de 27, a la que también perteneció su hermana Josefina de la Torre, pero hemos querido incluirlo en este capítulo porque su novela *Verano de Juan el Chino*, sigue la estela de los autores ya comentados que crecieron, literariamente hablando, bajo la influencia de Benito Pérez Galdós. Esta es una decisión meramente metodológica, organizativa, con la finalidad de dar la mayor coherencia posible a esta parte de la investigación, pero en ningún caso pretende ser definitiva. En materia literaria los movimientos, generaciones o épocas sirven como orientación, nunca deben considerarse como un esquema estrecho al que pueda someterse la enorme variedad y riqueza que ofrece la individualidad de cada autor; así ha sucedido a lo largo de la historia de la literatura canaria. El mismo Claudio de la Torre expone esta idea de que la coincidencia cronológica no tiene que suponer coincidencia literaria cuando explica la poesía de Tomás Morales y Alonso Quesada:

> El día de mañana, cuando la crítica separe hombres y cosas, será difícil comprender que los dos nacieran en la misma ciudad, en el mismo momento, y que tuvieran unas vidas parejas, de trato cotidiano. No hay influencias mutuas, no hay huella de la obra de uno en el otro. Son dos seres distintos, nacidos en distinto clima. Nadie diría que contemplaron juntos en la niñez el mismo paisaje, ni que respiraron más tarde, ya hombres, cogidos del brazo, la brisa del mismo mar (de la Torre, 1974, p.18).

El árbol genealógico de Claudio de la Torre está lleno de figuras del mundo de la cultura canaria, baste recordar su nombre completo: Néstor Bernardo Claudio de la Torre Millares, de ahí que eligiese su tercer nombre para firmar sus obras, así no habría confusión con sus otros parientes. Es, pues, sobrino de Luis y Agustín Millares Cubas y se considera heredero de su prosa, de hecho, cuando habla de sus coetáneos indica que a todos les unían intereses comunes y una amplia visión de la vida, pero afirma que "…bajo los cielos de Canarias, cultivábamos también nuestras veneraciones: la humana

poesía de Don Domingo Rivero y la ejemplar literatura de los Hermanos Millares " (de la Torre, 1974, p. 14).

Los primeros relatos los publica en periódicos grancanarios, *La Crónica* y *Ecos*, este último de corto pero intenso recorrido bajo la dirección de Alonso Quesada. Su primer, y único, libro de poemas es *El canto diverso* que aparece en 1918. En 1920, *La huella perdida* recoge sus relatos cortos, en 1924 obtiene el Premio Nacional de Literatura con *En la vida del señor Alegre* y en 1925 escribe su obra teatral *Tic-tac*. A partir de ahí su carrera no se detendrá, escribiendo y dirigiendo obras de teatro, género que le dará fama y reconocimiento inmediato, dirigiendo películas, publicando novelas. Tampoco se acaban los premios y galardones que va a recibir, entre otros muchos se le otorga, de nuevo, el Premio Nacional de Literatura en 1950 gracias a una comedia *El río que nace en junio.* Es también Premio Nacional a la Dirección escénica en 1960 y con *El Cerco*, en 1965, obtiene el Premio Nacional Calderón de la Barca. Sus novelas son cuatro: la que ya se ha mencionado, *En la vida del Señor Alegre*, publicada en 1923, *Alicia al pie de los laureles*, de 1940, *Lluvia de arena* (llamada al principio *Clementina*) de 1954 y *Verano de Juan el Chino* publicada en 1971, dos años antes de morir.

Si observamos las fechas de publicación de sus novelas, parece que no hay continuidad ni conexión en su labor como novelista, pero, tal como afirma Perdomo Hernández (1995b), todas se enlazan a partir de las coordenadas espacio-temporales que las sustentan, por eso es tan importante su última novela. Ella culmina la regresión temporal del autor, que se va distanciado progresivamente de su tiempo personal e inmediato para adentrarse, a través de épocas anteriores, en la búsqueda de la identidad. Las primeras novelas están vinculadas a su biografía: primero a los años estudiantiles (*En la vida del Señor Alegre*) y después a su infancia y adolescencia en su ciudad natal (*Alicia al pie de los laureles*). En las siguientes se va produciendo este alejamiento del tiempo y del espacio porque se sitúan en escenarios indefinidos aunque, dicho sea de paso, fácilmente identificables porque la vivencia personal del novelista está presente en todas ellas. Hay que tener en cuenta que para Claudio de la Torre el recuerdo es una fuente de inspiración:

> Me gusta medir la ciudad con el recuerdo. Las cosas van de mayor a menor, según el hombre va de menor a mayor. Es un fenómeno conocido, si es que puede llamarse fenómeno a un hecho natural. El árbol tiene mayor tamaño para el niño que no llega a sus ramas que para el hombre que casi consigue alcanzarlas. Y, sin embargo, la emoción del recuerdo nos da no sólo la dilatada dimensión que abarcaron los ojos infantiles, sino

> que nos resuelve todo ese mundo físico en una pura sensación (de la Torres, 1974, p. 69).

Esta cita ayuda a entender el origen de su proceso creativo pero también el impulso del que nacen sus narraciones, que no se detienen en la melancolía del que observa el tiempo pasado, sino que avanzan con vigor hacia el presente y el futuro. Dice Perdomo Hernández (1995a, p.183) que "el espacio insular que presenta la novelística posterior a 1940 de De la Torre, por tanto, se caracterizaría por las ocultaciones o enmascaramientos y las abundantes referencias que, sin mencionar de forma directa, hacen alusión a espacios íntimamente ligados a la biografía del escritor". No sucede así con las novelas anteriores en las que se mencionan los lugares con sus nombres.

Entre toda su producción, la obra que más puede acercarse al gusto de los lectores más jóvenes es *Verano de Juan el Chino* que se sitúa en la epidemia de cólera que azoló la isla de Gran Canaria en 1851, año que el narrador no indica explícitamente hasta bien avanzada la narración. El lector comienza a leer sin tener noción exacta del tiempo ni el espacio. Aunque se sabe que es una ciudad, no se dice cuál a pesar de que se describan con detalle sus calles y los diferentes escenarios en los que tiene lugar la acción:

> El callejón de la Aurora partía de un laberinto de callejuelas mal empedradas, donde estaban las casas de la prostitución, para terminar en la calle de la Colegiata, una de las principales de la ciudad. Según se subía por esta calle se iba al Cementerio. Según se bajaba, hacia el mar, en la misma orilla, medio roída por el tiempo y el salitre, estaba la vieja Colegiata (de la Torre, 2004, p.5).

Se intuye que se refiere al barrio antiguo de Las Palmas de Gran Canaria, aunque las pocas veces que se nombra la ciudad se habla de Los Palmares. Ésta es una ciudad acordonada por la muerte y el miedo; de hecho, la novela empieza de una forma estremecedora: "¡Saquen sus muertos!, ¡saquen sus muertos!" (de la Torre, 2004, p. 5). Se trata de una muerte masiva, desde esas primeras palabras se intuye que la acción transcurre en un lugar donde están ocurriendo situaciones extraordinarias. La ciudad es el espacio primordial donde se desarrollan los acontecimientos, pero también la isla pues el protagonista, burlando el cerco que rodea la ciudad, viaja hasta el Sur para llevar una carta: "Tierras resecas, áridas, petrificadas por los siglos. Más que proyectar la luz cernida de la noche, parecían reflejarla como el propio paisaje lunar" (de la Torre, 2004, p. 65). El espacio es asfixiante porque el mar es la frontera, el principio y el fin: "-Para

los muertos todo es sagrado-aseguró María Isabel. – Todo- replicó Juan-, menos este cochino mar que nos separa del mundo. Nadie vendrá a socorrernos. Está ordenado que se nos deje morir solos" (de la Torre, 2004, p. 43). En este aislamiento dramático que viven los personajes, marítimo pero también interior (la ciudad se separa del mundo pero también de los montes que la rodean), se da la paradoja de que surge la esperanza de una sociedad mejor: la isla que se puede construir, sin clases ni distinciones.

La epidemia es una posibilidad de rehacer lo que estaba mal, de facilitar un nuevo génesis, y así lo expone Fonseca, el responsable de la ciudad durante la enfermedad, porque no quedaban autoridades ni familias ilustres, habían muerto o habían huido: "- Lo primero es poner orden en la ciudad- continuó diciendo Fonseca. Hay que pensar que alguna vez se acabará todo esto y habrá que empezar de nuevo. Tenemos que prepararnos para empezar de nuevo" (de la Torre, 2004, p.30). Es más, se fabula sobre el significado de esta enfermedad que arrasa con todos, parece más bien una plaga enviada para acabar con las injusticias como aquellas que asolaron Egipto:

> Lo que pasaba era algo que Juan entendía a medias. Un destello de justicia divina, a su entender, iluminaba por unos meses el alma de los hombres. Había demasiados pobres en la ciudad. Los ricos no habían querido desprenderse de sus riquezas y la consecuencia era la pobreza general. Muertos los ricos, a los que Dios había castigado, o fugitivos por esos campos, lo que venía a ser lo mismo en cuanto al resultado, la ciudad quedaba en manos de los pobres (de la Torre, 2004, pp. 36 y 27).

Se manifiesta de este modo un ideal más igualitario, una utopía que, alegóricamente, la muerte se encarga de restablecer de forma trágica pues ella no respeta condición social ni genealogías principales: "Si la señorita Isabel se había muerto ya, abandonada, como cualquier prostituta del barrio, ¿de qué le había servido tener una familia de tantas campanillas?" (de la Torre, 2004, p. 20). Es más, iguala a ricos y pobres, a prostitutas y señoras abnegadas: "La epidemia borraba las fronteras de las distintas clases sociales, hasta convertirlas en una sola: la clase de los supervivientes. Honestas madres de familia alternaban en sus atenciones a los enfermos que no tenían cabida en el hospital con las rameras más notorias" (de la Torre, 2004, p. 98).

En cuanto al tiempo, la acción transcurre en un tiempo indeterminado, no importa el momento ni la duración de la trama, la muerte llega sin avisar y todo se derrumba, incluso aquello que el día antes parecía seguro e inamovible: "La epidemia había empezado un día cualquiera, un martes o miércoles, porque daba lo mismo para el caso: había empezado" (de la Torre, 2004, pp.14 y 15).

Por otro lado, en la novela nos encontramos el tiempo de la Historia que nutre al texto de acontecimientos precisos. Según Perdomo Hernández (1995a), el autor se basa en un documento de Néstor Álamo publicado por el *Diario de Las Palmas* en 1957 que lleva por título "Crónica de un siglo", y que recoge el testigo que había dejado Domingo J. Navarro que había acabado su repaso histórico en 1844[36], fecha de la construcción del Gabinete Literario. En la novela no hay citas bibliográficas, ni se determinan las fuentes, pero sí se hace un tratamiento riguroso del contenido histórico que no por ello deja de ser materia literaria. Perdomo Hernández (1995a), que ha hecho una interesante lectura comparativa entre la novela y la crónica, ha delimitado los mecanismos que ha utilizado el autor para proceder al distanciamiento del hecho histórico y transformarlo en literatura. Estos mecanismos son de diverso tipo:

- Combina personajes históricos con otros totalmente ficticios. En ocasiones, utiliza el recurso de alternar o mezclar nombres de varios personajes reales: el cónsul inglés literario es la suma de Mr. Houghton (cónsul de la época) y don Tomás Miller (comerciante afincado en las Islas que ayudó a combatir la epidemia).
- Otras veces se atribuyen a personajes de fundamento histórico, hechos ficticios. Éste es el caso de los chinos llegados a la Isla: la novela los presenta como náufragos y la crónica de Néstor Álamo dice que fueron deportados de Cuba o Filipinas.
- Situaciones verídicas se trasladan a personajes ficticios o se colocan en espacios literarios, no en los que tuvieron lugar. Por ejemplo, a Andresito le ocurre un episodio real, hubo un fraile exclaustrado pero se llamaba Sebastián Henríquez. Por otro lado, el barrio de San Andrés que aparece en *Verano de Juan el Chino* surge de la confluencia de distintos barrios de la ciudad, San José, San Lorenzo.

Según Rodríguez Padrón (1989) en esta novela hay un regreso a la memoria, pero no es una memoria que devuelva imágenes complacientes. "La peripecia misma, y las circunstancias históricas en las cuales el autor se sitúa, se hallarán bajo una atmósfera sombría y agobiante" (Rodríguez Padrón , 1989, p. 24). Y en esta peripecia destacan los personajes y entre todos ellos el protagonista, Juan.

[36] Nos referimos a la obra *Recuerdos de un noventón* ya mencionada en el capítulo 2 de esta tercera parte.

Lo primero que se pregunta el lector es el motivo del mote: “Juan había asistido a la reunión como chino honorario. El capataz, que no tenía gran confianza en los auténticos, le había encomendado la vigilancia del barrio antiguo, uno de los más comprometidos por la promiscuidad del vecindario” (de la Torre, 2004, p. 17). Si Juan no es chino, por qué lo llaman así. Tal vez porque es un desarraigado, acepta su condición de ser único: no conoce de dónde viene, tampoco dejará descendencia, Asume este hecho con naturalidad y, de este modo, se distancia del contexto social que lo rodea (Perdomo Hernández, 1995a). Es un vagabundo por decisión propia; no es un pícaro, ni un mendigo, es un hombre libre:

> Recordaba sus días de libertad en campo abierto, desentendido de todo, sin importarle nada de lo que dejaba a sus espaldas, incluso aquel muerto que ahora le salía al camino, derecho como un árbol. Gobernar la ciudad era la ambición de Fonseca, y también la suya, pero el hombre no estaba hecho para entenderse con nadie, sino para gozar de su soledad. Pensaba así, se decía Juan, porque siempre había sido un vagabundo (de la Torre, 2004, pp. 87 y 88).

Héroe accidental porque él no ha elegido serlo, tiene todas las cualidades para llevar a cabo su cometido con arrojo: es valiente y seguro, basta comprobar cómo salva de la turba a Andresito en la playa. Además, es tozudo y orgulloso: “Juan se largó del despacho, pero no sabía qué hacer. Todo, menos decirle a la señorita Isabel que había fracasado. A él no le gustaba fracasar en nada, ni siquiera en los casos, como el presente, en que le hubiera gustado fracasar” (de la Torre, 2004, p. 58). Posee un humor socarrón, hasta cierto punto descreído y burlón, casi nihilista: “María Isabel le miró. Juan volvía a tener aquella media sonrisa suya, burlona, que a veces la irritaba” (de la Torre, 2004, p. 54). Cuando Andresito, un pobre diablo que llega a la playa y al que Juan consigue rescatar del agua, se pone el traje don Baltasar Pereyra, padre de María Isabel, hombre prominente de la ciudad que ya había muerto, reflexiona: “Tiene razón Fonseca- pensó Juan-. No hay quien conozca la ciudad. Todo ha cambiado y ya es otra distinta. Ahí sale don Baltasar de su casa en busca de la querida” (de la Torre, 2004, p. 51). Todos estos rasgos lo convierten en un personaje muy atractivo alrededor del cual se organiza toda la acción, una de las razones que hacen del texto una narración entretenida y ágil, que cautiva inmediatamente al lector.

Dice Correa Santana (2004) que “en algo más de cien páginas el Chino tienta a la muerte, a la suerte y al Diablo” (p. 119). En el primer caso, porque cuida a una enferma con el riesgo que eso conlleva, en el segundo porque consigue escapar de los

bloqueos de la ciudad para llevar la carta que escribe María Isabel a su prometido, y en el tercero porque convive bajo el mismo techo con la enferma a pesar de la advertencia del párroco. Por eso, añade Correa Santana (2004, p.119), "tiene, por todo esto, madera de héroe moderno. De antihéroe reconvertido por las circunstancias. De inadaptado decente y digno". Juan, por encima de todo, es un superviviente:

> -Puede- admitió Juan-. Sólo nos queda el consuelo de vivir.
> -¿De vivir?
> –Sí, como sea. Es lo único que merece la pena: estar vivos
> (de la Torre, 2004, p. 44).

Verano de Juan el Chino no es exactamente una novela costumbrista; puede decirse que representa una evolución del modernismo, una forma de narrar más actual. Es varias novelas en una. "Tiene algo de novela social, algo de novela histórica, algo de novela romántica. Asume la tradición- de Quesada a Arozarena, de Lezcano a Víctor Ramírez- y es, en su concepción y en su puesta en escena, un relato moderno" (Correa Santana, 2004, p. 127). Diríamos, incluso, que posee rasgos de la novela latinoamericana del siglo XX que se ha conocido como la novela del "realismo mágico": Vargas Llosa, García Márquez, … Distintas escenas y la forma de contarlas así nos lo recuerdan: los amores entre María Isabel y Juan en el borde de un mundo que parece acabarse, la escena del protagonista hablando con los perros, aquellas miradas al jazminero donde deducimos que reposan los restos de su verdadera amada, la hermana de María Isabel, porque Juan no quería que la enterrasen en una fosa común: "Juan cruzó el patio y se detuvo un instante junto al jazminero. Aquel trozo de tierra era de su propiedad. ¡Que lo supieran todos los beneficiados!" (de la Torre, 2004, p. 88).

La acción es la que predomina aunque aparece alguna digresión que aparta al lector momentáneamente de la trama. Sucede así, por ejemplo, cuando el narrador explica el caso de los instrumentos de viento que el Ayuntamiento había adquirido antes de la epidemia. O bien cuando explica qué significa ser rico: "ser rico, estaba bien claro, consistía, según su modo de pensar, en desentenderse del mundo, en prescindir de los demás, …" (de la Torre, 2004, p. 71). Pero, son breves paréntesis en medio de el discurrir de los sucesos. Contiene también alguna escena que roza el esperpento o el surrealismo, cómo calificar si no la estampa de un hombre con un cadáver colgado a la espalda: "María Isabel y Juan miraron por el balcón. Pasaban unos hombres por la calle con gran algazara, y uno de ellos llevaba el cadáver de una mujer colgándole por la

espalda, sujetos los pies en los hombros" (de la Torre, 2004, p. 100). La narración es sobria, lineal y sin adornos pero mantiene la tensión a través de las peripecias del personaje.

El final indica que todo vuelve a ser como antes de la epidemia. La esperanza de transformar la realidad en una mejor se desvanece porque, espantada la muerte, todos ocupan su lugar y olvidan lo que ha pasado: los ricos vuelven a sus casas, las novias de familias pudientes se casan con sus antiguos prometidos, las autoridades surgen de la nada …, todo como siempre: "La epidemia del cólera fue tema de conversación durante algún tiempo. Después, todo se olvidó" (de la Torre, 2004, p. 114). El personaje que se sacrifica por la ciudad, que es imprescindible para todos, vuelve a su condición de ser insignificante. Se pregunta Rodríguez Padrón (1989) si no habrá en esta amargura bastante de la sabiduría insular. No podemos asegurarlo pero no sería extraño.

Esta novela de Claudio de la Torre es perfectamente asequible para lectores jóvenes, de hecho la edición que hemos manejado pertenece a una colección de literatura infantil y juvenil que la cataloga para un público a partir de 14 años. La trama tiene todos los ingredientes para interesar a los adolescentes: héroe, amor, agilidad. Las descripciones de un espacio que ya no existe, los pormenores históricos y las reflexiones filosóficas pueden ser un obstáculo, pero creemos que están combinadas de forma equilibrada con la acción por lo que no es una lectura tediosa.

En este repaso por los escritores que forman parte de este capítulo 3 no nos hemos detenido en Pancho Guerra y sus *Cuentos de Pepe Monagas*. Sin duda, hablar de costumbrismo es hablar de Pancho Guerra y aunque es el más joven de los autores reseñados en este capítulo (nació en 1909 y murió 1961), bien podría incluirse en él. Su trabajo ahondó en cuentos de raíces más populares, que apuntan a una forma de vivir más cercana a las clases obreras de la sociedad,. Son escenas que se acercan más a la calle que las que reflejaban los hermanos Millares Cubas en sus relatos.

Su personaje, Pepe Monagas, es un pícaro que sobrevive con la sabiduría que le ha dado la lucha diaria y la necesidad. Pero no son textos dramáticos, todo lo contrario, el humor, la gracia, las situaciones casi surrealistas se suceden ante los ojos del lector que, a veces, no alcanza a comprender muy bien qué está pasando. Porque Pepito y sus compañeros son de un mundo que ya no existe, un mundo en el que resoplaba la Pepa, tal como se llamó al tranvía que atravesaba la calle Triana y los marineros se dedicaban al *cambullón*. Un mundo donde la vida pasaba por los bares en los que los hombres se

echaban los rones y jugaban al envite, y en el que las azoteas formaban parte indisociable de las casas.

La pauta que nos ha servido de guía en esta selección de autores y obras es analizar aquellos elementos narrativos que fueran del gusto de los jóvenes lectores, por un lado, pero, por otro, que hayan podido significar una influencia en la literatura infantil y juvenil actual por su tratamiento de los tópicos propios de la literatura canaria. No dudamos de que los cuentos de Pepe Monagas pudiesen interesar a los lectores más jóvenes, o que haya que ofrecérselos en el contexto adecuado. Pero si en otras obras necesitan indefectiblemente una orientación, en esta aún más y tal vez ni así consigan entenderla. Los relatos de Pancho Guerra están escritos en un lenguaje coloquial, reproducen un registro oral salpicado de vulgarismos de todo tipo que define muy bien a los personajes y les proporciona la chispa de la espontaneidad. Ahora bien, quizás sean más propios para ser escuchados que leídos, éste puede ser el camino para que los descubran las generaciones futuras; narrarlos, ofrecérselos como grabaciones antes que como lecturas.

Capítulo 5
El universo imaginativo de las vanguardias

Las vanguardias que llegaron con el siglo XX, en concreto el surrealismo, adquirieron especial relevancia en las Islas: la crítica siempre ha reconocido la importancia que los artistas, pintores y escritores, canarios tuvieron para el movimiento surrealista europeo. Estos jóvenes supusieron un revulsivo tanto en su forma de entender la vida, como la literatura y el arte. Dice Corrales (1999, p. 18) que "puede definirse el estado cultural de Canarias en 1926 como especialmente *putrefacto*. De ahí que la aparición de los nuevos planteamientos de un puñado de escritores conectados a las últimas ondas hispanas y europeas vaya a provocar reacciones que nos asombran por su virulencia".

Un rasgo que va a definir la peculiaridad de este movimiento en Canarias es que en las Islas se bebió directamente de las fuentes francesas. "Si pensamos que la filosofía y las técnicas surrealistas fueron interceptadas en las islas en su lengua original y que sus productos acabarían por alcanzar rasgos de una singularidad pasmosa equiparable a la lograda en el continente, poco crédito habría que concederles a los que lo han reducido a unos pocos nombres señeros y a un núcleo estrictamente francés" (Gutiérrez, 2010, p.121). Esta implicación de los creadores canarios fue brutalmente cercenada por la irrupción de la Guerra Civil. Toda la atmósfera creativa que se había desarrollado tras la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) quedó casi en el vacío: dejaron de editarse las revistas, como *Gaceta del Arte*, la impresión de libros se colapsó, se detuvo a los escritores o bien éstos se adaptaron a la cultura oficial para sobrevivir.

La literatura, en particular la poesía, que se escribe en esta época intenta huir de lo regional (los jóvenes escritores rechazan todo el movimiento que los precede conocido como *regionalismo*) y avanzar hacia lo universal, pero sin abandonar lo propio. Esta combinación de tradición y ruptura es uno de sus mayores atractivos. Se reinterpretan los elementos tradicionales de la literatura canaria, entre ellos el paisaje, y los textos se llenan de imágenes y recursos que de alguna forma conforman una escritura difícil de entender. Pero los creadores no llegan al surrealismo de golpe, siguen una evolución lógica que va desde la herencia recibida hasta la construcción de una voz personal. Entre todos los autores que se relacionan con las vanguardias vamos a destacar los dos que mejor pueden comunicarse con los lectores más jóvenes: Pedro García Cabrera y Domingo López Torres. Los temas que tratan pero, sobre todo, las

imágenes de sus poemas y los recursos estilísticos que consiguen crear un ambiente bastante sugerente, son algunos de los aspectos que pueden explicar este acercamiento al lector infantil y juvenil. Si bien es cierto que no toda su obra presenta una lectura asequible, algunos de sus poemas pueden rescatarse para este sector de la población y así lo muestran algunas de las ediciones que se han hecho.

5.1. El juego poético en Pedro García Cabrera

La vida y obra de Pedro García Cabrera (1905-1981) fue larga y fecunda, llena de vicisitudes y sucesos trágicos, el mayor de los cuales fue la Guerra Civil: estuvo en un campo de concentración en 1936 del que logró escapar un año después y fue encarcelado desde 1939 a 1946. Comenzó su carrera literaria colaborando en *Gaceta de Tenerife* y más tarde en *Hespérides*. Como sucede con sus compañeros de generación, es en *La Rosa de los Vientos* y después en *Gaceta del Arte* donde encuentra un espacio para la creación propicio para el intercambio y la experimentación.

Muchos son los temas que trata: el amor, la amistad, la solidaridad, la libertad, etc., todos entrelazados a lo largo de su dilatada obra. Junto a esto hay que tener en cuenta que, tal como explica Palenzuela (2004), García Cabrera creía en la universalidad que era capaz de derribar fronteras y prejuicios culturales. No hay una única visión de estos temas, el poeta va modelando sus recursos expresivos a lo largo de su obra. Cultivó los versos de arte menor y la tradición popular bajo la influencia de Antonio Machado y Federico García Lorca [*Líquenes* (1928), *Romancero cautivo* (1936-1939), *Día de alondras* (1951), *Vuelta a la isla* (1968)], el endecasílabo sin rima [*Transparencias fugadas* (1933), *La arena y la intimidad*, *Hombros de ausencia*, *Viaje al interior de tu voz* (libros escritos en la cárcel), *Las islas en que vivo* (1971)], el verso libre [*Entre la guerra y tú* (1936), *Dársena con despertadores* (1936), *La esperanza me mantiene* (1959)]. Escribió poesía lírica cargada de simbolismo, después llegaría el surrealismo y la poesía de protesta o poesía social. Compuso romances y cantó al intimismo del hogar.

Esta enumeración de fechas y estilos muestra que registró diferentes metros y formas poéticas, pero también que lo hizo a lo largo de toda su trayectoria literaria y no en etapas sucesivas y bien diferenciadas. Como afirman Artiles y Quintana (1978, p. 289), “el itinerario poético de García Cabrera es cambiante. Pero su nota predominante es el surrealismo y su culminación la poesía social”. Y en consonancia con este abanico de formas, sus símbolos (pájaros, alondras, golondrinas…) y los elementos del paisaje

que tanto repite (los vientos, el mar, la olas) no están fijos, estáticos a lo largo de toda su poesía, se mueven, varían, igual que se mueve el mar. No puede perderse de vista que la obra de Pedro García Cabrera está condicionada por dos fuerzas que, de alguna manera, luchan en ella. Por un lado, las tendencias que dominan el mundo artístico de las primeras décadas del siglo XX, por otro, su compromiso ideológico que se afirma aún más dadas las circunstancias políticas y los acontecimientos históricos que se vivieron en España.

El vínculo entre arte y compromiso político y ético fue una de los pilares del surrealismo aunque no se manifestó en todos los creadores por igual. En este sentido es muy esclarecedora una entrevista que concedió García Cabrera poco antes de morir, y que transcribió y publicó Palenzuela (1981). Ante ese vínculo del surrealismo y la vida, defiende García Cabrera:

> Yo no acepto el surrealismo como un quehacer artístico simplemente, es un quehacer humano, profundamente humano, y mucho más que humano revolucionario. Pero aun cuando se haga arte, formas de arte que se acerquen a los procedimientos técnicos del surrealismo, si el autor de estas formas no sostiene una posición como hombre capaz de defender al hombre y luchar dentro de la sociedad actual por cambiar la vida y liberarnos, no sólo económicamente, sino liberarnos de todas las taras mentales que pesan sobre el hombre, si no se renuevan las estructuras interiores que nos ha dado la tradición, el hábito, las costumbres, que tomamos como naturales y que en realidad son contrarrevolucionarias y están en disconformidad con lo que nosotros pensamos, si no se halla en el artista surrealista este símbolo de creación de formas de arte y de intento de transformación de la sociedad, ese surrealismo para mí no es válido (Palenzuela, 1981, p.56).

Tiene García Cabrera claro, y así lo plasmó en su obra, ese vínculo entre vida y arte. Esta mirada nueva sobre los símbolos de la tradición se concreta en dos de sus constantes poéticas, el paisaje y la isla. Reivindica, al igual que los otros artistas de esta época, una forma de entender el paisaje. Dentro del paisaje insular, el mar tiene un protagonismo indiscutible, como ha sucedido a lo largo de la tradición literaria canaria. Para Pedro García Cabrera supone un vínculo con la historia que lo precede, pero también una manera de ser:

> Este del mar es un sentimiento muy importante. El sentimiento del mar que nosotros hemos tenido ahogado y que hoy empieza a ponerse nuevamente en marcha no es el mar de los mitos, por ejemplo, el mar de Tomás Morales es un mar totalmente mitológico; cuando intervienen el hombre y el pescador lo hacen como herederos de los dioses, continuadores de las hazañas, las condenas y los éxitos de los dioses de la mitología. No, el mar al que yo me refiero es aquel que está creando al hombre, que está forjando su personalidad (Palenzuela, 1981, p.50).

Junto al mar, la isla es otra de sus imágenes recurrentes, y es también un espacio surrealista vinculado directamente al mar.

> El mar está siempre en movimiento. Es el elemento dialéctico por excelencia frente a todo lo demás, y, además, que permanece siempre. En este sentido, el vivir uno sobre la tierra firme, en una gota de continente, pero también dentro del elemento dialéctico de la creación que es el mar constituye, ya de por sí, un marco totalmente surrealista. Contemplar cómo se dan dos elementos que en cierta medida son contradictorios, pero no por un deseo de lucha sino porque dialécticamente lo son así desde su nacimiento, es extraordinariamente mágico (Palenzuela, 1981, p.59).

Las formas en que se expresa esta concepción de la literatura, el entorno y el ser humano no siempre son sencillas. El léxico, la sintaxis y, en general, los recursos literarios se combinan y en ocasiones se retuercen en imágenes y estructuras complejas. No es una poesía siempre fácil de entender para lectores habituados a la poesía, aún menos para los jóvenes inexpertos:

> Espuela de la prisa,
> se olvidó de los puntos cardinales.
> siempre, timón de altura,
> almirante de siglos y de nubes.
> y has de morir con los patines puestos
> sin más testigos que tus propios brazos
> (De *Transparencias fugadas*, 1934).

> No me preguntéis cuántos pensamientos
> caben a la redonda de mi cabeza
> porque os diré que tantos
> como acantilados en un percebe.
> Pero cuando orino a la hora de la nostalgia
> no recuerdo la lectura si los libros son verdes. (…)
> (“Habla un interruptor”, de *Dársena con despertadores*, 1936).

Sin embargo, de toda su producción pueden recuperars,e textos que por sus temas y, sobre todo, por su forma, son más adecuados para el público juvenil. No hablamos únicamente de textos cuya finalidad principal sea conocer al poeta y su obra, como sucede con aquellos que se transmiten en las aulas de Bachillerato porque forman parte del currículo (y de la prueba de acceso a la Universidad). Sin desmerecer este objetivo, nos referimos a poemas que puedan despertar el gusto placentero por la lectura de la poesía de este momento histórico de la literatura canaria. Para ello hay que acudir al primer periodo de su obra, y a los poemas de *Día de Alondras* y *Elegías muertas de*

hambre. Aún así, hay ediciones para jóvenes que recogen poemas de todas sus etapas. La editorial Interseptem publicó en 2004, en su colección "A toda vela" dentro de la franja de edad a partir de los 14 años, un volumen en el que aparecen poemas de *Líquenes, Transparencias fugadas, La rodilla en el agua, Dársena con despertadores, Entre la guerra y tú, Romancero cautivo, La arena y la intimidad, Hombros de Ausencia, Día de Alondras, La esperanza me mantiene, Entre cuatro paredes, Vuelta a la isla, Hora punta del hombre, Las islas en que vivo* y *Hacia la libertad*. De algunos de estos libros sólo se seleccionaron uno o dos poemas. En el estudio que acompaña al libro se indica: "el lector que se acerca por primera vez al escritor canario puede encontrar aquí una antología que intenta dar cuenta de sus diversos registros poéticos" (Palenzuela, 2004, p.87).

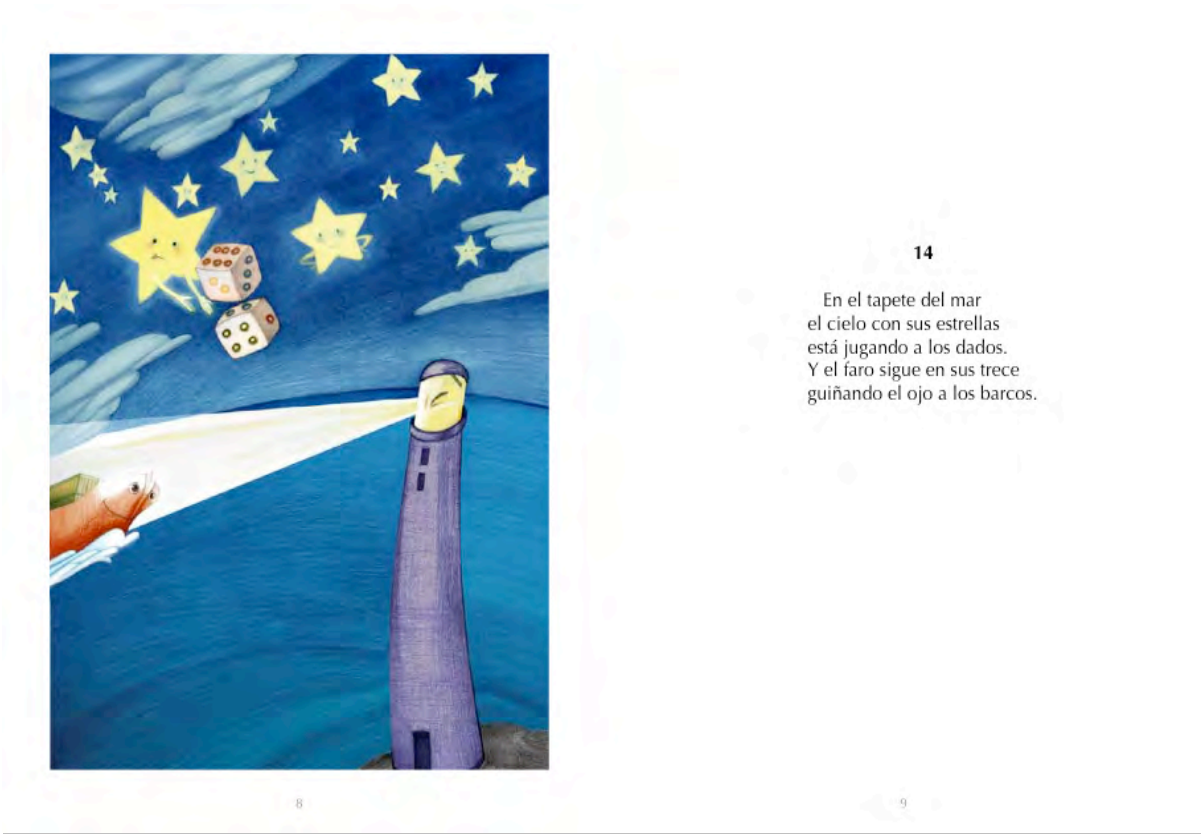
La poesía de *Líquene*s, poesía de la primera época, está muy cercana a lo popular y conserva bastantes elementos de la generación del 27: sentido del ritmo, dinamismo a través de la reiteración anafórica o los paralelismos, antítesis, diminutivos, imágenes, personificaciones, cierta ingenuidad en las asociaciones. Si esto es así, entonces, ¿cómo y por qué se une la tradición y la innovación en estos textos? Páez (2002) aventura una respuesta que puede ayudarnos:

> ¿por qué tanto en Alberti, Lorca, Miguel Hernández, como en García Cabrera pudieron unirse tradición y vanguardia, imaginería popular y audacia surrealista? Es posible que sea porque ambos se unen en la esencia del misterio lírico. Lo que atrae y estetiza las composiciones tradicionales y populares es en gran medida su intensidad poética emanada de su particular técnica intensificadora a través de la brevedad, la concisión y la concentración de emoción desnuda, sin acompañarla de excesivas explicaciones (Páez, 2002, pp. 62 y 63).

La poesía popular inspiró a García Cabrera. A modo de ejemplo, es preciso recordar que el libro *La esperanza me mantiene* está inspirado en una copla que oía a las mujeres de su casa en Vallehermoso, La Gomera: "A la mar fui por naranjas,/cosa que la mar no tiene;/ metí la mano en el agua:/la esperanza me mantiene". Y esta poesía es la que está más cerca del gusto infantil y juvenil.

Muestra de ello la tenemos en el libro *Navegar* que con motivo del *Día de las Letras Canarias* dedicado al poeta en 2012, publicó el Gobierno de Canarias con ilustraciones de Arte Colibrí destinado a los niños y niñas. En este libro hay textos de *Líquenes* y de *Día de Alondras* y el resultado es de gran delicadeza estética, atractivo

también para lectores adultos. A continuación reproducimos una de sus páginas con uno de los poemas de *Líquenes* que se seleccionaron para la edición.



14

En el tapete del mar
el cielo con sus estrellas
está jugando a los dados.
Y el faro sigue en sus trece
guiñando el ojo a los barcos.

Figura 12

Descubrimos en estos poemas las imágenes visuales que ayudan a expresar la manera que el poeta tiene de contemplar la realidad exterior, el cromatismo, el tono, el léxico; todo ofrece una cosmovisión muy particular, arraigada en Canarias pero no por ello menos universal:

Qué linda manzana verde
desmenuzada en el agua.
El faro, dentro del puerto,
quema todas sus bengalas.
(Pasó un barco. Y otro barco.
Estrellas de trenza larga.
El viento arrugando sedas
con sus finas manos blancas).
Ya la manzanita verde
va rodando por el agua.
Ni hacia el norte ni hacia el sur,
rumbo hacia la madrugada.
Y el faro taladra mares

corriendo tras la manzana
(García Cabrera, 1980, p. 38).

Estos rasgos se mantienen en las *Alondras* aunque estos textos son más narrativos y extensos, e incorporan diálogos y personificaciones de objetos, animales o plantas. La "Alondra de las letras castigadas" se publicó como álbum ilustrado, con imágenes de Marina Seoane, en 1992 por el Gobierno de Canarias y la editorial Anaya. El resultado fue un libro hermoso muy del gusto de los pequeños, también de los mayores:

Figura 13

Además de los poemas de *Líquenes* y de *Día de Alondras*, puede proponerse a los pequeños leer algunos de los textos de *Elegías muertas de hambre*, de mayor complicación estética pero con el atractivo de que sus protagonistas son alimentos con voz propia. Este libro fue publicado por la editorial Rialp en su colección Adonais en 1975 como un homenaje a UNICEF. La tirada fue reducida y parte de ella se destinó a los suscriptores de honor. En la solapa del libro, a modo de presentación, dice la editorial que es una obra dentro de lo que puede denominarse poesía social y añade: "la realidad del hambre en el mundo mueve hondamente al autor, quien pone su palabra al servicio de un hecho universal tan lamentable, y lo transmite con evidente originalidad, a través de la personificación de alimentos muy elementales".

Esta orientación social no significa un lenguaje necesariamente más descuidado, es más simple y de imágenes más claras que su poesía eminentemente surrealista, pero

muestra una profundidad no siempre al alcance de todos los lectores. Aún así llama la atención por la personificación de elementos cotidianos, aunque no al modo de las *Odas elementales* de Neruda en las que es el poeta quien los ensalza. En el caso de García Cabrera son los alimentos los que hablan, los dueños del discurso del poeta. El libro comienza con el texto titulado "La mesa está servida" y continúa con diez elegías: del frijol, del arroz, de la lenteja, del trigo, del garbanzo, de la judía, del maíz, de la arveja, del mijo y del haba. El primer poema sirve de presentación pero también de denuncia; la mesa está servida pero no acuden a ella todos, sólo unos privilegiados:

AQUÍ estamos los granos
de todos los países,
orzuelos de miseria
en esta sociedad que llaman de consumo.
Aquí, codo con codo,
más de cuerpo presente
que en festín de abundancia.
Y aquí desesperamos
servidos a una mesa
lejanamente alta,
una mesa de zancos
que no alcanzan las manos
que se mueren de hambre,
(…)
Basta ya de estadísticas
expresadas con números
de los que oyen llover bajo cubierto.
Basta ya de guarismos
de años luz de justicia que no llega.
Basta ya de que sean cementerios
las cunas de la tierra en que nacimos.
Basta ya de encenderles mariposas
a los que asesinan a mansalva
mientras se sacian los gorgojos.
(García Cabrera, 1975, pp. 7 y 8)

No puede negarse la actualidad del texto aunque hayan pasado décadas desde que se escribió. Las imágenes, metáforas y asociaciones se complican en las elegías, mostramos la elegía de la lenteja como ejemplo de ello:

Elegía de la lenteja
A Rafael Alberti
Ciega de soledad, ciega del todo.
Quién me iba a decir
que la verde pupila de mi infancia
tendría por calvario
este punto y aparte

en el que ahora vivo.
Encarcelada estoy,
ni al revés ni al derecho tiene enmienda
mi abeja sin panal,
Nado siempre en el fondo
del rancho de los presos.
(…)
Cogedme de la mano,
lazarillos del viento,
para llegar hasta vosotros,
rehenes de los bosques y los mares,
y acabar triturándome en mandíbulas
que mascan las raíces de la muerte
en las tierras sin patria del olvido.
Cogedme de la mano
para resucitar los sepulcros
en donde yace viva la ceguera
de todos y de nadie.
(García Cabrera, 1975, pp. 15 y 16)

A pesar de que es uno de los poetas de la literatura canaria más trabajado en las aulas, uno de los más estudiado por los críticos, Pedro García Cabrera oculta aún misterios por descubrir.

5.2. Domingo López Torres, el poeta, el mar y el sol

Domingo López Torres (1910-1937) es uno de los poetas menos conocidos de su generación, probablemente por su prematura desaparición. Se ha dicho de él que fue dos veces condenado, a muerte y al olvido. Asesinado con veintisiete años, conservamos, gracias a su precocidad, una obra no muy extensa pero lo suficientemente significativa para reconocer su aportación a la literatura canaria y, en particular, al movimiento surrealista.

Muy pronto se vinculó López Torres a los jóvenes que se reunían en torno a la revista *Hespérides*. Fueron sus compañeros de andadura Julio Antonio de la Rosa, José Antonio Rojas y Pedro García Cabrera quien ejercía de cierto liderazgo en el grupo. Con estos amigos y el pintor Juan Ismael fundó *Cartones*, publicación que no tuvo mucha vitalidad, entre otros motivos, por la muerte de Julio Antonio de la Rosa y José Antonio Rojas en un accidente en barca, accidente del que salió ileso Domingo López Torres. Pareciera que la fatalidad andaba rondando a estos muchachos a lo que les tocó lidiar con un tiempo difícil y unas circunstancias atroces. En 1932 se fundó *Gaceta del Arte* de cuya redacción formaría parte, medio sin el cual no puede entenderse la eclosión de las vanguardias en Canarias.

Según explica Sánchez Robayna (1987), la radicalización política de López Torres corre casi paralela a su radicalización estética. Su amistad con el pintor Óscar Domínguez ayudó a que esto fuera así y a que fuese fiel a los postulados de André Breton. Durante este tiempo el ensayista esconde al poeta porque publica más artículos y ensayos que poemas. El mismo López Torres escribió un artículo, a raíz de una exposición de Óscar Domínguez, en el que defendía su estilo pictórico como una suerte de equilibrio entre la desmesura y el barroquismo de Dalí y la simplicidad de Miró.

En el verano de 1936 es apresado y durante su encarcelamiento escribe *Lo imprevisto*, según los críticos uno de los libros más importantes del surrealismo en España. Fue arrojado al mar en la bahía del puerto de Santa Cruz de Tenerife en 1937.

Sus textos son partícipes de diferentes lenguajes estéticos. Como afirma Gutiérrez (2010, p.126), "al enfrentarnos al breve legado textual de López Torres, podemos trazar un arco que apunta una andadura ascendente hacia las metas surrealistas, aunque sin excesivos alardes. En su obra se observan tres instantes poéticos que, fugaz y transitoriamente, completan su proceso creativo". Estas tres etapas pueden denominarse como de reductos modernistas la primera, purista y neopopulista la segunda y surrealista la tercera o de "abolengo incipientemente surrealista" (Gutiérrez, 2010, p.126).

Los primeros poemas son calificados como tardomodernistas y se caracterizan por un vocabulario algo gastado, por un estilo descriptivo y por el animismo de la naturaleza. Aunque ya se vislumbran signos de una nueva forma de escribir como la brevedad o las asociaciones metafóricas (Sánchez Robayna, 1987). Dice Sánchez (1990) en un estudio sobre la poesía de López Torres que su primer estilo refleja un éxtasis marino y sentimental. El amor, la armonía, la calma en la forma de vida isleña tienen su hueco en estos poemas en los que también aparece con fuerza la mitología. En otras ocasiones, el poeta se detiene en el paisaje de tierra adentro. Es una poesía de juventud, inocente, en la que se mezclan la reflexión metafísica con las imágenes lorquianas:

"El carro de los romeros"
Muchas palmas, muchas palmas.
Mucha banderita roja
con una franja amarilla.
Mucho llorar de las ruedas
que chillan, chillan y chillan.
¡Va el carro de los romeros!

Mucha tierra.
El farolito encendido
no es nada en la noche negra.
El carro
va desdoblando caminos;
por detrás los va plegando.
¡Va el carro de los romeros!
(…)
(López Torres, 1990, p.45)

"Diles que tú quieres ir"
Diles que tú quieres ir
de día por la marea
para que sea tu chico
patrón de barco de vela.
Y que le quiten de encima
tanto traje y tanta prenda
que él quiere ser marinero
de barca candelariera.
(López Torres, 1990, p.46)

Después de este primer periodo aparece una estética purista y neopopulista, seguida también por García Cabrera en *Líquenes*, en el que se descubre la influencia de Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27, sobre todo de García Lorca y Rafael Alberti: "En López Torres comienza a gestarse una poética insularista que, aún con indudables y nunca escamoteadas conexiones veintisietistas, reacciona –en el contexto de la reciente historia literaria de las Islas- contra el tipismo y, en general, contra los residuos de la llamada "escuela regionalista" de Tenerife" (Sánchez Robayna, 1987, p.15). En este contexto nace *Diario de un sol de verano*, gestado en 1928 y escrito en 1929 cuando tan sólo tenía diecinueve años.

Esta obra pertenece a la etapa intermedia en la que el poeta va, poco a poco, girando hacia el surrealismo sin que aún sus textos lo sean del todo. Abandona la primera ingenuidad tanto en forma como en el tratamiento de los temas. Los elementos sentimentales de la primera etapa se sustituyen por una nueva forma de interpretar el paisaje, sobre todo, el mar. Éste es un paisaje desnudo, directo, que se llena de imágenes y metáforas imaginativas y brillantes, alejadas de la vaguedad decimonónica, tal como ya explicara detalladamente García Cabrera (2005).

Diario de un sol de verano hunde sus raíces en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, hasta el título parece un homenaje al poeta andaluz. Pero también son muchas las diferencias entre uno y otro, no en vano existen doce años de diferencia entre una obra y otra y ya se notaba la influencia de las incipientes

vanguardias. Entre ambos libros se entreven analogías evidentes como la combinación de verso y prosa poética, la brevedad, los giros coloquiales y un tono intimista que se plasma, eso sí, en formas y resultados diferentes.

Diario de un sol de verano es un libro del mar en el que el sol es la voz narrativa. Los textos son breves, marcados por lo insular y por lo cotidiano que se entremezclan con lo exótico y universal. Tiene la obra un tono nostálgico, no en vano es la memoria del poeta la que guía la escritura, y representa la belleza de la sencillez opuesta a lo barroco y oscuro. Pero es también un testimonio del paso de la inocencia al despertar de los sentidos de la juventud.

> PARA MIS amigos de la playa, yo, como los artistas cinematográficos, no almuerzo; por eso seguía, héroe entre los chicos, tan impávido, por la playa, a las doce del día (López Torres, 1987, p.26).

¿Habla el poeta?, ¿el sol? En cualquiera de los dos casos, la situación muestra una realidad muy común, sencilla, sin metáforas, ordenada con frases cortas. Esto comienza a cambiar muy pronto y se empiezan a vislumbrar unas formas más imaginativas:

> HOY, YO, moreno de quince años, me revuelco con los chicos de la playa hasta dejarlos dorados. Estuve luchando, limando y limando con mis infinitas limas finas del amanecer los ojos azules (mar de mediodía) de unos; y los ojos obscuros (mar de medianoche) de otros; pero no pude. Los ojos negros y azules seguían jugando con las olas. Entonces yo me fui muy bajo por la ciudad con todas mis luces, despintando todas las casas azules y todos los rincones negros (López Torres, 1987, p.26).

Este lenguaje se acerca ya el universo surrealista (“limando con mis infinitas limas finas del amanecer”), aunque aún pervive la felicidad de la infancia y la juventud que dora sus cuerpos al sol. Hay un sensualismo incipiente que en los últimos poemas se deja ver con más fuerza:

> LLÉNATE TÚ de mí
> y de transparencias,
> campana de cristal
> niña, ¡mi novia!
> Que te está dando vueltas
> y vueltas, quieto,
> el pez –reflejos y colores-
> de los deseos.
> Tus caderas tan claras
> de luz y sombra

tienen perdido a un ángel
con alas rotas.
(López Torres, 1987, p.41)

EN LA COSTA de rocas y mariscos,
ganando al mar en desnudez y en brillo,
cabalgando en un potro de deseos
en aquel mediodía de mis bríos,
con qué prisa llegaron las morenas
a tenderse conmigo en la arena.
(López Torres, 1987, p.46)

El segundo de los poemas podría ser el texto perfecto para algunos de los cuadros del *Poema del Mar* de Néstor Martín-Fernández de la Torre, pintor que según los investigadores participó ampliamente de las corrientes simbolista y modernista. Son esos versos ejemplo de la síntesis entre lo antiguo y lo nuevo, unión de la que surge la reelaboración personal del poeta.

Mediodía

Figura 14

El atardecer

Figura 15

Esta sensualidad se transforma, en algunas ocasiones, en un erotismo suave, apenas perceptible.

MODELADOR DE arenas, en la playa
haciendo cuerpos de varón y hembra
pasaba las mañanas.
Necesitado de las formas bellas
aprendía en las curvas del balandro
a modelar caderas.
De noche ya, gritando mis ausencias,
buscaba yo en las playas las formas
que dejaban las chicas en la arena.

(López Torres, 1987, p.54)

CÓMO ME empuja el mar hacia el balandro
-¡ah, sí porque él es rubio y yo moreno!-
del vientre corto y de los brazos largos.
Marineras, huyendo de los remos,
desnudas ya, cuelgan sus trajes blancos,
rompiendo el viento con sus altos pechos.
Y los peces sobre la mar salada,
agria de tantas formas de limones,
llevan las niñas trajes de algas.
Así gana la mar ninfas mejores
robadas a la arena de las playas
en los meses de baño y los calores.
(López Torres, 1987, p. 55)

Y envolviendo toda la obra está el mar, siempre el mar. Es un mar que "más que propiciar la disolución metafísica del alma del poeta en el paisaje, lo que hace es producir una sugerencia surreal de ensoñación pansensualista, aunque tierna, infantil" (Sánchez, 1990, p.27).

Como hemos comentado se mantiene la influencia de la poesía de Lorca en sus imágenes ("tus caderas tan claras de luz y sombras", "él es rubio y yo moreno", "llevan las niñas trajes de algas", "cuchillos afilados", "madrugada verde"), y de Alberti a través de los poemas que se asemejan a sus canciones:

YO FUI a la playa contigo,
¿recuerdas?, yo fui a la playa.
Y te revolcó la ola,
a ti, que ibas conmigo,
¿recuerdas?, a ti.
¡anda, vete, que me engañas
con el mar!
(Yo me fui deletreando máximas y proverbios
de las montañas y los mares cultos.).
(López Torres, 1987, p.48)

Repeticiones, paralelismos, preguntas retóricas son recursos que también recuerdan a los grandes poetas del 27. Los dos últimos versos del texto establecen, además, una pugna entre lo popular y lo culto. López Torres, tal como hicieran muchos de sus compañeros de generación, mantiene el equilibrio entre los dos extremos en esta etapa de su quehacer poético.

La vitalidad de esta obra y la evolución personal que muestra son algunos de los aspectos que más pueden interesar a los lectores más jóvenes porque "pese a su decidido compromiso regional- en un momento en que las tensiones políticas del archipiélago determinan su división provincial (1927)- y a su vocación de universalidad, siempre probada por la amplitud de sus intereses intelectuales, la vida y la obra de López Torres parecen querer probar igualmente, de implícita manera, que sólo el *aquí* y el *ahora* pueden ser el centro de la plena realización de una vida" (Sánchez Robayna, 1987, p.7).

A la lectura de la obra de López Torres puede sumarse un documental, *Los mares petrificados*, cuyo cartel mostramos, sobre los últimos años de su vida dirigido en 2011 por Miguel G. Morales y producido por DXT Producciones S.L., con guión de Leoncio González. Este documental, que intenta recuperar la figura del poeta, se proyectó en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria en 2012 en la sección Foro Canario. Es un buen medio para que los estudiantes de Secundaria, de Bachillerato y los universitarios se acerquen al creador y, por ende, a su obra.

Figura 16

Capítulo 6
Víctor Doreste y la fabulación de la realidad

Artista polifacético y completo (poeta, músico, novelista, compositor, pintor, concertista), Víctor Doreste Grande (1902-1966) destaca en las distintas tareas a las que se dedica a lo largo de su vida. Hijo de Domingo Doreste Rodríguez ("Fray Lesco"), reconocido jurista y periodista, fue un niño precoz que a los diez años puso ilustraciones musicales a *La Llanura* de Alonso Quesada. Estudió música, vivió en Alemania y fue concertista de guitarra. Cuando regresa a Las Palmas después de su actividad como concertista por Europa, compone zarzuelas, escribe artículos periodísticos, estrena comedias de corte costumbrista (*Una limonada para el señor*, *Ven acá, vino tintillo*) y publica *Faycán* en 1945. En 1949 escribe *Once sonetos* y bastante tiempo después, en 1965, un libro con sus recuerdos al que llamó *Narraciones canarias. Recuerdos de niñez y juventud*. Reproducimos las portadas de la primera edición de sus obras narrativas más conocidas, *Faycán* y *Narraciones canarias*.

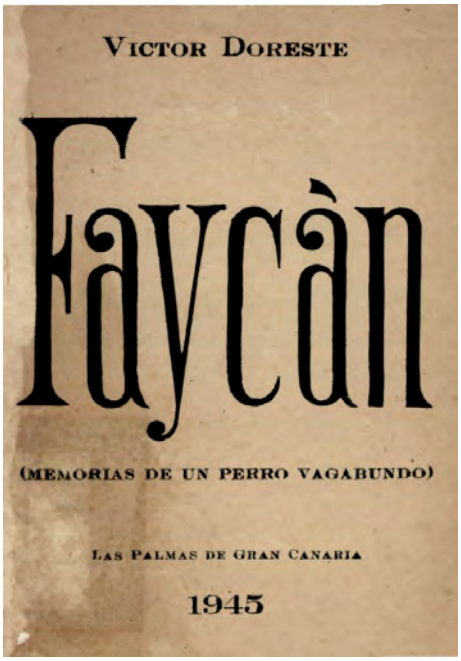


Figura 17

Figura 18

Doreste siempre se sintió un bohemio, un hombre vitalista que disfrutaba de cada momento sin planificar excesivamente: "acaso sea Víctor Doreste ese espíritu libre, sensible, soñador y grande, que todos hemos imaginado y querido poseer alguna vez" (Laforet, 1978, p. 29).

6.1. *Faycán*, el precio de la libertad

Faycán es uno de los libros más conocidos de Víctor Doreste y uno de los más reeditado de la literatura canaria de la segunda mitad del siglo XX. Además, puede considerarse el primer texto dirigido específicamente a niños y jóvenes teniendo en cuenta sus protagonistas, los temas que trata y el estilo sencillo y ágil de la narración. Así como las obras que se han comentado hasta el momento han sido, o deben ser, rescatadas para el público juvenil, *Faycán* siempre se ha catalogado como una obra de literatura juvenil, además de que ha contado con el beneplácito de este público.

El protagonista de la obra de Víctor Doreste es Faycán, líder de un grupo variopinto de perros que viven libres en el barranco Guiniguada. Es un texto bastante original porque es autobiográfico. La historia se cuenta desde el punto de vista de un perro, un perro que ve cerca la muerte y desea que su historia sea conocida. El narrador nos advierte de que, tal vez, los hechos contados no hayan sucedido tal cual él los explica y la razón está en su propia naturaleza: "Nosotros, criaturas de nuestra raza –y esto lo ignoran los hombres- somos seres de muy flaca memoria. ¿Cómo si no, podríamos perdonar y hasta querer a los terribles niños, a los hombres despiadados y al amo despótico?" (Doreste, 1993, p. 16). Aún así las descripciones son tan certeras, con tanto detalle, que su relato es bastante verosímil. Esta obra es un precedente de otros textos de literatura infantil y juvenil canaria posteriores que también se estructuran como unas memorias de animales, tal es el caso de *Diario de una mosca* de Pedro Lezcano publicado en 1994.

La peculiaridad de esta mirada sobre todos los acontecimientos y personajes que aparecen en la novela queda patente desde el principio cuando el narrador habla del hombre, porque la narración se dirige a sus compañeros de especie, los otros perros:

> Recuerdo que un día Cicerón nos explicó con aquella claridad por ningún perro igualada, que el cruel zapatero era nuestro mayor enemigo. Antes, todos los perros creíamos que este ogro construía el arma terrible para que el hombre no sufriera el duro contacto de la piedra. Pero Cicerón nos hizo ver las cosas de distinta manera (…). "El día que los hombres caminen descalzos por el asfalto y se calcen en los pedregales de la playa, defenderé el punto de vista de Pluto. El hombre se calza, por el contrario, en los lugares asfaltados; y lo hace así, porque en ellos no encuentran el guijarro oportuno con que herir nuestros débiles lomos. Sin embargo, en los temidos pedregales de la playa, arsenal inagotable y descalabro de nuestra raza, el hombre anda descalzo sin sentir el dolor al hollar la puntiaguda piedra". Y terminaba: "No sabemos quien construye las piedras; las botas, sí. Y yo le acuso como el mayor enemigo de nuestra noble raza" (Doreste, 1993, p.17).

El hombre es pues el que somete al perro y lo convierte en esclavo y, frente a los perros domeñados, la pandilla de Faycán corre libre por el barranco, aprovechando las barranqueras cuando llueve para atrapar la comida que lleva el agua, o discutiendo sobre temas esenciales tales como si los perros tienen padre o no, misterio que ocupa buena parte de la obra. Otra de sus actividades preferidas es perseguir gatos, esto nos recuerda que es un pero el que narra:"Los perros no somos crueles ni damos muerte al gato por puro placer. Es que un gato ofende nuestro olfato de una manera que el hombre no puede comprender. Cuando vemos que le acarician el lomo con la misma fruición que si se tratara de uno de nosotros, comprendemos que el hombre no tienen desarrollado ese delicado sentido" (Doreste, 1993, p. 22). Resulta simpática la descripción y la justificación, parece que nos dice, es nuestra naturaleza, no podemos hacer otra cosa. La idiosincrasia de este narrador también se deja entrever en sus comentarios, como el que hace hablando del mal humor de Marquesa: "Marquesa, que fue la última en llegar, estaba de un humor de hombre" (Doreste, 1993, p.143).

Otro de los rasgos más destacados de la novela es la funcionalidad de los nombres de los perros que forman la pandilla, a través de ellos se identifican sus cualidades: *Faycán* es el nombre aborigen que significaba la autoridad y la sabiduría para gobernar; *Catalejo* es el que ejerce de vigía para proteger al grupo ya que, subido en lo alto de los riscos, avisa si el barranco lleva agua, si va a llover, si se acercan los humanos, etc.; *Rebenque* es alegre y habilidoso, no para quieto y su destreza con el enorme rabo que posee salva a sus amigos en más de una ocasión; *Caifás* es, en cierta medida, un traidor pues, aunque está bien con sus compañeros, añora tener un amo y los abandona en busca de uno, *Nerón* es el más viejo, buen cazador, valiente en las peleas aunque algo envidioso; *Linda*, como su nombre indica, es coqueta y *Marquesa* algo mimosa y la mejor cazadora.

No salen muy bien paradas las hembras en la narración pues, en alguna ocasión, son la causa de la pelea entre los amigos, les gusta enredar y son sumisas. No es recomendable, ni edificante para los lectores más jóvenes que Marquesa sea "el premio" al arrojo y la astucia de Faycán, ni que éste le pegara: "Por entonces, yo le propiné a Marquesa una tunda fenomenal, sin que –valgan verdades- me diera motivos para ello. Marquesa adoptó, en contra de lo que yo esperaba, una actitud de respeto y acatamiento" (Doreste, 1993, p. 33). Actualmente estas escenas tendrían que ser motivo

de discusión y reflexión del docente y los alumnos cuando la lectura se haga como una propuesta para el aula.

Además de los miembros de la pandilla, aparecen otros perros en el relato. El más destacado es *Cicerón*, cuyo nombre alude a la sabiduría de que hace gala, y que prodiga a través de la conversación y las preguntas que hace a los otros perros. También encontramos a *Pluto* que sabe mucho pero pertenece a la vieja escuela y *Chicharro*, un perro que viene de Tenerife: "Mi isla es más alta. Cuando vienen las barranqueras, la altura se pone blanca; y al subirla, zumban los oídos y se llenan de sangre" (Doreste, 1993, p.116).

Los perros de la novela sufren, se gastan bromas, sortean peligros y se enamoran igual que los humanos, incluso se emborrachan, como le sucede a Rebenque en un periodo de su vida en que sigue a un amo que frecuenta los bares. Todas estas escenas se van intercalando: a un suceso dramático como la muerte de Linda y la enfermedad que sufre Nerón, que casi acaba con la vida de sus amigos y de la que consiguen curarlo, siguen otros más humorísticos como la paternidad de Rebenque, que soñaba con unos cachorros que tuvieran un rabo enorme como él y nacen tres perritos "¡rabones!". Alternando comedia y tragedia fluye la narración que también cuenta con un tono sentimental, en ocasiones algo forzado: "-Yo os quiero a todos- nos dice-, pero hay una fuerza poderosa que me empuja hacia el sitio donde nací. ¡Si viérais qué bella es mi isla! (Doreste, 1993, p. 147); "Me viene a la memoria aquella escena, en la cueva de Cicerón. Los perros no podemos reírnos. Ni los caballos pueden reírse. Ni los monos pueden reírse. Pero …quien diga que nosotros, que nosotros, ¡los perros!, no podemos llorar…" (Doreste, 1993, p.151).

De acuerdo con el tono biográfico del texto, hay muchos pasajes que se estructuran como monólogos interiores en los que Faycán da rienda suelta a sus dudas y pensamientos. Entre estos monólogos destaca sobre todo el final en el que, poco a poco, va narrando cómo se muere y se convierte en estatua, una de las estatuas de la plaza de Santa Ana, lugar representativo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria: "Pero… ¿qué sucede? ¡Mi pata! ¡Mi pata está verde! ¡Mis patas están inmóviles y frías! ¡No puedo mover la cabeza! ¡Qué terriblemente pesada!..." (Doreste, 1993, p. 172).

De alguna forma, la historia de Faycán es la historia de Canarias tal como descubre Cicerón cuando narra la identidad y heroicidad de sus antepasados: "Hace mucho tiempo, tanto que en él ha nacido y muerto cien generaciones, esta isla en que ahora vivimos era el paraíso nuestro. Se llamaba Canaria, por que, en aquella

remotísima época, nos llamaban canes, no perros. Aquel nombre, como habrás observado, sonaba mucho mejor" (Doreste, 1993, p. 50). Ésta es una de las hipótesis que se esgrimen para explicar el nombre del Archipiélago, el de la isla de Gran Canaria, "tierra de canes". Faycán pertenece a la estirpe de los perros valientes que defendieron su libertad y, frente a ellos, aquellos otros que se conformaron con ser esclavos:

> Llegó un día en que los pocos que aún quedaban con vida se dividieron en dos bandos. Unos, los que decidieron seguir luchando hasta la muerte por su libertad; este grupo lo capitaneaba el *Gran Faycán*. Los otros, con el rabo entre las piernas y las orejas limpiando el polvo de los caminos, se entregaron al amo. Este grupo lo mandaba un perro mestizo, de nombre *Caifás*. El primer grupo, el heroico, se refugió en esta cueva que ahora veis, arca maravillosa de nuestros antepasados (Doreste, 1993, p.51).

En alguna ocasión de peligro, como cuando un terrible mastín les ataca, Faycán invoca a su sus antepasados: "*Bentayga*, el fuerte; *Aterura*, la humilde; *Tenoyo*, el noble; *Tindaya*, la fidelísima; *Mogano*, el bondadoso; *Doramas*, el longevo; *Tirajano*, el justo; *Faycán*, el esforzado" (Doreste, 1993, p. 75).

Según Amadou Ndoye (1998), Víctor Doreste recrea a través de la aventura de los perros aspectos de la cultura aborigen y de lo que supuso el choque de dos civilizaciones bastante distintas, la de los primitivos habitantes de la isla y la de los conquistadores. Afirma que, en ciertos aspectos, es un texto genealógico, de hecho refleja la división entre guanches rebeldes y guanches sometidos. No confirmamos tal interpretación pero tampoco la desdeñamos. Esta es una lectura muy particular aunque no es la interpretación mayoritaria que hacen los lectores, sobre todo, los lectores más noveles.

La magia surge cuando los últimos grandes canes se convierten, gracias a un poder sobrenatural, en bronce verde y duro. Entonces "pasaron los tiempos; y un hombre bueno y justiciero los colocó en una plaza pública, cercana al barranco, frente a la gran casa de piedra con torres y campanas. Allí vivirán en bronce, hasta que el sol se apague y la luna deje de platear el lomo de los gatos" (Doreste, 1993, p.51). De esta manera comienza la mitificación de esto seres que representan la nobleza y la libertad, héroes que han pasado a la posteridad y han vencido al tiempo. Ese será el destino también de Faycán como heredero de esa noble raza .

6.2. Una mirada infantil a la ciudad y sus gentes

Narraciones canarias. Recuerdos de niñez y juventud es una obra menos

difundida que *Faycán* que sigue la estela de otras que se detienen en los recuerdos de la infancia, tal como lo hicieran Miguel Sarmiento, Agustín Millares Torres o Domingo J. Navarro. Recoge este volumen una serie de relatos cortos unidos por la voz narrativa en primera persona. El autor justifica esta decisión en el prólogo de la edición:

> Y si me decidí a escribir en forma de "Memoria" estas narraciones, no tomó en ello parte sino mi convicción de que, mezclada mi persona con sus protagonistas, y como en simbiosis con ellos, la realidad de los sucesos, dichos y donaires que se relatan, tornaría a una mayor plasticidad y sería más fehaciente. Entrelazados en el tegumento urbano de la ciudad, estos personajes y personajillos representan el Ponto social en el que discurrió mi infancia y mi primera juventud (Doreste, 1965, p. 5).

Tal como expone, parece que el formato de las memorias es sólo un recurso para hablar de una época y unos personajes que habitaron la ciudad durante la infancia del autor, algunos conocidos, otros muchos, no. Víctor Doreste rememora cómo era Las Palmas cuando regresó después de vivir unos años en Salamanca, una pequeña urbe sin luz, alumbrada por los quinqués. Se detiene también en describir el hogar familiar en el que habitaban, además de sus padres y hermanos, su abuela, dos tías, una de ellas con problemas mentales, y un tío cura. El colegio, las diversiones que tenían los niños (el trompo, el patín, la cometa), los vecinos, e incluso narra alguna anécdota como la de una paloma negra que habitó en su casa durante un tiempo.

En varios episodios se citan rincones de la ciudad y de Gran Canaria: ""Estampas Vegueteras", "Las Palmas limita al Norte con…", "San Cristóbal", "Temporada en San Mateo". Se describen con erudición pero también con algo de ironía, esto sucede, por ejemplo, con la Casa de los Picos del barrio de San Roque que ya entonces era un emblema: "Porque la «Casa de los Picos» es el «Parthenon del Risco de San Roque», pese a la disimilitud en méritos arquitectónicos con el famoso monumento helénico" (Doreste, 1965, p. 55). Las citas literarias clásicas se añaden a estas descripciones que dificultan un poco la comprensión para lectores que no conozcan las obras de referencia: "Nuestra «Casa de los Picos» no es un modelo de belleza ni algo menos siquiera. Pero el amor, que nos convierte en sujetos de contemplación ante ella; herencia de nuestros padres y abuelos, vertió en nuestros ojos el jugo de aquella mágica flor del «Sueño de Verano», con que Puck y Oberon hicieron posible el amor de Titania hacia el hombre de la cabeza de asno" (Doreste, 1965, p. 55). Y repite este tipo de comparaciones basadas en la cultura clásica cuando habla de La

Plazuela, otro espacio que aún hoy conserva la ciudad: “Ya apunté en un anterior capítulo, que la Plazuela era nuestro Agora. En efecto; de aquellas Plazas públicas de la antigua Grecia, donde el pueblo vivo se daba cita para hablar de política, de arte, filosofía y olimpiadas; cuando la Prensa era una función oral, volandera y sin artículos de fondo; de aquellas Agoras ateniénses repito, participaba mucho nuestra vieja Plazuela” (p.118).

Pero no todo lo que esconde la ciudad se dedica a tan noble arte, Doreste insinúa quién era Antonia cuando afirma que su casa era “la más visitada de aquellos contornos” y lo hace a través del doble sentido y el humor: “El avisado lector habrá comprendido que las mercancías que allí se pignoraban eran todas, sin excepción, del orden venusiano y afrodisíaco; y poniéndonos un tanto poéticos y metafóricos cabría decir que aquella casa era una especie de «yosiwara» con «geisas» canariensis” (Doreste, 1965, p. 20).

Además de Antonia, muchos personajes se dan cita en estas páginas, algunos conocidos hoy como Don Juan Carló; Pancho Guerra, Pedro Perdomo y Néstor Álamo, alumnos de la escuela Luján Pérez; otros anónimos, amigos o vecinos del autor: Pepe Quintana, el carpintero, Luis Muñoz, el modelo de la escuela Luján Pérez, Juanito “Argumento” y “Mañeñe”, individuos algo cortos de entendimiento que arribaban con frecuencia a la plaza de Santo Domingo, Don Teófilo Morales y Martínez de Escobar, maestro de música, etc. También hay algunos individuos siniestros que, tal como los presenta Doreste, bien podrían ser los protagonistas de una película de cine negro o policíaco. Así en el relato titulado “El crimen de la época”, los asesinos, ambos extranjeros, son el carnicero y el que se conoce como “el médico alemán”, que no es médico:

> El «médico» poseía unas dotes de sugestión extraordinarias, y se pasaba la vida de pueblo en pueblo, recetando yerbajos y dejando tras de sí una estela de mujeres histéricamente enamoradas de su bella estampa. Era alto, fuerte, rubio y de ojos azules, dulces a la par que enérgicos. El «carnicero» era su antítesis: gordo del tipo de los pícnico-hercúleos, muy bajo de estatura, e innoble y repelente de aspecto. (Doreste, 1965, p. 38).

Éste es uno de los relatos que más llaman la atención por el desenlace: años después salió el carnicero de la cárcel y fue a casa del autor a agradecer a su padre que se hubiese ofrecido para ser su padrino de bautismo cuando nadie quiso serlo: “Ni él ni yo veíamos ya en aquella trémula y humillada criatura al bestial asesino; al innoble y

repugnante "carnicero", sino a un ser humano que había venido del presidio, cumplida ya su condena y seguramente arrepentido de su crimen a postrarse ante su buen padrino" (Doreste, 1965, p. 40).

Los lugares y los personajes se convertirían en un simple inventario si no fuera por el estilo, a veces cargado de socarronería.Y por los asuntos que narra, muchos de los cuales son perfectamente comprensibles hoy porque siguen siendo costumbre entre la gente de las Islas, como dirigirse de "usted" a un niño o joven para hacerle ver que hay algo que no ha hecho bien: " Los azotes podrán dejar -y tanto- una huella física, pero moralmente no consiguen nada, como no sea en el orden negativo, al provocar algún rescoldo de resentimiento. El «usté», en sustitución del azote, representa un triunfo más del espíritu sobre la materia; y cabe añadir que para el niño, puede constituir la primera lección de moral, y un saludable respeto por el poder de la palabra y de los conceptos (Doreste, 1965, p. 22 y 23).

Todos estos ingredientes hacen que sea una obra curiosa, llena de datos de la época que puede interesar a los jóvenes como un testimonio de los que sucedía en tiempos no tan lejanos. Con este fin se dirige, en alguna ocasión, a los lectores, como cuando habla de la primera pelota de reglamento que vieron los niños que, hasta el momento, jugaban con una "de cuero, goma interior, fuelle, cordoncillo y pitorro": "Vean los niños de hoy, con qué párvulos medios se nos colmaba el entusiasmo a los que nos tocó vivir la niñez en la andadura de la primera guerra mundial (Doreste, 1965, p. 33).

La obra refleja otra ciudad y otra forma de ver la vida, una mirada que ya no es ni puede ser la misma.

Capítulo 7

Carlos Guillermo Domínguez, el precursor de la LIJ canaria

Es necesario llegar a la segunda mitad del siglo XX para encontrarnos con un autor que escribe explícitamente literatura infantil y juvenil. Es verdad que coincide con un tiempo en el que son patentes los avances en la enseñanza e investigación sobre literatura infantil y juvenil, también en la edición y publicación. Además, se comienza a desarrollar un discurso crítico, si bien aún incipiente, en torno a estos textos y a favorecer los encuentros entre profesionales del sector que, años después, irían cristalizando en acuerdos y fundamentos teóricos.

Carlos Guillermo Domínguez (1925) es un escritor de literatura infantil y juvenil que crea desde Canarias y con Canarias como tema cuyas novelas se dan a conocer en el resto del estado español. Con la obra de Carlos Guillermo Domínguez se demuestra lo que ya sabíamos que sucedía en la literatura para adultos; un creador puede inspirarse en su entorno más próximo e incluso cultivar un estilo muy personal, y no por ello dejará de ser un escritor universal.

Carlos Guillermo participa de forma activa en la vida cultural de las Islas Canarias desde muy joven. Ha sido hombre de radio, periodista, guionista y productor de programas infantiles, dramaturgo reconocido y, sobre todo, narrador. Es necesario destacar su labor en la creación y difusión de publicaciones para niños. Fue guionista y director de programas para radio y televisión dedicados al público infantil. En enero de 1957, produce una serie de espacios semanales en Radio Atlántico para la audición infantil titulado “Arco Iris” que estuvo en antena varios años hasta que fue sustituido por “Carrusel Infantil”. Después vendrían otros guiones juveniles como “Gotas de ciencia”, “Fue como tú”, “Fútbol cultural”, “Cesta y Puntos” de T.V.E., “¿Cómo le llamarías tu?”, “Cohete X-21”, etc. Su larga experiencia en este campo le avaló para la concesión de la Antena de Plata de Radiodifusión. Fue el responsable del suplemento “Chicos” (1963) de *Diario de Las Palmas,* con el que logró el Primer Premio Nacional de Suplementos Infantiles en Prensa de Adultos, del suplemento “Guanchito” (1966) de *La Provincia* y del suplemento “DA” (1976) del *Diario de Avisos de Santa Cruz de Tenerife.*

En 1969 fue fundador y redactor de la revista *Aguayro* de La Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, un recurso de inestimable valor en aquellos años pues llegaba

a muchísimos hogares canarios con información variada. En ella se incluían unas páginas destinadas a los niños. En 1976 crea y dirige la revista juvenil *Amodaga* dentro del Plan Cultural de la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Aunque no sea objeto de este trabajo investigar sobre los periódicos y revistas infantiles, si es necesario reseñar que estos programas y estas publicaciones fueron abonando un terreno hasta el momento baldío, y supusieron una atención especial a los gustos e intereses de niños y jóvenes dentro de los parámetros y circunstancias de la época.

En este capítulo nos detendremos en su faceta como novelista por la que ha recibido varios premios, entre los que destacan el premio Gran Angular de Novela Juvenil 1984 por *Atacayte,* y el premio Gran Angular de Novela Juvenil 1986 por *Sosala,* novela incluida en la lista de la Jugendbiblioteck de Múnich en 1988 después de ser seleccionada entre obras de 47 países.

Ha sido un narrador bastante fecundo, así que para acercarnos a su producción narrativa de forma más clara, la hemos dividido en tres bloques, aunque no ignoramos que esta clasificación puede resultar excesivamente simple o incompleta. Estos tres grupos son: sus primeros cuentos, las obras que se refieren a la historia de Canarias y los libros que se centran en otros temas[37]. Dentro de sus primeros cuentos se incluyen:

- *El enanito*, Compañía del Gramófono Odeón,1956
- *El gorrión que no quería estudiar*, Compañía del Gramófono Odeón, 1956.
- *El espantapájaros*, Compañía del Gramófono Odeón, 1957.
- *El soldadito feo*, Compañía del Gramófono Odeón, 1957.
- *El rey del mar*, Compañía del Gramófono Odeón, 1957.
- *Pepillo el pobre*, Fonópolis, 1957.
- *El oso que buscaba la felicidad*, Fonópolis, 1957.
- *El viejo capitán*, Compañía del Gramófono Odeón, 1957
- *Tripucho*, Compañía del Gramófono Odeón, 1958.
- *Winchester Joe*, Madrid, Bruguera, 1954 (con el seudónimo de Charles Domher).
- *Garapiña*, Madrid, Editora Nacional, 1967
- *El viejo Leal*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Aguayro, 1973.

Su obra de temática canaria que se centra, fundamentalmente, en la época prehispánica y de la conquista la componen:

[37] En esta clasificación reseñaremos la fecha de las primeras ediciones de cada obra porque el año de publicación nos da un panorama más exacto de su labor. Esto no significa que sean éstas las ediciones que hemos manejado en el análisis crítico que se detallarán en la bibliografía siempre que se citen.

- *Atacayte*, Madrid, SM, 1985.
- *Sosala*, Madrid, SM, 1987
- *Bencomo*, Madrid, SM, 1992.
- *Nayra*; Madrid, SM & B, 1992.
- *Guan Tibicena*, Madrid, Anaya, 2001.
- *Leyenda de los almendros de Tejeda*, Las Palmas de Gran Canaria, Tegala, 2009.
- *Siete fusiles*, Las Palmas de Gran Canaria, Cam-PDS Editores, 2009.
- *Leyenda del Nublo, la rana y la flor*, Las Palmas de Gran Canaria, Tegala, 2010.

Los textos que tratan otros temas, todos ellos dentro de lo que se considera literatura infantil y juvenil son:

- *El hombre de otra galaxia*, Madrid, SM, 1989
- *Abuelo Marcial*, Madrid, Edelvives, 1993.
- *La casa del pánico*, Barcelona, Edebé, 1995.
- *Shila y el humo de la guerra*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- *Dos cuentos de Navidad*, Ayuntamiento de Arucas y ediciones Tegala, 2008.

Algunas de estas obras como *Atacayte*, *Sosala* y *Bencomo* o *El abuelo Marcial* han tenido bastantes ediciones, algunas muy recientes.

7.1. Los primeros cuentos

Estos cuentos son textos para escuchar, más que leer, pues están editados en audio debido a que, en su origen, eran textos que se narraban en la radio[38]. Pueden enmarcarse dentro del cuento tradicional o el cuento de hadas. Son obras de fantasía en las que triunfa la ternura, la bondad frente a la avaricia, la diligencia frente a la pereza y otros tantos principios morales. Los protagonistas de los cuentos son seres fantásticos como el enanito Tip, animales como el pequeño gorrión o los peces del fondo de mar, personajes mitológicos como el rey Neptuno y la reina Ondina, niños desobedientes, adultos bonachones y envidiosos, como Tripucho y Viruta, y objetos vulgares como el espantapájaros o el soldadito de juguete. En esto último se asemejan a las historias de Andersen en las que cobran vida objetos inanimados, cotidianos e insignificantes. Esta

[38] Estos cuentos se encuentran en la Biblioteca Nacional. Para nuestro trabajo hemos utilizado una grabación autorizada que se expuso en el homenaje que se dedicó a Carlos Guillermo Domínguez en la Casa Museo Pérez Galdós en febrero de 2015, organizado por el colectivo Andersen de literatura infantil, el Cabildo de Gran Canaria y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria con motivo de su noventa aniversario .

referencia a los cuentos de Andersen es en ocasiones explícita como en el caso del cuento “El soldadito feo” que rememora a “El soldadito de plomo”.

Hay una moraleja clara en cada uno de los cuentos, por ejemplo, el alma del enanito Tip se vuelve blanca ya sin la mancha del egoísmo gracias a sus buenas obras. O el corazón bondadoso del espantapájaros que va entregando todas las partes de su cuerpo para alimentar a otros: la zanahoria de la nariz, los granos de trigo de la boca, la calabaza que es su cabeza, etc., igual que la estatua de oro de “El príncipe feliz” de Oscar Wilde que se entrega a los demás. En “El gorrión que no quiso estudiar”, el pequeño protagonista descubre la importancia del estudio para crecer. También la corte marina el rey Neptuno, ingrata, reconoce su feo gesto y llora de pena. En un cuento, se muestra el valor de los juguetes que perdonan a los niños que tan mal los trataron, y en otro, la bondad de Tripucho y el arrepentimiento de Viruta. Todas ellas son enseñanzas para la vida.

Estas lecciones nos trasladan a otra época, no porque su mensaje no tenga vigencia en ésta, sino porque la forma en que se construyen evocan un lenguaje menos familiar para los pequeños de hoy, tanto por su sintaxis: “frotándose las manos de maligno placer”, como por su léxico, con un uso excesivo uso de diminutivos. Este lenguaje está formado por sentencias: “¿te importa más tu corazón que tu conciencia?”, “devolver bien por mal”, “eso no tiene importancia si evito una mala acción”, “un alma limpia es el mejor alimento para el cuerpo”. También se utilizan paralelismos entre el comportamiento de los seres humanos y el de los animales: en “El gorrión que no quiso estudiar” se dice “habéis de saber que no sólo los niños tienen que estudiar sino que también los animalitos deben hacerlo” o “no se puso colorado porque los pajaritos no se ponen así, pero sí sintió mucha vergüenza como cuando los niños no saben contestar a las preguntas del profesor”. Encontramos en los cuentos alguna explicación mágica a hechos de la naturaleza como la que indica que el mar es salado por las lágrimas de la corte de Neptuno que reconoce su mal comportamiento con un pájaro que cantó para la corte. También fabulaciones fantásticas como que “Los juguetes cobran vida a las doce de la noche” (idea que tiene su antecedente en “El cascanueces y el rey de los ratones”, el cuento de Hoffmann publicado en 1816).

Ciertamente esta forma de hablar y de concebir el relato para niños no es la actual, pero esto no debe ser un impedimento para disfrutar de estos cuentos, bien al contrario, recuperarlos puede ser una buena oportunidad para volver a la magia y el ritmo de los relatos orales.

7.2. Canarias como fuente de inspiración

Hay un grupo de obras cuyo nexo temático es la historia de Canarias, tanto la etapa prehispánica, como la que se refiere a la conquista, los primeros años después de la conquista (*Nayra*), e incluso la que se detiene en algún episodio de siglos posteriores, siglo XVIII (*Siete fusiles*).

La trilogía más conocida, la componen *Atacayte*, *Sosala* y *Bencomo*. En *Atacayte*, la acción transcurre en la isla de Gran Canaria, en uno de los cantones en los que se dividía ésta en la época prehispánica, el cantón de Aquexata. Atacayte es el hijo del jefe Taguaro y, a través de la narración, se describe la amistad del joven con un viejo sabio, que, entre otras cosas, le cuenta la lucha entre su padre y el sol para lograr el amor de su madre. Aparecen también en el relato los bardinos, perros de presa canarios, nobles amigos del protagonista desde que éste rescató a los cachorros de uno de ellos de las fauces de los tibicenas, que representaban el mal en forma de perro. La narración se detiene en explicar la vida de la aldea, sus costumbres, la celebración del Beñesmén, etc., hasta que se produce la invasión de los vikingos, repelida por los isleños. Acaba la novela con Atacayte convertido en un valiente guerrero.

Sosala es un niño recogido por el jefe de uno de los cantones de Tite- Roy- Gatra (Lanzarote) de entre la lava. Será el futuro heredero del reino, hecho que no es del agrado del sacerdote del cantón que aspira al poder. El libro comienza relatando el interés de un importante mercader fenicio por conseguir el "múrice", molusco que se usaba para extraer tintes color púrpura, y del viaje a unas islas situadas más allá de Cádiz (Gadir) para conseguirlo. Mientras tanto, en estas Islas la vida se desarrolla con normalidad hasta que llegan los comerciantes. Las relaciones entre ambos pueblos son pacíficas en un primer momento, pero, después, los fenicios recurren a la fuerza y la esclavitud cuando descubren que no van a obtener grandes cantidades de moluscos a través del intercambio. Sosala es rechazado como futuro jefe por el consejo de la isla y se retira al Reino del Norte, espacio privilegiado donde la naturaleza ha construido un fortín de cuevas de lava, pero que las leyendas describen como una tierra inhóspita de la que nunca nadie regresó. El Reino del Norte aumenta en número de habitantes porque muchos huyen de los fenicios. Gracias a esto y a la especial orografía del terreno, los fenicios son derrotados definitivamente cuando pretenden acabar con Sosala, que ya se ha convertido en todo un guerrero.

El protagonista de *Bencomo* no es un niño sino un rey adulto, aunque joven aún. El relato nos cuenta su boda, su vida familiar, su sabiduría como jefe de su pueblo, y nos muestra también sus relaciones con los jefes de otros cantones. En las primeras páginas se

narran también las peripecias de los soldados castellanos que asedian Granada y el interés de Alonso Fernández de Lugo por convencer a los Reyes Católicos para que sufraguen los gastos de la conquista de Tenerife, una vez lograda ya la de la isla de La Palma. La novela cuenta, pues, la invasión de los españoles y la batalla de Acentejo en la que los guanches logran expulsarlos, al menos momentáneamente, así como distintos encuentros entre los guanches y los españoles en los que se destaca la caballerosidad, el valor y la sabiduría de algunos personajes y la mezquindad y crueldad de otros, tanto entre los guanches como entre los españoles.

La localización temporal en cada una de las obras es diferente, pero todas se sitúan en la Canarias prehispánica. *Atacayte* transcurre en la bruma atemporal de la leyenda, *Sosala* nos señala ya, desde la primera línea, que corría el año 950 A.C. y *Bencomo* entra de lleno en la Historia conocida puesto que las fechas son señaladas puntualmente: 1492, capitulaciones de Santa Fe, 6 de mayo de 1494, arriban las naves de Fernández de Lugo a Tenerife. Las diferentes invasiones del "extranjero" ayudan a desencadenar la acción en los tres casos e igualmente en los tres se precisan localizaciones geográficas identificables con las actuales. Estas concomitancias ayudan a entender la relación del autor-narrador con su escritura.

Otra de las obras de Carlos Guillermo Domínguez de temática histórica es *Guan Tibicena*, en ella conviven personajes históricos, personajes de leyenda y personajes de fantasía. La principal diferencia, respecto a las tres anteriores, es que en la novela que nos ocupa el protagonista no es uno de los primitivos habitantes de las Islas sino un joven hidalgo castellano que, junto a otros supervivientes de una nave que iba rumbo a Galicia, naufraga ante las costas de Gran Canaria y convive durante años con los canarios a los que admira y entre los que se integra convirtiéndose en uno más. La perspectiva es diferente pero la mirada es la misma: el narrador enaltece las virtudes de los habitantes de una tierra que describe bella y generosa. Es más, cuando los traficantes de esclavos intentan desembarcar en la isla, todos, canarios y extranjeros, defienden con enorme valor su libertad. La estructura ordenada del relato presenta dos mundos diferentes que tendrán que aprender a convivir. Los capítulos I y III de *Guan Tibicena* presentan la trama perfectamente ubicada en el espacio y el tiempo: Sanlúcar de Barrameda en el año 1382. El capítulo II introduce al lector en un paisaje diferente y presenta unos personajes que no se parecen a los que ya conoce. El capítulo IV, la travesía y el naufragio, es el de la transición pues a partir del capítulo V conviven

ambos mundos, ambas culturas, aunque la predominante, la que acoge, es la cultura prehispánica canaria.

Guan Tibicena es un canto a la tolerancia y la convivencia entre diferentes culturas, aspecto que nos interesa resaltar. Entre los náufragos que llegan a Tamarán hay un niño árabe, un judío y un castellano viejo. En este sentido resulta esclarecedora la declaración que hace Semuel: “Es curioso pensar que en este barco, al igual que en esta tierra que va quedando a popa, vivimos cristianos, mahometanos y judíos –quedó un momento pensativo, para añadir después-. Espero que aquí no luchemos por imponer a los demás nuestras ideas y convivamos bajo una palabra que también empieza por A, esa palabra es amor” (Domínguez, 2001, p. 47). Aún no se había producido la expulsión de los judíos ni el Tribunal de la Inquisición repartía justicia. La esperanza de que culturas y religiones compartan en armonía el mismo espacio sigue siendo hoy un sueño hermoso.

Además de los datos históricos, aparece otra conexión entre las novelas analizadas: todas idealizan la tierra y la figura de los aborígenes. Las Islas son "la tierra de la leyenda, la tierra ubérrima y generosa donde los árboles dan los más maravillosos frutos, donde crecen las más aromáticas flores" (Domínguez, 2007, p. 67). Esta idealización de las Canarias como el paraíso viene refrendada por la tradición antigua ya que, en los límites entre la leyenda y la Historia, pueden considerarse estas Islas como los Campos Elíseos de los que hablara Homero en su *Odisea*, o las Afortunadas, nombre que les da Plutarco: ”La canción continuaba narrando la existencia de una tierra grande y hermosa donde vivía un pueblo feliz gobernado por hombres sabios. Sus altas montañas, sus feraces valles, sus caudalosos ríos y sus extensos lagos hacían de Tamarán una tierra única” (Domínguez, 2007, p. 34).

En correspondencia a este paisaje idílico, sus habitantes son reconocidos, incluso por sus enemigos, como nobles, valientes, justos y bondadosos. Baste, como muestra de las numerosas referencias al carácter de los isleños que aparecen en los libros, el gesto de los guerreros de Aquexata que "llevaban a los heridos con todo cuidado hacia la orilla, donde el grupo de vikingos esperaba expectante" (Domínguez, 2007, p. 70). En *Sosala*, un joven guerrero exclama ante el extranjero caído: "No es que quiera humillarte; los hombres de mi raza no humillan al vencido, sino como una lección para que medites sobre ella cuando regreses a tu lejano país" (Domínguez, 2008a, p. 115). Idéntica afirmación hace Bencomo: "¡Quieto! Un guerrero de Taoro no mata al enemigo caído" (Domínguez, 2008b, p. 175).

En estos libros se suceden varios relatos míticos que dotan a los textos de un carácter mágico. En *Atacayte*, el joven guerrero venció a los extranjeros gracias a los "guerreros de las sombras" (las sombras que se separaron de sus cuerpos). Años antes, su padre había luchado con el sol para conseguir la nieve en los campos como tributo de amor (explicación fantástica de los almendros en flor). Sosala, por su parte, logra descifrar el misterio de lo que su pueblo llamaba el Gran Lagarto, y que sólo era el ruido del viento entre las cuevas. Sin embargo, el volcán de la Corona habla con el joven y construye para él un reino de cavernas inmensas, lo que hoy es la Cueva de los Verdes y los Jameos del Agua en Lanzarote. Todas estas leyendas consiguen reforzar esa mezcla de realidad y ficción que resulta tan atractiva en las tres obras.

En este universo literario también se repiten recursos lingüísticos y literarios, así abunda el léxico aborigen que, inmediatamente, pasa a definirse a través de una aposición, sea una aclaración del narrador o de algunos de los personajes: “Taguaro se sentaba sobre una gran piedra plana y cogiendo el tazufe, un odre de piel adobada, tomaba un largo trago de agua” (Domínguez, 2007, p. 17), “Pasaron los meses y llegó la época de la recogida de la cosecha, aproximadamente en el mes de junio. Era el principio del año para los canarios, que celebraban este acontecimiento, conocido por Beñesmén, con grandes festejos públicos” (Domínguez, 2007, p. 133). Además, tanto en las ediciones de SM, dentro de su colección “El Gran Angular”, como en las posteriores de la editorial Tegala, se añade al final del libro un glosario de los términos aborígenes utilizados en la novela, de este modo no hay confusión posible.

Nayra es un relato corto que narra la historia del hijo de un capitán castellano, el capitán Alvarado, y la hija de un poderoso *guayre*. Resulta curioso que este nombre hoy sea nombre de mujer cuando en su origen era de varón. El pequeño no se siente parte de ninguno de los dos pueblos pues unos y otros lo rechazan por extranjero, hasta que los niños canarios descubren su valor y los españoles su destreza y agilidad, desde entonces su grupo de amigos se enriquece con lo mejor de cada cultura. El mestizaje en este texto se muestra como una forma de crecer, lejos de la violencia y la soberbia. En cierto sentido, en la obra narrativa de Carlos Guillermo hay un halo de inocencia que se observa, sobre todo, en la creencia de que siempre brillan los valores positivos, que triunfa la razón, el amor, la camaradería. A veces, la realidad se encarga de demostrar lo contrario pero no podemos desfallecer, así nos lo dice el autor en sus obras y así debe ser.

Siete fusiles se basa en un hecho sucedido en 1762 cuando un barco inglés arriba a las costas de El Hierro con intención de abastecerse de agua y comida. A bordo, además de corsarios y soldados, viajaban un geólogo alemán y su ayudante. El dato histórico sirve de detonante para la ficción en la que el extranjero saqueador es repelido por la sociedad herreña, en realidad, por los pastores bimbaches herederos de los primitivos habitantes de la Isla. El aprendiz de científico descubre las maravillas del paisaje, la historia de los aborígenes, las cualidades de los recios pastores y el amor. Todo de la mano de Nisa, la joven bimbache cuya hermosura, valor y destreza cautivan al joven alemán. En esta obra destaca el papel de las mujeres en la defensa de la Isla y como se relata en otras novelas, el extranjero, en este caso el joven científico, decide quedarse para siempre en la Isla.

En los libros de leyendas se recogen explicaciones mágicas de fenómenos de la naturaleza característicos de Gran Canaria: la leyenda de los almendros en flor ya aparece en *Atacayte* y es la fabulación de por qué los almendros tienen esas preciosas flores, en cambio en la *Leyenda del Nublo, la rana y la flor* se construye un relato en torno a la forma de estas enormes piedras que enseñorean en el centro de la Isla y se han convertido en su más reconocido símbolo. En cada una de estas historias destaca el carácter poético, la idealización y, de alguna forma, la mirada afectiva sobre el paisaje.

7.3. Obras de temas diversos

Carlos Guillermo Domínguez ha escrito un grupo de obras de diferente temática, aunque con un vínculo común, sus protagonistas son siempre niños y niñas. La camaradería es la que destaca en *El hombre de otra galaxia* y en *La casa del pánico*, son historias de pandilla que pudieran suceder en cualquier país. El interés narrativo se centra en las aventuras de los jóvenes, sus inquietudes y los lazos de amistad que hay entre ellos. Estos relatos encierran valores imperecederos, en *El hombre de otra galaxia*, por ejemplo, don Juan el profesor es tan humilde que no revela a nadie que él es el que salvó a Javier cuando cayó en la Gran Grieta. Es, además, un profesor paciente que enseña a sus alumnos interesantes historias. En *La casa del pánico* es digno de mención el arrojo de los protagonistas que no dudan en enfrentarse a unos ladrones para rescatar a sus vecinos.

Tanto en un libro como en otro rememoramos una época en la que los niños y niñas jugaban en la calle, utilizaban cabinas de teléfono y magnetófonos, leían cómics y vivían aventuras guiados por su imaginación, como en el caso de la Patrulla Espacial de

El hombre de otra galaxia que confunden un espeleólogo con un ser de otro planeta; o en el del grupo de *La casa del pánico* que está convencido de que los inquilinos de su guarida han inventado la máquina del tiempo, que resultó ser una biblioteca bien poblada. Peripecias que recuerdan los clásicos del género, *Las aventuras de los cinco*, *Los siete secretos*, etc. Son protagonistas inteligentes que incorporan a sus juegos y su vida diaria los saberes que van adquiriendo, saberes que se expresan por medio de las continuas digresiones del narrador. En *La Casa del Pánico*, por ejemplo, el narrador da una explicación de por qué la Casa del Pánico se llama así: en el jardín de la casa había un dios mitológico, mitad cabra, mitad hombre que hacía como si tocase una flauta que llevaba entre las manos. Era Pan, pero como no quedaba bien La Casa de Pan, pues asemejaba el nombre de una panadería, le pusieron La Casa del Pánico: "Me dijo igualmente que, durante la batalla de Maratón, que ocurrió hace un montón de años, los persas huyeron asustados por una serie de extraños sonidos producidos por Pan y así nació la palabra pánico" (Domínguez, 2005, p. 23). También en el caso de *El hombre de otra galaxia* aparece alguna referencia del conocimiento que tienen los niños, tal como muestran en el recibimiento que hacen en clase a don Juan, una vez han descubierto que es un héroe silencioso al que no gusta el reconocimiento:

> -No, don Juan, sólo que…- Javier se pasó la mano por el pelo, luego por la camisa y al fin alzó la cabeza y miró directamente al profesor-. Queremos decirle que usted, como Alejandro el Grande, tampoco tiene barba.
> - Y si no tienen caballo- remachó Roberto-, tiene su "fósil".
> - Y que aquí tienen usted a sus macedonios, tracios y griegos, que somos nosotros- añadió Quique (Domínguez, 1992, p. 105-106).

Estos niños se desenvuelven con autonomía y son seres libres en un mundo de adultos.

Abuelo Marcial trata las relaciones de un nieto y su abuelo pescador, pero sin alejarse del paisaje y las costumbres de las Islas puesto que la historia se desarrolla en Lanzarote y esto condiciona claramente la vida de los protagonistas. El abuelo sufre un accidente, supera la gravedad de los primeros momentos pero, como no puede caminar y por tanto hacerse a la mar, cae en una melancolía profunda. Su nieto se las ingenia para llevarlo hasta la barca y darle un paseo por la costa, medicina suficiente para el anciano. El mar se convierte así, no sólo en un medio para logar el sustento sino en una forma de entender el mundo.

En *Shila y el humo de la guerra*, el sueño de los protagonistas, situados en mundos completamente antagónicos, es el inicio o arranque de la historia. Estos sueños se narran en paralelo pero la situación de partida es completamente diferente: el amor, la casa y la familia frente al horror y la miseria de la vida en el campo de refugiados. Por un lado, Moncho sueña con el partido de su vida, quiere ser un héroe para su equipo. Por otro, Shila sueña para escapar de la realidad que le rodea, una realidad que se la ha presentado de golpe debido a la guerra que aparece de forma inesperada y cuyos devastadores efectos se describen a través de la mirada y las preguntas del niño:

> Una semana después los supervivientes abandonaron el poblado y empezaron un largo camino, envueltos en una cortina de polvo, avanzando desesperadamente por el árido terreno, huyendo de la miseria y en compañía del hambre, la sed y el miedo, caminando kilómetro tras kilómetro sobre los desnudos pies, sin apenas pertenencias, cubiertos con cuatro harapos, con los cuerpos exhaustos y la mirada perdida, sin horizonte y casi sin esperanza.
> Shila no podía creer lo ocurrido, le era imposible entender que aquello era una realidad. Agarró a un anciano por su *chiamá*, una especie de capa que usan como vestido, y le preguntó:
> - ¿Por qué ha pasado esto? No hemos hecho mal a nadie.
> - La guerra, pequeño Shila, la guerra.
> - Nosotros no la hemos querido
> - La guerra es como el fuego en el bosque: avanza y destruye aunque tú no la hayas provocado (Domínguez, 1996, p. 25 y 26).

Un día, a través de un reportaje en televisión sobre Makalé, un campo de refugiados de Etiopía, ambos mundos se entrecruzan. Moncho y sus amigos no saben muy bien cómo ayudar a Shila, les parece que los mayores no hacen lo que deben, pero así y todo mandan un paquete al niño con una carta y diferentes cosas, entre las que se encuentra una bolsa de semillas. Este es el comienzo de una amistad que para la pandilla, que vive en un mundo cómodo con todas las necesidades cubiertas, se convierte en una forma de ver más allá de sí mismos, de descubrir al otro en la realidad de Shila. Amistad que para el pequeño refugiado que carece de lo más elemental y está en peligro constante, amenazado por la enfermedad, la guerra, el hambre, es una ventana a la esperanza.

En este intercambio la lección la dan los niños a los adultos. “- Es bueno saber cosas de otros países- le decía. Sin olvidar nuestras costumbres y tradiciones” (Domínguez, 1996, p. 24), había afirmado el padre de Shila en una ocasión, mientras le enseñaba algunas palabras en español. Pero, en el relato, este sencillo principio lo ponen en práctica los pequeños. A través de la metáfora que aparece al final de la obra de las

semillas que crecen y se expanden, se transmite la importancia de la solidaridad y se defiende la idea de que las iniciativas, aunque sean de unos pocos e inútiles a la vista de la mayoría, pueden fructificar y multiplicarse igual que el misterio de los panes y los peces. Shila escribe a sus amigos y les dice:

> Me falta algo por contar. ¿Recordáis las semillas que me enviasteis y que yo planté en el huerto detrás del almacén? Pues bien, con las grandes lluvias pensé que las aguas las habían arrastrado y se habían perdido. Pero no fue así, las aguas las dispersaron por todo el huerto y ¿sabéis? ¡Vuestras semillas están brotando! ¡Brotan por todos lados y ya se ven los capullos de las flores! (Domínguez, 1996, p. 115).

Y así acaba el relato, dejándonos el testigo.

Podemos afirmar que el lenguaje de la obra de Carlos Guillermo está perfectamente estudiado y cuidado. Este lenguaje se transforma en acción a través del diálogo (sobre todo en la trilogía canaria), pero se vuelve preciso y plástico en las descripciones, no sólo de los paisajes o el entorno sino incluso de los episodios menos contemplativos como la pelea de los niños con los ladrones en *La Casa del Pánico* que se compara con la guerra de Troya, con una pelea de gatos en la que sólo se ven piernas y brazos, sartenes y palos y se oyen los gruñidos del perro. Los personajes se dibujan con detalle, algunos son más complejos y otros sólo una parte del grupo, pero una parte con personalidad definida. El uso de la voz del narrador es también muy destacado, encontramos en la mayoría de las obras al narrador omnisciente, en tercera persona, pero también un narrador coral. Uno de los elementos más originales de *La Casa del Pánico* es que cada capítulo es responsabilidad de un narrador diferente, protagonista de la historia, que se dirige al lector al que apela de forma directa. No falta en estas obras el sentido del humor y el desparpajo en la expresión de los jóvenes protagonistas. En este sentido es muy divertida la narración desde el punto de vista de Bunting, el perro, uno de los protagonistas de *La Casa del Pánico*: “Yo estaba perplejo. Mi teoría del abajo arriba y del arriba abajo no había funcionado. Ni fueron a buscar el palo ni se echaron cuando se lo ordené. Sin embargo, me habían tirado una gruesa llave inglesa” (Domínguez, 2005, p. 19).

Carlos Guillermo Domínguez ha sido un autor bastante reconocido y trabajado en las escuelas de Canarias, a las que ha visitado y en las que ha mantenido contacto con sus lectores. Aún así no debemos correr el riesgo de olvidar que sus textos son los

primeros que se definen y reconocen como literatura infantil y juvenil y que sitúan a Canarias y su historia en el centro del quehacer literario.

A largo de la tercera parte de este trabajo hemos hablado de cuáles son los autores y obras que han ido abonando un terreno en el que ha podido fructificar y desarrollarse la literatura infantil y juvenil contemporánea. En algunos casos, no en todos, estos autores no dirigieron de forma consciente sus textos a los lectores más noveles, pero igualmente han contribuido a dar forma a una tradición heredada por los creadores y creadoras actuales que sí manifiestan esta intención. Considerar los antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria es fundamental para afrontar cualquier análisis crítico de las obras actuales, pues la historia cultural de los pueblos se va enriqueciendo con el legado de los siglos que dan forma al presente y fortalecen el futuro.

LA NARRATIVA INFANTIL Y JUVENIL CANARIA CONTEMPORÁNEA: LOS TEMAS Y SU TRATAMIENTO COMO ELEMENTOS IDENTIFICATIVOS

IV

Capítulo 1: Estado actual de la literatura infantil y juvenil canaria

1.1. Algunas calas en la literatura infantil y juvenil
  1.1.1. La ironía de Pedro Lezcano
  1.1.2. La atmósfera envolvente de Rafael Arozarena
  1.1.3. Luis León Barreto, la reflexión como materia narrativa
  1.1.4. Emilio González Déniz, el arte de contar
  1.1.5. El mundo onírico de Dolores Campos-Herrero
  1.1.6. La riqueza temática de Alexis Ravelo
1.2. Publicación y difusión de la literatura infantil y juvenil en Canarias
  1.2.1. Las editoriales
  1.2.2. Las obras
1.3. Compendios de literatura infantil y juvenil canaria

Capítulo 2: Diseño de la investigación

2.1. El punto de partida: objetivos e hipótesis
2.2. Metodología de análisis. La ficha de lectura
2.3. El corpus: la selección de las obras

Capítulo 3: Resultados del análisis

3.1. La caracterización temática: entre la innovación y la tradición
3.2. La visión del autor,
3.3. La recreación del lector. Relaciones intertextuales

Se hizo el silencio en el interior del coche. La isla se los iba tragando
y Ernesto tuvo la impresión de que los envolvía la opacidad cálida de un sueño,
de un mundo algodonoso que desdibujaba el contorno de todo lo que les rodeaba.

Lola Suárez (*Maresía*)

Cuando todos se mantenían en silencio alrededor de la hoguera
sin saber qué hacer, una gran llamarada surgió de las cenizas,
ardió uno pocos segundos y se apagó, en ese instante apareció Tibiabín.

Chema Hernández Aguiar (*Tibiabín*)

En la literatura infantil y juvenil canaria confluyen dos fuerzas, de un lado, la literatura infantil como fenómeno universal, que ha conformado una forma de atender a los lectores más jóvenes y de organizar las obras destinadas a este público. De otra, la tradición literaria canaria que no siempre se refleja de forma consciente en los textos. Estas fuerzas se unifican en ocasiones, se contraponen en otras. En las partes I, II y III de esta investigación nos hemos ocupado de definirlas, profundizar en ellas y valorar su repercusión en la literatura que se escribe para niños y jóvenes actualmente en las Islas Canarias. De ahí que hayamos abordado la problemática de la literatura infantil y juvenil como fenómeno global, y la literatura canaria y sus rasgos característicos. Además, hemos recalado en aquellas obras que pertenecen a la historia de la literatura canaria y que pueden ser del interés del lector infantil y juvenil aunque, en algunos casos, nunca se hayan analizado desde esta perspectiva.

La crítica en Canarias ha ignorado el fenómeno de la literatura infantil y apenas existen estudios que se hayan detenido en sus rasgos principales. Sin embargo, la labor editorial ha crecido de forma vertiginosa y la escuela ha ido incorporando a autores y obras, aunque ciertamente de forma desigual; hay autores que visitan con mucha frecuencia los centros, conocidos entre los alumnos y otros que ni siquiera los docentes identifican. Las causas de esta desinformación está obviamente en los canales de distribución de las editoriales, pero también aventuramos que tiene que ver con el escaso interés que se muestra por la obra de los autores insulares en comparación con otros textos difundidos y reconocidos en el Estado. Basta comprobar el listado de lecturas obligatorias que se reparte a los alumnos al inicio del curso, para descubrir el lugar que ocupan los textos escritos en Canarias que puedan encuadrarse dentro de lo que llamamos literatura infantil o juvenil, hayan sido escritos pensando en los lectores más inexpertos, o sean clásicos que pueden rescatarse para ellos.

Entre los autores que escriben en Canarias para niños y jóvenes, podemos encontrar los que, reconocidos por su obra para adultos, publican también para niños, bien requeridos por alguna editorial, bien por iniciativa propia. A esto hay que unir un censo amplísimo de escritores y escritoras que dedican sus textos específicamente a la infancia y la juventud. Obras para primeros lectores, para niños y niñas que ya leen con soltura y para los mayores. En esta lista se encuentran personalidades de todo tipo, autores y autoras movidos por diferentes inquietudes. Hay quienes sólo publican unos pocos cuentos didácticos para enseñar a los pequeños determinados contenidos, otros

creadores y creadoras que tienen buena intención pero escaso acierto literario, mientras que otros hacen de su tarea una labor constante de perfección. Todos ellos conviven en las librerías. La temática que plantean en sus obras y el tono con que las desarrollan tienen rasgos individuales propios, aunque puedan encontrarse nexos comunes como la intencionalidad didáctica o la recreación de pasajes históricos de las Islas. Las páginas se pueblan de personajes variopintos, algunos propios de la tradición isleña, pero otros comunes a la narrativa infantil y juvenil universal: héroes y heroínas esforzados pero, también, cotidianos.

Junto a la labor creativa de los autores, es necesario referirse a las editoriales. No todas las obras se publican en editoriales canarias pero sí un gran número de ellas. En las Islas existen diferentes editoriales que atienden en sus colecciones a la literatura infantil y juvenil, es más, algunas de ellas se dedican casi exclusivamente a este mercado, mientras otras han comenzado a expandirse a la literatura de adultos, una vez afianzados sus productos de literatura infantil y juvenil con los que empezaron a darse a conocer. Pero, junto a esta realidad, aparece otra cada vez más frecuente, las autoediciones a las que no sólo recurren los autores noveles, sino otros que ya han tenido la experiencia de publicar en editoriales conocidas.

Además de las autoediciones, otra fórmula que se ha difundido es la de las editoriales nuevas, algunas fundadas por los mismos autores que ven de esta forma una canal de publicación fiable y seguro. Así sucedió, por ejemplo, con la trilogía canaria de Carlos Guillermo Domínguez, publicada por SM en su colección “Gran Angular”, y que obtuvo diversos premios. Con el paso del tiempo, el autor rescató los derechos de sus novelas y se han publicado en la editorial Tegala, editorial de nueva creación (nació en 2008) auspiciada por la familia del autor y que se ha centrado en la edición de su obra. La vida de estas editoriales y la difusión del material de autoedición corre fortuna dispar. De igual modo, Joaquín Nieto, autor muy conocido y cuyas obras se han reeditado en varias ocasiones, ha publicado algunas obras en la editorial Cíclope Editores, creada en 2005 en Canarias, en la colección Doramas, textos que se integran en un proyecto más amplio que incluye un trabajo interdisciplinar en torno al Parque Doramas de Las Palmas de Gran Canaria.

Fortuna dispar también es la de los títulos que se han ido publicando. Algunos de ellos cuentan con múltiples ediciones mientras otros apenas tienen una presencia fugaz en las librerías, sin contar aquellos que se acumulan en las estanterías sin que nadie, ni padres, ni docentes, ni investigadores reparen en ellos.

Todos estos factores relacionados con autores, temas, editoriales y difusión han propiciado la necesidad de abordar las producciones de literatura infantil y juvenil de forma sistemática. Comprobamos que la literatura infantil y juvenil canaria no escapa a los condicionantes que ha tenido en otras zonas del Estado español y en otros países: la enorme cantidad de títulos, la variedad de temas, la escasa labor crítica y la fugacidad de muchos títulos en las librerías. El volumen de libros publicados no facilita el conocimiento exhaustivo de cada uno de ellos, ni siquiera una aproximación superficial por lo que no podemos conocer toda las obras que se dan en un momento dado, menos aún las que se producen en varias décadas. A esto hay que sumar que muchos títulos no pueden encontrarse con facilidad porque, o bien fueron publicados de forma anecdótica (ayuntamientos, asociaciones o gobiernos regionales publican obras con motivo de algún evento o concurso que no se vuelven a reeditar), o bien han desaparecido o incluso se han descatalogado.

Por otra parte, en relación a los temas y la trama, se han ido incorporando nuevos temas, personajes acordes con los tiempos y situaciones impensables en otras épocas. Entre ellas, la transmisión de nuevos valores como la complejidad de las relaciones personales o los conflictos vitales. Cubells (1990) estableció en la última década del pasado siglo una clasificación de las obras narrativas según argumentos en torno a dos ejes: fantasía y realismo. Y Colomer (1998) los dividió en tradicionales y nuevos.

En la literatura canaria el análisis debe incorporar aquellos tópicos que se han mantenido a lo largo de la tradición literaria. Algunos de los temas de la literatura infantil y juvenil canaria mantienen un paralelismo con los de la literatura infantil y juvenil del resto del Estado y de otros países, otros responden a un sustrato y a unas coordenadas espacio temporales que marcan de forma definitiva, consciente o inconscientemente, a los autores .

El tratamiento de estos temas se hace con un lenguaje adecuado a los lectores a los que van destinados los textos pero, en esto, también se ha evolucionado. Cervera (1990) defiende la literatura infantil como un acto comunicativo, igual que lo es la de adultos, lo que significa ir más allá de la mera comprensión de los signos lingüísticos: “Cualquier lector, al enfrentarse con un texto, ha de superar dos fases: la primera, descifrar los signos; la segunda, conectar con el mensaje que tales signos le transmiten. Si sólo se produce la primera fase, el hecho comunicativo no se realiza, aunque se lea literalmente el texto, como es sabido” (Cervera, 1990, p. 71).

Sin embargo no basta con compartir el lenguaje para que pueda darse la lectura literaria eficiente, por ello algunos investigadores como Mendoza Fillola (2003) han ido más allá y han hablado del intertexto lector: "La reiterada dificultad que presentan numerosos alumnos para establecer e identificar correlaciones entre referentes y componentes comunes a diversas obras se debe, en gran medida, al hecho intrínseco de que los textos apelan al lector, a sus conocimientos y a sus habilidades" (Mendoza Fillola, 2003, p. 30). Estas correlaciones de conocimientos, que poco a poco debe ir estableciendo el lector según su madurez, experiencia vital y bagaje literario, son fundamentales para lograr que alcance una competencia literaria acorde a su edad. De este modo, analizar un grupo de obras literarias requiere también establecer la relación que pueden mantener unos textos con otros, con la historia, los mitos y las leyendas propias de la comunidad en la que nace, o con las de su entorno. En la literatura infantil y juvenil canaria encontramos obras en las que se pueden establecer fácilmente estas relaciones pues muestran la huella de la tradición en sus personajes o en sus temas. En otros casos, no existe tal relación, sobre todo porque van destinadas a primeros lectores y estas conexiones se simplifican mucho.

En la cuarta parte de nuestra investigación vamos a retomar todos los elementos ya esbozados, todo ello conforma el contexto en el debemos necesariamente insertar la producción de los autores contemporáneos. También expondremos una metodología de análisis de las obras de literatura infantil y juvenil canaria, y los resultados de este análisis, para que podamos determinar cuáles son las constantes que se repiten en todas las obras o los aspectos que las diferencian. Nos centraremos en lo temas y el tratamiento de estos temas, es decir, en el lenguaje y el punto de vista. Pero tendremos en cuenta las relaciones intertextuales que pueden darse tanto en diálogo con la tradición literaria canaria, como con otras referencias literarias y culturales. De esta forma, se realizará un retrato de los aspectos que caracterizan la literatura infantil y juvenil canaria; a partir de ahí, se abrirán nuevas vías de investigación. Antes de perfilar estas señas de identidad, repasaremos las obras de autores conocidos por su literatura para adultos pero que también han escrito para niños porque, aunque no formen parte del *corpus* estudiado, permiten completar el panorama actual de la literatura infantil y juvenil canaria.

Capítulo 1
Estado actual de la literatura infantil y juvenil canaria

No resulta sencillo rastrear los libros de literatura infantil y juvenil que se han publicado en Canarias a partir de 1990 pues no hay datos oficiales; ni editores ni organismos oficiales cuentan con una relación definitiva de autores y obras publicadas en esta Comunidad. A esto hay que unir que algunos títulos desaparecen con prontitud de las librerías y resulta muy complicado acceder a ellos. Las editoriales lanzan colecciones que, después, se limitan a varios títulos y no se mantienen en el mercado. Además de que no siempre llegan a las librerías pues no hay una buena red de distribución. Los estudios generales que encontramos son un listado de obras y autores sin que exista un análisis detallado. Aún así suponen una ayuda porque son una referencia, una guía dentro de un campo que en Canarias es algo caótico. Desde el momento en que nos adentramos en la búsqueda, lectura y análisis de obras, se descubre la gran cantidad de autores que han escrito para niños y jóvenes. Entre ellos, algunos ya habían alcanzado el reconocimiento como autores de textos para adultos cuando arribaron a la literatura infantil y juvenil, otros se han acercado con curiosidad, y unos pocos se han quedado y han ahondado en sus posibilidades. A tantas publicaciones no ha correspondido un número suficiente de inventarios o bibliografías específicas. Sólo algunos estudios han intentado elaborar una lista de autores y obras, representan una loable labor, los primeros pasos de un trabajo que debe continuarse. Para moverse en medio de colecciones, a veces pasajeras, editoriales específicas o no, nuevas o antiguas, se necesita una cartografía avanzada pero iremos señalando algunas coordenadas que puedan orientarnos y que sienten las bases para futuros trabajos.

1.1. Algunas calas en la literatura infantil y juvenil

Entre los autores que alguna vez han escrito literatura infantil y juvenil se encuentran Pedro Lezcano, Rafael Arozarena, Luis León Barreto, Emilio González Déniz, Dolores Campos Herrero o Alexis Ravelo. Sería interesante preguntarles qué los motivó a escribir literatura infantil y juvenil cuando ya poseían una trayectoria más o menos reconocida en la literatura de adultos. Sabemos que algunas obras para jóvenes han sido por encargo o por petición de algún editor, así sucede por ejemplo con los relatos publicados en la colección “Episodios Insulares” que se acercan a momentos de la historia de Canarias desde una perspectiva literaria. Pero otras han sido un reto que se

han planteado dentro de su faceta creativa, una inquietud que han querido satisfacer para acercarse a otros lectores, con inquietudes e intereses distintos pero lectores al fin.

1.1.1. La ironía de Pedro Lezcano

Pedro Lezcano nació en Madrid en 1920 pero desde los dos años se trasladó a las Islas Canarias, a Las Palmas de Gran Canaria concretamente. Lezcano es fundamentalmente un poeta aunque también escribió cuentos y teatro. Sus múltiples actividades le llevaron a ámbitos tan dispares como el ajedrez y la política, fue presidente del Cabildo de Gran Canaria desde 1991 hasta 1995. Sus compañeros de generación fueron Agustín Millares, José María Millares Sall, Carlos Pinto Grote, Ventura Doreste y Víctor Doreste. Con ellos formó una tertulia en la imprenta que tenía en Las Palmas de Gran Canaria a finales de los años cuarenta del siglo XX, y junto a ellos propició la aparición de *Antología cercada*, un poemario colectivo que se adelanta a lo que después se catalogaría como poesía social en España. Según Artiles y Quintana (1978, p. 24), Lezcano "es un poeta múltiple, diverso, cambiante. Añadamos ahora que hay un tono sosegado que señorea esta diversidad. Y que su voz, tan rica en modulaciones, no envejece ni desmaya, porque su canto es intemporal". Fue Premio Canarias de Literatura en 1989.

Diario de una mosca y *La rebelión de los vegetales* (Lezcano, 1994) es su libro escrito intencionalmente para jóvenes, independientemente de que algunos de sus poemas puedan ser adecuados para niños y jóvenes. Esta obra, que consta de dos relatos cortos, cuentos los llama su autor en el subtítulo, demuestran la imposibilidad de catalogar la edad de los lectores para los que se ha escrito, ya que un texto bien construido puede gustar a jóvenes y adultos.

Diario de una mosca, el primero de los textos, comienza con una introducción en la que un narrador desconocido nos aclara que ha encontrado un "manuscrito" antiguo al que se le había borrado la tinta casi por completo, y al que sólo quedaban algunas palabras sueltas en latín. Este narrador continúa explicando que descubre un código hecho con cacas de mosca. Es decir, sobre documento de tan loable fin, una mosca había escrito su diario utilizando para ello sus cacas y la misma lengua de los clérigos, el latín. Este diario no es un diario íntimo, sino escrito para ser leído. El estilo imita el de los tratados filosóficos, y el humor surge ante el contraste que supone que tan curiosa narradora exprese sus reflexiones de mosca en el mismo tono solemne que utiliza el ser humano para explicar lo inefable. Esta mosca anónima se vale del ser

humano para sobrevivir, de sus casas, su comida y hasta sus cortinajes que le facilitan el descanso. En *Diario de una mosca* los papeles se invierten: las personas se colocan en el microscopio y un ser inútil, ínfimo, es el encargado de realizar la disección, baste como ejemplo el estudio que realiza sobre las crías humanas:

> La primera vez que descubrí la comunicación que se producía espontáneamente entre la cría humana y yo, hasta mi más íntima quitina se estremeció de ilusión. Vi aproximarse los inmensos ojos unipupilares de un niño, envolverme en su mirada supuestamente tierna... ¿Sería posible iniciar, a partir de la infancia, una nueva relación de amistad entre tan dispares especies? Pero mi esperanza se trunco de inmediato cuando la joven fiera me dedicó un terrible zarpazo, del que mi cuerpo se libró gracias al vendaval que generó la misma violencia (Lezcano, 1994, pp. 44 y 45).

Como se comprueba, la raza humana no sale muy bien parada, queda demostrado que jamás podrá entenderse con las moscas debido a su inusitada violencia contra ellas. Es otro punto de vista, completamente opuesto al que tenemos las personas de las moscas.

La fórmula del diario, la biografía o las memorias se ha dado bajo diferentes formas, algunas de las cuales están protagonizadas por animales, ejemplo de ello lo encontramos en las obras de Bernardo Atxaga *Memorias de una vaca* (Atxaga, 1993) y *Bambulo* (Atxaga, 1998). En *Memorias de una vaca*, la protagonista siente una voz interior a la que convierte prácticamente en otro personaje (la llama el Pesado), tiene además una característica muy definida, su erudición. En *Bambulo*, Atxaga elige a un perro como protagonista y su intención es hacer una serie en la que se recorra la historia de España a través de su árbol genealógico. El planteamiento es muy distinto al de su obra anterior puesto que quien escribe las memorias de Bambulo es un secretario, que escribe dos prólogos en los que explica al lector por qué quiso escribir su vida y cómo consiguió los documentos necesarios para ello. Su deseo es rescatar del olvido a este personaje tan importante que, cansado de la fama, decidió pasar inadvertido. Estas memorias son una reivindicación de aquellos que la Historia oficial siempre ha ignorado, es decir, los perros.

Tanto la obra de Lezcano como la de Atxaga destacan por narrar los sucesos en los que interviene el ser humano desde otra perspectiva, a veces, con el distanciamiento que facilita la ironía y siempre con el sentido del humor adecuado para hacer creíbles a sus personajes.

En la rebelión de los vegetales, nos encontramos, de nuevo, con seres inanimados que cobran vida en la ficción literaria. Un escritor es raptado por un eucalipto mientras duerme. Con la fuerza de sus ramas, el árbol lo arrastra hasta el jardín donde descubre que está ante una revolución contra los seres humanos a los que los "vegetalistas" llaman caníbales. Distintas especies lanzan discursos y arengas contra el hombre enumerando los males que este comete contra la naturaleza, y un auténtico ejército de plantas promete cambiar la situación.

> Mi compañero era un hombre pequeño, obeso y, como tal, de cabeza erguida y nariz venteadora hacia lo alto. Sonreía paternalmente cuando me respondió:
> -No se preocupe, mi querido escritor. Ante todo deberá disculpar los modales inevitablemente rudos de mis verdes amigos. Era la única manera de tenerlo entre nosotros.
> -Pero ¿qué es esto?- balbuceé
> -Esto no es un sueño, es una revolución. Lo entenderá todo cuando la bandera clorofílica ondee sobre todo el planeta. Nuestra especie está caduca, hay que reconocerlo (Lezcano, 1994, p.75).

Al final, el escritor-narrador despierta de su sueño aunque no de forma apacible porque sus pies, llenos de barro, le obligan a mirar con recelo el jardín y a dudar de la irrealidad de la experiencia nocturna. La narración fluye embaucando al lector que, en ocasiones, no puede menos que sonreír ante las ocurrencias de los personajes, o bien, asombrado, procura seguir el hilo de los razonamientos de seres tan "exóticos".

En estos textos de Lezcano los protagonistas son seres comunes que los humanos reconocen como poco inteligentes y que, de pronto, se vuelven reflexivos, astutos, lo que puede tener gran atractivo para los lectores más jóvenes.

1.1.2. La atmósfera envolvente de Rafael Arozarena

Rafael Arozarena**,** poeta, narrador, ensayista, nació en 1923 en Santa Cruz de Tenerife. Junto a varios amigos, escritores e intelectuales, fundó el grupo fetasiano. Este grupo planteaba una visón del mundo y del ser humano profunda y anómala en relación al limitado ambiente social y cultural de los años cincuenta y sesenta. Entre estos amigos se encontraba Isaac de Vega cuya novela más conocida se llama precisamente *Fetasa*. Fetasa es un término inventado que pretendía romper los esquemas rutinarios del comportamiento humano y su trascendencia. En 1988, obtuvo, junto a Isaac de Vega, el Premio Canarias de Literatura. Su obra más conocida es *Mararía*, que forma parte de la historia de la literatura canaria y ha sido uno de sus títulos más estudiados y

admirados. Para jóvenes escribió *La garza y la violeta* (Arozarena, 1997), *Fantasmas y tulipanes* (Arozarena, 1998), *El dueño del arco iris* (Arozarena, 2003) y *El barco de los sueños* (Arozarena, 2004).

En sus libros para jóvenes, igual que en los de adultos, el autor insiste en la influencia del entorno geográfico y natural en los personajes. El sentido de lo fatídico y el poder del destino, unidos a lo misterioso y mítico, se mantienen plenamente vigentes. Por ejemplo, en *La garza y la violeta*, la trama tiene como fondo majestuoso el Teide, no sólo porque los personajes viven en el valle de Taoro, sino porque, además, el padre del protagonista fue guía en la montaña. En este libro se entrecruzan temas y situaciones imbricadas con agilidad narrativa. El protagonista, Víctor, es un joven de familia campesina enamorado de una rica inglesa que pasa los inviernos en la isla. De niños, su compañera de juegos lo reta a ir a buscar la violeta que se encuentra en las entrañas del volcán, rodeada de misterio y de historias de almas en pena y monstruos terribles. En el último curso, cuando regresan las inglesas, el joven descubre que su amiga se ha convertido en una mujer que lo trata con desdén. Decide entonces emprender el camino a las alturas de la montaña, allí descubre a un personaje que se supone muerto hace décadas y sueña con un mundo de piedra. Pero la novela no es únicamente la historia de un joven, sino de una forma de vida que va desapareciendo poco a poco, según avanza el ladrillo y los edificios arruinan las fincas de plataneras. El hormigón es la auténtica maldición para estas personas cuya existencia está ligada íntimamente a la naturaleza, con ellas acaba una forma de ser y de observar el mundo.

En *Fantasmas y tulipanes* los límites entre la realidad y la magia son débiles, muy débiles. Desde el inicio de la lectura, todos los personajes viven en un entorno oclusivo, la ciudad de Wake, envuelta en una neblina que hace sospechar al lector que algo está ocurriendo. Es más, en diversas ocasiones uno de los personajes, Estefan, cuenta a su amigo Pablo Vandelvalle, el niño protagonista y narrador, que hay un hechizo que lo envuelve todo. Desde las primeras páginas, le comenta a Pablo:

> -Lo tuyo no es una enfermedad- aseguró mientras abría ante mis ojos una maravillosa caja llena de lápices de colores-. Es una maldición.
> Lo miré a los ojos. A lo mejor me tomaba por un niño chico y quería asustarme.
> -¿Crees en brujerías y esas cosas?- le pregunté.
> -Hay que creer en todo. Aquello en lo que no crees ni siquiera podrás soñarlo. Y es una pena (Arozarena, 1998, p.10).

El caso es que los personajes y los acontecimientos que van sucediendo indican que el pueblo está bajo una influencia desconocida. Por ejemplo, la casa de la señora Roshendalg se llena una vez al año de tulipanes de todos los colores y los vecinos van a recoger los que les corresponden según el color de su familia, después los depositan en las tumbas de sus antepasados holandeses. Otro hecho extraño es que el señor Bóer tiene el cuerpo azulvioláceo, o que cuando se sale de los límites de Wake brilla el sol y los campos, aunque dentro todo es siempre gris. Toda la novela conduce hacia la resolución de un misterio relacionado con el naufragio años atrás del barco holandés Neerland. Wake es un universo aparte dentro de la isla de Tenerife con la que no se sabe qué relación guarda.

El dueño del arco iris es un libro formado por tres relatos cortos, el que da título a la obra más "La reina de la primavera" y "Mi viaje en caracol". En el primero, un viejo marinero, que vive en el barco en el que trabajaba y que encalló en las playas de la isla de Lanzarote, cuenta su amistad con un niño de nueve años de la que se siente muy orgulloso. Pablo, el niño protagonista, cuida de su amigo llevándole algo de comida, sobre todo su bocadillo del recreo y, en cambio, el viejo le narra historias. El día de su cumpleaños, Pablo recibe muchos regalos pero ninguno como el que le hace su amigo, un tarro de cristal donde se ve el arco iris. Uno de los niños de la clase se lo quita y Pablo, desolado, se lo cuenta al viejo marinero. Éste le regala una fragata dentro de una botella que lleva días haciendo y el niño se propone cambiarla por el tarro del arco iris a su compañero, después lo romperá para que el arco iris pueda volar libre hasta el cielo. Así lo hace y aparece, en medio del cielo de Lanzarote, un arco iris brillante.

"La reina de la primavera" y "Mi viaje en caracol" se desarrollan en plena naturaleza, una naturaleza casi imperceptible al ojo humano porque el entorno donde transcurre la trama es un parque y un jardín respectivamente, y los personajes son los seres que los habitan, en el caso del jardín únicamente insectos. El protagonista de "La reina de la primavera" es un periodista, enviado especial a esta elección a la que se presentan distintos tipos de insectos. Al final, es elegida la oruga que parecía más torpe y fea pero que logra transformarse en una bella mariposa. La moraleja es clara: las apariencias engañan. En "Mi viaje en caracol", el abuelo de Max, entomólogo, le regala una lupa por su cumpleaños para que pueda investigar y descubrir mundos insospechados. El niño así lo hace y, de repente, aparece viajando sobre la concha de un caracol por el jardín, allí contempla el ritual de cortejo entre caracoles además de otras

pequeñas criaturas. Estos dos relatos tienen en común un narrador humano que se introduce en un mundo de bichos y, desde esta perspectiva, analiza lo que ve:

> Estaba yo seguro de que con la contemplación de las costumbres de estos extraordinarios animales que surgían de la "miniselva", iría afinando y enriqueciendo mi propia postura ante la vida real. Sería tonto exclamar en aquel mundo extrahumano: "¡Oh, qué magnificencia!"; o cosas por el estilo. Así que me acerqué a la enorme torre de porcelana del caracol y traté de alzarla del suelo..." (Arozarena, 2003, p. 95).

El narrador de *El barco de los sueños* es el niño protagonista, un pequeño que vive en La Palma con su tía, y que embarca en la carabela Virgen de las Nieves con su tío Nano y su perro Oso-Curi. Este barco es el que se encuentra expuesto en Santa Cruz de La Palma pero que consigue llegar al mar debido a una lluvia intensa, lluvia provocada por el llanto de la patrona. En su viaje por el océano van a encontrarse con seres legendarios que pertenecen al imaginario canario: el fraile San Borondón que vive sobre una ballena, Lucía, en la que se halla el manzano que da manzanas de oro, árbol traído directamente del Jardín de las Hespérides; el monstruo del Salmor, el gigantesco lagarto que protege; el árbol milagroso del Garoé; los habitantes encantados de La Gomera y la bruja que habita la Torre del Conde. Llegan a Garachico a llevar a la condesa Beatriz, a la que rescataron de su cautiverio en la Torre, y se encuentran la ciudad vacía a causa de la erupción del Teide. De vuelta a La Palma, el barco queda atrapado en el Mar de los Sargazos, un mar de algas que impide la navegación y forma un cementerio de naves. El final apunta a que todo ha sido un sueño del pequeño pero no es un final cerrado pues hay indicios que muestran que, tal vez, las aventuras vividas fueron reales: "Apreté el regalo contra mí y traté de ver la posible realidad del sueño " (Arozarena, 2004, p.154).

Destaca en toda la obra infantil y juvenil de Arozarena, además de la elección del narrador, la atmósfera mágica, irreal, a veces, otras, misteriosa. El entorno que rodea a los personajes tiene un poder inmenso, hasta tal punto que marca su manera de ser y de enfrentar los acontecimientos. Tanto lo que se narra como lo que se esconde, lo que se dice como lo que se insinúa, son herramientas útiles para comprender la trama.

1.1.3. Luis León Barreto, la reflexión como materia narrativa

Luis León Barreto es periodista y escritor. Nació en La Palma en 1949 y fue subdirector del periódico *La Provincia* en Las Palmas de Gran Canaria. Forma parte de

la conocida por la crítica como generación de los 70, formada por distintos novelistas entre los que se establecen lazos vitales y literarios. Ha obtenido diversos premios literarios y periodísticos, entre ellos figuran el Blasco Ibáñez y el Pérez Galdós de novela, así como el Leoncio Rodríguez, el Víctor Zurita y el León y Castillo de artículos periodísticos. Su obra más conocida es *Las espiritistas de Telde*, traducida a diversos idiomas y ampliamente editada. En ella el autor trata temas muchas veces ignorados, o desterrados al terreno de las supersticiones, como son el de la brujería, la santería y su relación, siempre conflictiva, con la iglesia católica. En Canarias, como en otros pueblos de España, se conservan vestigios de estas creencias que posiblemente llegaran a través de los emigrantes en el Caribe y Las Antillas, zonas tradicionales de la emigración canaria. Su declarada inclinación por el relato corto y la admiración que siente por los maestros de este género, han llevado a León Barreto a cultivar este formato de texto también para los más jóvenes. Su obra infantil y juvenil se compone de los siguientes títulos: ¡*Mamá, yo quiero un piercing!* (León Barreto, 2005a), *Los enanos danzones* (León Barreto, 2005b), *Jessica, la caprichosa* (León Barreto, 2008a) y *El misterio del Fausto* (León Barreto, 2008b).

Su obra ¡*Mamá, yo quiero un piercing!* es una colección de veintiocho cuentos cortos de diferente temática y personajes a la que es difícil catalogar como literatura juvenil, fundamentalmente por el estilo narrativo. Precisan estos textos de un lector avezado, sea joven o adulto, que de alguna manera pueda entender las reflexiones que expresan y el lenguaje que se utiliza para hacerlas. Destaca en todos los relatos el narrador, la mayoría de las veces en primera persona, aunque también en tercera. Junto a esto, llama la atención la forma en que fluye la narración, a veces a modo de monólogo interior, otras, las menos, por medio de diferentes voces pero sin que el texto marque explícitamente quién habla en cada caso y, si lo hace, se usa un mínimo guión . El diálogo no es más que una apariencia de conversación porque cada personaje continúa su discurrir sin tener en cuenta al otro:

> -¿Y dónde colocas la ética si no paras de importar tu carne congelada: pollos medio podridos y solomillos inyectados para aumentar su peso? Con esas ideas más bien te veo de misionero en la India.
> -Sí, pero hay gente que pide a gritos alimentarse sin pagar mucho. Además, no olvides que de eso comemos.
> Claro. A menos yo soy funcionaria del Estado, y con oposición incluida; no tengo que engañar a todo dios, no necesito sacar el cuchillo a diestro y siniestro. Un puestito cómodo y para toda la vida, eso me propuse y vaya si lo conseguí.

> La número dos de mi oposición, no fui la primera por lo que todos sabemos. Me cansa seguir al tanto de los argumentos de mi marido: que si las comisiones, que si el mercado en baja, que si con la moneda única los alemanes venden sus casas de Mallorca porque prefieren pasar sus vacaciones en Túnez o Turquía, que si ya nadie se arriesga, que si la hipoteca fija. ¿Y cuándo le da por ubicarse en el eterno argumento? No soporto su sonsonete continuo sobre la agresividad y el fraude, que si exprimimos demasiado la manzana, el final de la historia y la crisis permanente, si practicáramos con el ejemplo, blablablabla.
> No
> -Si apruebo todo, ¿dejarás que lo ponga? ¿No me oyes, ma?
> En fin, qué podía hacer yo. Paco huye de la guerra, y como vienen los mundiales venga todo el día pegado a la pantalla ... (León Barreto, 2005a, pp.13 y 14).

Junto al punto de vista del narrador, que es el que prevalece, nos encontramos inquietudes, experiencias y temas de distinta índole. Así, por ejemplo, en el primer cuento, que da título al libro, la madre termina poniéndose el piercing y la hija quitándoselo. No sabemos quién es más adolescente aunque la hija lo quiere por retar a su madre y la madre lo hace para sentirse otra vez joven. El docente tentado por una jovencita es la trama de "La alumna", relato que no deja muy bien parados a los chicos y chicas actuales a los que no parece interesarles la literatura, ni siquiera el razonamiento más o menos coherente: "Cada mañana supone un tormento entrar en la casa de las fieras para hablarles de cosas menos interesantes que la floricultura de Pakistán. Después de tantos años da igual comentarles sobre Lope, Rubén Darío, Valle Inclán o Neruda. Contemplo su tedio mientras explico la odiosa asignatura en trance de extinción: igual que se fueron los dinosaurios se irán las humanidades juntas por el pozo de la inutilidad. Eso deben pensar, y me lo transmiten con sus gestos" (León Barreto, 2005a, p.40). Es la visión nostálgica y melancólica de un profesor de instituto que no sabemos si, al final, se arrepiente de no haber caído en los juegos de su pupila que lo cambia por un pandillero: "Me sentí feliz cuando la vi colgada del brazo de uno de esos musculosos latinos, pero me quedó la pena de no haber tenido una Lolita en mi vida" (León Barreto, 2005a, p.42).

Otro ejemplo es el del asesino escrupuloso que, después de matar a su mujer e hijo, va a trabajar como chófer y anfitrión de una americana y acaba entregándose porque sentía un "agobio en el estómago". Éste es el argumento de "El calor de Sevilla". En "Ecological Village Project" destaca la ironía cruel. Este cuento narra que un matrimonio se muda a una comuna naturista para logra la paz y la felicidad que ella tanto ansía para vencer sus permanentes depresiones. Se separan y la mujer lo recrimina porque es un burgués que no puede vivir feliz alejado de todo. Ella, en cambio, se siente

realizada cultivando el huerto, rodeada de lo auténtico, la naturaleza, la luz que irradian sus compañeros, etc. Al final resulta que ha tenido un hijo con otro, la comuna se ha convertido en una urbanización y ella es nombrada gestora del complejo al que acuden turistas de todas partes. Otro cuento, "Sexo en vivo", es la trágica historia del marido que ve cómo su mujer practica sexo con otro en un espectáculo nocturno sin que se pueda acercar a ella pues tiene una orden de alejamiento. La muerte prematura del amigo es el motivo del cuento "Mar alegre", etc.

A tan dispar temática, tratada desde la visión de los adultos, hay que unir los escenarios asfixiantes, laberínticos como el del "La vidente", las referencias culturales como las que se hace al cine en "No quiero ser un ángel" y los finales incomprensibles como el de "El ermitaño" en el que presuponemos que el protagonista, después de años solo y a oscuras, se convierte en murciélago o cuervo: "Al tratar de levantarse trompicó sobre sus pasos; se retuvo un momento pero experimentó la necesidad de salir, y -aunque no supo de qué manera aconteció- se vio surcando los aires, abajo la plata oscura del mar mientras ascendía en círculos pues alguien tiraba de él hacia lo alto" (León Barreto, 2005a, p.70).

Todos estos rasgos dificultan mucho la comprensión total del texto, que exige varias lecturas y suscita diversas interpretaciones. No debe extrañarnos, pero sí nos plantea la duda de que un lector poco animoso o motivado pueda proseguir con la lectura una vez iniciada.

Jessica, la caprichosa es, en cambio, una obra elaborada pensando en un lector más joven, la editorial la cataloga a partir de 11 años. En esta ocasión, son seis relatos con la peculiaridad de que el que da título al volumen, "Jessica, la caprichosa", es una reescritura de "¡Mamá, yo quiero un piercing!" en la que ha habido unos mínimos cambios y en la que se mantienen idénticos recursos narrativos. En los otros cuentos prevalece la descripción de los personajes y del entorno en el que viven, entorno que marcará su forma de entender el mundo, sus creencias y hasta su motivación para seguir luchando: "Juanito, el pescador" detalla la vida de Juan, siempre vinculada al mar de la costa de Melenara, en Gran Canaria, "E.T." es la historia de los padres que esperan su sexto hijo y, para que sea varón, se someten a todos los requerimientos de la "bruja" del pueblo, en "Estos humanos son unas pequeñas bestias" un grupo de turistas visita Santa Lucía de Tirajana, en "Doramas", el protagonista vence su temor y su limitación física, se lanza al mar y consigue flotar en las playas de Venegueras y, por último, "La patera" explica la llegada de una patera a la playa de San Nicolás de Tolentino, esto es motivo

de reflexión de la abuela Petra que le cuenta al nieto su historia, y la de tantos otros canarios que también tuvieron que emigrar.

Todos estos textos están localizados en un municipio diferente de Gran Canaria, en todos ellos se aprecian los rasgos característicos del estilo de León Barreto: cambios en las voces narrativas, la digresión y la reflexión continua. Por ejemplo, el narrador de "E.T." es en tercera persona hasta que, llegando al final, el niño toma la palabra y se convierte en un narrador en primera persona: "Era la veneración de sus hermanas y la brujilla se había salido con la suya: por ser el muñeco de la familia me toleran casi todo, incluso aceptan que en las noches de luna llena salga al raso y exclame: ¡Mi casaaaaaa!" (León Barreto, 2008a, p. 46).

En tercera persona es también el de "Estos humanos son unas pequeñas bestias" que va contando el paseo de los turistas desde el punto de vista de uno de ellos, es más, en ocasiones se hace incluso eco de sus pensamientos: "En un momento determinado, le dio un vuelco el corazón. Tomó la mano de su mujer y al palparla creyó ser feliz. Quizá habría sido mejor ir a Roma, o a las ciudades imperiales de Centroeuropa. O el crucero por el Mediterráneo, aunque ellos- siendo tan de tierra adentro- quizá se marearían. Lo cierto fue que vieron aquella oferta en el periódico, y no supieron negarse" (León Barreto, 2008a, pp. 51 y 52). Pero, de repente, el que habla es uno de los camello de la caravana que podía verse tras los cristales de la guagua, o más bien el personaje metido en la piel del animal, esto da pie a toda una reflexión sobre la esclava existencia que tienen los seres humanos:

> Él se quedó embelesado mientras observaba sus lentos y precisos movimientos, mirando tal si los hubiese conocido de mucho tiempo, y a él le dio por pensar que sería tranquilizador contemplar el mundo a través de sus ojos, sólo necesitaba un balde de agua para calmar su sed, y un puñado de paja para cenar antes de introducirse en el refugio. Lo mejor de poseer joroba consiste en esa tranquilidad con que nos tomamos los acontecimientos, las prisas son para los que tienen dos patas. Nosotros no pagamos otro impuesto que el de aprender a vivir. Y esta parejita que me saca fotos con tanta felicidad ha de volver a su piso en Leganés, una ciudad obrera al sur de Madrid. Han abonado el viaje con los donativos de la lista de bodas pero ahora acontecerá lo peor: la hipoteca del piso, la entrada pare el coche, las letras de los muebles del salón, las facturas de la calefacción y el teléfono, etcétera (León Barreto, 2008a, pp. 53 y 54).

En todos los cuentos se van concatenando los sucesos hacia el final que, acorde con el resto del texto, es a veces sorpresivo como el de "Jessica, la caprichosa", otras, una parte más de la reflexión del personaje: "Y era porque la inquietud por conocer

venía a constituir la mejor herencia de aquel hombre sabio que fue Perico, su antecesor" (León Barreto, 2008a, p. 38), y otras confuso: "Antes de terminar tengo que confiarles un secreto: hace ya años que los extraterrestres vivimos en este planeta" (León Barreto, 2008a, p. 47).

En *El misterio de Fausto,* Luis León Barreto narra un suceso acontecido en La Palma en 1968, la misteriosa desaparición de un motopesquero, un barquito, con cuatro marineros a bordo. El Fausto, nombre del barco, regresaba de El Hierro hacia el puerto de Tazacorte desde donde había salido con un cargamento de plantones de plataneras rumbo al Golfo en la vecina isla. Pero nunca recaló en el puerto. A lo largo del relato, el autor-narrador describe las circunstancias que rodearon la noticia: el testimonio de un buque inglés que se lo había encontrado alejado de las costas de La Palma y que lo aprovisionó con gasoil y alimentos, las noticias de los radio aficionados, alguno de los cuales aseguró que el barco había llegado a Venezuela, y el trágico desenlace, después de que un barco italiano lo encontrara a la deriva con un cadáver a bordo, lo remolcara y lo perdiera durante la operación de traslado a puerto.

El Fausto se hundió sin dejar rastro lo que ha facilitado toda suerte de hipótesis y rumores. En esta obra se intercalan episodios que no están directamente relacionados con la trama, sino con las circunstancias históricas de Canarias: la emigración, la vida de los pueblos en una isla pequeña, el inicio del turismo como fuente de riqueza, el suceso de los mártires de Tazacorte en el siglo XVI durante la evangelización de América. Y con leyendas como la del holandés errante, el triángulo de las Bermudas o la del propio Fausto que da nombre al barco. En este libro para jóvenes prevalece el interés descriptivo, la enumeración lo más exacta posible de los sucesos, sin abandonar por ello el halo de misterio e incertidumbre que rodea la desaparición del Fausto. El escritor mantiene algunos de los recursos que caracterizan sus novelas, y que ya hemos observado en los otros libros de literatura infantil y juvenil que hemos comentado: el narrador que opina y se introduce en el texto: "En aquellos años Canarias era un espacio desdichado" (León Barreto, 2008b, p. 20), el lenguaje poético que describe de forma efectiva las emociones: "Con los ojos encendidos de llanto, con una pena tan grande que no podía respirar" (León Barreto, 2008b, p. 46), el espacio como pieza fundamental en el desarrollo de los hechos y la doble tensión entre la necesidad del arraigo de los isleños y la sensación de ahogo que produce vivir en una isla.

La narración está salpicada con pensamientos y reflexiones, fundamentalmente a través de la figura del narrador. Este recurso que es frecuente en la producción para

adultos de Luis León Barreto tiene su reflejo también en su obra para jóvenes, aunque siempre nos quedará la incertidumbre de si estos lectores incipientes consiguen guiarse por los hechos sin excesivas dificultades.

1.1.4. Emilio González Déniz, el arte de contar

Emilio González Déniz nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1951 y fue profesor de Educación Primaria. Su obra es mayoritariamente narrativa, aunque también dramática y periodística pues colabora con asiduidad en la prensa de las Islas. Ha ganado varios premios de novela, entre otros, el premio Pérez Galdós, el Agustín Espinosa, el Ángel Guerra y el que concede el Centro de la Cultura Popular Canaria. Algunas de sus novelas son *Tiritaña, El Obelisco, Bolero para una mujer, La mitad de un Credo, Habanera, Bastardos de Bardinia, Crónicas del salitre, El rey perdido, Hotel Madrid.* En ellas, la ciudad y sus personajes se convierten en el escenario perfecto para que se desarrolle la trama. También ha escrito sobre el Sáhara en sus libros *El llano amarillo* o *Sahara*. Fue fundador y director de la Biblioteca Infantil Canaria a principios de los años 90, cuyo objetivo era estimular la creación literaria en ese campo, casi inexistente en Canarias por entonces, y que fue la responsable de la publicación de libros bien seleccionados con una edición muy cuidada, aunque no alcanzó demasiados títulos.

En el ámbito de la literatura infantil y juvenil, ha publicado textos de teatro como *Yo soy el personaje* o *¡Todos a escena!*. En narrativa, género en el que nos detendremos, destacan los libros *Manzana dorada* (González Déniz, 1993), *El Garoé. Leyenda del árbol del agua* (González Déniz, 1996), *La nube transparente* (González Déniz, 1997) que ha tenido varias ediciones, la última en 2006, y *La derrota de Nelson* (González Déniz, 2008). Publica de nuevo la leyenda del Garoé y de Ico, la princesa blanca, en un volumen titulado *Leyendas Canarias* (V.V.A.A., 2006).

Manzana dorada es una novela policiaca. La banda de Golden Apple (Manzana dorada, llamado así porque, después de cada delito, deja una tarjeta de visita con una manzana dorada), un ladrón y falsificador internacional, tiene su base de operaciones en las Islas Canarias y, después de treinta años de perseguirlo sin descubrir quién es, Scotland Yard le encomienda la tarea al Inspector Roke. Colaborará con él la periodista Gara Morrison, hija de canaria e inglés, y con ella recorrerá las Islas y descubrirá las guaridas que utilizan los delincuentes: en Tenerife hacen los intercambios de la mercancía, en La Palma falsifican dinero, en Lanzarote ocultan y tallan las piedras

preciosas robadas y Gran Canaria es la base de operaciones desde donde se mueven los investigadores. Visitan también El Hierro huyendo de los secuaces de Golden Apple. Los protagonistas correrán peligro y Gara será secuestrada pero, al final, después de treinta años intentando atraparlo, se descubre quién es Golden Apple. Además, la aventura ha servido para que Gara y Roke se enamoren.

Los hechos pasan deprisa en la novela, el ritmo de la narración es tan vertiginoso que parece que estamos ante una película de acción. Los escenarios como Agadir y los personajes nada recomendables como Claude Pèret, que se vende al mejor postor, dan un aire de misterio y exotismo al relato. Todo ello acerca a los lectores más jóvenes a un género que cuenta con precedentes clásicos como los de Enid Blynton y sus libros de los Cinco. Sin embargo, González Déniz cambia de escenarios con mayor presteza y el trasfondo de la acción posee mayor envergadura: la red criminal es verdaderamente importante y está extendida por distintos países.

Se aporta información de cada una de las Islas por las que se mueven los personajes, bien sea por medio de una descripción de sus características físicas o climáticas, bien sea a través de una leyenda como la del Garajonay o la del Garoé. Uno de los capítulos se titula “Calima” y en él consiguen perseguir a uno de los bandidos protegidos por la poca visibilidad que deja la calima: “Una mañana, el cielo apareció completamente cubierto. Se respiraba aire seco y polvoriento. Era polvo en suspensión que provenía del siroco del vecino desierto sahariano. Aquello fue como una señal de algo” (González Déniz, 1993, p. 50). Otro se llama “San Borondón y la fábrica de billetes” porque el inspector Roke se traslada a La Palma, donde se fabrican los billetes falsos, y ve la isla de San Borondón dando por cierta la leyenda de su existencia: “Apenas salimos del puerto, volvimos a ver la isla en el horizonte, y el patrón del barco puso la proa en aquella dirección. Cuando ya estábamos cerca de ella y casi podíamos distinguir árboles junto a la costa, la isla de San Borondón desapareció como por arte de magia” (González Déniz, 1993, pp. 97y 98). En medio de la narración hay continuas explicaciones al lector por lo que no es necesario que éste conozca personalmente las Islas Canarias para comprender el relato: “La Graciosa es una isla pequeñísima. El aire es limpio, apenas hay automóviles y en las costas huele a mar, sólo a mar, no a suciedad como en las playas de las grandes urbanizaciones. La avioneta había quedado parada lejos del pueblo de Caleta de Sebo, único de la isla” (González Déniz, 1993, p. 35).

En su siguiente libro, *El Garoé. Leyenda del árbol del agua*, abandona el autor los casos policíacos y se centra en las leyendas, en una leyenda herreña que se remonta

a la época anterior a la conquista, la época del pueblo bimbache que pobló la isla antes de las primeras invasiones. Esta leyenda, que en *Manzana dorada* se había resumido en unos breves párrafos, ahora se convierte en una narración detallada que explica los hechos que antecedieron a la traición de Moneiba a su pueblo: el secuestro del hermano el rey, el amor de Yone por Moneiba, la llegada de los normandos, el encuentro de Moneiba y Maciot, la resistencia de los bimbaches. El libro se lee con agilidad, los diferentes sucesos están bien trabados y el final trágico es el esperado, aquel que ha transmitido la tradición oral: "Cuando se hubo cerrado la noche, un grupo de guerreros bimbaches llevó a Adarga, la mujer que había llevado el nombre de la diosa Moneiba, hasta el acantilado más alto de Pluvalia, y desde allí la arrojaron al mar" (González Déniz, 1996, p. 66).

En *La nube transparente*, Emilio González utiliza el tópico del sueño. Franscorro tiene fiebre y sueña historias increíbles. Lo acompañan Peter, un niño alemán pelirrojo y gordinflón, Samo, un moreno y veloz africano, y Laura, una italiana morena que quiere ser mayor para teñirse el pelo de rubio. Las aventuras de los amigos se desarrollan en una isla, Bardinia, que se asemeja en su descripción a alguna de las Islas Canarias, además en las ilustraciones de las primeras páginas aparecen las Islas por lo que no hay lugar a dudas: "-Hemos llegado a una isla que se llama Bardinia. Pues sí que estamos arreglados. Pero la isla no estaba del todo mal. Había buen clima, hermosas playas, ciudades con tiendas, cines y coches. No había trenes, pero no hacía falta: la isla era pequeña y se podía viajar dentro de ella en coche" (González Déniz, 1997, p. 12).

El grupo de niños se encuentra a Dácil, princesa mágica del antiguo pueblo achinec que puede trasladarse a cualquier tiempo. Ella les explica que para regresar a su casa deben esperar a las nubes transparentes que vienen en primavera, aunque para viajar en ellas necesitan ser sabios y realizar unas pruebas y acertar siete adivinanzas. El libro se encarga entonces de llevarnos por distintos lugares de las Islas en épocas diferentes, pasadas o futuras, y de presentarnos a diferentes personajes. Por ejemplo, visitan un poblado achinec en el siglo XV en el que conocen al príncipe Raico y ayudan a repeler un ataque extranjero. De vuelta al presente, liberan un cernícalo en un pinar en la zona más alta de la Isla, participan en una luchada, disfrutan de los Carnavales, etc. En cada una de estas visitas resuelven la incógnita planteada y cumplen satisfactoriamente con lo que les encomiendan, por lo que el viaje acabará tal como empezó: Frascorro se despierta en su cama ya sin fiebre.

En *La derrota de Nelson,* González Déniz se centra en el ataque del almirante inglés Nelson al puerto de Santa Cruz de Tenerife en el año 1797, con intención de saquear la fragata Príncipe de Asturias que regresaba de Filipinas cargada de riquezas. Nelson se comporta como un pirata y, como tal, es derrotado por las tropas que defendían la ciudad y se aleja de las Islas con las manos vacías. El punto de vista es uno de los elementos más destacados de esta obra. El libro tiene tres partes, en la primera, un narrador en tercera persona cuanta los hechos previos al ataque de Nelson, la segunda se titula "El ataque según los cronistas de la red" y se reproduce la historia tal como, supuestamente, se recoge en *wikipedia*, por último, en la tercera, el corsario inglés visita al autor para contar cómo fueron de verdad los hechos. Esta última parte es un diálogo divertido e interesante y ayuda a entender que en cualquier suceso, histórico o cotidiano, siempre hay distintas versiones y es necesario ponerse en el lugar del otro. Como muestra de este diálogo reproducimos el siguiente fragmento:

> AUTOR. Me ha sorprendido su imagen, esperaba verlo manco, los libros dicen que un cañón llamado Tigre le arrancó un brazo cuando intentaba desembarcar en Santa Cruz de Tenerife.
> NELSON. Y es cierto; también es verdad que caí muerto en Trafalgar, y sin embargo estoy hablando con usted. Ya que tenía que atravesar dos siglos, he venido con mi mejor aspecto. Si hubiera tenido que venir con mi aspecto real sería un cadáver, o peor aún, nada, porque mi cuerpo a estas alturas debe de haberse desintegrado.
> AUTOR. ¿Por qué se empeñó en atacar Santa Cruz de Tenerife?
> NELSON. No fue una decisión mía sino del almirantazgo británico. Estas islas tienen una situación geográfica privilegiada, y asentarse aquí habría supuesto para Gran Bretaña una avanzadilla para luego controlar mejor todo el continente africano... (González, Déniz, 2008, pp. 53 y 54).

Las obras de Emilio González Déniz muestran una narración ágil, fluida, que engatusa al lector. Los acontecimientos se cuentan de forma sintética pero detallada, sin olvidar ninguno de los datos que dan sentido al texto. Leer su prosa es lo más parecido a escuchar un cuento, se hilvanan los hechos y las digresiones que apartan de la narración principal son pocas, sólo las necesarias.

1.1.5. El mundo onírico de Dolores Campos-Herrero

Dolores Campos-Herrero nació en Arona, Tenerife, en 1954, pero desarrolló toda su labor profesional y creativa en Las Palmas de Gran Canaria. Periodista experimentada, desempeñó distintas tareas y fue responsable de varios programas en el

centro territorial de Televisión Española en Canarias. Colaboradora en periódicos como *Canarias 7*, *Diario de Las Palmas* y *El País*, participó también en revistas culturales como *Quimera*, *El Urogayo* o *La Plazuela de las Letras*, entre otras. Algunas de sus obras en prosa para adultos son *Fieras y ángeles*, *Veranos mortales*, *Eva, el paraíso y otros territorios*, *Ficciones mínimas*, o *Finales felices*. Ganó el Premio Atlántico de Literatura Infantil en 1993 con su narración *Azalea* que publicó la Biblioteca Básica Canaria y, posteriormente, la editorial Idea en 2006. Su obra para niños y jóvenes la forman, además de *Azalea* (Campos-Herrero, 2006), *Arajelbén* (Campos-Herrero, 2005), *El viaje de Almamayé* (Campos-Herrero, 2007a), *Rosaura y los autómatas* (Campos-Herrero, 2007b) y *Fany y los seres impares* (Campos-Herrero, 2010).

Azalea es, de alguna forma, una reescritura de los cuentos tradicionales aunque con elementos innovadores. Uno de los rasgos más característicos del quehacer narrativo de Campos-Herrero es apoyarse en los cuentos maravillosos para modificarlos según su impronta personal, y *Azalea* es un claro ejemplo de ello. En el relato aparece un príncipe triste en un reino siempre rodeado de bruma, una joven que sólo dice Ujú, un viaje, obstáculos que superar, el amor de los jóvenes, personajes malvados que requieren de la astucia para librarse de ellos, buena gente que los acoge y a la que ayudan.

En su camino se encuentran con lugares extraños como la ciudad donde la gente no tiene cara: “Allí donde el resto de los humanos tienen ojos, nariz y boca, veíase como una especie de masa de humo” (Campos-Herrero, 2006, pp. 24 y 25) y donde, si te quedas mucho tiempo, se te va borrando. También los hechiza con sus encantos femeninos una amazona de no muy nobles intenciones, que hipnotiza a los hombres con su canto como las sirenas y que los mata igual que ellas. Un ermitaño sabio, un gnomo algo malediciente y, sobre todo, pícaro pues quiere que convenzan a una jovencita de quince años (la menor de tres hermanas, de nuevo una referencia clara a los cuentos de hadas) para que viva con él, una mujer caprichosa e insegura que atormenta a su enamorado y termina flotando por el aire, un hombre que lleva la cabeza bajo el brazo igual que su prometida; éste es el censo de seres que los protagonistas se van encontrando por el camino. Al final, regresan al reino del príncipe y Azalea se convierte en una consejera sabia en asuntos de política, hecho que parece entristecer un poco al príncipe.

Arajelbén transcurre en el entorno de la Cueva Pintada de Gáldar, sede del guanarteme de la isla de Gran Canaria, en el tiempo en que los soldados castellanos

estaban acampados en las costas de Agáldar antes de comenzar la conquista. El título procede de la palabra aborigen que significa 'hasta otro día', una despedida que promete un pronto reencuentro. Éste no es el único término del léxico aborigen que aparece en el texto: *maguada* ('maestra'), *magüei* ('sol'), *xercos* ('sandalias'), *ayer* ('luna'), *sansofi* ('bienvenida'), etc. Es el lenguaje que utiliza su protagonista, una niña canaria, Arminda, hija del guanarteme, que pasea a la luz de la luna porque no puede dormir ya que siente un miedo inexplicable. En uno de estos paseo se encuentra con Fernandillo, un niño castellano que tampoco está muy contento pues su padre, Alonso Fernández de Sotomayor, lo ha obligado a embarcarse en esta guerra. Ambos se hacen amigos y se cuentan cosas de su mundo. Cuando el sol aparece, se despiden y se dicen *arajelbén*. El libro es un álbum ilustrado con un texto poético sencillo pero cuidado, con alguna metáfora y muchas comparaciones bastante plásticas: "La luna, que sus mayores llaman *ayer*, nunca era la misma. Gorda como una oveja o minúscula como un higo al que se le acaba de dar un bocado" (Campos-Herrero, 2005, p. 12).

El juego con el lector y la fantasía son elementos importantes de *El viaje de Almamayé*. En este texto, Almamayé, o Alma como la conoce su familia, se escapa de su isla, una isla turística, pequeña y pobre, y se va a la ciudad donde "todas las casas son iguales", también todas las caras. Comienza a encontrar seres extravagantes como un girasol que le habla, un lobo con un chico y una chica en su lomo que parecen huir de una bruja, un jinete ruso llamado Iván y una niña que vive en el mundo de los cuentos desde hace mucho, mucho tiempo:

> A Alma le gustaban las historias que se contaban por la noche en corrillos. Pero esas eran historias tremebundas, de aparecidos y almas en pena.
> Si se había caído en un cuento, lo tenía claro ...
> - Lo tienes claro ...
> - ¿Cómo? – Alma se dio la vuelta. Aquella voz era muy dulce. La que hablaba era una niña de aspecto frágil. Tenía el pelo castaño, cortado como los pajes que aparecen en los cuentos.
> - Digo que si sigues caminando en esa dirección lo tienes claro. Por ahí se va a la palabra FIN.
> - ¿Y con eso qué quieres decir?
> - Que después de la palabra FIN no hay nada. Y te puede ocurrir lo que a muchos que yo me sé: que de repente no pueden ir ni para un lado ni para otro. Se quedan parados, como tontos, y terminan convirtiéndose en letras capitulares. O sea, letras grandes, más grandes que las mayúsculas (Capos-Herrero, 2007a, pp. 54 y 55).

Esta atmósfera onírica, incomprensible en algunos momentos, va adquiriendo sentido cuando el lector descubre que Alma no transita por la realidad sino por el mundo de la imaginación. Es ella misma la que hace aparecer o desaparecer escenarios y personajes hasta que decide regresar de nuevo a su isla pequeña y pobre. La protagonista de *El viaje de Almamayé* es al mismo tiempo el lector, el personaje y el autor, técnica narrativa arriesgada y valiente para un texto destinado a los niños.

Arriesgado es también el libro *Rosaura y los autómatas*, obra compuesta de diferentes relatos cortos. En algunos casos, estas narraciones se van encadenando a través de algún elemento común o de un asunto que hay que dirimir. Por ejemplo, la vanidosa calabaza protagonista de "Calabaza Hueca", enfadada con la pluma roja porque ignora sus comentarios, consulta con la vaina de "Unas vainas verdes" y ambas van a ver al sapo de "Cara de sapo", al que se le ocurre la idea de que la urraca coja a la pluma y la arroje a la hoguera. Toda una sucesión de personajes absurdos y engreídos que no toleraron la indiferencia de la pluma. En otros casos, es el narrador el que introduce el nuevo relato: "Hay que ver lo que abundan los gansos en Europa. Del que estamos dispuestos a hablarles ahora, había vivido, en su más tierna infancia, en la casa de un predicador" (Campos-Herrero, 2007b, p. 63). Siempre hay un nexo entre los textos, no son completamente independientes, por ejemplo en ""Habla con tus vecinos" se menciona a Néstor y Federico, que se retoman en el relato titulado precisamente así "Néstor y Federico".

En cuanto a los personajes, algunos como "Calabaza Hueca" o "Espantanubes aterriza en la red" recuperan la tradición cuentística, cuyo máximo exponente es Hans Christian Andersen, de dotar de vida e inteligencia a los objetos inanimados. Otros textos tienen por protagonista a seres diferentes, extraños, por ejemplo, la niña de "Rosaura y lo autómatas" no habla, emite sonidos: "Había una vez una niña que nació con un extraño defecto. Bueno, tal vez no debamos llamarlo defecto sino rasgo, característica, detalle, singularidad. Le costaba entender las palabras y las frases y las cosas que la gente de su alrededor decía. Cuando tenía hambre emitía un extraño canto, como de gaviota, para pedir comida" (Campos-Herrero, 2007b, p. 9). Además, toca con un flautista autómata escondido en un reloj. Por otro lado, descubrimos a una Caperucita que, en realidad, es una niña disfrazada que tiene amigos en todo el mundo gracias a internet, se pierde por el bosque y el lobo debe ir a buscarla. También encontramos una Cenicienta que es una joven despistada y soñadora que se llama

Inocencia y que desea casarse con un príncipe, y un hada que es una niña pequeña, despierta y ocurrente, que va a tener una hermana.

Éstas no son las únicas referencias a los cuentos de hadas, pues los relatos maravillosos tradicionales son el hipotexto de muchos de las narraciones que aparecen en *Rosaura y los autómatas*. Así el capítulo cuarto, "Cara de sapo", comienza: "Siempre abrigó la esperanza de ser un príncipe. Un príncipe alto, hermoso, de penetrantes ojos oscuros. A veces cerraba soñadoramente sus ojos saltones y se perdía en quimeras. Soñaba con el beso de una hermosa joven. Un mua, mua, mua cálido y suave como el terciopelo azul. Un mua, mua, mua distinto al croac, croac, croac de su garganta batracia" (Campos-Herrero, 2007b, p. 55).

La pequeña protagonista de *Fany y los seres impares* encuentra un libro antiguo y extraño en la biblioteca titulado *Tratado de los seres impares*. Como lo van a destruir, se lo lleva a su casa y ahí comienza el misterio. En la primera página del libro se mezclaban palabras y dibujos entrelazados, los dibujos eran de formas de animales raros, como un jeroglífico. De la página 2 a la 12 no había nada escrito aunque parecía que alguien había borrado las palabras. De las páginas 121 a la 125 se describía una casa que más bien parecía una mansión encantada, "la casa de la vieja Trudy" en la que se oyen rumores y ruidos por la noche. La vieja Trudy había decidido poner en venta su casa y mudarse. La niña lleva la vida de una niña de sus edad, sale con sus amigas, va a la playa con su familia, etc. pero, a escondidas, lee el misterioso libro.

En una ocasión le habla un ser microscópico que se alimenta de papel y al que lleva a otro libro para que pueda seguir viviendo. En otra, los seres impares que pueblan el libro le hablan a Fany de su mundo ya desaparecido y de la vida que llevaban, siempre de tres en tres, o de cinco en cinco, de siete en siete, etc. Estos seres "eran del tamaño de media zancada. Un paso no muy largo dado por una cría de la estatura de Fany, ni muy alta, ni muy bajita. Hablaban y respiraban y tenían una cara dibujada que hacía aspavientos, pero carecían de ancho, de volumen. Eran como criaturas dibujadas, enteramente planas" (Campos-Herrero, 2010, p. 57). Una mañana, la gata de su vecina se come el libro pero, entonces, la niña recibe el consejo de un personaje singular, María, una vieja que parece estar loca y que vive en un chalet abandonado que está en venta. María la insta a que escriba la historia de esos seres cuando sea mayor. Esto tranquiliza a la niña a la que, de lejos, le parece ver tres Marías.

En esta obra Campos-Herrero mezcla dos realidades que conviven de forma paralela; de un lado, la vida cotidiana de Fany y, de otro, las historias que encierra el

manual. Alguno de estos sucesos no tiene ninguna relación con la trama principal, como sucede con el papel escondido que se llamaba "Redacción de Paquito para ninguna clase: del perro Caimán y de cómo lo conocí" y que se encuentra entre las páginas del libro. También hay personajes como el conserje y portero del colegio, Don Mario, que no aportan datos a la intriga inicial. Forman parte de la vida de la niña, como sus amigas o los compañeros del colegio. El final es ambiguo, la gata se come el libro y no se sabe nada más de estos seres. La intriga que despierta el inicio de la obra no se ve resuelta. Aunque también es un final abierto en el que la niña vuelve a su vida rutinaria, lo que pueda suceder en el futuro no se sabrá: "Sospechó entonces que en cualquier parte podría seguir encontrándose con curiosos Seres Impares. Respiró con cierto alivio. –De cualquier forma, no te vas a librar de una buena bronca- se prometió Fany mientras volvía a su casa en busca de Lolita" (Campos-Herrero, 2010, p. 88).

Todos los personajes que pueblan las páginas de los libros de Campos-Herrero resultan peculiares, poco comunes. Todos ellos contribuyen, junto con el tiempo y el espacio en el que deambulan, a crear una atmósfera lúdica, imaginativa, en ocasiones surrealista, que puede despistar a los lectores menos avezados pero que es muy original tanto en su planteamiento como en el desarrollo del argumento.

1.1.6. La riqueza temática de Alexis Ravelo

Alexis Ravelo nació en 1971 en Las Palmas de Gran Canaria y ha sido un autodidacta que participó en talleres literarios impartidos por maestros como Mario Merlino, Augusto Monterroso o Alfredo Bryce-Echenique. Fue cofundador de la revista literaria *La Plazuela de las Letras* y autor de espectáculos teatrales y guiones para programas infantiles de televisión. Su primer libro de relatos, *Segundas personas*, se publicó en 2000, después de que el año anterior recibiera el premio Poeta Domingo Velázquez. En 2006 aparece su segundo volumen de cuentos, *Ceremonias de interior*, y su primera novela negra *Tres funerales para Eladio Monroy* que supuso un enorme éxito y el descubrimiento de uno de los autores con mayor proyección nacional, no en vano ganó en 2013 el XVII Premio de Novela Negra Ciudad de Getafe por *La última tumba*. Otras de sus novelas son *La noche de piedra*, *Sólo los muertos*, *Los tipos duros no leen poesía*, *Los días de mercurio*, *Morir despacio*, *La estrategia del pequinés*, y *Las flores no sangran*. Todas ellas novelas negras.

Dentro de la literatura infantil y juvenil ha publicado: *La historia del bufón Alegre Contador* (Ravelo, 2008a), *La princesa cautiva* (Ravelo, 2008b), *Los perros de*

agosto (Ravelo, 2009), *Las fauces de Amial* (Ravelo, 2010), *Dácil, princesa de Taoro* (Ravelo, 2013a), *Las pruebas de Maguncia* (Ravelo, 2013b), *Las ratas de noviembre* (Ravelo, 2015).

La narración de *La historia del bufón Alegre Contador* juega con los tópicos de la literatura infantil, entre ellos, el viaje iniciático, de superación del protagonista. Alegre Contador ha nacido feo: "Así que el protagonista de esta historia era feo feo. Más feo que un pie. Tan feo como un codo. Feo como la fealdad misma. Y, sin embargo, no te quepa duda: Alegre Contador es el protagonista de esta historia" (Ravelo, 2008a, p. 6). Y aquí comienza la originalidad del texto, la subversión de los roles, porque el héroe es feo y además un simple contador de cuentos. Sin embargo, es una persona optimista y confiada que posee el don de maravillar con sus historias a los que las escuchan. Alegre sabía muchos cuentos porque desde pequeño leía mucho, libros de todas clases, por eso, cuando ya los había leído todos, decidió marcharse a recorrer mundo y poder conocer a otras personas y sus historias.

La otra protagonista de la obra es Graciela, la princesa más bella que nadie se haya podido imaginar, pero una princesa triste que nunca sonríe, hasta ahí parece que todo transcurre igual que en los cuentos. Pero esto no es exactamente así porque la princesa comenzó a tocar la batería para combatir su apatía y nadie podía soportar estar en palacio. Para que se divirtiera y dejara el instrumento que desesperaba al reino, y en especial a su padre el rey, contrataron a Alegre Contador bajo pena de que, como no lo lograra, perdería sus orejas, según él mismo la única parte bonita de su anatomía. Alegre no sólo le cuenta buenas historias sino que consigue enamorarla y casarse con ella.

Como ya hemos adelantado, el libro mantiene un diálogo continuo con los cuentos tradicionales. Esta relación es explícita, no sólo porque los objetos mágicos ayuden a resolver la trama, o porque el príncipe y la princesa sean guapos y el bufón feo, o porque dos ogros, un mago y un sabio transiten por las historias que cuenta Alegre, sino porque así lo explica el texto: "Los padres de la princesa, el rey Rigoberto y la reina Ifigenia, habían sido protagonistas de otro cuento, que terminó antes de que empezara este, y eran felices y comían perdices. Comían perdices a todas horas" (Ravelo, 2008a, p. 16), "Que yo sepa, la princesa Graciela no ha salido nunca en ningún otro cuento. Pero es porque era muy tímida y le daba apuro presentarse a las pruebas de selección" (Ravelo, 2008a, p. 16). Este recurso es uno de los atractivos de la obra. Utiliza el imaginario del lector para jugar con los sucesos y los personajes fácilmente reconocibles, y darle un final inesperado pero feliz al relato.

Además de la relación intertextual con los cuentos tradicionales, otras características de este texto son: un estribillo que se repite al final de cada capítulo: "Así fue como sucedió. Con palabras me lo contaron, y con palabras te lo cuento yo"; las apelaciones directas al lector: "Así pues, el rey Rigoberto desistió de comunicarse hablando con Alegre Contador y mandó traer una pizarra, más o menos como las que utilizas tú en clase, pues aunque en esta época no había televisión ni radio, pizarras sí había" (Ravelo, 2008a, p. 24), "El susto que se llevó el pobre rey Rigoberto fue indescriptible. Cuando algo es indescriptible es mejor no intentar describirlo. Pero, para que te hagas una idea, bastará con que te diga que al rey se le pusieron los pelos de punta tan repentinamente que la corona salió despedida..." (Ravelo, 2008a, p. 23); las reflexiones del narrador que se introduce en los hechos y toma partido: "y sintió lástima de él, como si hubiera que sentir lástima por el hecho de que alguien sea diferente en lugar de aceptarlo tal y como es (ya te dije que en este reino aún no habían descubierto algunas de las cosas que para nosotros son normales)" (Ravelo, 2008a, pp. 25 y 26), "Mas la reina Ifigenia (que, dicho sea entre nosotros, era bastante más inteligente que él) tomó la palabra y dijo al príncipe Romualdo: -Querido príncipe, meditaremos tu oferta pero habremos de contar con el consentimiento de la princesa Graciela" (Ravelo, 2008a, p. 44) y el lenguaje poético: "Alegre Contador no se fue a la cama inmediatamente. Primero dio un suspiro de amor por la princesa Graciela. Y el suspiro recorrió los amplios pasillos de palacio. Y subió escaleras y cruzó salones y atravesó estancias hasta llegar al dormitorio de la princesa" (Ravelo, 2008a, p. 52). Con todos estos ingredientes se construye un texto entretenido y bien enlazado.

La princesa cautiva es también un cuento de hadas que se construye a partir de otro anterior, una antigua historia anónima india que el autor reescribe y desarrolla en un ambiente mágico y exótico. Los ogros raptan a la princesa Virna y el rey de estas fieras pretende casarse con ella. La princesa, muy inteligente, sólo le pide un poco de tiempo para conocerse, de esta forma gana tiempo para descubrir el secreto que puede acabar con los ogros. Durante dos noches los entretiene con cuentos para que su amado pueda liberar a las abejas que los mantienen con vida gracias a su miel mágica. Esta miel servirá también para deshacer el hechizo que sufrían los habitantes de ese país, Ceilán, que ahora son humanos y no ogros. El texto posee todos los elementos de los cuentos de hadas: algunos personajes fieros y otros valientes, una princesa astuta que entretiene a sus captores con sus cuentos como Scherezade, un palacio en el fondo de un estanque, una miel mágica. El narrador, como es propio de estos textos, es en tercera

persona y se permite únicamente algún comentario: “Asura vaciló un instante antes de concedérselo. Tras mucho pensar (a los ogros les costaba mucho eso de pensar, estaban más acostumbrados a usar la fuerza bruta), dijo a la princesa...” (Ravelo, 2008b, p.18).

Si las dos obras anteriores beben de las fuentes del relato tradicional, *Los perros de Agosto* es bastante novedosa en tanto que es un relato que se puede identificar con el género negro, pero para jóvenes. Esto tiene consecuencias directas en la elección de las situaciones y del lenguaje. Así sucede, por ejemplo, con la forma de utilizar la ironía y la sátira que se endulzan o, simplemente, se suavizan. Sin embargo, se conservan los elementos esenciales del género que, por otro lado, hacen muy recomendable la novela: un protagonista con mucha personalidad, un asesinato y una trama que debe desvelar los secretos que esconde la realidad, y que implica a lo mejor y peor de la sociedad canaria. El personaje central es un estudiante del último curso de periodismo que hace sus prácticas en un periódico de segunda fila, *Realidad Canaria*, y que decide indagar en los misterios que encierra el cadáver de un aparente indigente que flota en las aguas del muelle. El Gordo Castro, sobrenombre por el que se conoce a Jorge Castro Fajardo, es el que va guiando al lector por la novela pues el narrador es en primera persona. Este narrador es un ser peculiar:

> Yo soy un tipo más bien raro, eso hay que reconocerlo. A lo mejor por eso ligo poco, Y cuando digo “poco”, quiero decir “nada”. Y cuando digo “más bien raro”, quiero decir “más raro que un obispo en biquini”. Me gustan los cuentos de H.P. Lovecraft, las *pelis gore* y Led Zeppelin. Me aburren las comedias románticas y los *emos*. Y hay dos cosas que detesto minuciosamente: las corbatas y mi hermano Eduardo (Ravelo, 2009, p.11).

Este Gordo Castro es un personaje del siglo XXI, rockero, con gustos intelectuales, al que no le falta el sentido del humor, recurso con el que logra muy pronto la simpatía del lector: “Por lo demás, poseo la agresividad de un koala, la fuerza de un perrito de la pradera y la agilidad de un buzón de sugerencias” (Ravelo, 2009, p.103). Ese dechado de virtudes que es el Gordo, sorpresivamente, termina convirtiéndose en un héroe. La complicidad con el lector está garantizada, había empezado el relato dirigiéndose a él de forma descarada y sincera, sin contemplaciones: “Si te interesa y tienes un rato libre, continúa leyendo. Si no, cierra inmediatamente el libro y utiliza ese tiempo que tú crees que te sobra en ocupaciones más meritorias, como cortarte las uñas de los pies o enchufarte a la consola. Tú te lo pierdes” (Ravelo, 2009, p. 8). Y lo acaba de la misma forma: “Y hasta aquí hemos llegado. Ese es el *Why*, el

porqué de aquella noticia. Ya veo que seguiste leyendo, así que supongo que no te apeteció jugar a la consola y que tus uñas no requieren ahora mismo de cuidados urgentes. Eso que ganas, ¿no?" (Ravelo, 2009, p. 139).

Las ratas de noviembre continúa en la misma línea que *Los perros de agosto*, resulta además significativo el título de ambas novelas de idéntica estructura. Su protagonista es el mismo Gordo Castro pero años después, ya convertido en periodista de un medio digital *Canarynews*. Muere asesinado un rico empresario y se ha detenido al culpable, pero nada es como parece. La abogada del acusado, a la vez compañera y medio novia del acusado y del Gordo en el instituto, pide la ayuda del periodista para demostrar la inocencia de su defendido y, como el mismo Gordo Castro dice "... y fue así como, por segunda vez en mi vida, me impliqué en un asunto que me venía grande y que estuvo a punto de costarme el pescuezo" (Ravelo, 2015, p. 11).

El caso acaba resolviéndose y sale a la luz una trama de dinero y corrupción. El narrador en primera persona mantiene el diálogo con el lector igual que en la anterior novela: "Mientras otros chatean, ven series o juegan en sus móviles, sus ordenadores o sus consolas, yo estoy aquí escribiendo y tú estás aquí leyendo, haciendo que el tiempo deje de existir" (Ravelo, 2015, p. 7). Es el vaivén temporal que Ravelo gusta de usar. Mientras se adentra en la trama, las confidencias al lector continúan, son como una conversación íntima:

> En voz baja. A veces conviene hablar en voz baja. Fingir que hablas de cualquier cosa menos de aquello de lo que en realidad estás hablando. Como cuando estabas en clase y comentabas con los compis que el profe o la profe eran un rollo. O como entonces, mientras a pocos metros, tras una puerta acristalada, estaba Toñi Vidanes, que acababa de hacerle la gran reverencia al socio de un tipo cuyos archivos estás explorando con tu compañera en los ordenadores de la oficina (Ravelo, 2015, p. 88).

Ambas novelas transcurren en Las Palmas de Gran Canaria y, en ocasiones, se describen sus escenarios, como la terraza del Parque de San Telmo, el muelle, la cafetería Yeray, etc. En este aspecto, estas obras para jóvenes lectores entroncan con toda la novela negra que ha escrito y está escribiendo en el Archipiélago una generación de escritores, entre los que se encuentra el propio Ravelo, que está cosechando muchos éxitos más allá de las fronteras de las Islas. Éste es un género que abrirá nuevas posibilidades temáticas y lingüísticas a la literatura juvenil.

El misterio envuelve también *Las fauces de Amial*, pero es otro tipo de misterio. En realidad, es un relato de terror, inquietante, que narra sucesos desagradables con descripciones poco aptas para niños pequeños o jóvenes sensibles. Los hechos ocurren en 1920 en un pueblo costero llamado Circe del que desaparecen varios niños. Casi a la misma vez que las desapariciones, llega al pueblo una reputada pastelera que abre una exquisita confitería que atienden unas trillizas: Helena, Penélope y Dido, nombres significativos. Amial, la pastelera, sabe cosas sin que nadie se las cuente y un aire de misterio la envuelve. En alguna ocasión confiesa a los niños que la interrogan que es adivina.

Los vecinos culpan a Amial de las desapariciones pero, al final, el responsable asesino de niños es descubierto. Era un amable conciudadano que entrenaba al equipo de fútbol y que participaba en las batidas para buscar a los niños, el mismo que había sembrado las sospechas sobre la pastelera. Cuando el protagonista es secuestrado, se comunica a través del sueño de su hermana y desvela el nombre del secuestrador. Entonces Amial y las trillizas le salvan la vida. En realidad, ella es una lamia y sus compañeras unas arpías; seres mitológicos griegos que buscan a los malvados que atacan a los niños para matarlos:

> Me volví y vi algo que aún me cuesta describir: Edelmiro estaba inmovilizado por tres seres horrendos. Eran tres enormes cuervos del tamaño de avestruces, con garras de águila y cabeza de mujer, que aleteaban sosteniéndose sobre le suelo. Y esa cabeza femenina era la misma. La cabeza pálida y bella de Dido, de Helena, de Penélope. Una de ellas atenazaba la cabeza de Edelmiro desde atrás, tapando sus ojos y su boca con sus zarpas. Las otras le sujetaban, cada una, uno de sus brazos extendidos. Así, inmovilizado en su monstruosa crucifixión, lo mantuvieron ante mis ojos atónitos (Ravelo, 2010, p. 152).

El texto está escrito en forma de diario. El narrador es Mauricio, el niño protagonista de los hechos. Años después, su nieto se lo hace llegar al juez que instruye un caso contra Amial, acusada nuevamente de la desaparición de unos niños.

Con *Dácil, princesa de Taoro* vuelve Ravelo al relato tradicional, aunque en este caso se centra en una de las leyendas más difundidas en Canarias, la de la princesa Dácil. Según cuentan, Dácil se enamoró y casó con uno de los castellanos que llegaron a la isla de Tenerife con intención de conquistarla después de la caída de Gran Canaria. Este matrimonio significó la amistad de los dos pueblos, aunque, en realidad, no hay ningún testimonio histórico que confirme la existencia de la hija de Bencomo y de su

enamorado, Gonzalo del Castillo. Como en todas las leyendas, los personajes representan modelos extremos y valores imperecederos: los dos enamorados son bellos, tolerantes, valientes y mantienen su amor por encima de todas las dificultades, un amor que surge desde el primer momento que se ven: "Y, en efecto, Dácil estaba cautivada. Pero no en el sentido que lo decían los suyos, sino de amor. Ahora llevaba en los ojos y en el corazón a aquel Gonzalo de quien nada sabía, pero a quien se sentía unida como a nadie" (Ravelo, 2013a, sp.). Como es de esperar, toda leyenda tiene una buena dosis de romanticismo.

En *Las pruebas de Maguncia*, Alexis Ravelo recupera el cuento maravilloso para jugar con dos de sus personajes más habituales: las hadas y los trols. En este texto, las hadas han tenido que transformarse para sobrevivir, no para engañar y acabar con los niños como hicieron las brujas de Roald Dahl, sino para socorrer a sus ahijados. "Ahora las hadas son señoras de mediana edad (solo en apariencia, porque en realidad viven miles de años), gorditas y con trajes estampados de flores. Llevan el pelo más bien corto, teñido de color zanahoria o color berenjena" (Ravelo, 2013b, p. 8). Las hadas están muy bien organizadas, tienen repartidas sus tareas y se entrenan concienzudamente y, sobre todo, deben tener cuidado con los trols. Porque también hay trols en esta historia. Los trols están disfrazados de ciudadanos (bien peinados y trajeados, aunque con mal gusto), pero para hacer el mal. Odian a las hadas madrinas y a todas las mujeres por lo que no quieren que trabajen en la enseñanza, la economía, la política, etc. Los trols poderosos hacen grandes maldades, los menos poderosos, pequeñas infamias para amargarle el día a la gente. Una de las características más destacadas de estos trols camuflados es que comen continuamente chicle de menta y caramelos de eucalipto. "Hacen eso, porque, aunque han logrado imitar en todo a los humanos, hay algo que son incapaces de disimular: su horrible, nauseabundo, repugnante y hediondo mal aliento" (Ravelo, 2013b, p. 18).

Después de la presentación de estos personajes, la obra cuenta la historia de Maguncia, un hada novata que ha suspendido los exámenes porque está resfriada, por tanto no puede utilizar su olfato de hada para detectar trols. Debe superar varias pruebas para convertirse en un hada madrina, tiene que conseguir que dos niños cumplan sus sueños. A Margarita le gusta dibujar por todas partes y además quiere tener algún animal, sus padres no le dejan ni una cosa ni la otra. A Plácido, un niño muy pobre, y a su abuela, los van a echar del edificio en el que viven porque quieren construir plazas de garaje. Maguncia regala a Margarita un lápiz mágico gracias al cual cobra vida lo que

dibuja, y a Plácido un cuaderno de sueños que responde a sus preguntas, entre ellas cómo arreglar las cosas para que no los desahucien. Con ambos objetos los niños consiguen solucionar sus problemas, aunque ellos también colaboran con su valor e inteligencia. Maguncia, por supuesto, consigue ser un hada madrina.

En este libro de Alexis Ravelo confluyen referencias intertextuales de otras obras como *Peter Pan*, pero incluso de textos del propio autor pues Maguncia ha inventado unos objetos mágicos muy útiles: "Las gafas que permitían ver el paisaje del corazón de las personas, la piedra que cambiaba de color cuando alguien mentía y el espejo que mostraba el futuro ..." (Ravelo, 2013b, p. 31). Es decir, los mismos que regalan a Alegre Contador los personajes que se va encontrando por el camino, y que le ayudan a desenmascarar el príncipe y conseguir el amor de la princesa. Como es usual en el autor, el narrador dialoga con el lector y, de alguna forma, juega con él, por ejemplo en relación al tiempo de la narración y al de la lectura: "Margarita se asombró de que la mujer conociera su nombre. Tú sentirás menos asombro, porque, como estás leyendo este libro, ya sabrás de quién se trataba. Pero Margarita no había leído este libro, por la sencilla razón de que aún no había sido escrito, así que preguntó cómo sabía quién era ella, si nunca se habían visto" (Ravelo, 2013b, p. 49).

Muestra Ravelo en su obra para niños y jóvenes idéntica capacidad de atrapar al lector que en su obra de adultos. La técnica narrativa se simplifica pero no se ignora y mantiene rasgos comunes en todos sus libros, lo cual indica seriedad a la hora de abordar temas y personajes tan dispares. Se detiene en las leyendas pero también en los cuentos y las historias maravillosas y, cómo no, en el misterio y el relato negro.

Además de Lezcano, Arozarena, León Barreto, González Déniz, Campos Herrero y Ravelo hay otros autores que, en algún momento, dentro de una producción dirigida fundamentalmente a los adultos, han escrito para niños o jóvenes. Entre ellos se encuentran Luis Junco, autor de *La cruz del inglés*, Sabas Martín, premio Atlántico de Literatura Infantil en 1992 con *La fuenteviva*, también autor de *Los mapas de cristal*. Cecilia Domínguez, vinculada al mundo de la literatura como poeta y narradora, premio Canarias de Literatura en el año 2015, ha escrito para niños *Entre tejados*, *Fompi*, *Lío y Fompi*, y *Días de abril*. Santiago Gil, periodista y escritor, es autor de *Los suplentes* y *El motín de Arucas*. Víctor Álamo de la Rosa se acerca al lector juvenil con *El naufragio de los mapas* y *Omar el Cangrejo*. Francisco Quevedo, premio Benito Pérez Armas es autor de *La noche de fuego* y José Luis Correa, también premio Benito

Pérez Armas, autor reconocido de novela negra con la saga protagonizada por Ricardo Blanco, ha escrito para jóvenes *La verdadera historia de Helena-con-hache* y *¿Qué quieres que te diga? y otros cuentos.*

La fecundidad de los autores canarios se revela en una labor constante, también en el terreno de la literatura infantil y juvenil. Si como escritores para adultos tienen su estilo personal y su predilección por determinados temas, sucede de igual forma en sus textos para niños y jóvenes. Esta abundante producción enriquece la creación literaria canaria e impide un análisis más exhaustivo de cada una de las obras en este espacio.

1.2. Publicación y difusión de la literatura infantil y juvenil en Canarias

La literatura tiene una vertiente mercantil que no puede obviarse porque, si no hay publicación y difusión, no hay lectores y, si no hay lectores, se interrumpe el acto de comunicación que debe fluir entre autor y receptor. En el contexto de las Islas Canarias, esta difusión debe darse en dos vías, de un lado, la del Archipiélago, territorio fragmentado, de otro, la del continente, lejano y distante. Esto significa, a priori, una relación compleja entre creación y mercado. Muchas obras de literatura canaria son completamente desconocidas en el continente, y en el Archipiélago pocas editoriales se hacen eco de las obras escritas en Canarias para distribuirlas en el territorio nacional. Habría además que preguntarse cuántos proyectos editoriales para difundir la literatura canaria en las Islas triunfan y se mantienen con el paso de los años. Se queja León Barreto (2000) de la escasa difusión y repercusión de la obra de los creadores canarios en el continente: “A lo más que han llegado las editoriales que trabajan desde estas Islas es a meter unos cuantos ejemplares en la Casa del Libro de la Gran Vía, pero hasta el momento es una asignatura pendiente la distribución profesional en la Península” (p.13).

Esta realidad no ha cambiado sustancialmente con el paso de los años, pero esto no ha sido impedimento para que en Canarias se publique y se siga creando. En el caso de la literatura infantil y juvenil, el aluvión de editoriales y libros para niños ha sido enorme. En este sector en concreto, habría que preguntarse no ya si estas publicaciones son o no conocidas fuera de las Islas, sino si la escuela, los niños y jóvenes de Canarias las incluyen dentro de sus lecturas.

Guerra Sánchez (1991), entre otros tantos autores, defiende la necesidad de utilizar en las aulas una literatura que él denomina contextualizada. De esta forma los alumnos sentirán interés por las lecturas que hacen en clase y continuarán leyendo sin

perjuicio de que en algún momento accedan a las grandes obras, sean hispanas o universales. Esta literatura contextualizada en ningún caso deberá significar textos de baja calidad literaria. En este sentido afirma:

> Una forma de proceder para conseguir parte de ese doble objetivo de acercamiento del niño a la literatura clásica a la vez que afianza los esquemas de su lengua materna, podría ser el hecho de darle a conocer junto a los clásicos hispanos o universales, esa otra literatura producida en su inmediato marco cultural, fruto tal vez de una microtradición literaria más o menos marginal, pero con la suficiente calidad y entidad como para que merezca ser estudiada toda vez que esta es reflejo de la sociedad y el entorno que le rodea (Guerra Sánchez, 1991, p. 282).

La literatura, como otros productos culturales, contribuye a fomentar la identidad, el sentido de pertenencia. Esto sucede, también, con la literatura dirigida a niños y niñas. La identidad nacional también se construye a través de las lecturas que hacen los pequeños (Meek, 2001). De hecho, en algunos momentos de la historia, esta literatura puede convertirse en propaganda, tal como sucedió en la España de la posguerra (García Padrino, 1992), mientras que en otros, el significado del texto sólo es comprensible en el entorno cultural en el que surge. Así lo explica Meek (2001) en relación a la literatura infantil inglesa, en obras como *The Jolly Postman* de Ahlberg, *El cartero simpático*[39] en la traducción española, que tanto éxito ha tenido entre lectores de todas las edades. La ironía que surge del texto sólo puede entenderse en el entorno cultural británico. Los lectores de otras contextos perciben el juego entre los personajes y escenas de los cuentos tradicionales y las situaciones cotidianas divertidas que se originan. Sin embargo, para la crítica británica puede tener un sentido más hondo no siempre traducible. Al respecto, dice Meek (2001) que

> The 'Englishness' seems to be part of the attraction: the rural scenery, the eccentricities of the characters and the collecting up in the layered text of familiar English story conventions. Just how books 'travel' is a concern for publishing houses in the promotion and distribution that has always been at the heart of the children's market. It would be interesting to know how cultural and national conventions are not only translated but also interpreted in other countries (Meek, 2001, p. xv).

[39] Esta obra de Janet y Allan Ahlberg ha sido publicada en España por la editorial Destino

Incluso aquella literatura infantil y juvenil que tiene una vinculación explícita y evidente con una identidad nacional concreta, puede ser reconocida y aceptada por lectores de otras zonas geográficas y culturales.

1.2.1 Las editoriales

En relación al mundo editorial, en Canarias encontramos, de un lado, las editoriales nacionales que han publicado obras de literatura infantil canaria y, de otro, las editoriales canarias. Junto a ellas, es necesario mencionar algunas de las editoriales nuevas, surgidas a la luz del desencanto con las empresas que ya existen y el afán de los autores por tener cierta independencia para manejar sus ventas y, por consiguiente, sus ingresos.

En 1985 la editorial SM en su colección "El Gran Angular" publicó la novela de Carlos Guillermo Domínguez *Atacayte*, y esto supuso un hito importante para la literatura infantil y juvenil canaria. Era la primera vez que una editorial de ámbito estatal publicaba a un autor canario que escribía literatura juvenil y que, en ese momento, era conocido por sus obras dramáticas y su labor radiofónica y periodística. El libro tuvo un enorme éxito y en 1987 se editó el segundo de lo que después se conoció como la trilogía canaria, *Sosala*, en 1992 llegó *Bencomo*. Todas las novelas se vendieron muy bien y tuvieron hasta cuatro y cinco ediciones. A partir de ahí, se estableció una relación entre las editoriales estatales y las obras escritas en Canarias. Relación no tan fluida como cabía esperar dado el volumen de creación en las Islas, pero tampoco desdeñable.

El mismo Carlos Guillermo publicó posteriormente, también con SM, *El hombre de otra galaxia* y *Nayra*, con Anaya *Guan Tibicena*, con Edebé *La casa del pánico*, con Alfaguara *Shila, el humo de la guerra* y con Edelvives *Abuelo Marcial*. Es el autor que ha publicado en más editoriales estatales. Posteriormente, otros escritores canarios de literatura infantil y juvenil continuaron interesando a las grandes editoriales. Así, Chema Hernández también publicó parte de su producción literaria en SM: en 1998, *Borja quiere ser mago* en la colección "Los piratas del Barco de Vapor" y un álbum en pictogramas, *El pirata despistado* y en 1999, *Irene Pintaparedes* en la colección "Cuentos de ahora". Aunque también en otras editoriales nacionales, *La rebelión de Karen* la editó Casals en su colección "Punto Juvenil" en 1996 y en 1998 fue responsable Everest de *La nube de ronquidos*.

Una década después, otros escritores también tuvieron esta oportunidad. De nuevo en SM, en la colección “El barco de Vapor”, publicó Miguel Ángel Guelmí *La bruja Ulula y el bosque del No*, esta obra tuvo una edición para España y otra para México. *Enigma en el colmenar* fue editado por Alfaguara en 2002 y *Cleo, el caracol aventurero* fue publicada en 2007 por San Pablo, ambas de Joaquín Nieto. También San Pablo se hizo cargo en 2010 de *Grejo y el mar*, obra de Daniel Martín. Este mismo autor había visto antes, en 2008, su obra *El monstruo* convertida en un precioso álbum editado por Lóguez con ilustraciones de Ramón Trigo. Otro álbum ilustrado es *Mi abuelo Simón lo sabe* de Nieves Pérez Rivero, publicado en Anaya Infantil y Juvenil. Este texto obtuvo el Primer Premio en el VII Certamen Internacional de Álbum Ilustrado "Ciudad de Alicante" en 2007. Más recientemente, en 2011, Pepa Aurora, autora muy conocida en las Islas Canarias que ha publicado la mayor parte de su obra en editoriales locales, ha editado en Alfaguara *La lagartija escurridiza*.

Estos son ejemplos de cómo diferentes editoriales nacionales han editado obras de literatura infantil y juvenil canaria. Pero no debemos olvidar la editorial Anaya y su colección “El volcán”, una de las más destacadas, tanto por el volumen de libros publicados, como por su repercusión social y didáctica. La colección, auspiciada por una editora con gran capacidad de difusión, sólo publica obras de autores canarios y su mercado es el de las Islas pues es muy difícil adquirir los títulos fuera del Archipiélago. Esta colección cuenta con veintiséis títulos en el catálogo del 2015 separados por niveles, desde primero y segundo de Educación Primaria hasta tercero y cuarto de la ESO. La mayoría de los libros tienen cuaderno de actividades pero las obras que publican son de toda índole, no necesariamente de temática didáctica. Hay una buena selección de autores que representan muy bien la creación en literatura infantil y juvenil en Canarias.

Recientemente, otra editorial estatal, Susaeta, ha promocionado una colección llamada “Leyendas Canarias” en la que se recogen diferentes relatos de la cultura canaria, algunos de ellos de origen oral. Limitada al mercado canario, la colección presenta un formato manejable pero en tapas duras y con ilustraciones. Los relatos sitúan siempre a unos niños en el lugar en el que transcurrieron los hechos mágicos. Estos niños tienen, de un modo u otro, la oportunidad de vivir la leyenda, son como viajeros en el tiempo. La autora de la recreación de la leyenda es siempre la misma, Lorena Marín, y las ilustradoras también se limitan a Ana Campos y Pilar Campos y, en algún título, Marifé González. La colección cuenta con diez títulos: ”La isla de San

Borondón", "El aquelarre de las brujas", "El fantasma del Palacio Lercano", "La leyenda del Garoé", "El salto del Guanche", "Olivina, la piedra mágica", "La fuente de las brujas", "La leyenda del Drago", "La leyenda del pirata" y "Gara, princesa del agua y Jonay, príncipe del fuego".

El hecho que mejor representa el auge de la literatura infantil y juvenil en Canarias, es la aparición de numerosas editoriales que publican libros para niños y jóvenes. Algunas de ellas combinan esta literatura con la de adultos, pero otras sólo se dedican a promocionar las obras y los autores para niños. Cada una de estas editoriales ha corrido con mejor o peor suerte en el mundo empresarial. Esto ha repercutido en los autores y los lectores porque, de repente, obras que estaban en las librerías ya no se consiguen, o se han descatalogado, o bien se editan colecciones que acaban en su segundo o tercer número. Por otro parte, los criterios de selección de las publicaciones tampoco son siempre estrictos, pues se desea corresponder a una demanda elevada de los consumidores y aprovechar el mercado que abre la escuela. No siempre cantidad y calidad han ido de la mano en la literatura infantil y juvenil, como tampoco en la literatura de adultos, esto obliga a que mediadores, docentes y lectores afinen en los criterios de selección.

La editorial más veterana en la publicación de literatura infantil en la comunidad canaria es el Centro de la Cultura Popular Canaria (CCPC) que, junto a obras de todo tipo vinculadas con la historia, la literatura, la etnografía, la gastronomía, la música y el patrimonio de Canarias, incluyen en sus catálogos textos dirigidos a los niños. Desde 1977, este proyecto que cuenta también con una emisora de radio y una revista digital, ambas con el nombre de San Borondón, ha difundido temas canarios con el propósito de que se conozca la cultura de las Islas en sus fronteras y más allá de ellas. En el CCPC han publicado autoras como Pepa Aurora, Maribel Lacave, Mary Fumero e Isabel Medina. Las ediciones de los cuentos son en tapa blanda, tamaño grande e ilustraciones bastante infantiles en sus formas y colores. En alguna ocasión, han contado con la colaboración de humoristas gráficos conocidos como J. Morgan que puso imágenes a *La isla de los colores* de Pepa Aurora. Reproducimos a continuación alguna muestra de los cuentos publicados por el CCPC:

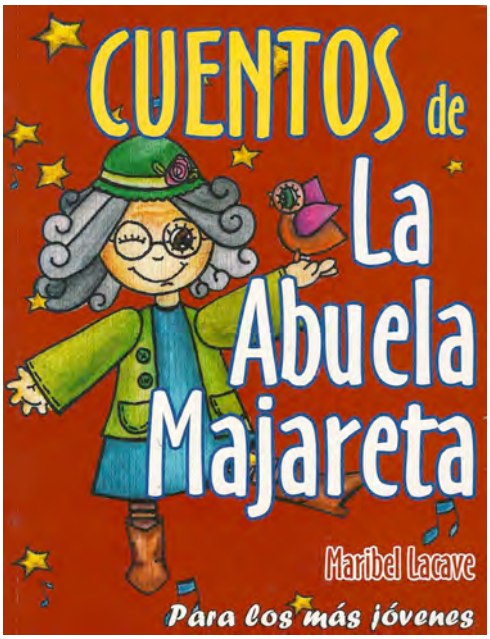


Figura 1

Figura 2

Otra editorial que desarrolló una colección de obras infantiles y juveniles fue la editorial Benchomo, constituida en 1998. Benchomo dedicó a los más jóvenes la colección "Tayri y Airam" con las obras distribuidas por edades según colores: en rojo para los más pequeños, en verde para los de 8 a 12 años y en violeta para los lectores mayores de 12 años. Entre los libros publicados se encuentran autores reconocidos para adultos, rescatados para los más jóvenes, como Miguel Sarmiento o Víctor Ramírez, y otros autores noveles. Estos libros tienen formato de libro de bolsillo e incluyen alguna imagen en color en la franja para los más pequeños. Hoy estas colecciones no se publican y es muy difícil acceder a sus títulos.

Editoriales que mantienen su actividad y publican literatura infantil y juvenil, aunque de modo más o menos regular, son Anroart, Beginbook, Bilenio, Cam-PDS, Diego Pun Ediciones, Ediciones Tegala, Idea, Afortunadas, Maresía.

Anroart cuenta con varias colecciones dedicadas a la literatura infantil y juvenil: "Aguaviva", "Caracola", "Cuentos de la abuelita Ana", "Laurisilva", "Tabaiba" y "Teatro alegre". Muchas de estas colecciones sólo cuentan con unos pocos títulos, tres, cuatro, cinco, o se limitan a una autora. Beginbook es una editorial reciente que tiene una sección dedicada a la literatura infantil y juvenil. Dentro de ella se integra la colección BICI, Biblioteca Infantil Canaria Ilustrada que, hasta el momento, ha publicado tres títulos. Es preciso destacar que estos libros son una muestra de cómo en ocasiones ilustración y texto no se ayudan. Las imágenes son burdas pero, sobre todo,

oscuras para un material de esta categoría, en cambio, los textos están muy bien escritos y despiertan la capacidad de fabulación del lector, todo lo contrario que las imágenes que los acompañan. Como ejemplo de lo que afirmamos, nos detendremos en la descripción que hace Alexis Ravelo de la princesa Dácil: "De pronto, una corazonada le llevó a mirar su reflejo en el agua y entonces fue cuando la vio. Allí, junto al reflejo de su imagen, había otra, pero muy distinta; era una hermosa doncella de largos cabellos negros, con piel muy bronceada y enormes ojos almendrados que le miraban con asombro" (Ravelo, 2013a, sp). En las ilustraciones Dácil es pelirroja, sin expresión, parece una muñeca fabricada en serie:

Figura 3

Bilenio es también una editorial reciente, iniciaron su trabajo en el mundo editorial y de la distribución de libros en 2009. Sus primeros libros de literatura juvenil son las trilogía de Juan Carlos Saavedra, *El misterio de las Afortunadas* de 2009, *La conspiración de los tres dragos* de 2010 y *El ocaso del sol negro* de 2012, libros de misterio y aventura que tuvieron bastante éxito entre los más jóvenes si tenemos en cuenta que del primero de ellos se hicieron varias ediciones. También se han atrevido con el álbum ilustrado, *La gota* de Daniel Martín publicado en 2011, y con libros de bolsillo pero de cuidado formato, como *Pétalo 21* de Sandra Franco publicado en 2015 con ilustraciones de Tania Coello.

Por su parte, Cam-PDS se dio a conocer con libros de muy pequeño formato, menores que el libro de bolsillo, con alguna imagen en blanco y negro. Integran la colección "Episodios Insulares", rememorando los Episodios Nacionales de Galdós, y destacan los sucesos más importantes en la historia del Archipiélago. Estos episodios se

encargaron a diferentes escritores y hoy en día suponen un inventario de veintisiete números que recogen sucesos de todos los siglos de la historia de las Islas, desde leyendas del origen de los primeros pobladores, hasta acontecimientos de la Guerra Civil Española, pasando por encuentros con piratas y sucesos luctuosos como el incendio del Teatro Pérez Galdós o el naufragio del Fausto. Posteriormente, la editorial ha editado otro tipo de textos y libros como los que integra en su colección "Cuentos para saber más", álbumes ilustrados de mayor formato. Los fundadores de Cam-PDS dedican también sus esfuerzos a campañas de *Crowdfunding* a través de las cuales se editan obras de autores canarios que, de otro modo, sería muy difícil sacar a la luz pública, aunque éstas no son obras específicamente de literatura infantil y juvenil.

Diego Pun Ediciones es una editorial nacida en Canarias pero que publica a autores de muchas otras zonas geográficas. Especializada en literatura infantil y en ediciones esmeradas, sobre todo álbum ilustrado, en su catálogo aparecen varias colecciones: "Guaydil" de libros de poesía, "Árbol de las palabras" de cuentos de todo el mundo, "Juegos para soñar" que recoge libros para fomentar la creatividad, "Palabras del viento", álbumes ilustrados y "Diego Pun adultos" destinada a propuestas diferentes y algo más arriesgadas en su planteamiento. También especializada en literatura infantil, aunque ha publicado únicamente la obra de Carlos Guillermo Domínguez, está Ediciones Tegala cuyos primeros libros fueron la trilogía canaria de Carlos Guillermo, a estos se han unido después leyendas y cuentos del mismo autor como *Dos Cuentos de Navidad*, *La leyenda de los almendros de Tejeda* y *La leyenda del Nublo, la Rana y la Flor.*

De producción mucho más numerosa, ediciones Idea dedica una parte de su trabajo a la literatura infantil; de hecho cuenta con bastantes títulos en su catálogo. La colección más conocida y numerosa es "Tigotam" que recoge unos libros de pequeño formato, un poco menor que el del libro de bolsillo, y alguna ilustración en blanco y negro. Junto a estos, se encuentra la colección de tres volúmenes "Cuentos canarios para niños" de Isabel Medina. De nuevo con tres títulos únicamente a cargo de Josefa María Márquez Díaz está "Planeta Salud". "Tid Iuvens" se dedica a la literatura juvenil también en formato de libro de bolsillo.

Otra de las editoriales con vocación de recuperar e impulsar la literatura canaria fue Editorial Afortunadas, cuya colección "Maresía" agrupa algunos de los libros de literatura infantil y juvenil que ha publicado. En la presentación de la colección, que aparece más o menos extensa en todos los libros, se indica la intencionalidad de los

editores: “Personajes como Pablo Vandevalle o Estefan te llevarán a un mundo en el que la historia de Canarias tiene mucho que decir..., así como la gente venida de otros países que se ha quedado a vivir en el Archipiélago a lo largo de los tiempos. Historia y leyenda se confunden para que imagines las aventuras a tu medida y así te diviertas contándoselas a tus amigas y amigos”[40]. La historia se convierte en materia narrativa, es decir, en literatura, desde ese momento todo es posible.

Un caso peculiar, desde el punto de vista empresarial, es el de las editoriales Interseptem, Interseven y Maresía que han ido cambiando de nombre pero no de política editorial, centrada en la literatura infantil y juvenil canaria, ni tampoco de autores y títulos dado que, aunque no sean exactamente los mismos, bastantes se repiten. Por ejemplo, *La caja de las palabras* de Pepa Aurora se ha editado en las tres editoriales y únicamente ha variado la portada, los cuentos y las ilustraciones son idénticas.

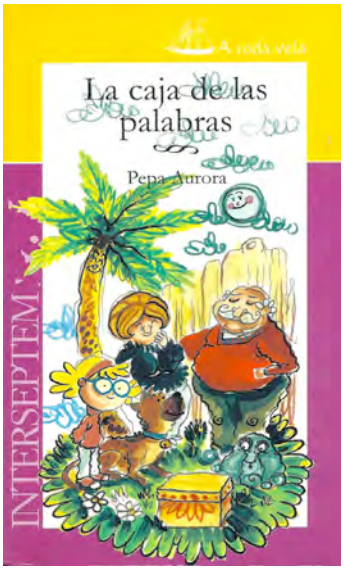


Figura 4

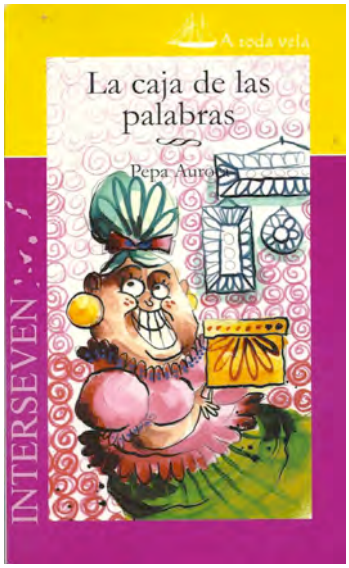


Figura 5

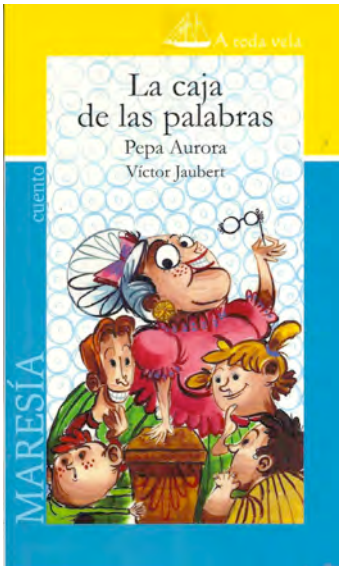


Figura 6

Junto a las editoriales que hemos ido mencionando, es preciso resaltar la aparición de sellos editoriales que convierten a los autores también en sus editores. Por ejemplo, Joaquín Nieto, después de publicar con éxito en editoriales de ámbito nacional, edita *A vista de Gaviota* y *La banda del Cerepe y Hurto en el Zoo del Parque Doramas* en Cíclope Editores. El sello Alargalavida, que publica *Pétalo 21* de Sandra

[40] Este fragmento ha sido tomado del libro de Rafael Arozarena *Fantasmas y tulipanes* aunque aparece en toda la colección. El texto de la presentación se va reduciendo progresivamente conforme va disminuyendo la edad de los lectores a los que va destinada la obra.

Franco junto a Bilenio, es una editorial auspiciada, entre otros, por el escritor Daniel Martín. En su página web se explica que Alargalavida es un proyecto que incluye narración oral, animación a la lectura, formación, encuentros, etc. y se añade: "Alargalavida nace porque respetamos a los lectores y a las lectoras. Queremos hacer la mejor literatura posible, libros emocionalmente inteligentes, cercanos y que provoquen, al menos, alguna sonrisa"[41]. La editorial Puentepalo tiene al frente a la escritora Mª Jesús Alvarado que ha publicado *Suerte Mulana* en este sello, la única obra de la editorial que se incluye dentro de la literatura para jóvenes.

Este recorrido por las diferentes editoriales que trabajan en las Islas sólo denota las relaciones complejas que existen entre creación y publicación, así como la fragmentación de la industria relacionada con la publicación en literatura infantil y juvenil. Estas condiciones probablemente se den en otras zonas del Estado, pero en Canarias, dados los costes de distribución, dificultan un poco más el acceso de los lectores a los textos.

1.2.2. Las obras

Dentro del amplio abanico de posibilidades que ofrece la literatura infantil y juvenil en Canarias hay obras de todo tipo, esto es, autores que publican unos textos que no destacan tanto por su calidad literaria como por su temática o intencionalidad didáctica o divulgativa, obras esporádicas que apenas se difunden, autores destacados por su quehacer literario y por un recorrido ya reconocido, etc. De ahí, que sea tan importante una labor de desbroce previo antes de realizar cualquier tipo de análisis. Si bien todos los libros son válidos para alguna finalidad, lo importante es que ésta no se oculte o se enmascare. Si deseamos libros para enseñar, buscaremos libros para enseñar pero, tal vez, estas mismas obras no sirvan para educar la competencia literaria o promover la lectura.

En medio de las colecciones destinadas a los niños y jóvenes nos podemos encontrar, por ejemplo, textos como los de Purificación Santana[42] que son cuentos que se detienen en barrios o localizaciones de Las Palmas de Gran Canaria. *Plaza, placita, plazuela* desarrolla una ficción en la Plaza de las Ranas y tiene como protagonista a

[41] http://alargalavida.es/?page_id=2

[42] Nos referimos a los cuentos *Plaza, placita, plazuela*, *Marilina Calderón*, *El misterio del teatro embrujado*, *El contenedor de sueños* y *El barrio de los mil olores* publicados todos en 2010 por Anroart Ediciones, en su colección "Aguaviva", e ilustrados por diferentes artistas.

unas ranas hermanas y a la desaparición de una de ellas. En *Marilina Calderón* se habla de la barra de las playa de Las Canteras como refugio de multitud de peces y animales marinos entre los que destaca una ballena. También en este caso se explicitan lugares concretos de esta zona de la ciudad, La Cícer, La Puntilla, etc. *El contenedor de sueños* se desarrolla en el puerto, en un viejo barco lleno de herrumbre. En *El misterio del teatro embrujado* la trama gira en torno a unos ratones que están en el Teatro Pérez Galdós, emblema de la capital grancanaria, cuando las estatuas y figuras pintadas en las paredes cobran vida una vez llega la noche. *El barrio de los mil olores* transcurre en el antiguo basurero de la ciudad en el que vive una pandilla de perros que ahuyentan a los seres humanos, precisamente a través de lo que a ellos tanto les gusta, la basura.

Todos estos títulos han sido publicados en el mismo año por la misma editorial y en el mismo formato, álbum ilustrado, lo que sugiere una colección publicada con un fin divulgativo que no tiene más títulos. Este dato nos ayuda a concluir que no forman parte de una planificación editorial con intención literaria que vaya más allá de una experiencia esporádica.

Otra autora que tiene una colección de cuentos para niños muy pequeños es Ana Chaceta, seudónimo de Josefa Castillo Alcántara. Todos, cinco en total y un volumen para colorear, se publican en la editorial Anroart, en la colección "Cuentos de la abuelita Ana" y la ilustradora de todos ellos es Pilar Camino Alcón. Tal como explica la editorial:

> Esta colección está pensada para todos los públicos, para los niños y para los padres y abuelos. Esta colección es amena para que los adultos puedan, no leer, sino interpretarles estos cuentos a sus hijos o nietos. Son bonitos y manejables. La experiencia previa a su edición con niños y niñas de corta edad ha demostrado que los pequeños les piden a los adultos que se los lean una y otra vez, muchos niños se los han aprendido hasta de memoria[43]

La colección cuenta únicamente con los siguientes títulos, todos del 2011: *El mar*, *El campo*, *La mariquita*, *El escarabajo* y *Los planetas*. En cada uno se habla del tema que se indica aportando datos muy básicos del mismo. Por ejemplo, en el cuento de *La mariquita* se dice: "Es la historia de una preciosa mariquita que en mi jardín posaba sus patitas. Destacaba tanto su rojo color que yo la miraba con ensoñación. De

[43] Ésta es la presentación que la editorial hace de esta colección en la sinopsis de cada uno de los libros que la componen, y que está disponible, por ejemplo en *El mar*, nº 1 de la colección, en http://www.anroart.com/catalogo/365, consultada el 20 de julio de 2015.

pronto saltaba hacia otra rama ¡y daba un brinco porque me asustaba…". En alguna ocasión se introduce algún elemento simpático, como sucede en *El escarabajo* donde se destaca el hecho de que estos bichos se tiren pedos: "Es el escarabajo bombardero, que se protege con un fuerte pedo. Cuando las arañas le quieren cazar, él se tira un pedo y las manda a mudar". Aunque en otros casos, las imágenes son bastante repetitivas, por ejemplo en *Los planetas* dice que Venus es muy coqueta, que Neptuno está con el tridente y "jugando al coro está Urano, con el Plutón, que es su hermano". Todos los cuentos comienzan con la misma frase: "Ven que la abuelita te quiere contar", y acaban también siempre igual: "Dame un besito porque te he hablado de estas cositas que he recordado".

La ilustración ocupa la página y sólo, al final de cada una, hay una frase que describe lo que se observa en ella. La calidad del dibujo y el texto no es muy alta, si los analizamos desde la perspectiva del poder connotativo que se presupone a ambos en un texto literario. Excesivamente obvios y limitados en su lenguaje, en ocasiones, resultan cuentos algo ramplones, sobre todo en el uso de diminutivos. Bien es verdad que el producto final tienen una intención muy determinada, iniciar la lectura y entretener a los niños y niñas más pequeños. Sin embargo, la editorial, en su catalogación por edades, indica que son para 4-6 años, lo que nos parece poco apropiado.

Figura 7

Figura 8

Algunas editoriales cuentan entre sus libros, junto a los escritos expresamente para niños y jóvenes, con obras de autores ya clásicos en la historia de la literatura canaria de cuyos textos se seleccionan los más adecuados. Así Interseptem editó en la franja de su colección " A toda vela", destinada a lectores a partir de 14 años, a Carlos Pinto Grote, a Tomás Morales, a Claudio de la Torre, los poemas para adultos de Cecilia Domínguez, la poesía y los cuentos de Pedro Lezcano, etc. Esto significa una oportunidad para que los lectores menos expertos accedan a estas obras, pero también es un reto y una responsabilidad para los mediadores que son los que deben comprobar la adecuación de la selección según el nivel lingüístico, literario y vital de sus destinatarios.

Más allá de los contenidos y tipos de obras, una peculiaridad de la literatura infantil en general y de la canaria en particular es que, a veces, hay que hacer auténticas pesquisas para conseguir un título. En ocasiones, una misma obra se reseña en diferentes editoriales, bien porque se ha agotado o descatalogado en alguna, bien porque el autor recupera sus derechos de publicación. Por ejemplo, *Fantasmas y tulipanes* de Rafael Arozarena fue publicada por Idea pero, después, lo hizo la Editorial Afortunadas. Igual sucede con *El dueño del arco iris*, un libro de relatos del mismo autor que primero vio la luz en Idea y, después, en Interseptem, editorial que ya no publica por lo que cada vez habrá más impedimentos para conseguir un ejemplar, a no ser que alguna empresa retome su edición.

1.3. Compendios de literatura infantil y juvenil canaria

Cuando nos referimos a literatura canaria, además de la *Historia de la literatura canaria* de Joaquín Artiles e Ignacio Quintana, es preciso citar el libro de Isabel Medina *Iniciación a la literatura canaria*, publicado por el Centro de la Cultura Popular Canaria en 1986. Ambos manuales corresponden a un listado de autores, obras y características de cada época, aunque el origen de ambos es diferente.

Isabel Medina se queja de que durante todos sus años de estudio únicamente aparecían en sus libros dos autores canarios, Benito Pérez Galdós y Tomás de Iriarte. Su afán lector es el que la llevó a descubrir una amplia nómina de autores y obras de literatura canaria, por lo que se propuso un libro sin más afán que el de dar a conocer estos autores, fundamentalmente, entre los jóvenes y en el ámbito de la escuela. Tampoco pretende ser exhaustiva o ejercer la crítica literaria, ella misma dice en el epílogo: “Como decíamos al principio, aquí no están todos los que son, y además hemos tenido que terminar con los autores nacidos en 1920. De esa fecha en adelante tenemos material humano suficiente para hacer otro libro, pero, como te puedes imaginar, eso es otra historia” (Medina, 1986, p.79).

Cada capítulo se centra en un periodo y se enumeran los autores destacados de ese momento histórico y sus textos más importantes, después de una pequeña introducción al movimiento literario que representan. Está escrito de manera muy sencilla, incluso coloquial y en algunos casos junto a la breve biografía del autor se añade un fragmento de alguna de sus obras.

Sin embargo, las recopilaciones o los estudios críticos sobre literatura infantil y juvenil en Canarias no se corresponden con el aumento progresivo de publicaciones. El inventario se reduce a alguna loable recopilación de bibliografía y al trabajo de algunos docentes de los niveles de Educación Infantil y Primaria que se han acercado a la literatura infantil y juvenil con vocación didáctica, pero también con afán de seleccionar y depurar.

En 2001, la Consejería de Educación del Gobierno de Canarias publicó *Textos canarios para la escuela*. Este libro no es un estudio sobre la literatura canaria, ni se centra en la literatura infantil y juvenil. Pretende acercar la literatura canaria a niños y jóvenes por lo que se convierte en una herramienta didáctica bastante útil, práctica y rigurosa para el docente. Además de esto, se propone “predisponer de forma favorable y estimular a los alumnos para que en las etapas siguientes de su formación acometan una lectura más compleja, profunda y detallada de las obras de los autores a los que, en

algunos casos, van a acceder por vez primea gracias a este trabajo" (Acosta Tejera, García Luis, y otros, 2001, p.10). Es decir, a la tarea meramente didáctica de desarrollar aspectos de los contenidos canarios del currículo, se une la animación a la lectura, el desarrollo de las capacidades de expresión oral y escrita y la reflexión sobre el español de Canarias, tal como indican los otros objetivos que se detallan en la introducción del libro.

La selección de obras corrió a cargo de los profesores Teresa Acosta Tejera, Manual García Luis, Ernesto J. Gil López, Oswaldo Guerra Sánchez, José María Hernández Aguiar, Juana del Pilar Rodríguez Mendoza y Dolores Suárez Suárez y los textos se agrupan en seis áreas temáticas: sociedad, naturaleza, relaciones humanas, historias y leyendas, fantasía y humor. Cada texto incorpora el nivel de dificultad: bajo, medio, alto, y una serie de actividades para llevar a cabo antes de la lectura y a partir de la lectura. La variedad de autores y textos escogidos es enorme, entre estos últimos hay no literarios como recetas de cocina o artículos periodísticos. Se incluyen fragmentos de autores clásicos pero también de aquellos otros que consideramos escritores de literatura infantil y juvenil y que escriben, casi exclusivamente, para niños y jóvenes. Los autores de la obra no entran en polémicas sobre la categorización de un tipo u otro de literatura y sólo tienen en cuenta si la calidad es la adecuada pues "flaco favor se les haría si, en lugar de proporcionarles para su entretenimiento y formación unos textos que contribuyan a un enriquecimiento léxico, sintáctico y cultural, se ofrece, para trabajar con ellos, unos materiales llenos de vulgarismos, expresiones incorrectas o giros poco adecuados..." (Acosta Tejera, García Luis, y otros, 2001, p.12).

En el terreno específico de la literatura infantil y juvenil, una de las recopilaciones que se han hecho es la *Guía de Literatura Infantil y Juvenil* a cargo de la profesora Dolores Hernández Tetares, editada en 2008 en CD por el Cabildo de Gran Canaria conjuntamente con las editoriales Alfaguara, Anaya, Anroart y SM. Más reciente es la obra de Pepa Aurora *Literatura infantil y juvenil en Canarias* publicada en 2012 por Anroart.

Figura 9

Figura 10

La *Guía de Literatura Infantil y Juvenil* divide el listado de obras en seis apartados según edades y premios: a partir de 6 años, a partir de 8 años, a partir de 10 años, para jóvenes, libros premiados y Concurso Internacional Álbum Infantil Ilustrado Biblioteca Insular-Cabildo de Gran Canaria. Las obras se reseñan con título, autor y editorial y suman en total ciento ochenta y ocho: cuarenta y una para más de 6 años, cincuenta y seis a partir de 8, treinta y nueve a partir de 10 años, cuarenta y cuatro para jóvenes, cinco libros premiados y tres ganadores del concurso de álbum ilustrado. Esta guía es una referencia y un punto de partida que ayuda a docentes e investigadores en la tarea de búsqueda de obras y autores, también indica el tamaño de la producción que había en Canarias en ese momento; aunque si bien es cierto que no la recoge toda, sí una buena parte.

La recopilación que hace Pepa Aurora es más exhaustiva porque se hace de forma diacrónica. Es una historia de la literatura infantil y juvenil que se nutre de su conocimiento y experiencia personal de muchos años vinculada a la enseñanza y a la literatura como narradora, maestra y escritora. El recorrido comienza en los años cincuenta y se refiere a las lecturas que se trabajaban entonces en los colegios, repasa las que se hacían en casa y en las bibliotecas, y se detiene en la tradición oral y en el papel de la iglesia como transmisora de la cultura. De los cincuenta, se pasa a los años sesenta, setenta, ochenta, noventa y acaba en los diez primeros años del siglo XXI. Es interesante que, de cada época, no se hable únicamente de las lecturas sino también de

las editoriales más conocidas en cada momento, de los ilustradores y, a partir de los años ochenta, se aporta una nómina de escritores con una breve semblanza de cada uno en la que se incluyen sus obras. Esta década significó un cambio profundo, tal como afirma Rodríguez Silvera (2012, p. 61):

> Llegamos a los ochenta con una herencia extraordinariamente rica y benéfica, imposible de obviar; pero, vista desde la escuela, nos faltaban textos adecuados para los niños de diferentes edades, que nos hablaran con respeto de nuestro entorno y de nuestra historia. No fue hasta principios de esta década, cuando, junto a los libros infantiles que se hacían mayoritariamente en la península y que nos traían las editoriales peninsulares, surgieron los primeros libros de narrativa para niños y jóvenes, o Literatura Intencional como la llaman algunos, realizados por autores canarios en Canarias.

Sin duda, esta obra es un antecedente indispensable para cualquier trabajo sobre literatura infantil y juvenil canaria, más aún si éste tiene intencionalidad histórica. Esta obra de Pepa Aurora no se organiza tanto desde una orientación crítica, como desde una preocupación didáctica y aglutinadora de lo que se ha publicado a lo largo de estos años. La *Guía de Literatura Infantil y Juvenil* y la *Literatura infantil y juvenil en Canarias* son dos formas de mirar a la literatura infantil y juvenil en el contexto del Archipiélago que han abierto el camino para futuros estudios.

Capítulo 2
Diseño de la investigación

Desde el primer momento que nos planteamos una investigación sobre la literatura infantil y juvenil en Canarias que abordara el análisis detallado de las obras que se escriben expresamente para los lectores más jóvenes, comenzaron a surgir las dudas de cómo delimitar el campo de estudio. Son muchos los aspectos que inciden en el texto literario, muchas las formas de analizarlo y, sobre todo, no había un estudio anterior de similares características en Canarias que pudiera servir de referencia. Por ello fue preciso apoyarse en estudios más generales, a pesar de que en el ámbito de la literatura infantil y juvenil confluyen elementos que no se tienen en cuenta en aquellos que tratan la literatura de adultos. Junto a esto supusimos que, si la literatura canaria tenía unas peculiaridades respecto a la literatura peninsular, habría diferencias más o menos notables entre las obras que se escriben en Canarias para niños y jóvenes, y las que se publican en el resto del estado. Todo esto exigía una metodología de análisis adecuada sustentada, de un lado, en el conocimiento que aporta la teoría y la crítica sobre literatura infantil y juvenil, de otro, la historia de la literatura canaria. Ante tanta variedad de obras y tan pocas pautas previas refrendadas por investigaciones sistemáticas, sólo restaba ir aclarando y limitando la investigación de propuestas iniciales amplias, a propuestas abarcables y reales aunque ambiciosas.

2.1. El punto de partida: hipótesis y objetivos

La literatura infantil y juvenil en Canarias ha alcanzado un auge sin precedentes, y esto puede demostrarse con sólo revisar la cantidad de publicaciones, autores y editoriales que se dedican a promocionarla. Desde el punto de vista cuantitativo no hay discusión posible porque los números son irrefutables, pero sí desde el punto de vista cualitativo. ¿Tienen todos los libros la misma calidad literaria e idéntico propósito?, ¿qué nivel de elaboración lingüística y literaria presentan?, ¿cuáles son los temas que interesan a los autores que escriben para niños?, ¿cuál es la visión que estos autores muestran en el tratamiento de esto temas?

Tratar de responder a las dos primeras preguntas supone enfrascarnos en discusiones ya antiguas sobre si la literatura infantil es literatura o sólo un producto comercial. Sobre si escribir para niños supone infantilizar el lenguaje, o bien, considerar

que como los lectores no tienen capacidad crítica, no hay depuración de los textos y se publica todo sin medida.

Sabemos que, tal como sucede con la literatura de adultos, el mercado y el rigor no siempre se llevan bien, es decir, si los adultos compran libros para los niños según el criterio estrictamente pedagógico, se editarán libros pedagógicos. Si está en auge la literatura infantil y juvenil, se catalogarán como tal productos muy dispares. En la primera parte de la investigación se han expuesto de forma detallada los argumentos de investigadores y teóricos de distintas posiciones y planteamientos. Por tanto, nos parecen más reveladoras y útiles, desde el punto de vista crítico, las otras dos cuestiones, ¿cuáles son los temas, ¿cuál es la visión que muestran los autores de los temas?

Si confrontamos esta vía de trabajo centrada en los temas y en su tratamiento, con los temas que tradicionalmente ha tratado la literatura canaria, el resultado desvelará si hay coincidencias de temas entre la literatura canaria para adultos y la literatura infantil y juvenil canaria, además de si hay otros que son propios de la literatura infantil más allá del entorno donde se cree. En el capítulo 3 de la segunda parte de este trabajo se ha hecho un recorrido por las constantes temáticas de la historia de la literatura canaria, también se han concretado cuatro tópicos recurrentes en los autores de las diferentes épocas: la mitología, el paisaje, la isla y la historia como materia literaria. Si, además, repasamos las obras que hemos catalogado como antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria, tendremos una lista semejante.

Dejando a un lado el siglo XVIII y su intención didáctica y moralizadora, y a Galdós y su visión personal de la sociedad, Millares Torres transforma en ficción una parte de la historia de las Islas en *El último de los canarios*, de igual modo que Claudio de la Torre lo hace con su *Verano de Juan el Chino*, y Carlos Guillermo Domínguez con sus obras de temática aborigen. Los sucesos colectivos son los protagonistas de *Recuerdos históricos* del mismo Millares Torres, en cambio, la historia personal, individual que se vuelve recuerdo, semblanza de personajes y lugares prevalecen en *Lo que fui* de Miguel Sarmiento, en las *Narraciones canarias* de Víctor Doreste y, en cierta medida, en Domingo López Torres y su poética del mar y el sol. La fuerza del paisaje y la dureza del entorno marcan el destino fatídico de los personajes que deambulan por los cuentos costumbristas de *Al largo* de Sarmiento, por los de los hermanos Millares Cubas y por *La lapa* de Ángel Guerra. La transfiguración de este entorno en mito se produce en *Faycán* de Víctor Doreste.

Cada autor, con su estilo individual y con los rasgos propios de la estética del momento que le toca vivir, aplica una fórmula diferente y obtiene un resultado que se plasma en cada una de las páginas de su obra. Pero los elementos que maneja son semejantes, lleva consigo la tradición, la naturaleza y la historia, a veces traumática, de Canarias. Esto no significa que estos componentes condicionen de forma alienante el texto, simplemente están y hay que tenerlos en cuenta.

El texto forma parte del entramado social e ideológico en el que nace, sin embargo no debe considerarse el texto como un reflejo de la realidad. No hay una correspondencia perfecta entre obra y realidad extratextual, no es la literatura necesariamente una forma de conocimiento que sustituya el tratado filosófico o científico. “La obra literaria participa de ese carácter como producto social que es pero, en calidad de tal, también desempeña una función justificadora de su existencia en la formación social, función que no se puede limitar a reflejarla sino que tiende a fortalecerla o a modificarla actuando para ello de modo particular, según las propiedades tanto de la formación social como de la obra literaria” (Peñate Rivero, 1982, p. 19).

Las relaciones entre literatura y sociedad siempre han sido de ida y vuela, ¿hasta qué punto la obra literaria es más una obra social que individual?, ¿cuál es la misión del texto literario, comunicar experiencias estéticas, transformar la sociedad? Estas preguntas y otras tantas continuarán haciéndose y, tal vez, la única respuesta posible sea la integradora, no la excluyente o aquella que elude el debate. Las fronteras entre lo colectivo o comunitario y la individualidad creadora no existen de forma clara, son una suerte de espejismo creado de forma intencionada, porque el texto literario es social e individual, es espejo y arma de transformación.

Más allá de estas consideraciones teóricas, partimos de la hipótesis de que existe una zona común entre literatura canaria y literatura infantil y juvenil canaria, como si estuviésemos ante una intersección entre dos conjuntos semejantes pero, a la vez, dispares. En esta zona común se encuentran motivos literarios afines y formas de entender la realidad semejantes, salvando las diferencias que marca la elaboración lingüística y literaria, condicionada siempre por la experiencia del receptor al que se dirigen los textos. El imaginario colectivo, el contexto natural y social y la fuerza de la tradición son poderosos lazos que, incluso de forma inconsciente, atan a los creadores a una realidad que se convertirá en literaria.

Con esta hipótesis en el horizonte de la investigación, delimitamos el trabajo a obras narrativas y se plantean distintos objetivos. El primero de ellos es constituir un contexto amplio en el que pueda integrarse la literatura infantil y juvenil canaria, no de manera anecdótica o aislada, sino como parte de un continuo que sólo es posible si se atiende a los condicionantes propios de la literatura infantil y, por otro lado, a la historia de la literatura canaria. En ese sentido, el soporte teórico de la investigación no tiene sólo la función de servir de referencia y delimitación del objeto de estudio, significa la posibilidad e incluir los textos de literatura infantil en un sistema interrelacionado.

Si deseamos lograr este sistema en el que la literatura infantil y juvenil canaria, con sus limitaciones, sea uno de los elementos a tener en cuenta, el segundo objetivo es establecer sus antecedentes. No pretendemos forzar una historia de la literatura infantil canaria, sino revisar los clásicos con otra mirada, la de unos lectores potenciales que no deben despreciarse, los lectores más jóvenes. En este punto es interesante recordar uno de los presupuestos del estructuralismo defendido por Barthes, tal como recogen Fokkema e Ibsch (1981, p.77): “La literatura es un sistema funcional en el que un término es la constante (la obra) y otro es variable (el mundo, la época de la obra). El componente variable es la reacción o respuesta (*réponse*) del lector que trae a la obra su historia, su lengua, su libertad”. Visto así, el lector contemporáneo tiene mucho que decir de las obras consideradas clásicas, y el lector juvenil también.

La consecución de estos dos objetivos ha guiado las tres primeras partes de este trabajo, de ahí que consideremos que la investigación que ha dado forma a esta tesis doctoral comienza desde el primer momento en que se ordena el material y se organiza como un todo.

El tercer objetivo es diseñar un modelo de análisis que nos permita comprobar la hipótesis inicial. Esto es, analizar la obra teniendo en cuenta el tema del que trata pero, además, desvelar cómo se orienta y desde qué perspectiva se plantea. El texto es un todo y el tema es sólo uno de sus componentes que adquiere significado en relación con los otros elementos textuales. Por último, la investigación se propone descubrir cuáles son los temas de los que trata la literatura infantil y juvenil canaria y si tienen relación, o no, con las constantes que se dan en la historia de la literatura canaria.

2.2. Metodología de análisis. La ficha de lectura

En el análisis de obras literarias podemos acudir a presupuestos críticos de una u otra corriente o a trabajos anteriores que puedan orientan el camino. En muchos casos,

lo mejor es idear un sistema de análisis que resulte de agrupar, pulir o reinterpretar diferentes propuestas. En el caso de la literatura infantil y juvenil, compartimos la afirmación de Colomer (1998) de que si se aplican idénticos parámetros de análisis que para la literatura de adultos, es decir, encontrar en las obras las marcas textuales que garantizan su calidad literaria, la literatura infantil y juvenil saldrá perjudicada de modo que se considerará un texto menor o simplemente no se tendrá en cuenta. Esta fue una de las razones que se mantuvieron durante todo el periodo en que se discutió si existía literatura infantil y se argumentó contra su valor literario, en la década de los años ochenta y noventa del siglo XX. A partir de ahí, se llegó a la conclusión de que era necesaria la labor crítica e investigadora para ir conformando, poco a poco, los criterios de acceso a la literatura infantil y juvenil. También para ir separando la paja del trigo, aquel material que, aunque se denomine así, no es literatura y aquel otro que sí lo es. Hemos de reconocer que bajo la etiqueta de literatura infantil se han agrupado objetos de todo tipo, obras de lectura pero también libros-juego, libros para colorear, libros para aprender determinadas destrezas, etc.

Busquemos parámetros nuevos, no idénticos a los de la literatura de adultos, pero, entonces, la pregunta surge contundente y tenaz: ¿cómo analizamos las obras de literatura infantil?, ¿qué referentes utilizamos? La tradición y las teorías literarias que existen pueden valernos ya que no vamos a inventar, de repente, una corriente crítica completamente nueva y dúctil para acomodar en ella a la literatura infantil y juvenil. Lo más viable parece repasar los diferentes modelos de análisis y tomar de cada uno aquello que nos valga para nuestra tarea.

En un libro que puede considerarse ya un clásico, Reis (1981) exponía las distintas técnicas de análisis literario y las resumía en tres posturas:

- Nivel pretextual: el texto se convierte en un pretexto porque lo que realmente interesa son las circunstancias externas que rodean la creación de la obra literaria. Algunos ejemplos de este tipo de análisis son el biografismo o el positivismo.
- Nivel subtextual: el texto es un síntoma de factores e impulsos individuales o colectivos, tal como lo concibe la crítica psicoanalítica o la sociológica.
- Nivel textual: el texto es el motivo del análisis. Añade, al respecto, Reis que “el texto literario no debe ser considerado como práctica especializada del texto lingüístico, sino como mensaje resultante de un sistema específico de normas” (Reis, 1981, p. 99). Algunas de las corrientes críticas que pueden

integrarse dentro de esta orientación son la estilística, el estructuralismo, la intertextualidad, etc.

Defendemos la postura integradora que, a nuestro modo de ver, es centrarse en el texto y sus componentes lingüísticos, culturales, literarios, pero sin olvidar el contexto. Si ignoramos los textos, corremos el riesgo de que la obra sea lo que queremos ver, sin atender a lo que realmente es. Esta postura no es recomendable si se desea analizar la obra, no el momento histórico, el movimiento literario al que pertenece o la biografía del autor. Pero si no miramos, aunque sea de forma periférica, el contexto en el que nace la obra, perderemos información que puede ayudarnos a descifrar su significado.

En todo este entramado de elementos y punto de vista sobre la obra, dónde queda el lector. Algunas corrientes críticas han procurado dar al lector el papel que se merece como actualizador e intérprete de la obra. Sin embargo nada es uno sin lo otro. Para explicar esta afirmación atendemos a lo que exponía hace ya unos años Peñate Rivero (1982). Respecto a la forma de enfrentar la lectura de una obra, dice que hay dos opciones: la primera es centrarse en el texto y esperar que sea él el que guíe el análisis y descubra los significados. Este modelo tiene la ventaja de que la obra se mantiene tal cual, se respeta su integridad y no se modifica en el acto de lectura[44]. Pero, en cambio, desde la postura del lector es poco sugerente por no decir imposible, porque el lector tendría que olvidar su formación, sus gustos, intereses, su concepción del mundo, sus valores; hecho casi imposible de alcanzar al menos al cien por cien.

En la segunda opción, el receptor del texto incorpora sus vivencias, creencias y saberes a la lectura[45]. Trata a la obra de forma activa, interpretándola desde sus preocupaciones. Este tratamiento tiene también sus riesgos porque puede hacerse una lectura completamente sesgada de la obra y destacarse los valores en los que el lector está interesado, las respuestas que anda buscando más allá del verdadero sentido de la obra. La conjunción de ambas posturas es la propuesta más integradora porque contempla al texto y a los lectores.

Después de estos planteamientos, ya tenemos alguna indicio de cómo hay que afrontar el análisis de la obra de literatura infantil y juvenil: en el contexto pero centrado

[44] Así lo han defendido las corrientes críticas que se centran en el texto como el estructuralismo o el formalismo.
[45]Estas ideas no remiten a la argumentación de la corriente crítica llamada Estética de la Recepción cuyos máximos exponentes son Jauss e Iser.

en los textos. Dentro de este contexto es necesario contemplar la especificidad del receptor de esta obra (edad, madurez, proceso de formación), pero también el doble destinatario, es decir, "los autores de libros infantiles tienen que resolver la contradicción que supone la creación de unos textos que están destinados a los niños, pero que son sancionados por los adultos" (Colomer, 1998, p. 137).

Aplicar una corriente crítica de forma taxativa no parece muy recomendable porque superaría los objetivos de este estudio y, sobre todo, desvirtuaría los resultados de la investigación. Hay metodologías de análisis que nos sirven de referencia pero no de modelo. Es interesante, por ejemplo, el estudio de los cuentos tradicionales españoles e ingleses que hacen Albentosa Hernández y Moya Guijarro (2001) a partir del análisis del discurso. Ésta es una posibilidad poco apropiada para nuestra investigación, lo cual no quiere decir que no podamos utilizarla en otras situaciones.

Por otro lado, tampoco optamos por introducir elementos del contexto que nos alejen excesivamente de la obra literaria, aunque la idea resulta tentadora. En este sentido es muy interesante el estudio que hace Díaz Plaja (2009), a propósito de las lecturas de los jóvenes, que se basa en tres conceptos: *campos*, *formas* y *modos de lectura*:

Campos de lectura se define como los diferentes conjuntos de obras según su valoración cultural, sociológica y educativa. La institución escolar acercará a los alumnos a la alta cultura, la cultura canónica formada por los clásicos o los autores representativos. En el otro extremo, la sociedad los acercará a la baja cultura, o cultura de consumo, vulgar o popular. La definición de estos dos polos no es tan homogénea, hay franjas intermedias indefinidas. Además de estos dos polos, la cultura de los adolescentes transita por caminos de la lectura marginal (asociada a aficiones determinadas, o a tribus urbanas) y también por terrenos incalificables.

Formas de lectura son el medio por el que la cultura llega a sus lectores. En el mundo adolescente no lo hace siempre en forma de libro, sino que puede llegar también a través de otras formas de comunicación como el cómic, el cine, el *ebook*, etc.

Modos de lectura delimita los procedimientos asociados a la lectura, que van ligados a las posibilidades educativas de los adolescentes de acceso a la información, de ocio, incluso de voluntad personal. Podemos considerar un modo de lectura vertical, jerarquizada, que va de arriba (profesor) a abajo (alumno), vinculada a la institución escolar. Se lee por un procedimiento dirigido, a partir de la recomendación o la obligación que impone el profesor. Frente a este proceso, hay otro modo de lectura

horizontal, que es el que los adolescentes se descubren entre ellos a través de sus propios gustos y hallazgos. Estos dos modos crean dos mundos diferentes y a menudo contrapuestos.

En este tipo de análisis, se trasciende el texto y se contempla el medio de acceder al libro, el tipo de cultura que refleja el texto, la relación entre lectores. Una visión poliédrica de la literatura que va más allá de lo estrictamente literario para rozar lo sociológico, el *marketing* y la dimensión industrial del libro. Una perspectiva bastante completa que marca una forma de investigar en literatura infantil y juvenil.

Más cercano al análisis que pretendemos, se sitúa el estudio que Colomer (1998) hizo de la narrativa infantil y juvenil encuadrado dentro de la teoría del polisistema de Shavit. Tal como comenta la investigadora: "Según esta concepción, puede entenderse que la literatura para niños y niñas forma parte de un sistema literario estratificado, donde la posición de cada uno de los subsistemas se halla determinada por distintas condiciones sociales y literarias. Por tanto se analizarán las narraciones infantiles teniendo en cuenta las normas, tanto literarias como educativas, que las condicionan" (Colomer, 1998, p.133). Desde esta perspectiva, la aproximación a la literatura infantil y juvenil se hace teniendo en cuenta su idiosincrasia, sus limitaciones pero también sus rasgos como campo específico.

La ficha de análisis que utiliza la autora para descubrir qué características tiene la narrativa infantil y juvenil actual, y que aplica a ciento cincuenta obras de todas la edades y géneros (32 libros para niños y niñas de 5 a 8 años, 27 para los de 8 a 10, 50 destinados a 10 a12 años y 41 para los de 12 a 15 años) tiene los siguientes apartados (Colomer, 1998, pp. 311 a 314):

I. Representación literaria del mundo

1. Géneros literarios
2. Novedad temática
3. Desenlace
4. Personajes
5. Escenario narrativo

II. La fragmentación narrativa

2.1. Gado elevado de autonomía entre las unidades narrativas o no

2.2. Inclusión de textos no narrativos o no

2.3 Mezcla de géneros literarios o no

2.4. Presencia de recursos no verbales o ausencia

III. La complejidad narrativa

3.1. Estructura narrativa compleja o simple

3.2. Perspectiva narrativa

3.3. Voz narrativa

3.4 Anacronías en el orden temporal /linealidad

IV. La complejidad interpretativa

4.1 Presencia de ambigüedades de significado o ausencia

4.2 Distancia (humor, desmitificación y parodia, transgresión de las normas de conducta, apelación a conocimientos culturales previos, etc.)

4.3 Explicitación del pacto narrativo

En cada uno de estos apartados, se concretan los aspectos que incluye. De este modo cada ficha observa el objeto de estudio, es decir, la obra desde todos los perfiles posibles. Trata aquellos elementos internos del texto (apartados I, II y III), como los que se refieren, aún formando parte del texto, al papel del receptor (apartado IV).

En referencia a los temas, objeto de nuestro estudio, divide el análisis entre temas considerados tradicionales y temas nuevos, según la continuidad o innovación que supongan respecto de las constantes temáticas de la narrativa infantil y juvenil a lo largo de las distintas décadas. En este sentido, innovaciones son, por ejemplo, los temas que se refieren a conflictos psicológicos, los temas que se han considerado poco adecuados por su dureza (la muerte, la enfermedad, la vejez, etc.) o porque suponen una transgresión de las normas de convivencia, temas que se consideran de mal gusto (insultos, peleas, necesidades fisiológicas, alteración del orden, etc.). También son innovadores los temas sociales, es decir, los problemas que se han difundido en la sociedad actual (ecología, defensa de las minorías, la no discriminación en función de los géneros, la multiculturalidad, el pacifismo, etc.), o aquellos que se refieren a otra forma de organización social, impensables en otras épocas (el divorcio, la homosexualidad, etc.).

Esta división temática nos ayuda en la interpretación de los temas de las obras analizadas en este trabajo a pesar de que la división tradicional e innovador no nos vale. Consideraremos la de temas propios de la literatura canaria frente a otros nuevos, en estos últimos es donde acudiremos al listado que ofrece Colomer (1998) pues serán temas comunes a la literatura infantil y juvenil actual. Nos resulta esclarecedor también el apartado de la complejidad narrativa en tanto en cuanto alude a las huellas que en la

obra han podido dejar otros textos, o a la transformación de elementos que se encuentran en el imaginario colectivo.

Anteriormente, Cubells (1990) había propuesto también una clasificación por temas de la narrativa que separaba en dos grupos, por un lado los que tienen que ver con la fantasía y, por otro, los que tratan temas realistas. Dentro de la fantasía incluye:

- Los cuentos populares o de hadas
- El relato fantástico o realismo mágico
- Los relatos sin sentido o surrealistas
- La ciencia ficción.

Dentro del realismo están:

- La novela de aventuras
- La novela histórica
- La novela policíaca y de misterio
- El realismo de la vida cotidiana
- Los relatos de superación o psicológicos
- El grupo como protagonista
- Relatos de denuncia social

Esta clasificación es bastante útil porque ofrece categorías generales que pueden detallarse aún más ya que, en la actualidad, la literatura infantil y juvenil ofrece muchas otras situaciones.

Lluch (2003) esboza una metodología igual de exhaustiva y complementaria a la de Colomer (1998). Su esquema de análisis, como la propia autora explica, “no se diferencia mucho del que se aplica a los de la literatura dirigida a los adultos pero aquí priorizamos aquellos aspectos que más *rendibilidad* tienen en el análisis de nuestro corpus. Así es posible que algunas cuestiones no sean tratadas porque consideramos que su aparición es mínima, sólo de esta manera podemos dedicar más espacio a desarrollar los aspectos más relevantes” (Lluch, 2003, p.47). Los apartados que detalla Lluch (2003) para analizar las narraciones infantiles y juveniles son:

1. La estructura de la narración que abarca los principios y finales y otras estructuras (enumeraciones, encadenamientos, estructuras binarias)
2. La temporalidad narrativa
    - La construcción del tiempo en los niños
    - Narración en pasado: tiempos y marcadores
    - Narraciones en presente

- Cambios de tiempo: anacronía
- Juegos estilísticos

3. El narrador
   - Tipología de narrador
   - Funciones del narrador: la gestión del tiempo
4. El personaje, el espacio, la época y los mundos posibles
5. Las relaciones con otros textos
   - Competencias exigidas por el texto (competencia genérica, competencia lingüística, competencia literaria)
   - Tipos de intertextualidad
6. El análisis lingüístico
   - El diálogo
   - La cohesión del texto
   - El lenguaje de las obras comerciales

Además de los elementos propios de la narración, como el tiempo, los personajes o el análisis lingüístico, se añaden las competencias que debe desarrollar el lector, lo cual alude a los conocimientos que se le presuponen, y el tipo de relación entre los textos. Menciona también el concepto de *mundos posibles*, elaborado por Albaladejo (1986). La teoría de los mundos posibles es una forma de entender la realidad que abarca tanto el mundo real, efectivo, objetivo como los mundos alternativos.

Se distinguen tres tipos de mundos posibles. El primero se refiere a aquel que se rige por las normas del mundo real, aunque sean ideadas por el autor (relato histórico, periodístico, científico, etc.). El segundo es el de ficción pero verosímil, es decir, las leyes que lo conforman se basan en las reales, aunque las situaciones no lo sean. Representa un grado de fantasía creíble. El tercero es el de ficción no verosímil. “La elección de uno u otro establecerá la separación entre la llamada realidad y la fantasía, aunque puede haber un mundo creado a partir de las reglas del real y un elemento no verosímil que se instala y crea la sorpresa” (Lluch, 2003, p.71). Esto es muy frecuente en literatura infantil y juvenil y caracteriza el tema de muchas obras.

Desde esta perspectiva, para que se produzca la comunicación entre emisor y receptor, afirma Albaladejo (1986, p. 63) que “una condición sumamente importante para la felicidad de la comunicación es que en la interpretación de un texto el receptor establezca, por adopción o construcción, un modelo de mundo coincidente con el establecido por el productor en su proceso de elaboración textual, y, consiguientemente

del mismo tipo...". En la literatura infantil y juvenil esta coincidencia resulta un poco más complicada que en la literatura para adultos. La formación de la competencia literaria de los lectores noveles contribuirá a que pueda ser posible esta comunicación feliz o no.

A partir de estos precedentes, y considerando el objetivo de nuestra investigación, parcial y limitado, hemos elaborado una ficha de lectura o análisis que sirva para la recogida de datos de obras narrativas y facilite las conclusiones finales que tendrán intención generalizadora:

Ficha de lectura

Datos bibliográficos y de la edición:
Datos sobre el autor/a:
Sinopsis del argumento:
Tema o temas:
Ideas o visión del autor/a sobre el tema:
Elementos narrativos: Narrador: Personajes: Léxico: Sintaxis: Descripciones: Diálogos: Otros:
Elementos literarios: Ambigüedad y connotación: ¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Mitos y leyendas: ¿Relación con otros textos? Referentes literarios o referentes históricos: Valores poéticos:
Algún/os aspecto/s que destaca:

Los primeros apartados: datos bibliográficos, biográficos y la sinopsis del argumento ayudan a recabar información del libro. Saber qué editorial publicó la obra y cómo, nos aclara si se trata de una editorial canaria o de ámbito estatal, esto no influye en el análisis posterior pero sí ayuda a conocer el contexto, ya expuesto en el capítulo 1 de esta cuarta parte. El argumento nos recuerda la historia que después se irá diseccionando. El tema y la visión del autor o autora son fundamentales para nuestra investigación, que pretende relacionar los temas tratados por las obras con los tradicionales de la literatura canaria. En cuanto a la visión del autor/a, se refiere al tratamiento del tema: una misma realidad puede enfocarse de diferente forma según la mirada del que la elabora. No encontramos una denominación parecida en los modelos de análisis de Colomer o Lluch, pero las decisiones que afectan a la organización, estructura, lenguaje, personajes, etc. de la obra están determinadas por la visión que el autor o la autora tiene del tema. De todas formas, hemos querido darle la importancia suficiente y que conste como un aspecto diferenciado en el que confluyen el espacio y el tiempo.

En los elementos narrativos incluimos tanto los lingüísticos (léxico, sintaxis, descripciones, diálogo) como los personajes y el narrador, que en algunos esquemas se sitúan separados, dentro de los elementos narrativos. No hacemos esta distinción. Hemos considerado que todos forman parte del texto y que están interrelacionados. El lenguaje caracteriza a los personajes igual que el diálogo. El punto de vista del narrador se entrevé en los episodios narrativos pero también en las descripciones. Todos ellos en su conjunto plasman una visión determinada del tema, se necesitan unos a otros.

En la literatura canaria adquiere un papel muy importante el lenguaje como medio de expresión del autor, y de identificación del lector con una realidad no sólo geográfica sino cultural, social, histórica. Durante mucho tiempo los autores que escribían textos para niños y jóvenes en Canarias seguían la norma peninsular, por ejemplo, el uso de la segunda persona del plural del verbo con el pronombre *vosotros* en lugar de *ustedes*. Se da la paradoja que en publicaciones como la trilogía canaria (*Atacayte*, *Sosala*, *Bencomo*) de Carlos Guillermo Domínguez se utiliza una terminología aborigen, que se aclara en un glosario o en el mismo texto mediante aposiciones, pero después se usan formas verbales del español peninsular. Los autores de literatura infantil y juvenil canaria seleccionan léxico propio de las Islas, pero también aspectos sintácticos y morfológicos de la variedad de habla del español de Canarias. Junto a esto manejan registros formales, pero también familiares y coloquiales

Dentro de los elementos literarios agrupamos la ambigüedad, los conocimientos culturales de los lectores, los mitos y las relaciones que el texto mantiene con otros textos. Aunque dudamos de si la terminología, elementos literarios, sería la más apropiada, concluimos que sí pues tiene que ver con las posibilidades de interpretación (ambigüedad y connotación), con las competencias de los lectores (¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?) y con las conexiones entre textos, que incluyen mitos y leyendas, constantes en la literatura canaria (Mitos y leyendas, ¿Relación con otros textos?). Por último, añadimos valores poéticos para contar con un espacio que nos permita explicar los recursos literarios, no lingüísticos, aunque ambos sean interdependientes, que abundan en el texto y que se relacionan de forma directa con la ambigüedad y la connotación. Tanto el espacio dedicado a "Otros" en los elementos de la narración, como el que llamamos "Algún aspecto que destaca" se añaden para completar la información del análisis con algún rasgo que no encuentre su lugar en el resto de los apartados.

La ficha se convierte en un instrumento útil y necesario para extraer los datos que necesitamos para la investigación.

2.3. El *corpus*: la selección de las obras

Al plantearse la selección de obras que iban a ser objeto de análisis, la primera decisión que había que tomar era cuántas. Ya Cubells (1990), en la última década del siglo XX, había afirmado que una de las dificultades que presentaba el análisis de la narrativa infantil y juvenil era el enorme número de publicaciones, una auténtica avalancha, que dificultaba la tarea de revisión pausada y detallada. Además, los títulos tenían une vida fugaz en las librerías por lo que no daba tiempo a asimilar o incluso conocer una obra. Las listas de novedades regían el mercado y las modas se imponían a la reedición. Ese panorama se ha mantenido en este siglo y en casos como el de Canarias, con la situación editorial que ya hemos explicado, no ha hecho sino complicar la labor de elección del material de estudio.

Nuestra intención era estudiar las obras con detalle, tal como refleja la ficha de lectura elaborada. Junto a esto, la elaboración de los antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria (parte III) y de las calas en la literatura infantil y juvenil de autores consagrados para adultos (epígrafe 1.1. de la parte IV), ya habían supuesto una lectura exhaustiva de obras clásicas y contemporáneas. Todo ello nos llevó a optar por una investigación cualitativa que se centrara en una selección de obras sin pretensión de

abarcarlo todo. Las conclusiones a las que llegáramos podían hacerse extensivas a otras narraciones, o servir de punto de partida para futuras investigaciones.

¿Cómo proceder a la elección?, ¿aleatoriamente con el riesgo de perder textos importantes desde el punto de vista literario y analizar otros menos significativos?, ¿nos guiamos únicamente de los catálogos de las editoriales?, ¿tenemos en cuenta los autores más leídos en los centros?

No contamos con una estadística de los libros que se leen en los colegios y en los catálogos de las editoriales, como ya hemos visto, se mezclan distinto tipo de materiales, aunque es verdad que algunas colecciones nos dan más confianza que otras pues tienen criterios de selección más exigentes. Así que decidimos abordar el análisis partiendo de algunos autores y autoras y estudiar, en la mayoría de los casos aunque no en todos, toda su obra publicada. Esto tenía el riesgo de que encontráramos únicamente un determinado tipo de libro, para una determinada edad o con temática semejante. Nuestro conocimiento de la literatura infantil y juvenil nos decía que esto no era así porque los autores publican libros diversos en temas y formato, y atienden a población lectora de diferentes edades. Hay escritores de una calidad literaria notable pero poco conocidos, otros que han tenido mucho éxito en los centros escolares a los que visitan con frecuencia para hablar con sus lectores, aunque no en todos sus textos se reconozca la calidad literaria, y otros en los que coinciden calidad y difusión. Hemos intentado centrarnos en estos últimos y, tras contemplar diferentes opciones, la selección de obras y autores ha sido la siguiente:

José María Hernández Aguiar (Chema Hernández): nació en Gran Canaria y es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007. Las obras analizadas son *La guagua del cole, La rebelión de Karen, Borja quiere ser mago, La nube de ronquidos, Tibiabín, El pirata despistado, Irene Pintaparedes, María Guiniguada, Aguaviva y Morena, El tesoro del corsario* y *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón.*

Félix Hormiga: Antonio Félix Martín Hormiga nació en Lanzarote y ha desarrollado su actividad siempre en el campo de la cultura y la literatura. Ha escrito

teatro, prosa (sobre todo aquella vinculada con la investigación histórica) y literatura infantil y juvenil. Además ha desarrollado una actividad de gestión cultural tanto en el ámbito privado (entre otras en las editoriales Litoral y Cíclope), como en el institucional, fue responsable de cultura y de publicaciones del Cabildo de Lanzarote. Ha impartido numerosos cursos de teatro y de Animación a la lectura y participó en el Programa de Animación a la Lectura (PAL) del los Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura. Las obras analizadas son *El príncipe Tiqqlit, La noche mágica, Descripción de una isla oceánica y sus habitantes, El tesoro de Lubary, Chimanfaya, El Delfín Plateado*.

Isabel Medina Brito: nació en La Gomera pero desde muy pequeña residió en Tenerife. Es en esta isla donde ha desarrollado toda su labor profesional como maestra y como autora de una fecunda obra para niños y jóvenes entre la que se incluye la narración, el teatro y la poesía. Su primer libro, un poemario titulado *Gánigo de ausencia,* fue publicado en 1982 por el Centro de la Cultura Popular Canaria. Posteriormente fue consolidando su carrera profesional en el terreno de la literatura infantil y juvenil. Su primera novela de adultos apareció publicada en la Editorial Algaida con el título *La hija de abril* en 2003. Según ella misma comenta, comenzó escribiendo para sus alumnos porque en esos momentos no se disponía en la escuela de textos apropiados para ellos, y mucho menos que hablaran de su realidad y su tierra. Su obra es muy amplia, ante la imposibilidad de abarcarla toda hemos seleccionado *La sirenita Mary Paz* y *Piel de Luna,* representativas de la temática que ha desarrollado en muchos otros libros.

Joaquín Nieto Reguera: ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Es un asiduo de los centros escolares que lo invitan a participar en actividades del día del libro o en sesiones de animación a la lectura. Algunos de sus libros como *Cleo, el caracol aventurero* han tenido bastantes ediciones y sigue siendo una lectura gratificante para niños y niñas de diferentes edades. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido. Las obras analizadas son *La montaña sabia, Chicho, Entre sueños, santos y ardillas..., Jero aletas de mero, Enigma en El Colmenar, Cleo, el caracol aventurero, A vista de Gaviota, El cabozo volador, Hermanos en guerra, La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas.*

Pepa Aurora: Josefa Rodríguez Silvera nació en Agüimes (Gran Canaria) y ejerció de maestra durante más de treinta años. Es su profesión y vocación la que le

llevó a escribir historias para los más pequeños, puesto que no encontraba los libros adecuados para contar en el aula. A partir de 1989, fecha en la que se incorpora al grupo de narradores orales hispanoamericanos, lleva sus historias y sus poemas no solo a los niños de todas las Islas, sino también a los de la Península y a los de algunos países hispanoamericanos. Como investigadora de cuentos y juegos populares, ha participado en numerosos encuentros y congresos con diferentes ponencias. A lo largo de su dilatada carrera ha recibido muchos premios, entre ellos destacan el Premio Chamán (1992), Premio de Teatro Infantil (Agüimes, 2005), el Premio Internacional Del Dicho y el Cuento Breve (2008), y el Premio El Almendro de las Artes y Las Letras (Tenerife, 2011). Su enorme obra narrativa nos impide analizarla al completo pero hemos seleccionado uno de sus libros de cuentos *Sapito Morín* y uno de sus últimas textos, *Kasweka*.

Miguel Sánchez García: firma sus obras como Miguel Sánchez o como Miguel Ángel Guelmí. Estudió Filología Hispánica en la Universidad de La Laguna, es profesor de lengua y literatura en Educación Secundaria, y fue asesor en el Centro de Profesores del norte de Gran Canaria cuya labor se desarrolló, sobre todo, en la divulgación de la animación a la lectura. Se doctoró por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria con una tesis sobre Benito Pérez Galdós. Además de su obra para niños y jóvenes, ha publicado *La ventana entornada. Taller de métrica*, un texto sobre recursos literarios y poetas canarios. Actualmente combina su labor docente en Secundaria con sus clases en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Nació en Las Palmas y reside en Agaete, un pueblo del norte de Gran Canaria. Las obras analizadas son: *La cueva de Pim Pam*, *La mecedora y los piratas*, *La bruja Ulula y el Bosque del No* y *Filipo y yo*.

Lola Suárez Suárez: nació en Lanzarote, es maestra y pedagoga, trabajó en distintos colegios de la isla de Tenerife y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil *Marañuela*. Después de esta experiencia, realizó numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comenzó a escribir. En el año 2001 participó como coautora en el proyecto editorial *Textos canarios para la escuela*, publicación del Gobierno de Canarias que desarrolla el currículo de literatura para los colegios públicos de las Islas Canarias. Las obras analizadas son: *Cleta y Domitila*, *¡Hoy no me quiero levantar!*, *Juan cabeza de nido*, *Maresía*, *Calima*, *Entre fantasmas*, *Piojos y tarea*, *El secreto de la foto*, *Las aventuras de Motita de Polvo* y *El callejón de la sangre*.

En este momento es preciso recurrir a la conocida expresión coloquial: son todos los que están pero no están todos los que son. Somos conscientes de que algunos autores se nos han quedado para otras investigaciones porque ya no había lugar para más en ésta, sin embargo, los seleccionados son lo suficientemente representativos de la literatura infantil y juvenil que se escribe en Canarias actualmente.

Capítulo 3
Resultados del análisis

En un análisis cualitativo de las características del que nos ocupa, debemos reseñar los temas que tratan las obras, así como la visión del autor o autora. La enumeración de cada uno de ellos se convierte en un balance que nos conducirá a las conclusiones finales. Así pues, en un primer momento, detallaremos los temas que hemos encontrado en todas las narraciones para después proceder a comentar cómo se han expuesto y moldeado.

3.1 La caracterización temática: entre la innovación y la tradición

Es complicado adscribir una obra a un único tema. Primero, porque el texto literario es ambiguo por naturaleza y el creador va abriendo posibilidades a partir de una primera idea. Posteriormente, estas posibilidades tomarán forma o no, se convertirán en varias líneas argumentales igual de importantes, o simplemente se quedarán relegadas a una anécdota. Segundo, porque según cómo se interprete el texto se valorará más un tema u otro. ¿Consideramos *El príncipe Tiqqlit* una leyenda o simplemente un relato fantástico? *Las aventuras de Motita de polvo* transcurren en una casa común y los personajes que aparecen habitan diariamente en nuestros hogares, entonces ¿es un relato de la vida cotidiana o es un relato mágico? En *Noches de Vegueta* se mencionan episodios de la historia de Canarias pero sus protagonistas son seres mágicos, inventados por el autor, ¿es un relato histórico, fantástico, mítico?, etc.

En la clasificación de cada uno de los libros hemos tomado la decisión que nos ha parecido más acertada, para ello nos hemos fijado en el tema que prevalece o en la motivación del autor o autora que guía la obra. En ocasiones, hemos incluido la obra en varios apartados cuando hemos considerado que hay varias ideas en el texto dignas de destacar. Fundamentalmente sucede así con el paisaje, uno de los temas recurrentes en la historia de la literatura canaria, pues en los libros para niños el paisaje es el escenario, el entorno donde viven los personajes. Hay libros en los que tiene mucha importancia hasta el punto de que cobra vida, pero en otros, siendo muy importante, es un elemento para caracterizar las emociones de los personajes y para defender la necesidad de preservar el medio ambiente.

El listado de temas se ha dividido en dos bloques: temas innovadores y temas tradicionales. En el caso de nuestra investigación, no definimos ambos términos como

lo hace Colomer (1998), sino que se consideran temas innovadores a los que no aparecen en la historia de la literatura canaria pero que, en cambio, son muy frecuentes en la literatura infantil. Por otro lado, llamaremos tradicionales a aquellos asuntos que han sido constantes en la literatura canaria, tal como señalamos en la parte II de este trabajo, esto es, la mitología y las leyendas de las Islas Canarias, el paisaje como motivo temático, la isla o el entorno insular y los acontecimientos históricos.

I. Temas innovadores son el respeto a la diferencia, los valores morales, sobre todo la tolerancia, el realismo mágico, los relatos absurdos o surrealistas, la perseverancia para cumplir los deseos, la pandilla, las aventuras de piratas, las novelas de misterio, los relatos de la vida cotidiana y los mundos fantásticos:

1) El respeto a la diferencia. Cuando uno de los personajes se siente diferente al resto de los que le rodean puede experimentar la soledad. Esta soledad se supera con la amistad y por la amistad vale la pena arriesgarse. La apariencia se convierte entonces en una anécdota porque lo esencial es lo que nos une, no lo que nos separa. Este tema toma forma de diversas maneras. Lo encontramos en *Aguaviva y Morena* de Chema Hernández, relato en el que una aguaviva rechazada por todos entabla amistad con una morena, de la que tampoco le gustaba su aspecto. En una ocasión Aguaviva defiende a su amiga y se interpone entre ella y Marrajo para evitar que éste se la coma.

También aparece en *Cleta y Domitila*, obra en la que Lola Suárez narra la historia de dos amigas tortugas de carácter completamente diferente, Domitila es aventurera y no para quieta desde que se despierta, y Cleta es soñadora, buena narradora y algo perezosa. Todas las mañanas Domitila trae el desayuno a Cleta y, al anochecer, le dice a su amiga las diferentes cosas que ha visto en sus largos paseos primaverales. Después de una discusión y una separación porque cada una no acepta a la otra como es, vuelven a unirse porque se echan mucho de menos. Descubren así que hay que ceder y colaborar en las tareas comunes, pero también respetarse. De la misma autora es *Juan cabeza de nido*. En este cuento la diferencia estriba en el pelo que tiene Juan del que se burlan las niñas del colegio. El texto trata también de los sentimientos, la alegría, el amor, la tristeza, siempre desde el punto de vista de un niño de ocho años al que aún le queda por aprender cómo encajar las frustraciones de las que, por otro lado, se repone fácilmente.

En *Kasweka* de Pepa Aurora la niña es diferente porque viene de otro país y apenas haba el idioma del resto de sus compañeros de clase. Sin embargo, pronto la

maestra descubre que tienen mucha imaginación e inventa preciosas historias que cuenta al resto de sus compañeros a través de sus dibujos.

2) En consonancia con el anterior, otro tema es el de los valores morales, sobre todo, el de la tolerancia como sucede en el texto de *Calima* de Lola Suárez. En el cuento, la amiga de la niña protagonista es un dromedario hembra que le cuenta cómo es la vida de sus amigos en África, menos fácil que la de los niños de los países ricos. En *Sapito Morín* de Pepa Aurora encontramos textos como "Un cuento refranero" en que se destaca la importancia de la solidaridad y de aprender a compartir. Y son los niños, los cachorros en este caso, los que dan ejemplo compartiendo sitio y material en la escuela. En "La casa del viento", en cambio, se critica la ambición desmedida. Es una fábula contra la falta de previsión y el derroche sin pensar en que la suerte puede cambiar.

3) La magia dentro de la realidad o realismo mágico como lo llamó Cubells (1990) aparece en muchos textos de literatura infantil. En estas obras, todas las circunstancias y normas pertenecen al mundo real hasta que hay un elemento fantástico que trastoca todo y que, en muchos casos, no se explica de forma racional. Tratan esta temática *Borja quiere ser mago* e *Irene Pintaparedes* de Chema Hernández. El protagonista del primer texto causa verdaderos estragos con sus supuestos trucos, que en realidad son travesuras, hasta que uno de ellos sí le sale y transforma a su madre en una rana. La protagonista de la segunda obra pinta todas las paredes, muebles y techo de su casa, pero una noche los dibujos cobran vida y causan terribles estragos en su casa. Pertenece también a este grupo *Calima* de Lola Suárez, texto en el que la niña protagonista se hace amiga de un dromedario hembra con el que habla.

Jero aletas de mero de Joaquín Nieto mezcla elementos reales con elementos fantásticos. Detalla la vida de un niño que tiene una familia convencional, va a la escuela y le encanta nadar pero, en esa rutina, aparecen sucesos que podemos denominar mágicos: amanece el día de Reyes con aletas de mero en lugar de pies, descubre un barco que sólo él puede ver y se comunica con un pez enorme que llora perlas.

A partir de un elemento tan común como la siesta, surge toda una aventura en *La nube de ronquidos* de Chema Hernández. Los niños protagonistas viajan en una nube formada por un ronquido muy fuerte del padre de Diego. En ella llegan a mundos fantásticos que se encuentran en el cielo: el país de las nubes, el de las estrellas, el país de los títeres. *La rebelión de Karen*, obra del mismo autor, comienza siendo un relato de

misterio, empieza con una desaparición y un acertijo pero pronto se convierte en un cuento moral. Es un texto fantástico pues un importante inventor fabrica una porción para que cobren vida los juguetes y la pone en práctica con un oso de peluche y una muñeca. Esta última representa la vida vacía de aquellas mujeres y niñas que sólo piensan en su aspecto y, gracias a la fórmula mágica, se vuelve más humana e interesante.

4) Relatos absurdos y surrealistas. Con este tema nos referimos a obras que no introducen ningún elemento mágico en la rutina pero tampoco son cotidianas. En ellas hay alguna situación que, aunque pudiera ser posible, llevada al extremo no tiene mucho sentido y produce episodios absurdos. El ejemplo más claro lo tenemos en el cuento de Lola Suárez *¡Hoy no me quiero levantar!* que parte de un supuesto: ir al colegio sin levantarse de la cama. A partir de ahí, la autora desarrolla un relato cargado de imágenes exageradas, basta comprobar las dificultades con las que se va encontrando la madre y cómo se van resolviendo con la ayuda de algunas personas que se encuentra por el camino.

5) La perseverancia para lograr que se cumplan los deseos aunque parezcan imposibles es otro de los temas. En *El cabozo volador* de Joaquín Nieto, un pequeño pez de la playa de Las Canteras quiere conseguir volar. En *Cleo, el caracol aventurero*, también de Joaquín Nieto, el caracol debe salvar distintos obstáculos en su viaje para lograr hacer la casa para su amada. En la "Carta a los lectores" que añade el autor al comienzo de esta última obra, indica que su intención es demostrar que el amor merece la pena, que los deseos se pueden convertir en realidad.

6) El grupo o pandilla como protagonista es uno de los temas que enumera Cubells (1990) dentro del grupo de obras realistas. Las obras de Joaquín Nieto suelen tratar este tema. *Chicho* cuenta la infancia de un niño y sus amigos en un pueblo de la costa de Gran Canaria en una época muy dura. *Enigma en El Colmenar* desarrolla la aventura que viven unos niños cuando pretenden resolver un misterio en el que aparece un caballo y un fantasma. *A vista de Gaviota* y *La banda del Cerepe y hurto en el parque zoológico* cuentan las andazas de la Banda del Cerepe en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, en el barrio de Ciudad Jardín, sus juegos, sus vecinos, sus travesuras, los personajes que conocían. En el segundo libro incluso averiguan quién había robado los loros del Parque Zoológico. En estas obras la pandilla es un todo en el que destacan las diferentes personalidades de sus miembros.

En *La noche mágica* de Félix Hormiga se incluyen cuatro relatos que, aunque tienen elementos que sirven de unión, pueden leerse por separado sin que pierda sentido el texto. Los protagonistas de los cuatro cuentos son una pandilla de amigos y sus correrías por las calles de Arrecife, también se repiten los personajes femeninos que aportan la magia del relato oral, la fuerza de lo oculto y lo inexplicable.

7) Aventuras de piratas. Este tema no tienen conexión con los piratas que han visitado las Islas Canarias a lo largo de su historia. Recoge las correrías de unos personajes conocidos por los lectores porque son elementos recurrentes en la literatura de aventuras cuya muestra más famosa es *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson. Desarrolla este tema *El Delfín Plateado* de Félix Hormiga, libro en el que los piratas pasan de terribles marineros a cultivadores de frutas y se hacen famosos gracias a sus zumos y cócteles. También *El pirata despistado* de Chema Hernández, narración en la que el capitán Félix es un pirata muy temido pero muy despistado. Es tan despistado que es capaz de salir de su casa sin el sable o con el cucharón de la cocina en el cinturón. Su madre le recuerda lo que debe coger y, en ocasiones, lo viste para impedir que llegue al barco en zapatillas y pijama.

8) Novelas de misterio. No son narraciones policíacas, sino que la incógnita la suscita un objeto o un texto que despierta la curiosidad de los personajes que se afanan por resolverla. Generalmente los hechos que se investigan han sucedido en el pasado, un pasado remoto o uno más inmediato. A veces, como en *El secreto de la foto* de Lola Suárez, es una joven universitaria la encargada de descubrir qué se esconde tras una foto y una flor sobre una tumba. Esto la lleva a una situación que se originó en el pasado, pero en un pasado cercano ya que aún sobreviven algunos de sus protagonistas. En esta obra, el misterio se entremezcla con el amor, un amor desgraciado.

En *El tesoro de Lubary*, Félix Hormiga habla del posible tesoro que ha permanecido escondido durante siglos en la misma casa que habita la actual familia Lubary. Sin embargo, en *La noche mágica* del mismo autor, la magia y el misterio los aporta el relato oral, en él se encierra la fuerza de lo oculto y lo inexplicable. Por ejemplo, en el que se denomina “La noche mágica” se cuenta la historia de un barco que aparece en la playa después de una tormenta y da lugar a todo tipo de sucesos extraños. Entonces, una noche, la señora Juana se acerca al puerto y lanza un conjuro a modo de cántico que hace que todo vuelva a la normalidad. En el segundo relato, “La Señora Blanca”, se presenta al lector la figura de una vieja adivina que vaticina a uno de los

niños la llegada de su padre, que se daba por muerto tras un naufragio. Efectivamente, el padre de Ginés vuelve a la isla a buscar a su familia.

9) Relatos de la vida cotidiana, según la terminología de Cubells (1990), son aquellos que tienen que ver con el discurrir diario de los personajes, generalmente niños y niñas. En esta rutina se introduce alguna novedad que influye en el comportamiento de los personajes, o simplemente se detallan las peripecias de los protagonistas. Dentro de este tema se incluye *Filipo yo* de Miguel Sánchez que narra las aventuras de un niño con su hámster y el descubrimiento que hace el pequeño de la muerte cuando éste fallece. Algunas de las obras que tienen al grupo como protagonista pueden también incluirse en este apartado, por ejemplo, *A vista de Gaviota*.

En *La guagua del cole*, Chema Hernández narra la relación entre la guagua y su conductor. El texto refleja algunas anécdotas de sus últimos viajes antes de que la retiren. *Maresía* de Lola Suárez trata varios temas, el más destacado parece la relación entre abuelo y nieto, pero también se habla del mar, del estrecho vínculo que se establece entre las personas que viven alrededor de él. Junto a estos planteamientos, encontramos otros como el afán destructor que tienen a veces las instituciones políticas alejadas de los ciudadanos, la capacidad de éstos para responder a lo que consideran inadecuado, o la defensa de una forma de vida basada en la sinceridad, en la convivencia y en la calma.

Situaciones comunes en la vida de los niños como las relaciones en el colegio y tener piojos son el tema de *Piojos y tarea* de Lola Suárez. De alguna forma, se introduce también a través del personaje de la tía de la protagonista diferentes modos de entender la educación, diferentes formas de tratar a las niñas puesto que la tía Asunción opina que María no debe dedicarse a jugar al fútbol, ni vestirse de forma tan desaliñada.

Relacionados con esta temática, aunque no sean exactamente lo mismo, encontramos textos que tratan de la diferenciación entre realidad y fantasía. En este caso, los elementos que se introducen en la realidad común son extraordinarios pero explicables, son fruto de un sueño o una alucinación. Así sucede con *Entre sueños, santos y ardillas …* de Joaquín Nieto, obra en la que el niño protagonista está todo el día soñando. En sus sueños habla con san Benito y se encuentra seres fantásticos como unos lobos de mar y unas nubes especiales. Lo fantástico sucede en los sueños, la realidad, en cambio, es la misma de todos sus compañeros.

También *La sirenita Mary Paz* de Isabel Medina sueña que es una sirena, o un pájaro que lleva un bebé en la espalda. Pero estos son sólo sueños, por lo demás su vida

es como la de cualquier niña pequeña que va al médico a vacunarse, que tiene un muñeco preferido, que aprende a caminar y a hablar.

10) Mundos fantásticos. Con esta denominación nos referimos a la construcción de una realidad alternativa en la que rigen otras normas y en la que viven criaturas mágicas, buenas o malvadas. No se trata de un elemento fantástico en un mundo real, sino de un mundo completamente diferente. Un buen ejemplo de esto es *La bruja Ulula y el bosque del No* de Miguel Sánchez. En este libro Adrián desaparece y su hermano Gabriel descubre que se ha trasladado a otra dimensión secuestrado por la bruja Ulula. Decide ir en su busca a pesar de los peligros a los que tiene que enfrentarse. Descubre entonces un mundo siniestro donde impera el terror, conocerá a los opías, niños muertos, a la bruja, a los habitantes del pueblo Esperanza y tendrá que superar las pruebas que la bruja le impone. Al final consigue rescatar a Adrián y volver junto a sus padres.

El príncipe Tiqqlit de Félix Hormiga podría enmarcarse dentro de las leyendas pero más que un relato mágico tradicional, es un cuento de hadas en el que aparecen príncipes, reinos remotos, hechizos, misterios. Junto a éste destaca otro tema: la oralidad. El carácter oral está en el origen de los cuentos, éstos nacen con vocación de ser leídos o contados. La historia de Tiqqlit tiene su génesis en un relato que el narrador oyó al sastre Abdelaziz y que el sastre quiere que perviva en la memoria de su nieto para que continúe transmitiéndolo.

El mundo que recrea Isabel Medina en *Piel de Luna* es un mundo fantástico, ya que los niños pueden viajar a través del tiempo con el Genio del Agua. Visitan la época de los guanches mientras éstos están reunidos en el tagoror, hablan con un dragón de dos cabezas que vive en Taburiente, y con una nube, Nube Carmencita, para comprobar que las leyes naturales no rigen de la misma forma en este universo particular.

Las aventuras de Motita de polvo de Lola Suárez podría considerarse un texto del tercer grupo, el realismo mágico pero, aunque el escenario donde transcurre la acción sea común y los personajes los podamos ver a diario (motas de polvo, pelusas), todo el planteamiento es fantástico. En esta obra, la autora crea una historia a partir de lo insignificante, tal como hacía Andersen con sus cuentos. Habla sobre lo cotidiano y da vida a lo aparentemente vulgar. De repente, el espacio reducido de una casa es un mundo enorme, increíble para una motita de polvo.

II. Temas tradicionales son la historia, el paisaje, las leyendas o tradiciones, los mitos y la isla:

1) La historia. En este apartado se tratan episodios que han sucedido en distintas épocas de la historia del Archipiélago canario. No estamos ante libros de historia sino de literatura por lo que, aunque sean lo más fieles posibles a los hechos, los expresan de forma subjetiva. La conquista de Gran Canaria a través del vida de un aborigen y un soldado castellano es el tema de *La cueva de Pim Pam*. El castellano y el aborigen son dos fantasmas que se comunican con dos jóvenes del presente, Fayna y Damián. No se precisa el momento exacto de la historia en el que se conocieron, simplemente sirve para que los dos "guerreros" puedan indicar a los jóvenes lo que han descubierto, bueno y malo, a lo largo de su andadura por el mundo. Pero la historia de Canarias es solo un punto de partida, no el motivo principal del texto. Junto a la narración de costumbres aborígenes aparecen temas como la ecología, la necesidad de conservar la tierra, de vivir en paz.

En *La mecedora y los piratas*, también de Miguel Sánchez, aparecen varios temas entrelazados aunque el que destaca es el histórico porque la obra cuenta los sucesos que ocurrieron en la ciudad de Las Palmas durante el ataque del pirata holandés Van der Does. Hay personajes históricos que se mezclan con los anónimos, aquellos que no se encuentran en los libros de historia. Se describe la defensa de la ciudad, la batalla que originó miles de muertos entre los canarios, el repliegue hacia Santa Brígida.

El mismo episodio histórico sirve de inspiración a Chema Hernández, autor de *María Guiniguada*: la invasión de los piratas holandeses a quienes los canarios lograron vencer refugiándose en los montes de Satautey. Pero también tiene un componente fantástico pues el personaje de María tiene cualidades que escapan a la comprensión y la lógica: sus premoniciones adelantan lo que va a ocurrir aunque no impiden que los hechos ocurran tal como fueron. También los jiribillas aportan este elemento mágico, son seres ideados por el autor que se asemejan a animalillos mitológicos. En *Noches de Vegueta* vuelven a aparecer estos personajes, los jiribillas, que tienen el poder de trasladarse de época y contemplar hechos que ocurrieron hace siglos. Por eso estamos ante una obra histórica y no fantástica. En esta ocasión la trama transcurre en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria y, entre otros sucesos, se narra una leyenda mejicana relacionada con uno de los objetos de la colección que se guarda en el sótano de este emblemático edificio. No explica demasiado, presenta escenas y personajes de la

Historia como si fuesen cuadros que aparecen de repente, se abre una ventana y ahí están.

También de tema histórico es *Chimanfaya* de Félix Hormiga que cuenta las erupciones volcánicas que tuvieron lugar en Lanzarote en 1730. Se basa en el encargo que el Gobernador de las Armas, don Pedro Sánchez Umpiérrez, hizo a un pintor que reside en Fuerteventura para hacer un mapa y dar cuenta de la extensión y repercusión en tierras y personas de esta catástrofe.

El callejón de la sangre, obra de Lola Suárez, es de tema histórico aderezado con una buena dosis de relato fantástico. Encontramos en el texto dos historias que se entrelazan, por un lado, la de Rafa, el niño protagonista y, por otro, la del pirata Morato Arráez. Por este motivo, los dos temas fundamentales son, primero, el afán de superación de las dificultades, el valor para afrontar los obstáculos y, segundo, las incursiones piratas en Lanzarote. Otro pirata, Amaro Pargo, es el protagonista de *El tesoro del corsario* de Chema Hernández. Amaro fue un corsario que sirvió a la corona española defendiendo sus navíos y sus costas del ataque de piratas o corsarios de otros países, sobre todo ingleses. Según cuenta la leyenda, acumuló un suculento botín gracias a los saqueos de los barcos que abordaba. Era oriundo de La Laguna y devoto de Sor María de Jesús, una santa que lo protegió de una terrible tempestad según se cuenta en el relato.

Hermanos en guerra de Joaquín Nieto narra episodios más recientes pues es la historia de dos hermanos gemelos, cada uno en un bando diferente de la Guerra Civil, uno militar, el otro abogado. El 18 de julio de 1936, el militar estaba destinado al cuartel de La Isleta, el otro, de ideas comunistas, se refugiaba en el Gobierno Civil de la ciudad. Para poder liberar a su hermano, prisionero de los insurrectos, idean una trama en la que ambos salen indemnes haciéndose pasar uno por el otro, tal como habían hecho en multitud de ocasiones en sus juegos infantiles.

2) El paisaje. En este caso el paisaje es un soporte más del relato, no el motivo central del mismo. Es el marco en el que se desenvuelven los personajes y el que prepara o vaticina la acción. Es significativo el papel del paisaje en la obra de Lola Suárez. En *Calima* refleja el escenario que se encuentra la protagonista al llegar a Lanzarote:

> Les parecía que iban dentro de una burbuja, pasajeros curiosos que intentaban identificar los lugares familiares con aquellos otros que se mostraban extraños y

> distantes en su envoltorio de calor y arena. Todo tenía un matiz amarillento y apagado. Un nuevo paisaje se les presentaba cada pocos metros, mientras que iba cerrándose la calima a sus espaldas: parecía que sólo existían ellos y el pedazo de isla que, a través de los cristales del coche, les permitía ver la lluvia de polvo… Más allá, sólo percibían bultos informes (Suárez, 2005, pp. 62 y 63).

En *El secreto de la foto*, el entorno puede convertirse en una prolongación de las emociones de los personajes. El mar, acogedor y tranquilo, invita a la paz: "La playa de Afe nos recibió con sus aguas mansas, casi inmóviles, que reflejaban los últimos rayos del largo ocaso estival. La marea estaba bajando y dejaba al descubierto una ancha franja de arena rubia, oscurecida por la humedad que aún rezumaba" (Suárez, 2006b, p. 28.). El paisaje de Lanzarote se convierte en una prolongación del sentimiento de la protagonista: "Aquellas tierras, tan avaras de verde, se me presentaban pardas, negras… Las viñas mostraban sus troncos retorcidos, tan negros como el picón que las acunaba, y el campo todo se me aparecía desierto y triste. No encontré, por primera vez, ninguna paz en la contemplación de un paisaje que hasta ese día me había transmitido serenidad" (Suárez, 2006b, p. 110). En sus relatos de *Entre fantasmas*, el ambiente que rodea a los personajes se describe con detalle porque es el escenario del desenlace misterioso, inexplicable de los hechos: "La luna, como si no quisiera ver lo que iba a suceder, se escondió tras una nube: la noche se volvió muy negra, y en ese momento una ráfaga de aire se paseó entre las tumbas, arrastrando hojas secas que producían un ruido lúgubre" (Suárez, 2006a, p. 31).

En *Montaña sabia* de Joaquín Nieto, el tema fundamental de esta pequeña obra es dar a conocer una parte del paisaje característico de Fuerteventura, algunas pinceladas de su historia, y llamar la atención sobre el monumento a Unamuno que se encuentra en medio del desierto árido de la isla, a los pies de una montaña. La historia es la relación entre el valle que está a los pies de Montaña Quemada y su vecina, también entre diferentes montañas de la isla de Fuerteventura, Montaña Quemada, Montaña de Tindaya y La Muda. El autor, escondido detrás del narrador, habla de Fuerteventura con afecto, envuelve la isla en un halo de misterio: "Te lo puedo asegurar y es que aquí, en esta Isla, puede ocurrir de todo" (Nieto Reguera, 1996, sp). Aprovecha la voz del valle a los pies de Montaña Quemada para hacer un fugaz recorrido por la historia de Canarias.

Un reflexión sobre el paisaje es la que hace Pepa Aurora en dos de los cuentos que incluye en el libro *Sapito Morín*. En "Érase una playa" explica de forma rápida cuál

ha sido la transformación de la costa de las Islas debido al turismo y la incertidumbre que depara el futuro: "Los jóvenes sentados en las terrazas de los chiringuitos sueñan con cambiar el paisaje. Quieren que el verde vuelva a besar la playa y que se abracen como amigos el mar y la montaña... A lo lejos, los niños, como mariposas de colores, surfean alegres sobre las mansas olas. Por suerte para todos, el sol sigue acariciándoles la piel y creando sueños de oro sobre la arena" (Rodíguez Silvera, 2009, p. 68). En "La Isla Cenicienta" también habla sobre la transformación del paisaje pero esta vez tiene que ver con la necesidad de sobrevivir en un medio inhóspito, con la inteligencia y el amor a la tierra. Por eso "ya no es la Isla Cenicienta. Ahora es la Isla de los Volcanes, patrimonio de todos" (Rodíguez Silvera, 2009, p. 76).

3) Las leyendas o tradiciones en las que interviene un elemento sobrenatural. Este tema aglutina las historias de tradición oral heredadas o reinventadas por el escritor o escritora. Algunas serán conocidas, otras nuevas, pero todas tendrán un efecto sobrecogedor en el lector pues el misterio siempre está presente. Un ejemplo de esta temática lo encontramos en *Entre fantasmas*, obra de Lola Suárez que recoge cuatro cuentos en los que predomina lo oculto, aquello que resulta inexplicable, sean fantasmas, manos asesinas o espíritus poco benévolos. En cada uno de ellos un elemento estremece la realidad cotidiana, la apariencia de normalidad. También *La noche mágica* de Félix Hormiga trata sobre leyendas que se transmiten de forma oral.

Piel de luna de Isabel Medina inventa un episodio con tintes de leyenda porque transcurre en la época del mencey Mayantigo: para curar al anciano Mahey, los niños protagonistas deben ir a buscar la flor del taginaste azul que crece en el fondo de Taburiente custodiada por un dragón de dos cabezas. En esta obra la leyenda se mezcla con la fantasía pues Piel de luna pertenece a otro mundo y tanto ella como sus amigos Yurena y Víctor, viajan por el tiempo a lomos del Genio del Agua.

4) Los mitos, relacionados con las leyendas, se centran más en personajes o sucesos mágicos que forman parte de una historia paralela de las Islas. Por ejemplo, en *Tibiabín*, Chema Hernández recurre a un personaje que pertenece a la mitología popular canaria de cuya existencia nadie duda en el libro. Tibiabín, también conocida como Tibabrin, Tibabiin y Tibabrin, fue una sacerdotisa o adivina legendaria de Fuerteventura que vivió en el siglo XV. Su hija, Tamonante, era jueza y apaciguadora entre gente enfrentada. Según creía su pueblo, eran capaces de hablar con el demonio y tenían la capacidad de adivinar las cosas que sucederían en el futuro.

Esta es una narración mágica que transcurre en un espacio misterioso e indeterminado, Puerto Calma. El tema principal es la defensa del territorio y de la historia representado por la Montaña de los Antiguos donde descansan los restos de los primeros pobladores de la Isla. La presencia de Tibiabín en el pueblo se percibe en signos sutiles, casi imperceptibles, que muestran que ha llegado: "Ciertamente Tibiabín había regresado a Puerto Calma y su presencia lo animaba todo, así el rosal de Doña Maruja engendró por primera vez una rosa de más de una decena de colores y el canario de Don Cristóbal, en silencio desde que explotó un volador cerca de su jaula, cantó ese día como los ángeles" (Hernández Aguiar, 1998b, p. 20).

5) La isla. En la mayoría de los textos de literatura infantil y juvenil canaria, los personajes viven en las Islas Canarias, éste es su entorno familiar y el que marca la trama. Pero, en ocasiones, la isla se convierte en un referente de gran importancia, es mucho más que el espacio de la acción, es en sí misma un personaje. Podemos encontrar esta visión de la isla en *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes* de Félix Hormiga. El principal tema de la obra es la vida en una isla idílica, Arcadia, con muy pocos habitantes que tienen contacto con el mundo exterior a través del Corona del Mar, un barco que la visita cada dos meses. Esta isla se asemeja al paraíso porque su paisaje y clima son suaves y la gente vive feliz ya que tienen todo lo que necesitan, incluida la cultura, los libros y la curiosidad por aprender. En este caso, la isla es también un mito.

En *Maresía* de Lola Suárez, no se especifica cuál es la isla en la que transcurre la acción. Podemos deducir que es Lanzarote, no solamente porque la autora naciera allí sino por el nombre de algunos de los personajes (Ginés es un nombre muy común en esa isla), por los paisajes de las fotos, por las partidas de bolas características de Lanzarote, por el siroco. La isla es el espacio exterior, pero también interior, es el paraíso perdido para personajes como Ernesto. Es el lugar para el recuerdo y para morir para personajes como el abuelo: "-Sí recuerdo. ¡Cómo no recordar! Pero también sé que este tiempo ya pasó, y que el mío se está acabando… ¡Qué más da si es en esta playa o en otro sitio! Hijos, ya ven: no se puede ni elegir el sitio donde uno quiere morir…" (Suárez, 2004, p. 60). Es una isla real pero también es una isla imaginaria, un estado de ánimo: "Se hizo el silencio en el interior del coche. La isla se los iba tragando y Ernesto tuvo la impresión de que los envolvía la opacidad cálida de un sueño, de un mundo algodonoso que desdibujaba el contorno de todo lo que les rodeaba" (Suárez, 2004, p. 85).

Los libros analizados transitan entre la realidad y la fantasía y el modo en cómo se integran en una u otra viene definido, en parte, por los temas que ya hemos expuesto. Sin embargo, la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, que explicamos brevemente en el epígrafe 2.2 de la cuarta parte de este trabajo, puede ayudarnos a ver de forma gráfica cuál es el grado de realidad o fantasía que poseen. Además, nos dará una proporción aproximada de la medida en que la literatura infantil y juvenil participa de una y otra.

Tal como explicamos, los tipos de mundos posibles son tres. El primer tipo de mundo posible nos sitúa en el texto literario más próximo a lo real (historias, testimonios, biografías,). El segundo, aunque sigue las normas de la realidad es ficción, ficción verosímil. El tercer tipo es ficción pero menos verosímil, tiene un alto componente de fantasía. De este modo, en los dos extremos se sitúan lo más real y lo más fantástico, en medio, todas las obras que siendo ficción siguen un orden coherente y semejante al real. Recogemos los datos de las obras analizadas en el siguiente cuadro:

	Mundos posibles		
	Tipo I + real	Tipo II + ficción verosímil	Tipo III + ficción no verosímil + fantasía
Aguaviva y Morena			*
A vista de Gaviota	*		
Borja quiere ser mago			*
Calima			*
Chicho		*	
Chimanfaya	*		
Cleo, el caracol aventurero			*
Cleta y Domitila			*
Descripción de una isla oceánica y sus habitantes		*	
El cabozo volador			*
El callejón de la sangre			*
El Delfín Plateado			*
El pirata despistado			*
El príncipe Tiqqlit			*
El secreto de la foto		*	
El tesoro del corsario	*		
El tesoro de Lubary			*
Enigma en El Colmenar		*	
Entre fantasmas		*	
Entre sueños, santos y ardillas …		*	
Filipo y yo		*	
Hermanos en guerra	*		
¡*Hoy no me quiero levantar!*		*	
Irene Pintaparedes			*
Jero aletas de mero			*
Juan cabeza de nido		*	
Kasweka		*	
La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas	*		

	Mundos posibles		
	Tipo I + real	Tipo II + ficción verosímil	Tipo III + ficción no verosímil + fantasía
La bruja Ulula y el Bosque dl No			*
La cueva de Pim Pam			*
La guagua del cole		*	
La mecedora y los piratas			*
La montaña sabia			*
La noche mágica			*
La nube de ronquidos			*
La rebelión de Karen			*
Las aventuras de Motita de Polvo			*
La sirenita Mary Paz		*	
Maresía		*	
María Guiniguada			*
Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón			*
Piel de luna			*
Piojos y tarea		*	
Sapito Morín			*
Tibiabín			*

Tal como suponíamos, en la literatura infantil y juvenil el tipo que más abunda es el tercero, no en vano es una literatura que se caracteriza por la fantasía, tanto debido a la introducción de un elemento fantástico en la realidad como a la invención de nuevos mundos. Sin embargo, también encontramos textos del primer grupo, sobre todo aquellos que pretenden contar los hechos históricos tal como sucedieron (*Chimanfaya*) o que recuerdan la infancia y transcriben los acontecimientos que la memoria ha rescatado (*A vista de Gaviota*). Es necesario recordar que los libros de tema histórico no pertenecen necesariamente a este grupo pues muchos de ellos se basan en la historia

pero no pretenden reproducirla sin más, sino recrear la época, a veces, incluso propiciando el viaje en el tiempo de personajes del presente al pasado (*La mecedora y los piratas*) o viceversa (*La cueva de Pim Pam*). Las obras que cuentan algún hecho cotidiano en la vida de los niños de forma realista se encuadran en el segundo tipo pues, aunque son circunstancias verosímiles, son pura ficción.

3.2. La visón del autor

Hace tiempo insistía Cervera (1990) en que el autor, para lograr textos interesantes para los niños, debería tener en cuenta la realidad que le importa al niño para seleccionar los temas, las creación de un lenguaje compartido para establecer una comunicación eficaz, y "la penetración en el interior del niño por la interpretación psicopedagógica de sus actos y actitudes le advertirá sobre el tratamiento que ha de dar a los temas para que resulten atractivos" (Cervera, 1990, p. 73). Esta afirmación alude al modo en que los temas deben tratarse para que gusten al receptor, pero es muy ambigua puesto que surgen interrogantes como: ¿se escribe al gusto de los niños o de los adultos que compran los libros?, ¿tienen los pequeños gustos bien definidos?, ¿y el autor?, ¿no tiene nada que decir?

En la literatura infantil y juvenil actual ya se han respondido algunas de estas preguntas. Por ejemplo, ya se ha desterrado la idea de que hay unos temas adecuados para niños, la variedad de temas es enorme por lo que la diferencia la marca el tratamiento que se da a esos temas. Por otro lado, los autores y autoras marcan su estilo personal en la forma de organizar y elaborar el texto. Son adultos y no dejan de serlo por escribir para niños, lo cual no significa que no intenten ponerse en su lugar, aunque sin abandonar sus creencias y posición ante el texto y el lector. Ahí surge lo que denominamos la visón del autor.

Los temas expuestos en el apartado anterior se tratan desde perspectivas diferentes. Estas perspectivas se resumen como: a) El tono aleccionador, moral, b) El predominio de la fantasía sobre la realidad, c) La visión idílica de la infancia, d) El humor como recurso, e) La mirada de los niños, f) La atracción del misterio, g) La vinculación afectiva al entorno, h) De parte de los canarios, i) El poder de la tradición, j) La utopía del paraíso.

a) El tono aleccionador y moral acompaña a muchos textos de literatura infantil y juvenil canaria, y esto no significa que sean obras tediosas y poco interesantes para el lector incipiente. En la mayoría de los casos se utilizan símbolos, animales como

protagonistas por ejemplo, para narrar una historia de la que siempre se puede saca algún provecho para la formación de los pequeños.

En *Aguaviva y Morena* dice el autor: "En el fondo del mar, todos escuchaban las hermosas carcajadas de esos dos lindos corazones. Hasta en la orilla los bañistas oían sus alegres latidos" (Hernández Aguiar, 2008, p. 51). El mar se convierte en un universo poblado por animales de todo tipo, pequeños y grandes, fuertes y débiles, feos y lindos, tontos y listos, valientes y cobardes. Estos estereotipos ayudan a los más pequeños a identificarse con unos y otros más fácilmente. La utilización de diminutivos "infantiliza" un poco el texto, contribuye a dotarlo de un tono familiar y a captar la atención de los más jóvenes, pero le resta fluidez literaria.

El cabozo volador combina su condición de relato imaginativo con el tono didáctico y aleccionador. No sólo en lo que se refiere a mostrar la fauna marina de un lugar muy visitado y conocido de la ciudad de Las Palmas, la Playa de Las Canteras, sino también en relación a los consejos que los diferentes personajes van dando al protagonista. Por ejemplo, el pulpo le dice al pequeño cabozo: "Que tengas suerte en conseguir tu sueño. Y si no fuera así, sigue siendo feliz como eres. Eso es lo más importante" (Nieto Reguera, 2008, p. 46). Más adelante la medusa comenta: "No. No. Yo estoy contenta como estoy, pero respeto a los demás. Lo que me gusta es que no hagan daño al lugar donde vivo y me dejen vivir en paz y felicidad" (Nieto Reguera, 2008, p.53). A la lección individual de superación personal, se une también la lección social, colectiva: es necesario respetar el medio ambiente.

Detrás del tema principal de *Calima*: la amistad entre un dromedario hembra y una niña, hay otros más "trascendentales" que la autora plantea a través de lo que cuenta el animal a su amiga. Estos temas son la inmigración y, por ende, su repercusión en las Islas, la solidaridad y la injusticia que supone un reparto desigual de las oportunidades y las riquezas.

La autora expresa sus ideas a través de la voz de sus personajes. Así, por ejemplo, es la autora la que habla cuando Rita, la niña protagonista, explica: "-Sí… Creo que sí. Pero me da pena lo de las rayas; bueno, lo de las fronteras… Tú dices que el mapa representa África, como si fuera una foto chiquitita, ¿verdad?- miró a su tío, que asentía, interesado en las reflexiones de la niña-. Pues, entonces, me encantaría que en ese mapa no hubiera rayas: eso querría decir que en África no habría fronteras…" (Suárez, 2005, p. 44). Y más adelante utiliza la voz de Quique, tío de Rita, para afirmar: "Rita, no olvides nunca que el desconocimiento del otro es lo que nos provoca que

tengamos miedo. –Y tú, ¿no tienes miedo, Quique? -No, hijita. No tengo miedo: creo que hay sitio para todos, que las diferencias entre ellos y nosotros nos pueden hacer más sabios, si somos capaces de compartir nuestras culturas, nuestra forma de ver la vida…" (Suárez, 2005, p. 46). Los aspectos didácticos del texto son innegables, en medio de la conversación entre Rita y sus dos confidentes, Calima y Quique, se introducen principios morales o éticos que los pequeños deben cultivar, ideas que se plantan para que vayan echando raíces. Se insiste en la importancia que tienen los amigos y en la necesidad de ser solidarios.

En *Cleo, el caracol aventurero* se deja ver una visión de la vida amable, algo maniquea y convencional en cuanto a los roles que desempeñan los diferentes sexos. Así, por ejemplo, los caracoles se enamoran a primera vista y hacen planes para el resto de su vida en este primer encuentro. Pero destaca, sobre todo, el empeño del caracol en conseguir lo que desea, más allá de los consejos que tratan de desanimarlo porque ningún caracol se había planteado antes hacer lo mismo que él.

De alguna forma, *Cleta y Domitila* plantea también la necesidad de ser fiel a sí mismo ante el entorno que presiona porque no entiende el tipo de relación que establecen las dos amigas, una ociosa y soñadora, la otra activa y trabajadora. La autora defiende que soñar también es un actividad: "Sólo las mariposas y algún que otro sarantontón atrevido saben que Cleta hace algo: sueña, inventa las historias más bonitas y entretenidas… " (Suárez, 1996, p. 14). De este modo parece decirnos que inventar historias es también importante, que relatar y escribir cuentos desempeña una función tan destacada como otras, y que es necesario que haya personas para todo, cada una según su condición.

La rebelión de Karen expone abiertamente la visión de la infancia que tiene el autor. Así dice que los niños de hoy no saben jugar y que es preciso enseñarles. Escoge para ello unos personajes cuyas actividades parece que se extinguen porque pertenecen a otra forma de entender las relaciones y el entretenimiento: cuentacuentos, titiriteros y músicos. También culpa a las muñecas que se ofrecen a las niñas de la obsesión que éstas pueden sentir por la apariencia hasta el punto de anteponerla, incluso, a la salud. Además, defiende el poder de la fantasía y la imaginación. El compromiso del autor es evidente, y no se esconde para decirle al lector lo que piensa: "-Sí, me produce mucha tristeza ver cómo muchas jóvenes descuidan su interior, como yo que antes era hueca. Hay jóvenes que se preocupan sólo de su físico llegando a enfermar por tener mi silueta.

Ahora, lo más bello que poseo, lo llevo dentro, muy dentro, donde antes sólo había aire" (Hernández Aguiar, 1996, p. 115).

En ocasiones el narrador omnisciente da paso a la narración de alguno de los personajes pues, igual que las matrioskas rusas, la narración esconde en su interior otras narraciones, tal como sucede cuando Estela cuenta la historia de su amiga Ana. En ese caso el narrador pasa a ser un narrador-testigo

Los cuentos que se incluyen en *Sapito Morín* poseen también este afán didáctico, por ejemplo, se defiende la naturaleza, la solidaridad y se critica la ambición. *Piel de luna* insiste en esa defensa de la naturaleza, sobre todo, a través del monstruo Contaminación contra el que tienen que luchar los tres niños protagonistas.

La cueva de Pim Pam tiene un tono moralizador ya que los hechos históricos son un motivo para hablar de la paz y el valor de las cosas sencillas. Los espíritus recorren la ciudad mostrando al lector las miserias e injusticias que esconde y, antes de su partida, les piden a los protagonistas, y al lector, que defiendan la tierra en la que viven.

Hermanos en guerra es un canto al amor de los hermanos por encima de las ideologías, aunque el texto no hace ningún discurso moral, simplemente expone los hechos. En otras obras se muestra la importancia del valor (*María Guiniguada*), de la amistad (*La mecedora y los piratas, A vista de Gaviota, La Banda del Cerepe*), de defender lo que es justo (*Maresía*) pero no las incluimos en este apartado porque el tono no es exactamente el mismo. No hay discurso moral explícito, ni es el aspecto aleccionador lo que destaca o cohesiona el texto.

b) El predominio de la fantasía sobre la realidad significa una apuesta de los autores por los elementos y las situaciones ilógicas, aquellas que interrumpen el discurrir habitual de la realidad. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en *Borja quiere ser mago*, obra que transcurre en el mundo real y sus condiciones pero que, de repente, da cabida a la magia del niño que convierte a su madre en rana. El autor toma partido por lo increíble y sorprende al lector que espera que, de nuevo, el niño fracase en su intento de hacer un truco de magia y consiga un castigo de los adultos. El humor del absurdo triunfa sobre la rutina previsible, y no se utiliza un recurso que haga los sucesos creíbles, como, por ejemplo, decir que todo fue un sueño. La madre es una rana y así aparece en las ilustraciones con bata y zapatillas, desayunando moscas antes de llevar el niño al colegio. No sólo se mantiene la situación fantástica sino que, cuando ya es de nuevo una persona, la madre de Borja tiene aún recuerdos de su corta etapa como una rana: "Y su madre volvió a ser como siempre había sido. Pero, a escondidas, siguió

desayunando algún bicho en el jardín y dando saltos en el pasillo" (Hernández Aguiar, 1998a, p. 30)

También en *Irene Pintaparedes* destaca el sentido del humor a través de imágenes divertidas como la del dibujo de la niña, un animal medio oso, medio sardina, tomando un baño en la bañera o los marcianos viendo la televisión. En este caso, de nuevo, la solución final es igual de imaginativa, la niña dibuja una casa con la puerta abierta y todos los dibujos entran en ella.

La fantasía de *Jero aletas de mero* está en su semejanza con una leyenda, muy acorde con los sucesos que se narra: el mero se comunica con el niño, llora dos perlas y, sobre todo, el día de Reyes, Jero aparece con dos aletas de pez en lugar de sus piernas, hecho que le agrada y que a nadie parece molestar, incluso su madre intenta buscarle unos pantalones y zapatos que pueda ponerse. Todo esto lo muestra el autor con total naturalidad.

Otro tipo de fantasía es la que refleja *La bruja Ulula y el bosque del No*. En esta obra se dibuja un mundo tenebroso, que da miedo, en el que silba el viento y gritan los zopilotes, en el que los niños muertos cantan a modo de ritual una canción malvada. El autor no ha dulcificado el relato sino que ha pretendido dar miedo, cuanto menos, susto.

c) La visión idílica de la infancia se detiene en la libertad que da la inconsciencia y la falta de responsabilidades, en los días de vacaciones con los amigos al aire libre, sea en el pueblo o en el centro de la ciudad, en las travesuras propias de la edad, en la imaginación desbordada. En algunas ocasiones, son los recuerdos del autor los que le sirven de referencia, en otras basta con la imagen que se crea de esta época de la vida y que no necesariamente destierra los malos momentos o las penurias.

Hay cierta idealización de la infancia como espacio de libertad, inocencia y bondad en *Entre sueños, santos y ardillas...* Igual que en *Chicho*, obra en la que el protagonista narra su infancia y el amor por su abuelo a través de la distancia que ofrece el tiempo. Este narrador – protagonista expresa una visión no fantasiosa, pero sí idílica del pueblo en el que vivió a través de comentarios subjetivos que evocan una época feliz de inconsciencia y libertad: "Los niños, liberados de toda carga social, éramos tremendamente afortunados, pues dentro de la escasez y muy lejos de entender las cosas de los mayores compartíamos correrías y lo poco que teníamos para entretenernos, ya fuésemos hijos de la mar o de la tierra" (Nieto Reguera, 1999, p.7).

En *Enigma en El Colmenar*, la visión del autor sobre los temas expuestos no es especialmente significativa porque deja a su narrador que guíe al lector a través de los

acontecimientos que suceden a la pandilla de amigos. A pesar de ello, es cierto que se recrea en el paisaje y transmite a los lectores su admiración por la belleza sencilla que encierra: "El olor a romero inundaba el ambiente y los pulmones de los cinco amigos de un aire fresco y reconfortante…" (Nieto Reguera, 2002, pp. 9-10). Se observa una vinculación afectiva al paisaje, por ejemplo, cuando los niños llegan al mirador, tras la subida de El Helechal, y Diana exclama: "-¡Qué preciosidad!" y responde Dani: "-La verdad es que es lindo-lindo" (Nieto Reguera, 2002, p.16).

A vista de Gaviota, La banda del Cerepe y hurto en el parque zoológico son recuerdos de la infancia del autor, es un relato autobiográfico, probablemente tamizado por el tiempo y la ternura de los recuerdos de una infancia feliz.

d) El humor como recurso es uno de las aportaciones de la literatura infantil y juvenil actual. Es una de las formas más eficaces con las que cuenta el autor para acercarse al niño, pero también es útil para facilitar la comprensión de la historia. A veces, las realidades más complejas pueden entenderse mejor a través de la exageración, las equivocaciones o la deformación. Surge el humor cuando el autor manipula temas y personajes reconocidos por los lectores, cuando plantea situaciones inconcebibles para la lógica del adulto o cuando la ilustración que acompaña al texto despierta la hilaridad.

Las ilustraciones no ayudan mucho a apreciar el texto en *El Delfín Plateado* pero la historia destaca por el juego constante con el estereotipo de pirata que conocemos por la literatura universal. Las patas de palo son árboles frutales y los piratas jardineros y agricultores que hacen los mejores zumos y cócteles. El autor defiende una convivencia basada en el respeto a la naturaleza, más que en la violencia, visión idílica del destino de los piratas.

Esta imagen de pirata bueno se reproduce también en *El pirata despistado*. En este caso se trata del humor de lo absurdo ya que el personaje, al que llaman el Temido, parece un niño pequeño porque su madre está siempre pendiente de él para que no se equivoque. Es más, esa madre parece una superheroína pues, además de vestirlo para que no se confunda con la ropa, va nadando en flotador a la isla en la que su hijo anda buscando el tesoro sin hallarlo porque está sentado encima de él. En este caso, las ilustraciones sí aportan significado al texto y producen, cuanto menos, la sonrisa.

Juan cabeza de nido es un relato en el que la autora se pone de parte del niño que ha sido rechazado por la niña más guapa del colegio. Se acerca a sus sentimientos con delicadeza: "¡Pobre Juanillo! Dedicó gran parte de la mañana a escribir con su mejor letra, había afilado el lápiz tres veces, su primera carta de amor" (Suárez, 1998, p.

21). El pajarillo viviendo en el pelo de Juan y la alegría que el niño siente con esta compañía es una situación divertida y tierna, al igual que las ilustraciones que acompañan al texto.

e) La mirada de los niños. Esta perspectiva es la que toman los autores cuando intentan reflejar el mundo tal como lo ven o se lo plantean los más pequeños. Hay escenas que a los adultos nos parecen absurdas y, en cambio, para los niños pueden ser la consecuencia más natural de lo que oyen o hacen. Son obras que bien podrían encuadrarse en el apartado anterior pues se acercan al humor que surge de las ocurrencias de los pequeños.

¡Hoy no me quiero levantar! refleja una visión divertida y amable de la vida. ¿Qué sucedería si no nos levantáramos de la cama para cumplir nuestras obligaciones? La autora lleva este planteamiento hasta sus últimas consecuencias con lo cual consigue situaciones absurdas. En el texto aparece ese día, lejos de todo pronóstico, en que los adultos han complacido a los niños en sus "locuras", por eso la madre de Ana notó un colegio diferente cuando fue a recogerla: "Cuando llegó mamá a recoger a Ana, encontró en la escuela un ambiente nuevo y le pareció que todo el mundo sonreía y era más feliz que en los días anteriores" (Suárez, 1997, p. 35). Descarta ideas moralizantes o didácticas, la niña fue a la escuela en la cama y, al día siguiente, todos los niños querían hacer lo mismo.

El autor de *La nube de ronquidos* se pone en el lugar de los niños a través de sus protagonistas y construye un texto en el que prima la imaginación. Es más, en ocasiones, intenta mostrar el mundo tal como ellos lo ven. En *Piojos y tarea*, se afronta una realidad cotidiana y rutinaria con sentido del humor. Este humor procede, en muchas ocasiones, del lenguaje, de la forma que tienen los niños de entender lo que explican los mayores: "Las chiquillas corearon encantadas aquella palabra que parecía un grito de guerra: -¡Tenemos PEDICULOSIS! Víctor estaba algo mohíno. Sin dejar de rascarse les aclaro su situación. -¡Yo no! Mi padre dice que yo lo que tengo son piojos- Y se fue a la fila, rascándose aún" (Suárez, 2006c, p. 53).

Filipo y yo es un relato cotidiano, realista, sin embargo, ese afán de llevar su mascota siempre con él, genera situaciones divertidas que el niño entiende como normales. La experiencia de la muerte se plantea también según la mirada del pequeño.

f) La atracción que siente el ser humano por el misterio, por aquello que resulta incomprensible, junto a su capacidad de fabular la realidad es el motivo de muchas obras. Por ejemplo, en *El tesoro de Lubary* el desencadenante de la trama es un cuadro

de un antepasado de la familia. Por otro lado, utiliza el autor el tópico, bastante frecuente, de la lectura como posibilidad de vivir otros mundos y conocer a otros personajes ya que la niña protagonista es una devoradora de libros. En *El secreto de la foto*, las investigaciones de la protagonista se desencadenan a partir de una flor y una foto sobre la tumba de un cementerio que van a destruir.

El protagonista de *El príncipe Tiqqlit* es una salamanquesa, esto ya resulta intrigante pero es que, además, el autor ha rodeado el texto de una atmósfera exótica gracias a personajes mágicos como los espíritus del desierto, a la ambigüedad temporal o a la localización espacial. El texto transcurre en un escenario árabe, territorio de muchos de los relatos infantiles que proceden de la tradición oriental. El narrador es un narrador en primera persona, que ha sido testigo de parte de la historia que se narra. Pero este narrador nos conduce a otro, el viejo sastre Abdelaziz, que es el que le cuenta quién es en realidad la salamanquesa. El carácter oral del texto, o eso es lo que nos hace creer el autor, facilita que el lector se sienta atrapado por la magia.

El callejón de la sangre ofrece también una visión misteriosa pero de Lanzarote. Por un lado, nos encontramos con un tiempo de vacaciones, sereno, alegre y con cierto regusto a pereza de mediodía: “Los días pasaban tranquilos aunque llenos de actividad para Rafa y su tía, que disfrutaban al aire libre de aquel mes de agosto que llegaba a la isla sin brisas, con calor y jirones de calima amarilla y sedosa…” (Suárez, 2012, p. 43), por otro, con los actos violentos de los piratas. Un callejón de la sangre en un pueblo tan tranquilo es una llamada de atención, nos indica que bajo la apariencia monótona e impasible de los días felices puede existir una historia oculta. El narrador está en tercera persona, pero dentro de la obra hay otros narradores, María, que cuenta al niño la historia del fantasma, y el maestro, don Pablo, que le relata las correrías de los piratas.

El autor de *El tesoro del corsario* presenta a los personajes con un tono amable, incluso muestra cierto afecto por ellos. La narración se convierte en un juego de voces, porque la historia de Amaro, el corsario, le llega a través del personaje del buscador de tesoros. Igual que en *El tesoro del corsario, La mecedora y los piratas* comienza en el presente para trasladarse al pasado, al ataque de Van der Does a Las Palmas de Gran Canaria. Una extraña mecedora, objeto vulgar que asociamos a momentos de placidez y afecto (la madre que mece al niño, los ancianos que se mueven lentamente), se convierte en un instrumento casi diabólico. Pero en esta novela, el autor mira con detenimiento a los canarios que se defienden de los holandeses y resalta su valor, del

mismo modo que el de sus personajes protagonistas, un chico y una chica muy jóvenes que se comportan con aplomo y arrojo.

Estas últimas obras podrían catalogarse también en el apartado h, De parte de los canarios, pero creemos que predominan en ellas el misterio y el juego con los tiempos de la narración.

g) Con la vinculación afectiva al entorno nos referimos al paisaje pero también a las tradiciones, a los personajes que las representan. Una muestra muy clara de esto la tenemos en *El secreto de la foto.* La joven universitaria que va desentrañando el misterio, va desovillando una historia pasada por cuyos protagonistas va sintiendo gran aprecio. Conforme descubre y se informa, más cariño les muestra, porque va comprendiendo mejor todo lo que les sucedió. La interrelación entre pasado, presente y futuro es uno de los atractivos de la novela y creemos que una de las posiciones más claras de la autora en el libro: “Pero una vez más, a la vista de la foto y de la flor, las palabras brotaron del corazón, y doña Amalia, con los ojos repletos de ayer, con la voz al borde las lágrimas, reconoció su amor por Marcial, su enorme sentido del deber, su cariño hacia aquella hermana a la que la naturaleza privó de belleza y de otros afectos que no fueran el suyo” (Suárez, 2006b, p. 110).

Por otro lado, en muchos pasajes del libro, María, la protagonista, percibe la serenidad que surge del entorno. En estos momentos, también la autora hace llegar al lector esta sensación de plenitud anclada en el paisaje de las islas y en los habitantes que han sabido labrarlo en épocas más duras. ”De pronto tuve conciencia de la gran paz que me llenaba y quise disfrutarla, apurarla al máximo, porque era bastante improbable que se repitiera la sensación. Me dejé llevar por el bisbiseo de las dos ancianas rezadoras y cerré los ojos, llenos de luz y sombras” (Suárez, 2006b, p. 31). En la obra se mira con afecto y respeto a la buena gente que evoca un tiempo que se fue, ellas aportan la calma necesaria para afrontar el ajetreo del presente.

Hay también un personaje anciano en *Maresía*, anciano y sabio gracias a su vínculo con la naturaleza, con el mar. La autora plantea los diferentes temas del libro con una visión serena, resignada, de la vida en la que se destacan valores como la amistad, la ternura, la comprensión. De alguna forma, la isla se plantea como un mundo ideal y tiene tal embrujo que hace reflexionar al que viene de fuera, que pronto se convence de lo equivocado que está. En toda la historia que narra Lola Suárez prevalecen los sentimientos, la autora toma partido por ellos, hasta casi llegar a la sensiblería.

Chimanfaya parte de hechos históricos, ya que realmente existió el encargo de hacer un mapa que mostrara las consecuencias de las erupciones en Lanzarote. Hormiga recrea personajes y paisajes y, sobre todo, aporta un lenguaje que trata de hacer comprender al lector lo que debió suceder con gran bellezas y plasticidad, de ahí que predominen las descripciones. Estas descripciones quieren transmitir el horror que se vivía en la isla: "El día en que se inició la erupción en Lanzarote, el primero de septiembre de 1730, se sintió en Fuerteventura, pasadas las nueve de la noche, como un quejido profundo, una rotura en el alma que hizo vibrar la tierra y lo enseres de la casa" (Hormiga, 2008, p. 10). El texto tiene un narrador en primera persona, pero es un narrador anónimo, es decir, no conocemos su nombre.

No hay cataclismo en *Montaña sabia*, pero sí siglos de historia que van contando las montañas. El amor al paisaje de Fuerteventura se trata desde una perspectiva completamente subjetiva, incluso algo idílica. En *La guagua del cole* el afecto no se muestra por un paisaje, unos personajes o unos sucesos históricos, sino por un objeto común junto al que se pasan los días. La ternura y la sencillez de la relación entre la guagua y su chófer evocan muchos recuerdos de la infancia y el recurso de la personificación de la guagua facilita esta tarea.

h) De parte de los canarios. Ante los conflictos, los ataques piratas e incluso ante el pasado y sus leyendas, se puede mantener una aparente neutralidad y objetividad o se puede tomar partido. Muchos autores optan por los canarios, como en las obras sobre la conquista de Canarias tomaban partido por los aborígenes. Puede ser romanticismo, o una exaltación de lo autóctono como mecanismo de defensa, tal vez una forma de luchar contra el olvido. En la historia de la literatura canaria tenemos notables muestras de esto, desde Cairasco de Figueroa a Agustín Millares Torres.

En *María Guiniguada* el autor se pone de parte de los canarios y su valor por defender la isla de los piratas: "El valeroso Capitán Cipriano de Torres recibió tantos disparos de los mosquetes como lanzas de los holandeses lo atravesaron, de tal manera que su cuerpo se deshacía, mientras todo el mar se enrojecía de valor" (Hernández Aguiar, 2000, p. 91). Este valor logra defender la ciudad pero el espectáculo que dejan los holandeses es dantesco, sin embargo, se defiende la idea de que en la naturaleza, en concreto en el barranco Guiniguada, está la esperanza: "Sin embargo, María, al mirar al Guiniguada, su cauce, sus orillas pobladas de vegetación, sintió alivio, le pareció que, aunque desapareciera todo a su alrededor, la hermosa presencia de ese maravilloso barranco que desde el interior hasta el mar iba dejando a su lado frutales, flores,

vegetación hasta abrazarse con el mar, le bastaba. Si el Guiniguada permanecía, la isla seguía viva, latiendo" (Hernández Aguiar, 2000, p.125). Se interrelaciona el plano real y el de la ficción, aunque los hechos se narran desde esta última; estamos ante una obra literaria no histórica y los personajes mágicos están ahí para recordárnoslo.

También está presente la mitificación de los aborígenes: "María tenía fama entre los descendientes de los antiguos canarios de adivinadora, decían que le venía de su madre, pero el secreto de sus poderes se perdía entre riscos y cuevas, entre sonidos que no se escuchan, colores y formas que nos se ven. Poderes del Sol y de la Tierra" (Hernández Aguiar, 2000, p.14). María tiene premoniciones a través de los sueños, pero también lee el agua o se le presentan visiones repentinas.

De parte de los canarios está el pirata Morato cuando en *El callejón de la sangre* enaltece el valor de los canarios: "Ellos tuvieron doce bajas, nosotros veintiséis. Tengo que reconocer que los isleños lucharon bravamente, por lo que no me hubiera importado que pertenecieran a mi tripulación, te lo aseguro" (Suárez, 2012, pp. 68 y 69).

i) El poder de la tradición se relaciona directamente con la transmisión oral pero también con la historia y con los antepasados, con la cultura y con las creencias.

En *La noche mágica* se aprecia que el autor se inclina por el poder y la fuerza que tienen las palabras y, en consecuencia, se pone del lado de la oralidad. Evoca Hormiga otra época, una época en la que el dominio de las palabras concedía una autoridad a quien las manejaba con sabiduría, más allá de su condición social: "En la puerta de mi casa no había acera, apenas un grupo de piedras llanas arracimadas que servían de asiento en las noches del estío. Allí la gente se congregaba a contar y callar sus cosas, mientras la luna observaba desde el cielo lejano y oscuro" (Hormiga, 1996, p. 11). El narrador es en primera persona, testigo y protagonista a la vez, que resalta una y otra vez la fuerza poderosa y antigua de las mujeres, de doña Juana, por ejemplo, que es descendiente del faicán y para con su canto las tormentas.

Entre fantasmas se apoya en la tradición para desarrollar la trama. La autora deja constancia de que los hechos han sido transmitidos de forma oral y, además, han dejado huella en los oyentes, sean mayores o pequeños. También insiste en que el don de narrar es capaz de transformar la realidad en una aventura, todo es materia narrativa. Hay diferentes narradores, en tercera y primera persona y, entre los narradores en primera persona, uno es le narrador testigo, otro es el narrador personaje y, por último, el narrador que es fácil de identificar con la autora.

En *Tibiabín* el personaje principal desde un primer momento va adentrando al niño en los misterios de su entorno: "-Tranquilo, lo entenderás pero deberás poner atención, no a mi conversación, sino que habrás de escuchar y mirar a las plantas y animales, las estrellas y nubes, al mar. Los días y las noches están llenos de señales. Basta tener oídos y ojos para ellas" (Hernández Aguiar, 1998b, p. 22). Los sucesos extraordinarios se presentan como otra realidad, igual de tangible que la rutinaria: "-Pablito, te lo repito, no todo tiene explicación, a veces suceden hechos que no están en los libros, pero que suceden y se cuentan desde hace muchos años" (Hernández Aguiar, 1998b, p. 42). La historia oficial no es la única, hay otra historia que es preciso descubrir.

El autor pone en boca de Tibiabín lo que parece más un comentario suyo, y de otros muchos canarios, ante la destrucción del paisaje, los recursos naturales o culturales: "-¿Por qué se habrán empeñado en construir esta montaña? ¡Allá ellos!" (Hernández Aguiar, 1998b, p. 72). Algunas imágenes muestran un cuadro espectacular, poco común y muchos menos racional: "Las morenas, dibujando sus siluetas en la oscuridad del inmenso mar, llegaron hasta sus fondos, atravesaron el suelo y debajo del mar otro mar lleno de unas maravillosas, increíbles e inimaginables flores, flores que se movían, que jugueteaban, se cogían de la mano y se acariciaban" (Hernández Aguiar, 1998b, p. 63). Todos estos recursos contribuyen a crear una atmósfera casi onírica.

j) La utopía del paraíso convierte el espacio de la isla en un lugar maravilloso, misterioso pero, sobre todo, armónico y pacífico. Así es la isla de *Descripción de una isla oceánica*. En ella vive una sociedad cerrada, por tanto, protegida, aunque también aislada, individual y comunitaria a la vez, es el lugar perfecto y las personas que la habitan son felices. De alguna forma el paisaje corresponde al tópico del *locus amoenus* clásico. El narrador es en tercera persona es un testigo que ha observado de primera mano lo que cuenta.

Uno de los recursos narrativos que se utilizan para expresar el punto de vista es el narrador, pero también los personajes, la construcción del espacio y el tiempo son medios para interpretar los temas. De las perspectivas enumeradas, algunas son comunes a la literatura infantil y juvenil. El tono moral, la fantasía, la visión idílica de la infancia, el sentido del humor, ponerse en el lugar los niños, la fascinación por el misterio, se dan en la literatura infantil y juvenil universal. Estas visiones están ligadas, fundamentalmente, a la consideración del receptor y a la interpretación que hacen los autores sobre la infancia, sus gustos, sus necesidades, sus modos de hacer, etc.

Las otras perspectivas, la vinculación afectiva al paisaje y a los mayores, la exaltación de los valores de los canarios, el poder de la tradición, la utopía del paraíso, son propias de la literatura infantil canaria, no tanto porque no puedan darse en otras zonas, como porque en Canarias adquieren un tono emotivo y evocador muy importante. Por otro lado, las huellas que ha dejado la historia de las Islas en el imaginario colectivo a través, entre otros medios, de la literatura tiene su eco también en la literatura infantil y juvenil, de ahí la posición de los escritores de parte de los canarios y de los aborígenes cuando aparecen en el texto. Esta actitud la hemos visto también en los antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria, parte tercera de este trabajo, y en muchas de las obras centradas en las leyendas canarias que han publicado aquellos autores que se han acercado a la literatura infantil dentro de su producción mayoritariamente para adultos, epígrafe 1.1. de esta cuarta parte. Los libros analizados no son un hecho aislado, forman parte de una corriente cultural heredada y renovada.

Uno de los elementos que manejan los autores y que ayudan a dar su visón personal de los temas pero, sobre todo, a construir una identidad cultural firme, es el uso de la variedad del español de Canarias. Esta utilización generalizada en la actualidad, salvo casos excepcionales, no es sólo un instrumento para que los lectores más jóvenes puedan identificarse con los hechos que se narran y con los personajes. No es sólo un medio para que los sientan cercanos y, por tanto, se motiven a leer. El español de Canarias es la lengua en la que se expresan, sueñan, crean y construyen los habitantes de las Islas Canarias, por tanto, valorarla es saber y sentir que es perfectamente válida como medio de comunicación. Es, además, una reivindicación del valor de la lengua como elemento de identidad. En cualquier caso, las editoriales canarias son más receptivas a respetar la variedad de lengua propia de estas Islas, no tanto las que editan fuera de España.

En una ocasión, escribió García Márquez una anécdota sobre la “traducción” que una editorial española hizo de una de sus novelas. Cuando llegó a sus manos, aquel era ya otro libro, decidió retirarlo del mercado y que lo publicara otra editorial que respetara el texto como estaba. La traducción se refería a cómo hablaba uno de los personajes, los editores habían cambiado el uso del *ustedes* por el *vosotros*, tal vez pensando que era más correcto:

> Sin embargo fue una luna de miel efímera, porque no pude resistir la tentación de hacer una lectura exploratoria, y descubrí que el libro escrito en mi lengua de

> indio había sido doblado –como las películas de entonces- al más puro dialecto de Madrid. Yo había escrito: "Así como ustedes viven ahora, no sólo están en una situación insegura sino que constituyen un mal ejemplo para el pueblo". La transcripción del editor español me erizó la piel: "Así como vivís ahora, no sólo estáis en una situación insegura, sino que constituís un mal ejemplo para el pueblo". Más grave aún: como esta frase era dicha por un sacerdote, el lector colombiano podía pensar que era un guiño del autor para indicar que el cura era español, con lo cual se complicaba su comportamiento y se desnaturalizaba por completo un aspecto esencial del drama (García Márquez, 2002, p. 279).

Esta anécdota explica lo que las investigaciones en sociolingüística vienen demostrando hace ya tiempo: no hay una variedad de habla mejor que otra. La pretensión de un español que llegue a más lectores es, por tanto, una reminiscencia de una "añorada" lengua común. Ante la idea de que es mejor estandarizar la lengua para que puedan acceder a las obras los lectores peninsulares, nos preguntamos y ¿la literatura es acaso estándar?, ¿no es la lengua una forma de caracterización, de identificación tal como reivindicaba García Márquez?, ¿por qué tiene que ser la lengua una barrera para lectores que usan otras variedades si, precisamente, es un elemento que ayuda a contextualizar la obra?

En los textos analizados encontramos obras como *La guagua del cole* que cambiaría totalmente si fuera *El autobús del cole*. *El cabozo volador* y *Aguaviva y Morena* recogen nombres de animales marinos que son familiares en nuestras costas, no tendría lógica alguna cambiarlos por otros. *Tibiabín* es un nombre de la mitología canaria, si se llamara María la obra sería otra porque la narración habla, precisamente, del mito y su relación con la historia de la isla. Es más, *María Guiniguada* se llama así porque la protagonista está bautizada con nombre cristiano pero es hija de canaria antigua. De ahí que su sobrenombre aluda al barranco que la ayuda a mantener el vínculo con sus antepasados. Los nombres propios y los topónimos canarios son frecuentes en los textos y forman parte de una forma de entender la literatura, por ejemplo, Piel de luna y sus amigos se encuentra con Mayantigo y buscan entre todos remedio para la enfermedad de Mahey.

En los libros cuya temática gira en torno a Canarias se espera mayor número de expresiones, vocabulario y estructuras propias del español de Canarias, y así sucede. Pero también aparecen en obras que tienen temas más "universales" o, como los hemos llamado, temas innovadores. Por ejemplo, en *Filipo y yo* no abundan los dialectalismos, aún así se explican algunos como "guagua", aunque no otros como "papas". Además, aparece alguna palabra que procede de la castellanización de extranjerismos,

generalmente ingleses: “sillones de escay”. En *La bruja Ulula y el bosque del No*, podemos encontrar expresiones coloquiales o de jerga: “el borde de Adrián”, “sudaca”, “coger el tranquillo”. En *Las aventuras de Motita de polvo* es muy escaso el léxico del habla canaria, sin embargo, hay algún dialectalismo como “canelito claro”. Igual que en *Juan cabeza de nido* se usan palabras como: ”demontre”, “enjalbegada”, “millo”, “trancada”, “canelo”, “cambalache”.

Hay casos como el de *Chicho* que, sin ser explícitamente una obra de temática tradicional, recoge innumerables muestras de léxico canario. Por un lado, aparecen topónimos propios de las islas: “Lomo Galeón”, “Cercados de Espino”, “La Tiñosa”, algunos de origen aborigen como “Arguineguín”, “Telde”. También bastantes dialectalismos como: “jiñera”, “pinocha”, “toletes”, “millo”, “tiradera”, “geito”. La flora y fauna de las islas, sobre todo la marina, tiene su presencia en el texto: “morenas”, “pejerreyes”, “albacora”, “pintos” (jilgueros), “perros bardinos”, “panchona”.

Exactamente igual sucede con *Maresía* que transcurre en la isla de Lanzarote en un ambiente marinero. El léxico de la obra tiene rasgos dialectales, sin ir más lejos la palabra que da título al libro, “maresía”, también encontramos “chalana”. Hay palabras propias de la isla de Tenerife: “cotufas”, “barraquitos”, “tenis” (‘playeras’ o ‘zapatillas de deporte’). Otros términos son más coloquiales, casi vulgares: “Marcial dio una buena jalada al cigarro, que le dejó briznas de tabaco pegadas a los labios”, “Allí guardaba la pintura y los útiles de carenar, un par de sillas de tijeras y un gran hule con el que cubría su barca en caso de grandes lluvias…”.“Chinijos” y “chinijas” son términos propios de Lanzarote, igual que “jolateros”.

En los libros destinados a los primeros lectores (*¡Hoy no me puedo levantar!*, *Borja quiere ser mago*, *Irene Pintaparedes*) no se encuentran apenas rasgos dialectales pero porque su léxico y su sintaxis son muy elementales. Aunque en *Piojos Tareas*, a pesar de su sencillez, se dicen dialectalismos como: “trabas”, “bizcochón”, “embalarse” (‘precipitarse’), “cotufas” (‘palomitas de maíz’).

Así podríamos poner ejemplos de cada uno de los libros analizados, hay obras con muy pocas marcas dialectales y otras con muchas. Basten esas referencias como muestra de los que hallamos en el análisis.

3.3. La recreación del lector. Relaciones intertextuales

Completa el triángulo entre texto y autor, el lector. El lector actualiza la obra y logra que el proceso de comunicación llegue a buen fin. Ahora bien, no es objetivo de esta investigación ahondar en cómo recibe el lector la obra, pero sí descubrir la huella que otros textos han dejado en los libros analizados. La teoría de la intertextualidad (Genette, 1989) es un buen instrumento para sistematizar las referencias que aparecen en las obras de literatura infantil y juvenil seleccionadas. Estas referencias pueden ser detectadas o no por el lector, esto dependerá de su competencia comunicativa y del intertexto lector que cada receptor tenga, intertexto ya definido en la primera parte de este trabajo pero que puede explicarse como:

> el mecanismo que, selectivamente, activa los saberes y las estrategias que permiten reconocer los rasgos y los recursos, los usos lingüístico-culturales y los convencionalismos de expresión estética y de caracterización literaria del discurso. La activación del intertexto lector tiene por objeto que el lector establezca asociaciones de diversos tipos (esencialmente de tipo metaliterario e intertextual), durante la recepción literaria (Mendoza Fillola, 2001b, p. 95).

El proceso de adquisición de la lectura va más allá de dominar la mecánica de descifrar el código. Es necesario adiestrar a los lectores incipientes en la comprensión, la anticipación, la formulación de hipótesis y la interpretación del texto. Como bien explica Mendoza Fillola (1995, p.67), “enseñar a leer supone algo más: el lector debe aprender a captar las complejidades expresivas que encierran los textos, a saber formular hipótesis, a valorarlas (controlando su adecuación a las características del texto) y a justificar sus interpretaciones personales”. El joven o el niño es un lector que aún no tiene formada su competencia literaria, pero que está en proceso de hacerlo para lo cual necesita modelos de lectura, una buena guía y materiales adecuados.

La literatura infantil y juvenil es un buen recurso para educar la competencia literaria y conformar un intertexto lector porque el lector tiene contacto con ella desde edades muy tempranas. Esto no quiere decir que sea un eslabón más para alcanzar la literatura de adultos, o los clásicos literarios. La literatura infantil y juvenil tiene valor por sí misma, sirve para formar lectores precisamente porque en ella ya encontramos los rasgos semióticos de la literatura, y no es necesario esperar a la literatura de adultos para comenzar esta formación. Es también un espacio para las referencias intertextuales, para ver y escuchar el eco de otras obras en la lectura que estemos abordando. Resulta muy esclarecedora la explicación que al respecto da Mendoza Fillola (2001b, p. 148):

> El carácter intertextual de toda la literatura permite señalar una doble función formativa de la LIJ respecto al desarrollo de la competencia literaria: la referencia a modelos interdiscursivos (peculiaridades del género, de la tipología textual, de convenciones discursivas) y la referencia a las alusiones temáticas, argumentales, citas concretas ...

Abordaremos estas dos perspectivas de intertextualidad en las obras analizadas, aunque nos detendremos, sobre todo, en la segunda de ellas, es decir, en las referencias explícitas a alusiones temáticas, obras, autores, mitos conocidos y citas concretas.

1) Un tipo de relación intertextual frecuente en el *corpus* que hemos analizado es aquella que se produce entre las obras de un mismo autor. Esto se produce a través de los personajes, con la repetición de situaciones que son comunes a algunos libros, o con la reproducción íntegra de un texto en otro.

Después de *Borja quiere ser mago*, Chema Hernández publica *Irene Pintaparedes*, ambos introducen el elemento fantástico en medio de una situación cotidiana y lógica sin que medie explicación alguna. El diálogo entre ambas obras se produce a través de la coincidencia de la trama.

Relación semejante es la que hay entre distintas obras de Joaquín Nieto. Así en *El cabozo volador*, el pez protagonista desea volar sin que la naturaleza le haya dado medios para hacerlo por eso mira y admira a las gaviotas. Igual que Quino, uno de los personajes de *A vista de Gaviota*, al que llaman con este sobrenombre precisamente porque uno de sus deseos es volar. El protagonista de *El cabozo volador* es un cabozo, un pez muy pequeño que quiere vivir aventuras por lo que deja atrás el hogar familiar, del mismo modo que lo hace el caracol de *Cleo, el caracol aventurero* que abandona la casa familiar y se adentra en el mundo. Esta relación fundamentada en aspectos temáticos establece un vínculo entre obras del mismo autor, pero también entre otras muchas que presentan la misma estructura. Es pues un nexo muy amplio y genérico.

Debido a los personajes, se mantienen relaciones intertextuales entre otras obras de Joaquín Nieto. Así el personaje de Mercedes de *Entre sueños, santos y ardillas...* se parece mucho al de Diana en *Chicho*, de la misma forma que existen paralelismos entre la maestra de *Chicho* y el maestro de *Entre sueños, santos y ardillas...*, fundamentalmente, porque ambos representan otra forma de hacer pedagogía. Es interesante comprobar cómo en *A vista de Gaviota* se repiten personajes de otros libros

del autor, Jero, y sus hermanos Pimbo y Yuyo, protagonistas de *Jero aletas de mero*, o Chicho y Ricardo, personajes de *Chicho*.

También se repiten personajes en la obra de Chema Hernández. La primera vez que aparecen los jiribillas como personajes es en la obra *María Guiniguada* (publicada en el año 2000). Son los seres que viven en el agua del barranco que atraviesa la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y que ayudan a los humanos durante el ataque de Van der Does. Los hechos narrados en *María Guiniguada* son anteriores a los que cuenta *Noche de Vegueta* (editada en 2011) en la que los mismos jiribillas son los protagonistas..

La mecedora y los piratas estable una relación directa con la obra que la precede, su *hipotexto*, *La cueva de Pim Pam*, ambas de Miguel Sánchez. En realidad, *La mecedora y los piratas* es la segunda aventura de Faina y Damián que se conocieron en la primera. En las dos obras, Damián escribe una carta a sus padres por si no vuelve sano y salvo, también son semejantes las reflexiones del autor, el amor por la tierra y la vida sencilla, el rechazo a la guerra. Por si esto no fuera suficiente para establecer concomitancias entre ambos textos, Faina nombra a los personajes que aparecen en la obra anterior: "-¿Sabes?- dijo de pronto Faina-. He pensado en Vivaldo y Texama, en la cueva de Pim Pam. –Yo también, no pude evitar mirar cuando veníamos de regreso. -¿La viste? –Quizá sí. Quiero decir, que no tengo muchas marcas de referencia. Hay muchas cuevas" (Sánchez, 2005, p.88). El primer libro ha dejado sus huellas en el segundo. Se produce así *la cita explícita*, uno de los tipos de intertextualidad que expone Genette (1989).

Hay otros casos en los que no se repite la trama o los personajes, sino el texto completo. El cuento *El Delfín Plateado* aparece en una obra anterior de Félix Hormiga, *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*, publicada en 2005. En este texto se introduce la historia del *Delfín Plateado* y del pirata Pata-Palo-Pera, porque los protagonistas encuentran en la orilla de una playa un mascarón con forma de delfín que colocaron en una gran sala común que utilizaban todos los habitantes de la isla. En una ocasión, visitó la isla un inglés de larga barba blanca que les contó la historia de *El Delfín Plateado*, exactamente la misma historia que se reproduce como libro independiente años después. En este caso sí podemos hablar de una relación clara de

hipertextualidad[46] en la que el *hipertexto El Delfín Plateado* deriva, mejor se independiza, del *hipotexto Descripción de una isla oceánica y sus habitantes.*

Hay otra coincidencia en la obra de Hormiga: en *El Príncipe Tiqqlit*, el autor utiliza, a través de unos personajes femeninos del desierto, transparentes y mágicos, toda la recreación mítica de lo que hay más allá de la realidad conocida. Esta imagen de seres etéreos, inmortales, aparece posteriormente en *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*, en concreto en el capítulo "El veril de las almas".

2) Otra relación intertextual más o menos frecuente se produce con la Historia, por un lado, y la tradición oral, por otro. Esta relación se establece por *alusión*[47], tal como ha sucedido a lo largo de devenir de la literatura canaria, y hemos mostrado en la parte III de esta investigación.

Chimanfaya se centra en unos acontecimientos históricos por lo que si el lector conoce algo de esos sucesos, incluso del paisaje que se describe, será mucho más fácil que logre captar todo el significado del texto. Aún así no son conocimientos imprescindibles a la hora de la lectura. *María Guiniguada* aborda, por su parte, uno de los temas más recurrentes en la historia de las Islas Canarias, los ataques de piratas, en concreto uno de los más conocidos, el de Van der Does del que aún se conservan vestigios en la ciudad de Las Palmas. Junto a este personaje, aparecen otros muy importantes de la época, militares, pero también literatos como el sacerdote Cairasco de Figueroa, considerado el padre de las letras canarias. María hace referencia a la famosa tertulia que se hacía en su casa. También el ataque de Van der Does es el episodio histórico que nutre *La mecedora y los piratas*.

El callejón de la sangre, en cambio, no se refiere a ningún episodio histórico documentado como tal, sino más bien a una leyenda popular. En este caso, no se trata de una alusión directa sino más bien de una relación *hipertextual* entre la tradición oral y el texto escrito, es decir, el texto B recoge la oralidad del texto A. Exactamente igual sucede con *El príncipe Tiqqlit* en el que, además del narrador, uno de los personajes cuenta la historia del príncipe encantado.

Entre fantasmas es una suma de leyendas, historias de aparecidos y muertos que reviven pero, en concreto, pueden destacarse las leyendas de la noche de San Juan. Son

---

[46] Ésta es la terminología que utiliza Gérard Genette en su libro *Palimpsestos*. Genette habla de cinco tipos de transtextualidad: intertextualidad, relación de la obra con sus paratextos, metatextualidad, hipertextualidad, architextualidad.

[47] La cita, el plagio y la alusión son formas de intertextualidad, siempre según la terminología de Genette (*Palimpsestos*)

muchas las historias que giran en torno a esta noche, todas ellas recogidas de la tradición familiar. En *La noche mágica* se mezclan también realidad y leyenda, como en el relato del Mundo de Piedra, lugar narrado al que los niños consiguen viajar de modo que se convierte en lugar real.

Entre sueños, santos y ardillas... menciona la leyenda de la luz de Mafasca, propia de la isla de Fuerteventura, que cuenta cómo se parece una luz misteriosa en las noches despejadas, una luz que anuncia la muerte de algún vecino.

En muchos de los textos analizados se produce la narración dentro de la narración. En este sentido se inserta el relato oral en la narración escrita, así sucede en *El Príncipe Tiqqlit*, en *Kasweka*, en *Piel de Luna*, etc. Podría resultar interesante descubrir qué tipo de relación se establece entre ambos discursos narrativos y qué recursos utilizan uno y otro.

3) Es una constante en la literatura infantil y juvenil el juego con los roles de los cuentos clásicos y de los tópicos más conocidos de la literatura infantil y juvenil universal. Afirma Mendoza Fillola (2001) que reconocimiento e intertextualidad van muy unidos y que el cuento, como discurso familiar al niño desde pequeño, es uno de los textos con los que mejor se entablan lazos:

> El cuento tradicional permanece en la experiencia receptora. Y resulta evidente el arraigo en la memoria del niño y del adulto de las narraciones leídas u oídas en la infancia. Paralelamente, también es evidente, desde la perspectiva de la creación, que la inclusión de conexiones intertextuales es un recurso y una estrategia que emplean algunos autores (y también el anónimo autor colectivo cuando amplía y mixtifica los relatos tradicionales) para elaborar nuevas adaptaciones, versiones y recreaciones a partir de textos anteriores: se introducen (y se captan) determinadas referencias de uno o varios textos (A, B, C...) en otro(s) texto(s) (X, Y, Z...), independientemente de que estos textos guarden relación entre sí (Mendoza Fillola, 2001, p.153).

En las obras analizadas encontramos varios casos claros de esto que explica Mendoza Fillola: *El Delfín plateado*, *El pirata despistado* y el otro *La bruja Ulula y el bosque del No.*

En el primero y el segundo se apela a la información que el imaginario colectivo tiene de los piratas. El texto resulta gracioso porque todos sabemos que los piratas son fieros, valientes y despiadados, por lo que extraña que se hagan jardineros, o que alguno tenga una madre, una hermanita, quiera comprarse un carrito de helados, etc. En la literatura infantil contemporánea se han cambiado muchos roles y hay muchos

personajes que representan los valores contrarios a lo que se espera de ellos como estereotipos. En la literatura infantil canaria encontramos otros piratas divertidos y extraños como, por ejemplo, *El pirata Malodor* de Ernesto Rodríguez Abad que narra la historia de un pirata que no se bañaba nunca, en cuya barba crecía todo tipo de fauna y que se enamora de una sirena.

La bruja Ulula y el bosque del No no trastoca los valores del cuento de hadas sino que se apoya en sus ingredientes: personaje malvado, niño perdido, seres malignos, bosque tenebroso, héroe que debe superar unas pruebas.

4) Una de las relaciones intertextuales es la *cita*, mención de otro autor u otro texto. Esta presencia de una obra anterior se da a veces de forma clara y explícita, en otras ocasiones está un poco más "escondida".

En *Chicho* se menciona alguna obra que Chicho se está leyendo como *La isla del tesoro* o la revista *Selecciones del Reader's Dige*st que, en los años sesenta y setenta, supuso una lectura popular y divulgativa que se extendió por las Islas y que contenía artículos de toda clase en un formato pequeño y fácilmente manejable.

La idea principal de *La rebelión de Karen* es que los juguetes cobran vida. Esta idea tiene su precedente en el "El cascanueces y el rey de los ratones" de Hoffmann, así como en otros de sus relatos en los que los autómatas son los protagonistas, el ballet Coppélia es una muestra de ello.

La niña protagonista de *El tesoro de Lubary* es una niña que lee muchísimo. Aunque no es necesario que el lector tenga conocimientos culturales o literarios para disfrutar de la lectura, las citas y referencias a episodios y personajes literarios pierden parte de su poder evocador si el receptor no las conoce. Cuando la niña buscaba nombre para su amigo, se produce una situación que no resulta comprensible para aquellos lectores que no sepan de la existencia de Juan Ramón Jiménez. Los que sí conozcan *Platero y yo* entenderán, antes de que se detalle, por qué se produce la zozobra del animal: "*Zahorí* estaba muy contento con su nombre, pues le sonaba exótico y misterioso… y original, pues estuvo temiendo que, siendo la niña tan leída, le fuera a poner … Fue muy gracioso el día en que estrenó nombre. – ¡A ver, a ver! ¿Qué nombre podré ponerte? ¡Ya está, te llamaré *Zahorí*! Y el burrito respiró aliviado, hasta el punto de que Ana Dolores se dio cuenta. -¿Estabas nervioso, eh? ¿Qué te creías, que te iba a llamar Platero?" (Hormiga, 2005b, p. 15).

Una pandilla de cinco niños es la protagonista de *Enigma en el Colmenar*, además hay un misterio que resolver, esto nos recuerda a las colecciones escritas por

Enid Blyton, *Los cinco*, *Los siete secretos*. La mayor diferencia la aporta el hecho de que en este caso no hay ladrones o espías que desenmascarar, sino fantasmas a los que proporcionar descanso

5) Otra forma de cita es la de los mitos. El texto mitológico se encuentra en el origen mismo del ser humano y ha pervivido a lo largo de los siglos. Dice Eliade (1973) que "en efecto los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas" (Eliade, 1973, p.23). Cada cultura tiene sus mitos y la literatura simplemente se encarga de recogerlos y utilizarlos como una referencia universal que aporta una nueva dimensión al texto. De ahí, que si el lector los desconoce perderá parte de esta significación.

En *Calima* encontramos alguna referencia a la mitología clásica: se menciona la representación del viento como un niño que sopla: "Pero la chiquilla no podía evitar detenerse ante alguna de las ilustraciones. Descubrió una que le gustó particularmente: una carita de niño mofletudo que, con los cachetes hinchados, soplaba sobre un mar esmeralda, inflando las velas de unos veleros dibujados minuciosamente" (Suárez, 2005, p. 36).

No hay un mito o leyenda conocida que destaque en *Cleo, el caracol aventurero*, pero sí se construye una, porque los caracoles también tienen sus leyendas como la que explica la madre a Cleo cuando éste pretende vivir en un palacio con Quelula, y no en su concha como todos los caracoles. "-¿Y cómo creen estos jovencitos que van a desprenderse de sus respectivas conchas?- se paró unos segundos esperando respuesta, pero, al no encontrarla, prosiguió-. ¿Sabes que para perder la concha tienes que frotar tu cuerpo con las ortigas de los Montes de Tenteniguada, que están a más de dos años largos de camino? ¿Y que las escoceduras son tan fuertes que aquellos que lo intentan mueren entre grandes dolores…? Y que te convertirías en babosa?" (Nieto Reguera, 2007a, p. 28).

En *El secreto de la foto*, se menciona explícitamente el mito de Pandora: "Eché a caminar por las calles vacías en aquel domingo lagunero, preguntándome qué caja de Pandora se había destapado cuando Marcial vio la foto de doña Amalia" (Suárez, 2006b, p. 84). En realidad, María ha sido como Pandora. Al desenterrar una historia desgraciada, antigua, despierta todas las emociones contenidas y encerradas en el olvido

que han ido tejiendo todos sus protagonistas, pero que no es olvido, solo resignación y dolor.

En un momento de la narración se cita el cuento de "La Bella Durmiente" para explicar la sensación que ha dejado en la narradora la habitación donde las recibe doña Amalia. Esta referencia que pertenece al imaginario colectivo contribuye a que la descripción sea más clara, pero también más emotiva: "Había como un halo de tristeza que envolvía los bellos muebles antiguos; era como si todo se hubiera quedado quieto, como si el tiempo no hubiera pasado por aquel salón. Sé que suena ridículo, pero, al contemplar el rostro de doña Amalia, recordé el cuento de la Bella Durmiente. Me daba la sensación de que la señora había decidido aislarse de todo, de que aún esperaba un no sé qué que la sacara de aquella vida suya, que parecía estar anclada a sus recuerdos" (Suárez, 2006b, p. 24).

Descripción de una isla oceánica es un mito en sí misma porque la obra describe cómo es y cómo se vive en la isla perfecta, es decir, en la Arcadia, mito clásico, que se sitúa en Canarias. En el libro se mencionan otros mitos clásicos, por ejemplo, las sirenas de la Odisea o el origen de las constelaciones. En *Piel de luna* se recrea un época envuelta en la bruma del pasado idealizado y se presentan ante el lector una serie de figura mágicas que bien pudieran acercarse a seres mitológicos: el Genio de Agua, el dragón de dos cabezas, incluso la protagonista, Piel de Luna, parece venida de otra parte del universo.

El tesoro de Lubary recoge el encuentro de la protagonista y el burro con el grifo. Este es un ejemplo de cómo los conocimientos previos del lector pueden ayudarle a entender el texto de forma más compleja y, por ende, a captar el sentido del humor del texto. Si no se sabe cómo es exactamente este animal mitológico, mezcla de águila y león, resulta incomprensible su conversación (aunque, en este caso, la ilustración ayudará a captar los matices de la narración): "-Sí, pero ¿cuál de los dos soy yo? Las águilas cuando me ven me preguntan si no me duele eso que me ha salido de mitad para abajo y agregan con sorna: ¿no puedes operarte? Y, por otro lado, los leones, también burlándose, comentan: ¿Qué peluquería frecuentas? Deben de ser unos artistas de la cirugía estética." (Hormiga, 2005b, p. 47). En las lecturas que hace Ana Dolores, la niña protagonista, aparecen basiliscos, pegasos, grifos, Jasón, el Minotauro, Penélope, y otras figuras mitológicas que llevan al lector a través de un viaje por la cultura clásica y la literatura.

Las relaciones intertextuales no se dan por igual en todas las obras, de hecho, en los textos dirigidos a los más pequeños (*¡Hoy no me quiero levantar!*, *Piojos y tareas*, *Juan cabeza de nido, La sirenita Mary Paz, Filipo y yo*) apenas podemos ir más allá de una *architextualidad*[48] muy amplia que se define como una cualidad genérica del texto, es decir, todo aquello que lo cataloga dentro de los parámetros literarios (género, tipo de lenguaje, prosa o verso, pertenencia a un grupo de obras, etc.). Pero, como dice Genette, "el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar su cualidad genérica (...). En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual" (Genette, 1989, p. 13).

Ahondar en el triángulo entre lector, texto y autor desvela muchas sendas que seguir cuando se trata de analizar la producción literaria: características del texto, relaciones que se establecen entre ellos, papel del lector, etc. Sin embargo, este trabajo corresponde a la crítica y la investigación. En ningún caso, el lector debe dejar de gozar del placer del texto en aras de diseccionarlo para averiguar sus componentes, para establecer categorías o para descubrir las huellas que otros textos han dejado en él. Estos saberes formarán parte de su competencia literaria. El esfuerzo de todos los adultos que medien entre el texto y lector infantil y juvenil, deberán ir encaminados a favorecer un progreso en esta competencia. En este tarea, la labor crítica tendrá que ayuda a los mediadores y orientar en la selección de textos.

[48] En un primer momento Genette define la *architextualidad* en un sentido todavía más amplio como todo aquello de lo que depende un texto. Después le dio el nombre de *transtextualidad*, y dentro de esta *transtextualidad* se incluye la *architextualidad* como una de las cinco opciones en las que se divide.

CONCLUSIONES

1. Proceso y aportaciones de la investigación
2. Limitaciones de la investigación
3. Nuevas líneas de trabajo

En el momento de abordar una investigación en literatura infantil y juvenil se presentan multitud de posibilidades, no en vano estamos ante un objeto artístico cuya valoración e interpretación es susceptible de apreciaciones personales más o menos fundamentadas. Esto no significa que no pueda tratarse con rigor y de forma sistemática. El método de análisis también cambia según el propósito que guía el trabajo, y según la corriente o disciplina teórica en la que se busquen los instrumentos de aproximación al texto. La crítica literaria no es una ciencia exacta, ni hay que pretender que así sea, pero tampoco es un terreno en el que valga todo o se cuestione cualquier principio o juicio que se emita con el calificativo de subjetivo.

Reis (1981) establece una diferencia entre análisis e interpretación que nos parece muy esclarecedora. Dice Reis que el análisis resulta de descomponer el texto literario en todos los elementos. Es un actitud descriptiva que mira cada una de las partes para establecer después las relaciones que se establecen entre ellas. La interpretación, en cambio, se fundamenta en un proceso de análisis y "tiene en cuenta principalmente la posición de posterioridad de que, con relación a la producción del texto, se beneficia su receptor" (Reis, 1981, p.33). En esta parte del trabajo queremos aventurarnos a interpretaciones que surgen de los resultados del análisis ya expuesto.

A lo largo de la investigación se han ido tomando decisiones que obligaron a replantearse el esquema inicial, y a profundizar en aspectos a los que se pensaba atender brevemente y de forma superficial. Estas decisiones pueden justificarse con la coherencia y cohesión del resultado final. Las aportaciones del trabajo presentado no pueden separarse de las limitaciones que tiene y, sobre todo, de las nuevas vías de investigación que se han ido abriendo conforme se avanzaba.

1. Proceso y aportaciones de la investigación

El objetivo fundamental de esta tesis doctoral era estudiar las obras narrativas de literatura infantil y juvenil canaria. El planteamiento inicial, excesivamente general, se acotó a los temas y su tratamiento, pues una enumeración de motivos literarios no nos dice mucho sobre cómo se orientan los temas. Por otro lado, teniendo en cuenta la carga didáctica que la literatura infantil ha soportado desde que apareció el primer texto escrito pensando en los niños, era necesario detenerse un poco en la tipología temática pero también en el punto de vista, descubrir desde qué posición se narraba. Junto a esto nos preguntamos si el contexto, es decir, Canarias y su literatura, influía de alguna

forma en los autores, si se notaba en los textos alguna huella del sustrato cultural y artístico insular.

Este punto de partida demandaba interrelacionar literatura infantil y literatura canaria para llegar al análisis con una base teórica bien delimitada. En este proceso de reflexión, las dos primeras partes de la investigación han supuesto detallar el escenario en el que se encuadra la literatura infantil y juvenil, que se ha fortalecido con décadas de discusiones y de ir dando forma a los principios críticos que deben guiarla. Los grupos de investigación y sus líneas de trabajo han facilitado que se avance en el estudio y conocimiento de todas las posibilidades que nacen de la literatura infantil y juvenil.

En la parte I de este trabajo hemos incorporado una definición que pudiera aglutinar sus rasgos más destacados: *La literatura infantil y juvenil es el conjunto de obras literarias creadas para un lector infantil o juvenil, hecho que condiciona su esencia.* Esta definición que aportamos es algo ambigua, general, aunque esto mismo permite matizar cada uno de los términos que incluye. Se apoya en la intencionalidad del autor, en la condición del receptor al que va dirigida, y también alude a los textos y su categoría de literarios. Y qué hecho puede condicionar más la esencia de esta literatura que la edad de sus lectores y el proceso de enseñanza-aprendizaje en el que están inmersos para convertirse en adultos preparados y responsables. Esa condición de un lector en formación continua es uno de los factores que más ha determinado las características e incluso la calidad de los textos. El equilibrio entre didactismo y literatura no siempre se ha logrado, es muy delgada la línea que separa algunos libros publicados bajo la categoría de literatura infantil de otros meramente didácticos.

El repaso por las circunstancias que confluyen en la literatura infantil y juvenil realizado en la primera parte (competencia literaria, literatura juvenil, animación al lectura, ilustración, bibliotecas), nos ha servido para establecer los retos que debemos afrontar. El más importante es profundizar en el concepto de educación literaria y relacionar ésta con el objetivo de lograr un lector con mayor competencia literaria. Es una tarea irrenunciable favorecer el intertexto lector con actuaciones que, de verdad, lleven a enriquecerlo y ampliarlo, y no sólo ofrecer lecturas para entretener y divertir a los lectores. Desde este punto de vista, urge un diagnóstico de cómo se anima leer en los centros escolares y una reformulación del concepto de animación a la lectura en Educación Primaria y Secundaria.

En esta primera parte de la investigación se ha conseguido ordenar un material que, en ocasiones, está disperso en manuales, publicaciones, artículos, y congresos de especialistas, etc.

Para recabar más datos que sostuvieran adecuadamente el análisis posterior, había que pasar de la idiosincrasia de la literatura infantil y juvenil a hacer un recorrido por la literatura canaria, y estudiar cuáles han sido las constantes temáticas que han motivado a novelistas, poetas y ensayistas durante los siglos posteriores a la conquista. Estas constantes se tomarían como referencia para comprobar si también aparecen en las obras para niños y jóvenes. En la parte II del trabajo delimitamos los temas más recurrentes en la literatura canaria e hicimos una síntesis entre teorías y críticos, a veces, enfrentados. Se descubren conceptos poco difundidos por la enseñanza y cultura más convencional, como el de literatura atlántica. Además, se constata cómo la crítica y la discusión teórica avanzan más rápido que la didáctica de la literatura, pues en la mayoría de las aulas se seleccionan autores y se reproducen razonamientos ya superados por los estudios más avanzados. ¿Para cuándo una didáctica de la literatura canaria con proyección real en las aulas?

En esta parte II se han desmitificado algunos de los principios que han orientado toda la enseñanza de la literatura canaria. Así, por ejemplo, muchos movimientos y autores (el Modernismo es una de las muestras más destacadas) se han comentado como una adaptación, posterior en el tiempo, de la literatura peninsular. Se cercenaba así toda intención de estudiar las peculiaridades de la literatura canaria sin que estuviesen supeditadas a la historia peninsular o a la europea. La diferenciación entre literatura insular canaria y literatura continental ha sido realmente útil, ha descubierto un imaginario cultural y social escondido tras los discursos más acomodaticios, ha permitido desvelar cuáles han sido las fuentes de las que han bebido todos los escritores contemporáneos, también los de literatura infantil y juvenil. Pronto se comprueba que los temas de la literatura canaria tienen su paralelismo en la literatura infantil y juvenil canaria lo cual no significa que se traten de la misma forma.

El movimiento pendular continuo entre teoría sobre literatura infantil e historia de la literatura canaria nos parece enriquecedor y, sobre todo, pertinente para alumbrar la investigación. Aunque pueda parecer excesivo detenerse tanto en estos ámbitos, creemos que no lo es porque responde a uno de los objetivos de este trabajo, que es conformar un contexto amplio en el que pueda integrarse la literatura infantil y juvenil

canaria, válido para estudios posteriores y para enmarcar convenientemente análisis futuros.

Dentro de la configuración de este contexto, deben incluirse los antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria que se han expuesto en la parte III, segundo objetivo del trabajo. Estos antecedentes son una historia de la literatura infantil y juvenil canaria al modo en que se han elaborado historias de la literatura infantil y juvenil española, catalana, gallega o vasca (Bravo Villasante, 1957/1983; Cobas Brenlla, 1991; Durán, 2002; Etxaniz Erle y López Gaseni, 2011; Fernández Paz, 1999; Lluch, 2002). El recorrido histórico comienza en el siglo XVIII ya que Viera y Clavijo, movido por su afán didáctico, fue el primero que escribió obras para niños y así lo declaró, y acaba en Carlos Guillermo Domínguez, primer autor que escribe exclusivamente para niños y jóvenes, libros que publica en editoriales de alcance nacional.

En estos antecedentes se incluyen obras que se escribieron pensando en los más pequeños pero otras que, aunque no tuvieron en consideración al receptor, se pueden rescatar para los más jóvenes porque son apropiadas para educar su competencia en literatura canaria. En ocasiones, nos encontramos con lectores jóvenes que lo primero que leen de literatura canaria es la "Oda al Atlántico" de Tomás Morales o los poemas de Pedro García Cabrera. En el primer esquema de la investigación, los antecedentes eran sólo un epígrafe que iba a recoger, brevemente, algunos ejemplos de literatura canaria. Progresivamente, fueron adquiriendo entidad y desarrollo hasta que se convirtieron en una parte completa elaborada con ejemplos de todas las épocas a partir del siglo XVIII.

La relectura de clásicos muy conocidos (Viera y Clavijo, Galdós, los hermanos Millares o García Cabrera) atendiendo a su adecuación para los lectores menos avezados, ha dado una perspectiva completamente diferente a su obra. Junto a ellos se han descubierto interesantes obras literarias prácticamente desconocidas para la mayoría de la población, a pesar de los estudios de especialistas y críticos. *El último de los canarios* de Millares Torres o *Verano de Juan el Chino* de Claudio de la Torre son auténticas novelas de aventura idóneas para jóvenes, con todos los ingredientes: amor, obstáculos, personajes atractivos, condiciones ambientales y sociales adversas, héroes esforzados, que han caracterizado novelas posteriores que se han convertido en referentes mundiales. Los textos de *Lo que fui* de Miguel Sarmiento, las *alondras* de Pedro García Cabrera o los poemas de Domingo López Torres en *Diario de un sol de*

verano son de una lírica sencilla, directa, nostálgica, emotiva y sensual que permiten el juego también con lectores más pequeños.

Directa o indirectamente, estos escritores han ejercido su influencia en autores posteriores. Los temas que trataron los ha recogido también la literatura infantil y juvenil que le ha dado su sello personal. Así, los recuerdos de la infancia perdida de Miguel Sarmiento, anteriormente de Domingo J. Navarro y después de López Torres, son el tema de algunas obras de Joaquín Nieto. Los Cerepe son el grupo de amigos de Nieto en su barrio, y algunas de las correrías de estos niños son las que detalla y sobre las que fabula Quino, autor y miembro de la Banda en *A vista de Gaviota* y *La Banda del Cerepe y hurto en el Parque Zoológico*.

Faycán de Víctor Doreste es un libro entretenido, imaginativo, que muestra una ciudad que ya no es y explica de forma mítica la historia de los perros de la Plaza de Santa Ana. Cuántas historias podrían inventarse los lectores a partir de espacios o emblemas de la ciudad. Décadas después, Chema Hernández utiliza la Casa de Colón, también en el barrio de Vegueta, para recrear los tesoros que guarda y los acontecimientos que debe haber contemplado en *Noche de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*. Un paseo por la ciudad puede ser la mejor fuente de inspiración. El barrio antiguo de la capital es el mejor espacio para el misterio. Así sucede con *El misterio de las Afortunadas*, obra de Juan Carlos Saavedra, que no forma parte del *corpus* de la investigación por una cuestión de espacio, pero cuyo análisis quedará pendiente para un trabajo posterior,

La *Antología de cuentos de la tierra canaria* de los hermanos Millares Cubas o *La lapa* de Ángel Guerra son de acceso más complejo y difícil, aunque igualmente interesantes para los adolescentes. Igual que el Galdós de los cuentos, que conserva la maestría narrativa del novelista. El costumbrismo y naturalismo evocan una época de personajes duros zarandeados por el destino. A los lectores jóvenes les costará entender esa realidad pero pueden empezar por obras más asequibles de igual temática y tono. Algunos de los relatos de *La noche mágica* de Félix Hormiga o los personajes de *El secreto de la foto* nos transportan lejos, en el espacio y el tiempo, y son un buen principio para después llegar a los cuentos de Luis y Agustín Millares Cubas.

Lejos de pensar que estas obras que hemos calificado como antecedentes están desfasadas, algunas ediciones recientes muestran todo su vigor, incluso se ha hecho alguna actualización interesante como la de Balbuena Castellano y González Sánchez

sobre *Noticias del cielo* de Viera y Clavijo a la que llamaron *Noticias del cielo. Astronomía para niños. Una actualización 200 años después* publicada en 2013.

El último nivel de la investigación es el análisis de una selección de obras que, aunque se consideran significativas, son sólo una muestra de todas las que se han publicado. En este momento se decidió dedicar un apartado a las obras y autores que escriben para jóvenes, pero que son reconocidos por su producción para adultos. El único motivo para hacerlo de esta manera ha sido el metodológico, es decir, procurar simplificar la selección de obras para analizar y añadir un criterio de clasificación, más allá de toda consideración teórica o crítica pues, a todos los efectos, se incluyen dentro de la literatura infantil y juvenil. Estas obras se caracterizan por su calidad y variedad.

En este recorrido por obras de autores que, sobre todo, escriben para adultos hay temas variopintos pero que se abordan con una gran destreza narrativa. La mosca que escribe sus memorias en *Diario de una mosca* de Pedro Lezcano es un alarde de creatividad y crítica a la raza humana. Posteriormente, retoma Lola Suárez en *Las aventuras de Motita de Polvo* la idea de que un ser insignificante, en este caso ni siquiera es un ser vivo, pueda contar la realidad desde su punto de vista. También el espacio mágico, irreal, de *Fantasmas y tulipanes* de Rafael Arozarena, se retoma en obras como *Tibiabín* de Chema Hernández o *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes* de Félix Hormiga. No son ciudades o pueblos reconocidos pero sí espacios insulares que se prestan a la fabulación. Los espacios que sí tienen un lugar concreto en el mapa, Lanzarote o Marrakech, propician la evocación porque los envuelve el misterio de una realidad inasible, desconocida, como sucede en *La noche mágica* y en *El príncipe Tiqqlit*. Otros nos trasladan a la sencillez primitiva que une al ser humano con la naturaleza, tal como refleja *Maresía*.

Es significativo que algunas obras del apartado 1.1. de la parte IV traten sobre relatos míticos como el del árbol Garoé o el de Gara y Jonay. Alexis Ravelo escribe sobre Dácil y Emilio González Déniz sobre Ico, igual que antes lo hiciera Carlos Guillermo Domínguez sobre Atacayte, Bencomo, Sosala o Nayra, personajes que viven entre la historia y la ficción. En estas obras se narran episodios que tienen todos los ingredientes de las leyendas: hechos que pudieron ser reales pero que se narran con un halo de suceso maravilloso, y se han convertido en una tradición que se conoce de generación en generación, héroes y heroínas de sentimientos extremos, desenlaces, a veces, fatales, otros idílicos. Aunque en todas las zonas del mundo existen culturas orales que se nutren con estas narraciones, la historia de Canarias, y su abrupta entrada

en Europa a finales del siglo XV, su situación geográfica, su orografía, su aislamiento, convierten a las Islas en un escenario propicio para esta clase de textos.

En los libros analizados no abundan las leyendas aborígenes, más allá del personaje de *Tibiabín* o del viaje al tiempo de los guanches de Piel de luna y sus amigos. Otro tipo de leyendas, algunas inventadas por los autores, aparecen en *Entre fantasmas* o *La noche mágica*. Parece que no es ya una preocupación de la literatura para niños y jóvenes reivindicar la tradición oral prehispánica, tal como sucedió en los inicios de la literatura infantil en Canarias. Inicios en los que se buscaba una literatura que reflejara la identidad de las Islas Canarias y que hablara de aquello que las caracterizaba. Así lo comenta Pepa Aurora en su *Literatura Infantil y Juvenil en Canarias* cuando se refiere a la década de los ochenta del siglo XX y afirma que:

> Fueron los textos escritos en esta década los que llevaron por primera vez a la Escuela parte de nuestras peculiaridades y nuestra historia, además de descubrir la grafía y el conocimiento de palabras tan sencillas como tabaiba, balo, dunas, jable, Alisio o taginaste, usadas en nuestro vocabulario diario, que tienen una significación concreta para nuestros niños; pero que antes era imposible encontrar en ningún texto escolar. Los libros de esta década se caracterizan por la canariedad, esto es, por el afán a que prevalezca el paisaje autóctono, las figuras y lugares históricos. Las tradiciones, la flora y la fauna son los temas más recurrentes en los libros para los más pequeños (Rodíguez Silvera, 2012, p.61).

Aún así, hay autoras como Isabel Medina que trata las leyendas en muchas de sus obras más reeditadas, no incluidas en el *corpus* por la necesidad de acotarlo. *Viaje fantástico por las Islas Canarias* y *Alizulh. El mundo mágico de las leyendas canarias* son una buena muestra de ello. En *Alizulh. El mundo mágico de las leyendas canarias* se produce el mestizaje entre mitología clásica, Alizulh es hija de Zeus y viaja a lomos de Pegaso a través del tiempo, y el pasado aborigen de las Islas. En su periplo Alizulh nos recuerda el mito del Jardín de las Hespérides y la Atlántida, llega a la época de Dácil, de Tanuasú, de Bentejuí, de Tibiabín, de Doramas, de Gara y Jonay. Es decir, cuenta una leyenda por isla. También la editorial Susaeta ha publicado recientemente una colección sobre leyendas canarias que no sólo cuenta las prehispánicas, sino aquellas que se han dado en todas las épocas.

Hay vínculos entre las obras de los autores que sólo escriben para niños y los que no que, tal vez, hayamos violentado en aras de la claridad de la exposición y de la investigación. En cualquier caso, nos reafirman en la idea de que la producción de

literatura infantil y juvenil en canaria tiene nexos comunes, uno de estos nexos es, junto al lenguaje, los temas.

Al tratamiento de leyendas y mitos, hay que unir la producción sobre hechos históricos. Esto se debe, entre otras razones, a la creación de la editorial Cam-PDS cuya primera colección, en la que se centró durante un tiempo, fue la de "Episodios Insulares". Estos libritos son recreaciones de sucesos que han acontecido en la historia insular y que cada autor plantea y reelabora a su modo. Son textos literarios, no científicos y, por tanto, subjetivos. Por este motivo son tan variados en contenido y forma. Algunos se enfocan como una crónica fiel a los acontecimientos, así sucede en *Chimanfaya*, otros como un diálogo entre autor y personaje, este recurso se utiliza en *La derrota de Nelson*. En relatos como *Hermanos en Guerra* el narrador es un testigo, en otros se introducen elementos sobrenaturales y saltos en el tiempo de la trama como en *El callejón de la sangre* o *El tesoro del corsario*.

Estos libros se analizan en la última parte de la investigación en la que se explica el procedimiento de selección y análisis que se va utilizar. Y como la publicación de las obras depende de factores industriales o comerciales, la investigación se detiene en el panorama editorial que existe en Canarias. Esto nos ha llevado a concluir que la mayoría de las editoriales publican textos de todo tipo dentro del calificativo de literatura infantil y juvenil. Para atender a material tan variopinto, y sobre todo para separar lo que merece la pena de lo que no, es necesario ir conformando un modelo de análisis. La ficha que proponemos para tal fin recoge muchos apartados y proporciona mucha información. Tiene como objetivo servir de instrumento de análisis y los datos que se obtengan servirán para estudios diferentes, no sólo para aquellos relacionados con los temas y su tratamiento.

La investigación muestra que, en relación a las ediciones, hay algunas muy cuidadas y otras no tanto, como la colección BICI (Biblioteca Infantil Canaria Ilustrada) que sólo cuenta con tres números que tienen ilustraciones de poca calidad. Como ya comentamos, la princesa Dácil es pelirroja, los piratas del Delfín Plateado no se ven con claridad debido a la oscuridad de las imágenes, etc. En relación a los autores, los hay que escriben algún texto para niños por encargo, otros lo hacen momentáneamente motivados por algún interés didáctico o emotivo, y otros se aplican con constancia y sin prejuicios a la tarea de escribir.

En relación a los textos analizados, podemos destacar la utilización de recursos frecuentes, sobre todo, la narración dentro de la narración. Esto se plasma habitualmente

con un personajes que narra una historia en el transcurso de la trama, así sucede en *Aguaviva y Morena*, *Calima*, *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*, *El callejón de la sangre*, *El príncipe Tiqqlit*, *Kasweka*, *La rebelión de Karen*, *La noche mágica*, *Noche de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*, *Tibiabín*, etc. De ahí que el juego de voces narrativas también se amplíe. Sin embargo, el narrador es siempre en tercera persona, ésta es una de las características del literatura infantil y juvenil, aunque en la actualidad ya se encuentran obras con narradores en primera persona y en segunda.

En ocasiones, este narrador se confunde con un personaje o con el autor como en *A vista de Gaviota*, obra en la que esta identificación se hace de forma sutil, por ejemplo en la reflexión que se añade al comienzo del capítulo "A por plomo": "Ni siquiera el colegio Salesianos quedó al margen de las aventuras de la Banda del Cerepe. Quino estuvo allí muchos años, casi toda su juventud y de su paso por el centro guarda los mejores recuerdos. Después de su salida, y mientras fue joven, no valoró suficientemente la importancia de la educación recibida. Luego, con el paso de los años se sintió orgulloso de ella y dio gracias a Dios y a don Bosco por otorgarle el privilegio de haber estudiado en sus aulas" (Nieto Reguera, 2007b, p. 93). En esta declaración se muestra que el narrador conoce bien al personaje y que mantuvo contacto con él después de los hechos narrados.

El narrador en tercera persona describe los hechos pero también explica, buen ejemplo de ello lo encontramos en *Filipo y yo*: "A veces, por alguna razón especial, hacía el viaje en autobús –en guagua, como dicen en las Islas Canarias-" (Sánchez, 2010, p. 34) y adelanta o realza determinada información: "a la cajita le había abierto unos agujeros para que el roedor pudiera respirar (quiero resaltar lo de "roedor" por lo que ahora les voy a contar)" (Sánchez, 2010, p. 36). No es un narrador objetivo, intercala, en más de una ocasión, comentarios en el texto: "Él pensaba, ¡qué inocente!, que cuando su mamá se levantara su macota estaría durmiendo en cualquier rincón debajo de algún mueble de la cocina" (Sánchez, 2010, p. 20).

Otra veces, el narrador en tercera persona, que en su naturaleza es un narrador omnisciente, habla directamente al lector, establece una conversación con él. En *Entre sueños, santos y ardillas* ... por ejemplo dice: "Fíjate si es vieja, que sus grandes puertas de madera no encajan y es que se ha deteriorado con la carga de haber vivido casi tres siglos" (Nieto Reguera, 2000, p.12). Quién habla y a quién, nos preguntamos en estas intervenciones del narrador que, en algunas ocasiones, utiliza un tono coloquial que

reafirma la idea de que dialoga con el lector: “Es buenísimo también y, como te decía, muy soñador, pues tiene el inconveniente, o la suerte –vete tú a saber- de que sueña y piensa, y entonces cree haber vivido sus sueños y pensamientos, lo que origina unos líos tremendos” (Nieto Reguera, 2000, pp. 13 y 14). También en *Filipo y yo* se desvela un narrador que se dirige expresamente al lector: “A veces, llevado de la emoción, lo lanzaba al aire para volverlo a coger entre sus manos. ¡No lo hagan! Más de una vez calculó mal y se le fue al suelo. ¡Terrible susto! Filipo quedaba inmóvil, como muerto, y el corazón de Daniel parecía decirle a golpes de tambor: “¡Tonto, que matas al animalito!”” (Sánchez, 2010, p. 19).

Los saltos temporales en los textos revisados no son excesivos, como sucede en general en la literatura infantil, pero hay algunos ejemplos de *flash back* en aquellas obras que tratan sobre asuntos históricos (*El tesoro del corsario*, *El callejón de la sangre*), o que simplemente hablan de sucesos que acontecieron años atrás pero que se reviven en el presente (*El secreto de la foto*). En *Maresía*, Lola Suárez usa el diálogo del abuelo con la barca, es decir, con su mujer muerta, con este fin: “-¿Te acuerdas, María?- el abuelo se dirigió a la barca con la mirada llena de nostalgia- ¿Te acuerdas? Fue un parto largo, Carmen era primeriza y tú no quisiste que tu primer nieto naciera en una cama de hospital. Querías que naciera en la misma cama en que nacieron, primero tú, y después nuestra hija” (Suárez, 2004, p. 17).

Todo esto se acompaña de un lenguaje salpicado, en menor o mayor medida, por canarismos tanto en el plano léxico como sintáctico, tanto en registro formal como coloquial. El lenguaje adquiere una gran importancia porque no se trata únicamente de recordar e incorporar los términos que proceden de la cultura aborigen como elementos identificativos, sino de utilizar aquellos que caracterizan la variedad dialectal canaria y son una parte inherente a su condición. La manera en que nos comunicamos conforma lo que somos como individuos y como sociedad.

La variedad de temas es una constante del conjunto de obras analizadas, también la diversidad de tratamientos. Hay textos destinados a niños y niñas más pequeños, primeros lectores, otros a niños y niñas mayores y a jóvenes. Eludimos indicar la edad a la que se destina cada libro porque sabemos que esto es una orientación de las editoriales pero, en ningún caso, una limitación. Un texto bien escrito puede gustar incluso a los adultos. Un lector con hábito y motivación puede acercarse a textos que aparentemente no sean apropiados para su edad, y un lector poco motivado y poco acostumbrado a leer tendrá que comenzar por obras más sencillas y fáciles que las que

se suponen adecuadas. Ente los textos destinados a los más pequeños predomina la introducción de un elemento mágico en medio de la rutina (*Borja quiere ser mago, Irene Pintaparedes, La nube de ronquidos*), los personajes extravagantes o animales personificados (*Aguaviva y Morena, Cleta y Domitila, El cabozo volador, El Delfín Plateado, El pirata despistado, La aventura de Motita de Polvo*), la narración realista, cotidiana que la mirada de los niños y niñas transforma en divertida y sorprendente *(¡Hoy no me quiero levantar!, Juan cabeza de nido, Kasweka, La sirenita Mary Paz, Piojos y tarea*).

En los libros para lectores más avezados hay relatos fantásticos que siguen la tradición de los relatos orales (*Entre fantasmas, La noche mágica),* de los cuentos de hadas (*El príncipe Tiqqlit, La bruja Ulula y el bosque del No),* o de las fábulas morales, (*Cleo, el caracol aventurero*). Textos algo surrealistas y disparatados (*Entre sueños, santos y ardillas ...* o *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*). Novelas de aventura con intriga, amor, misterios que resolver, es decir, todos los elementos para captar la atención de los lectores (*El secreto de la foto, El tesoro del corsario, El tesoro de Lubary, Enigma en El Colmenar, La cueva de Pim Pam, La mecedora y los piratas, María Guiniguada, Tibiabín*). Hay un grupo de obras que describen la realidad, aunque en un tiempo y un espacio que determina la vida de los personajes, así les sucede a los protagonistas de *Chicho*. O bien explican una forma de ver el mundo, de vivir, que pertenece al pasado inmediato (*A vista de Gaviota, La Banda del Cerepe, Maresía*). En otros casos, la realidad se transforma a partir de un suceso maravilloso, bien una amiga inesperada (*Calima*), bien la transformación de una parte del cuerpo del personaje principal (*Jero, aletas de mero*).

Tanto la variedad de los temas como los recursos utilizados en su desarrollo muestran la riqueza de un material que sirve para cumplir diferentes fines, nos acerquemos a él como lectores, mediadores o investigadores.

2. Limitaciones de la investigación

La cantidad de obras y autores es precisamente una de las limitaciones de la investigación en literatura infantil y juvenil. Es muy difícil hacer un estudio cuantitativo porque, junto al volumen de obras, encontramos libros de características muy distintas que se agrupan dentro de la consideración de literatura infantil y juvenil, y no se puede abordar por igual un análisis de todos ellos.

En nuestro caso, además, encontramos que no existía una referencia previa sobre antecedentes de la literatura infantil y juvenil canaria. Tampoco hallamos un discurso crítico elaborado y sistemático sobre literatura infantil y juvenil canaria, sí artículos de revistas, aportaciones a congresos y jornadas. La necesidad de crítica e investigación es una carencia que ya se enunció en la década de los noventa del siglo XX. Así como en otras zonas del estado se ha avanzado en la tarea de perfilar rasgos y detallar peculiaridades de la producción literaria de esa Comunidad, en Canarias aún estamos iniciando el camino. Es cierto que los avances mayores se producen en las Comunidades bilingües empujados por la creación en la lengua materna, o segunda lengua, catalán, vasco o gallego. No se reconoce una producción de literatura infantil y juvenil canaria diferenciada de otras que se escriben también en castellano. Muestra de ello lo tenemos en los estudios anuales que una de las revistas de mayor difusión en este ámbito, CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil), dedica a lo que denomina "panorama de actualidad". Nunca en su dilatada trayectoria se ha incluido un apartado de literatura canaria.

Pero la responsabilidad de que esto sea así no hay que buscarla fuera del Archipiélago. El papel que las editoriales, los profesores e investigadores y los organismos oficiales han desempeñado explica la situación actual.

Las editoriales han publicado materiales de diverso tipo y con poca continuidad en el mercado. Colecciones de dos o tres números, libros editados por editoriales que cambian de nombre cada cierto tiempo, obras que no se encuentran debido a una deficiente distribución en las librerías, son algunas de las circunstancias que nos podemos encontrar. Por otro lado, surgen muchos escritores y escritoras de una o dos obras de los que, después, no se sabe nada más. Todo esto nos lleva a pensar que, en ocasiones, publicación tiene que ver más con subvención y penetración en los colegios a través de actividades, visitas de autores, etc., que con calidad y promoción de buenos libros. En contrapartida, encontramos experiencias editoriales loables que, a pesar de los vientos económicos desfavorables, han sabido mantenerse. Entendemos que sobrevivir es más fácil para editoriales estatales, pero también lo han logrado algunas de implantación sólo canaria.

A pesar de este repaso, consideramos positivo que se publique tanto y tan variado, falta ahora que el material llegue a los docentes y a los lectores a través de una buena difusión y promoción. Surgen además editoriales nuevas que pretenden publicar con calidad y se buscan sistemas de financiación alternativo, como el *crowdfunding* que

ha liderado la editorial Cam-PDS, o la autoedición. El ejemplo más reciente es el sello editorial Alargalavida, que se constituye como un proyecto cultural que abarca la creación y distribución, la impartición de talleres, la formación, la narración oral, etc. Para agrupar a todas las editoriales, el Cabildo de Gran Canaria tiene un registro, una página *web* en realidad, que denomina "La isla de lecturas" y resulta bastante útil a la hora de indagar en las empresas que publican en Canarias, aunque no se distinguen las que lo hacen en literatura infantil y juvenil.

En cuanto a los educadores e investigadores, se detecta cierto desconocimiento de lo que se escribe en Canarias. En los centros educativos de todos los niveles, los alumnos y alumnas leen lo que les recomiendan sus profesores y éstos no incluyen apenas textos de literatura infantil o juvenil canaria en el *canon*. Haría falta una preparación de los docentes en este terreno que, por desinformación, por inercia, o por doblegarse a la publicidad que realizan algunas editoriales, no acceden a obras que resultarían muy útiles para desarrollar la competencia literaria de sus alumnos, tengan la edad que tengan.

Las investigaciones en literatura infantil y juvenil canaria son muy escasas. El entorno universitario sigue considerando la literatura infantil y juvenil como la hermana menor de la literatura, sin interés para estudios críticos o análisis textuales. Por otro lado, nuestras concepciones sobre la literatura son herederas de la idea que durante mucho tiempo arraigó en la crítica literaria, que definía la literatura canaria en función de la literatura española. Y si se destacaban sus diferencias era teniendo en cuenta si se acercaba más o menos al modelo que ésta representa, o si era simultánea o posterior a la cronología que figura en los manuales. No decimos que en literatura infantil y juvenil se haya seguido esta premisa porque, simplemente, no hay tradición de estudio, ni de una forma, ni de otra. Por tanto, tampoco se ha comparado con la literatura infantil y juvenil que se hace fuera de Canarias. El terreno se presenta estéril y es necesario empezar a abonarlo.

En cuanto a los organismos oficiales, no consta una labor de registro o cuantificación de lo que se publica en literatura infantil y juvenil. Solicitamos a los Depósitos Generales, a las Bibliotecas Públicas, una lista de obras y autores de literatura infantil que hubiesen publicado a partir de 1990, nos respondieron que no cuentan con esos datos. Dispusimos únicamente de los catálogos de las editoriales, y no todos están completos o actualizados. Sería necesaria una estadística como las que proporciona el ministerio de Cultura sobre publicaciones. Sí hay, en cambio, algún estudio sobre

hábitos lectores realizado por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas. La última encuesta que nos consta sobre "El libro y la lectura en Canarias", con muestra de todas las islas, es del 2007, encuesta en la que no se preguntó específicamente por la literatura infantil y juvenil. El Gobierno de Canarias no ha vuelto a tener una Dirección General de estas características. En la actualidad la política que compete al libro, archivos y bibliotecas se integra en la Dirección General de Cooperación y Patrimonio Cultural dentro de la Viceconsejería de Cultura y Deportes (Consejería de Turismo, Cultura y Deportes).

También las instituciones promocionaron hace tiempo, en la década de los noventa del siglo XX, la edición cuidada de obras bien seleccionadas para niños, pero la experiencia acabó después de varios títulos y no se ha vuelto a retomar. Hablamos de la Biblioteca Infantil Canaria auspiciada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. La crisis económica ha detenido estas iniciativas pero falta una buena difusión y distribución de los textos para que lleguen a los lectores, y el mercado pueda dinamizarse más allá de los títulos que ya son conocidos por padres y docentes.

A pesar de esta situación confusa y sin cuantificar, y de lo que aún queda por andar, la literatura infantil y juvenil es una campo de trabajo rico y atractivo porque ofrece muchas posibilidades. El hecho de que haya mucho por hacer, lejos de desanimarnos, debe congratularnos. Es cuestión de tiempo que se vaya asentando como material de trabajo y que los teóricos y críticos descubran el potencial que tiene.

El trabajo que presentamos aporta, fundamentalmente, orden y sistematización, además de que sienta un precedente del que pueden partir investigaciones futuras.

3. Nuevas líneas de trabajo

Durante todo el proceso de la investigación, fueron surgiendo otras propuestas de trabajo, lo que ha significado consolidar la literatura infantil y juvenil como objeto de estudio. A medida que íbamos avanzando y llegando a conclusiones, se abrían nuevas vías que había que obviar si queríamos acotar la investigación y aproximarnos al final. Un claro ejemplo de esto ha sido toda la parte tercera que, en principio, estaba planificada como un epígrafe de la segunda. Descubrimos que tenía una gran importancia y la incorporamos a nuestros objetivos iniciales, de ahí que haya adquirido la solidez de un recorrido pormenorizado por obras y autores.

Esto significó detenernos y reducir los libros analizados en la parte cuarta pero creemos que la decisión fue correcta. Primero, porque los antecedentes ya quedan

establecidos para investigaciones futuras, y sólo cabe ahondar en alguno de ellos o presentárselos a los lectores más jóvenes para comprobar cómo los reciben. Segundo, porque el objetivo del análisis no era cuantitativo sino refrendar una opción de lectura, trabajada a través de la ficha, y constatar los temas y el punto de vista con el que se tratan. Además, esta decisión significó afinar en la selección de obras y autores y elegir convenientemente el material de análisis. Si bien es cierto que se nos han quedado otros muchos autores para posteriores investigaciones, Daniel Martín, Sandra Franco, Juan Carlos Saavedra, Cristina García Carballo, Lucía Rosa González, Ernesto Rodríguez Abad o Jaime Quesada, son algunos de ellos.

La investigación se centra en los textos pero sin olvidar a los lectores, de ahí todas las referencias en la primera parte a la animación a la lectura y las bibliotecas como espacios de intercambio. Por eso habría también que acercarse a los centros educativos y descubrir qué libros de literatura infantil y juvenil canaria se trabajan y cómo. Organizar un *canon* de textos infantiles y juveniles canarios para las distintas edades y elaborar el material adecuado para tratarlos en clase es una tarea irrenunciable.

En los colegios el mediador más importante entre texto y lector es el docente pero, ¿conocen el maestro y la maestra textos adecuados de literatura infantil canaria para sus alumnos? ¿Y los adolescentes?, ¿acaso son lectores potencialmente perdidos?

Por otra parte, la labor de los investigadores es ahondar en las distintas corrientes críticas que sean apropiadas para profundizar en las obras de literatura infantil y juvenil. No se trata de imponer una corriente crítica e introducir en sus presupuestos la literatura infantil cueste lo que cueste. Sin tratar de copiar a la crítica que se hace a la literatura de adultos, sí es necesario profundizar en aquellos modelos que miran al texto y lo sitúan en un entramado de relaciones con los lectores, los educadores, el mercado, etc. En este sentido se ha avanzado mucho, conceptos como el intertexto lector, la competencia literaria, el lector competente y el lector ingenuo, la educación literaria, la recepción, la intertextualidad, la teoría de los polisistemas, la teoría de los mundos posibles, pueden contribuir a organizar una forma de análisis completa y compleja que redundará en una mejor aproximación al fenómeno de la literatura infantil y juvenil.

Resumimos las nuevas líneas de investigación en las siguientes:

- Profundizar y ampliar del listado de autores y obras analizados utilizando la ficha de lectura propuesta.

- Realizar un estudio de los personajes y los recursos lingüísticos y literarios que aparecen en las obras, para lo cual la ficha de lectura proporciona datos suficientes.

- Abordar el análisis desde corrientes críticas integradoras. Es decir, llevar a cabo un trabajo centrado en la crítica literaria con obras de literatura infantil y juvenil. En este sentido, esta tesis ha sido el primer paso de un camino que debe continuar.

- Estudiar la educación literaria en Educación Infantil y Primaria. Comprobar qué relación existe entre la inversión que se hace tanto económica, como de recursos y medios y los resultados.

- Como consecuencia de lo anterior, hay que analizar cómo se trabaja la animación lectora y qué fines está logrando.

- Establecer nexos y diferencias entre la evolución de la literatura canaria y la de otras comunidades autónomas, preferentemente con lengua propia. Y destacar cómo influyen los condicionantes históricos y culturales en la producción literaria.

- Investigar en los centros educativos de Canarias si se conoce la Literatura infantil y juvenil canaria. ¿Qué obras y autores son los más familiares?, ¿se trabajan?, ¿cómo?

- Por último, sería muy útil averiguar cuáles son los hábitos lectores de los docentes canarios de Infantil, Primaria y Secundaria

La investigación realizada responde a unos interrogantes pero abre otros, esto exige un trabajo continuo que no puede solventarse en los límites de esta tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

1. Referencias bibliográficas
2. Relación de figuras
3. Relación de obras analizadas por autores y año de la edición consultada

1. Referencias Bibliográficas

Abreu Galindo, Fr. J. (1977). *Historia de la Conquista de las siete Islas de Canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

Abril Villalba, M. (2004). *Enseñar lengua y literatura. Comprensión y producción de textos*. Málaga: Ediciones Aljibe.

Abril Villalba, M. (Coord.) (2005). *Lectura y literatura infantil y juvenil. Claves*. Málaga: Ediciones Aljibe.

Acosta Tejera, T., García Luis, M. y otros (2001). *Textos canarios para la escuela*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

Aguiar, E. (2012). La LIJ ante la red, una transformación inevitable. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 248*, 30-39.

Aguiar e Silva, V. M. (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

Aguilar Ródenas, C. (2002). Nuevo enfoque en la Didáctica de la LIJ. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 151*, 7-14.

Aguilar Ródenas, C. (2004). ¿Somos racistas? Sí. La lucha contra el miedo a lo desconocido y la LIJ. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 172*, 49-58.

Aguilar Ródenas, C. (2006). Género y formación de identidades. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 191*, 7-15.

Albaladejo Mayordomo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

Albentosa Hernández, J. I. y Moya Guijarro, A. J. (2001). *Narración infantil y discurso. Estudio lingüístico de cuentos en castellano e inglés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Alemán, M. (1980). *Psicología del hombre canario*. Santa Cruz de Tenerife. Centro de la Cultura Popular.

Aliaga, I. (2011). Libros de literatura infantil y juvenil sobre la Guerra Civil Española. *Primeras noticias. Literatura infantil y Juvenil, 262-263*, 45-53.

Aliaga, I. (2012). Libros de literatura infantil y juvenil sobre fantasía. *Primeras noticias. Literatura infantil y Juvenil, 264*, 49-55.

Allen J. (2007) (Comisario). *Historia Mítica. La imagen prehispánica en la historia artística de Canarias*. Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Alonso, E. (18 de marzo de 2009). Versiones canarias de “La pulga y el piojo”. *La opinión de Tenerife*. Disponible en http://www.laopinion.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009031900_5_207196__Firmas-Versiones-canarias-pulga-piojo

Alonso, M. R. (1990). *Las generaciones y cuatro estudios*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Alonso, M. R. (1991). *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. , “Biblioteca Básica Canaria”.

Alvar, M. (1990). Introducción. En P. Perdomo Acedo, *Antología poética* (pp. 15-47). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, “Biblioteca Básica Canaria”.

Amadou Ndoye, E. H. (1998). *Estudios sobre narrativa canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Baile del Sol.

Andricaín, S. (2005). El libro infantil: un camino a la apreciación de las artes visuales. *Primeras noticias. Literatura infantil y Juvenil, 208*, 39-46.

Arencibia, Y., (1999). Motivos poéticos en Saulo Torón. En E. Padorno y G. Santana (Eds.), *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias* (pp. 155-171). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Armas Ayala, A. (1990). *Ensayistas canarios*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, “Biblioteca Básica Canaria”.

Arozarena, R. (1983). *Mararía*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.

Arozarena, R. (1997). *La garza y la violeta*. Madrid: Alfaguara.

Arozarena, R. (1998). *Fantasmas y tulipanes*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas.

Arozarena, R. (2003). *El dueño del arco iris*. Santa Cruz de Tenerife: Interseptem.

Arozarena, R. (2004). *El barco de los sueños*. Santa Cruz de Tenerife: Interseptem.

Artiles, J. y Quintana, I. (1978). *Historia de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.

Artiles, J. (1988a). *Literatura canaria, vol I*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Artiles, J. (1988b). *Literatura canaria, vol II*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Atxaga, B. (1993). *Memorias de una vaca*. Madrid: SM.

Atxaga, B. (1998). *Bambulo. Primeros pasos*. Madrid: Alfaguara.

Bahloul, J. (2002). *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los "poco lectores"*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balbuena Castellano, L. y González Sánchez, O. (2013). *Noticias del cielo. Astronomía para niños. Una actualización 200 años después*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna y Fundación CajaCanarias.

Barreto, D. (2005). *Istmos de la periferia. Sobre poesía y filosofía en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Beckett, S. (2010). Artistic Allusions in Picturebooks. En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer & C. Silva-Díaz, Cecilia (Eds.), *New Directions In Picturebook Research* (pp. 83-98). New York and London: Routledge.

Bethencourt Alfonso, J. (1997a). *Historia del Pueblo Guanche*. *Tomo II*. La Laguna: Francisco Lemus.

Bethencourt Alfonso, J. (1997b). *Historia del Pueblo Guanche*. *Tomo III*. La Laguna: Francisco Lemus.

Béthencourt Massieu, A. (ed) (1995). *Historia de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Béthencourt Massieu, A. (1995). Arte y Cultura (siglos XV-XVIII). En A. de Béthencourt Massieu (Ed.), *Historia de Canarias* (pp. 315-366). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Bonnet, B (1983). A guisa de prólogo. En J. de Viera y Clavijo. *Vida del noticioso Jorge Sargo* (pp. 11-20). Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

Borda, M. I. (2005). Sobre la animación a la lectura de libros literarios. En M. Abril Villalba (Coord.), *Lectura y literatura infantil y juvenil. Claves* (pp. 117-147). Málaga: Ediciones Aljibe.

Bortolussi, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.

Bravo Villasante, C. (1957/1983). *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Doncel.

Bravo Villasante, C. (1966). *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana*. Madrid: Doncel.

Bravo Villasante, C. (1979). *Antología de la literatura infantil española 1*. Madrid: Editorial Escuela Española.

Bravo Villasante, C. (1980). Introducción. En T. de Iriarte, *Fábulas literarias* (pp. 7-35). Madrid: Editorial Magisterio Español.

Bravo Villasante, C. (1989). *Ensayos de literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia.

Brito, C. (1998). La Selva de Doramas. En V.V.A.A., *Tópicos y argumentos en la literatura de Canarias. Desarrollo del currículo. Educación Secundaria Obligatoria* (pp. 25-116). Las Palmas de Gran Canaria: Dirección General de Ordenación, Innovación y Promoción Educativa, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Cairasco de Figueroa, B. (1989). *Antología poética*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Camacho, J. A. y Yela Gómez, F. A. (2008). La palabra: un valor en alza. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 218*, 7-20.

Campos, C. y Pérez Esteve, P. (2010). Leer para aprender en la sociedad de la información. Algunas reflexiones y cinco claves. *Lenguaje y Textos, 32*, 11-20.

Campos-Herrero, D. (2005). *Arajelbén*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria y Cueva Pintada.

Campos-Herrero, D. (2006). *Azalea*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Campos-Herrero, D. (2007a). *El viaje de Almamayé*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Campos-Herrero, D. (2007b). *Rosaura y los autómatas*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Campos-Herrero, D. (2010). *Fany y los seres imapres*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, colección "Laurisilva".

Cancio, T. (1988). Presentación. En P. Lezcano, *Paloma o herramienta (antología)* (pp. 15-21). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Carandell, J.M. (1976). La Literatura infantil. *Camp de l'arpa, 34*, 19-24.

Castaño, J.C. (1990). Introducción. En S. Torón, *El caracol encantado y otros poemas* (pp. 11-25). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Castellano Gil. J. M. (1975). *Historia de Canarias para jóvenes*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria (CCPC).

Cendán Pazos, F. (1986). *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España: 1935-1985*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Pirámide.

Centelles, J. (2006). *La biblioteca, el corazón de la escuela*. Barcelona: Octaedro y Rosa Sensat.

Cerrillo, P. (1990). Literatura Infantil y Universidad. En P. Cerrillo y J. García Padrino (Coords.), *Literatura Infantil* (pp. 11-19). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Cerrillo, P. (2001). Lo literario y lo infantil. Concepto y caracterización de la literatura infantil. En P. Cerrillo y J. García Padrino (Coords.), *La literatura infantil en el siglo XXI* (pp. 77-94). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Cerrillo, P. (2004). Promoción y animación a la lectura: la importancia del mediador. En A. López y E. Encabo (Coords.), *Didáctica de la literatura. El cuento, la dramatización y la animación a la lectura* (pp. 247-259). Barcelona: Octaedro y EUB.

Cerrillo, P. (2007). *Literatura infantil y juvenil y educación literaria. Hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Barcelona: Octaedro.

Cerrillo, P. (2008). La LIJ y su importancia en la formación literaria. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 212*, 49-58.

Cervera, J. (1988). *La literatura infantil en la Educación Básica*. Madrid: Cincel-Kapelusz.

Cervera, J. (1990). Problemas de la literatura escrita para niños. En P. Cerrillo y J. García Padrino (Coords.), *Literatura Infantil* (pp.67-84). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Cervera, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Universidad de Deusto y Ediciones Mensajero.

Cervera, J. (1995). La literatura juvenil a debate. En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 75*, 12-16.

Cervera, J. (1997). La Literatura infantil, inabarcable. En F. J. Cantero, A. Mendoza y C. Romea (Eds.), *Didáctica de la Lengua y la Literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI* (pp. 821-826). Barcelona: SEDLL y Universitat de Barcelona.

Cioranescu, A. (1970). ¿Existe una poesía canaria? *Anuario del Instituto de estudios canarios*, XIV-XV, 70-71.

Cioranescu, A. (1976). Introducción. En J. Viera y Clavijo y T. de Iriarte, *Dos viajes por España* (pp. 9-22). Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

Cioranescu, A. (1978). *Colón y Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

Cirlot, J. E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Clark, M. (2005). *Escribir literatura infantil y juvenil*. Barcelona: Paidós.

Cobas Brenlla, X. (1991). *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*. Santiago de Compostela: Autor.

Cogan Thacker, D. & Webb, Jean (2002). *Introducing Children's Literatura*. London and New York: Routledge.

Colomer, T. (1991). Últimos años de la literatura infantil y juvenil. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 26*, 14-24.

Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Colomer, T. (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil.* Madrid: Síntesis Educación.

Colomer, T. (2000). Texto, imagen, imaginación. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 130*, 7-17.

Colomer, T. (2002). Una nueva crítica para el nuevo siglo. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 145*, 7-17.

Colomer, T. (Dir.) (2005a). *Siete llaves para valorar las historias infantiles* (1ª reimp.). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Colomer, T. (2005b). Las funciones de la literatura y el contexto actual. En M. Abril Villalba (Coord.), *Lectura y literatura infantil y juvenil. Claves* (pp. 25-47). Málaga: Ediciones Aljibe.

Colomer, T. (2009). Entre la normalidad y el desinterés: los hábitos lectores de los adolescentes. En T. Colomer (Coord.), *Lecturas adolescentes* (pp. 19-58). Barcelona: Editorial Graó.

Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual* (2ª ed.). Madrid: Editorial Síntesis.

Colomer, T. (2011). La literatura infantil: una minoría dentro de la literatura. En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 240*, 32-41.

Corrales, M. P. (1999). *Entre islas anda el juego*. Teruel: Museo de Teruel.

Correa Santana, J. L. (2004). Estudio. En C. de la Torre, *Verano de Juan el Chino* (pp. 116-127). Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Cresta de Leguizamon, Mª L. (1984). *El niño, la literatura y los medios de comunicación masivos*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Cubells, F. y otros (1990). *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. Madrid: AEALIJ.

Cuevas Cerveró, A. (2007). *Lectura, alfabetización en información y biblioteca escolar*. Gijón: Ediciones Trea.

de Amo Sánchez-Fortún, J. M. (2003). *Literatura infantil: claves para la formación de la competencia literaria*. Málaga: Aljibe.

de Iriarte, T. (1989). *Fábulas literarias*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

de la Nuez, S. (1983). Viera y Clavijo, poeta ilustrado. *Anales de literatura española, 2*, 156-175. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--7/html/p0000007.htm#I_9_

de la Nuez, S. (1990). Introducción. En T. Morales, *Las rosas de Hércules* (pp. 13-36). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

de la Nuez, S. (1993). *Literatura canaria contemporánea I*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

de la Torre, C. (1974). *El escritor y su isla*. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas.

de la Torre, C. (2004). *El verano de Juan el Chino*. Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Delgado, J. J. (2013). Regionalismo. Cosmopolitismo. Atlanticidad. En J. M. García Ramos (ed.), *Los otros diálogos atlánticos* (pp. 45-64). Las Palmas de Gran Canaria: fundación Mapfre Guanarteme.

Delgado Gómez, A. (1996). Pero, ¿existe la literatura juvenil? *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 83*, 20-26.

del Valle Cuozzo, G., Ladrón de Guevara, M. C. y Verde, M. B. (2007). *La biblioteca escolar. Usuarios y servicios*. Buenos Aires: Alfagrama Ediciones.

Díaz Armas, J. (2003). Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles. En F. L.Viana, M. Martins y E. Coquet (Coords.), Leitura, Literatura Infantil e Ilustração. Investigação e Prática Docente 4. Braga: Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho. Disponible en

http://www.academia.edu/1932101/Estrategias_de_desbordamiento_en_la_ilustracion_de_libros_infantiles

Díaz Plaja, A. (2009). Entre libros: la construcción de un itinerario propio en la adolescencia. En T. Colomer (Coord.), *Lecturas adolescentes* (pp. 119-150). Barcelona: Editorial Graó.

Dieppa León, A. (2010). *Mis fábulas*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Díez, M. (2012). La lectura en el aula. Memorias de un viejo profesor. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 247*, 42-53.

Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas (2007). *Encuesta. El libro y la lectura en Canarias. Principales resultados.* Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Disponible en
http: // www.gobiernodecanarias.org/cultura/pdf/encuesta_lectura.pdf

Dirección General de Ordenación, Innovación y Promoción Educativa (2002). *¡A la lectura! Bibliotecas escolares y animación a la lectura: Educación Infantil y Primaria.* Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Dirección General de Ordenación, Innovación y Promoción Educativa (2007). *Plan de lectura y bibliotecas escolares de Canarias.* Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Disponible en
http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/WebDGOIE/scripts/default.asp?MI=&IdSitio=13&Cont=158

Domínguez, C.G. (1992). *El hombre de otra galaxia*. Madrid: S.M.

Domínguez, C.G. (1996). *Shila, el humo de la guerra*. Madrid: Alfaguara.

Domínguez, C.G. (2001). *Guan Tibicena*. Madrid: Anaya.

Domínguez, C.G. (2005). *La casa del pánico*. Barcelona: Edebé.

Domínguez, C.G. (2007). *Atacayte*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Tegala.

Domínguez, C.G. (2008a). *Sosala*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Tegala.

Domínguez, C.G. (2008b). *Bencomo*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Tegala.

Doreste, V. (1965). *Narraciones canarias. Recuerdos de niñez y juventud*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Lezcano. Disponible en
http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/MDC/id/177812/rec/88

Doreste, V. (1993). *Faycán*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Durán, T. (2002). L'evolució històrica al llarg del segle. En T. Colomer (Ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis* (pp. 31-45). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.

Durán, T. (2009). *Álbumes y otras lecturas: análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro, Rosa Sensat.

Durban Roca, G. (2010). *La biblioteca escolar hoy*. Barcelona: Graó.

Eccleshare, J. y Blake, Q. (2010). *1001 Libros infantiles que hay que leer antes de crecer*. Barcelona: Grijalbo.

Eliade, M. (1973). *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Equipo Peonza (2001). *El rumor de la lectura*. Madrid: Anaya.

Equipo Peonza (2006). *Cien libros para un siglo*. Madrid: Anaya.

Espinosa, A. (1988). *Lancelot, 28º-7º*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.

Estévanez, N. (1985). *Obra escogida*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Etxaniz Erle, X. y López Gaseni, J. M. (2011). *Literatura infantil y juvenil vasca contemporánea*. Álava: Diputación Foral de Álava, Gobierno Vasco y Amigos del Libro Infantil y Juvenil.

Fariña González, M. (1997). Preámbulo. En J. Bethencourt Alfonso (1997), *Historia del Pueblo Guanche. Tomo III* (pp. 11-19). La Laguna: Francisco Lemus.

Fernández Hernández, R. (2000). Temas y problemas de la literatura canaria desde sus inicios hasta finales de los siglos de oro. En Y. Arencibia y R. Fernández Hernández (Coords.), *Historia crítica. Literatura Canaria, vol.1. De los orígenes al siglo XVII* (pp. 15-48). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular.

Fernández Paz, A. (1999). *A literatura infantil e xuvenil en galego*. Salamanca: Edicións Xerais de Galicia.

Fokkema, D.W. e Ibsch, E. (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Franz Rosell, J. (2001). *La literatura infantil y juvenil: un oficio de centauros y sirenas*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

Gabilondo, A. (2012). *Darse a la lectura*. Barcelona: RBA.

Galván González, V. (2013). La Ilustración en Canarias. En Y. Arencibia y V. Galván González (eds.), *Viera y Clavijo. Bajo el signo de la Ilustración* (pp. 23-36). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Casa Museo Pérez Galdós.

García, A. (2005). El álbum ilustrado como nuevo género expresivo. En M. Abril Villalba (Coord.), *Lectura y literatura infantil y juvenil. Claves* (pp. 225-246). Málaga: Ediciones Aljibe.

García Cabrera, P. (1975). *Elegías muertas de hambre*. Madrid: Rialp, colecc. Adonais.

García Cabrera, P. (1980). *A la mar fui por naranjas. Antología poética*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

García Cabrera, P. (2005). *El hombre en función del paisaje y otros ensayos*. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias.

García Carcedo, P. (2011a). Escritura creativa y competencia literaria. *Lenguaje y Textos, 33,* 49-59.

García Carcedo, P. (2011b). *Educación Literaria y escritura creativa*. Granada: Editorial GEU.

García Guerrero, J. (2010). *Utilidad de la biblioteca escolar. Un recurso al servicio del proyecto educativo.* Asturias: Ediciones Trea.

García Linares, J. M. (2011). Llaves de papel, paraísos del tiempo. La lectura como aventura personal. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 244*, 19-23.

García Márquez, g. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.

García Padrino, J. (1988). La literatura infantil y la formación humanística. En J. García Padrino y A. Medina (Dirs.), *Didáctica de la Lengua y la Literatura* (pp. 535-560). Madrid: Anaya.

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

García Padrino, J. (1998). Vuelve la polémica: ¿Existe la literatura… juvenil? *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 31,* 101-110.

García Padrino, J. (2000). Los clásicos en las lecturas juveniles. En R. Llorens García (Ed.), *Literatura infantil en la escuela* (pp. 69-91). Alicante: Universidad de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo.

García Padrino, J. (2001a). *Así pasaron muchos años (En torno a la literatura infantil española)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

García Padrino, J. (2001b). La investigación de la literatura infantil en España: en busca de una identidad científica. En P. Cerrillo y J. García Padrino (Coords.), *La literatura infantil en el siglo XXI* (pp. 13-26). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

García Padrino, J. (2003). *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

García Ramos, A. (1964). Sobre la problemática de una literatura canaria. *Millares: revista trimestral patrocinada por el Museo Canario*, 2, 149-164.
Disponible en Memoria Digital de Canarias (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria).
http://mdc.ulpgc.es/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/millares&CISOPTR=87&CISOBOX=1&REC=12

García Ramos, J. M. (1996). *Por un imaginario atlántico*. Barcelona: Montesinos.

García Ramos, J. M. (2001). *Los otros. Nosotros*. Islas Canarias: Academia Canaria de la Lengua.

García Ramos, J. M. (2002). *Atlanticidad*. Santa Cruz de Tenerife: Altasur Ediciones.

García Ramos, J. M. (2012). Introducción al imaginario atlántico. El caso de José Antonio Rial. En J. M. García Ramos, J. S. Gómez Soliño y Quevedo, F. J., *Sobre el imaginario narrativo atlántico* (pp. 11-34). Las Palmas de Gran Canaria: fundación Mapfre Guanarteme.

García Rivera, G. (2004). La literatura infantil y juvenil como marco de referencia a la animación a la lectura. En A. López y E. Encabo (Coords.), *Didáctica de la literatura. El cuento, la dramatización y la animación a la lectura* (pp. 277-294). Barcelona: Octaedro y EUB.

García Surrallés, C., Moreno Verdulla, A. y Dorao, M. (1996). Spain. En P. Hunt (Ed.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 726-730). London and New York: Routledge.

Garralón, A. (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid: Anaya.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Gobbé-Mévellec, E. (2009). La teatralidad en el álbum ilustrado. De la imagen plástica al escenario. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 229*, 7-15.

Gómez de Lora, Ch. (2009). *Manual de literatura infantil y juvenil. Técnicas, teorías y orientaciones para escribir y leer*. Madrid: Editorial CCS.

González Déniz, E. (1993). *Manzana dorada*. Madrid: Editorial Magisterio.

González Déniz, E. (1996). *El Garoé. Leyenda del árbol del agua*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

González Déniz, E. (1997). *La nube transparente*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

González Déniz, E. (2008). *La derrota de Nelson* . Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS, colección "Episodios Insulares".

González, L. R. (2007). *La niña de pimienta seca*. Santa Cruz de Tenerife: Interseven.

Gräfin Deym, I. (2011). La memoria de la Guerra Civil Española en la literatura infantil y juvenil. *Primeras noticias. Literatura infantil y Juvenil, 262-263,* 23-33.

Guerra, A (1989). *La lapa y otros cuentos*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Guerra Sánchez, O. (1991). La enseñanza de la literatura española en Canarias. *El Guiniguada, 2,* 279-285.

Guerra Sánchez, O. (1999). El espacio urbano como motivo fundacional del modernismo canario. En E. Padorno y G. Santana (Eds.), *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias* (pp. 57-89). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Guerra Sánchez, O. (2002a). *Senderos de lectura*. Madrid: Ediciones de la Discreta.

Guerra Sánchez, O. (2002b). *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria.

Guerra Sánchez, O. (2003). El habla de Cairasco. En E. Padorno y G. Santana (Eds.), *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria* (pp. 31-52). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Guerra Sánchez, O. (2007). *La expresión canaria de Cairasco*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Guerra Sánchez, O. (2011). Introducción. En T. Morales, *Las Rosas de Hércules* (pp. 13-37). Madrid: Cátedra.

Gutiérrez, J. I. (2010). La poesía de Domingo López Torres. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, 36 (1),*119-141.

Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. (2001). Introducción. En B. Pérez Galdós, *13 cuentos* (pp. 9-48). Madrid: Biblioteca Edaf.

Gutiérrez García, F. (2002). Cómo leer el álbum ilustrado. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 150,* 13-21.

Hazard, P. (1950/1988). *Los libros, los niños y los hombres* (5ª ed.). Barcelona: Editorial Juventud.

Hernández Aguiar, J.M. (1996). *La rebelión de Karen*. Barcelona: Editorial Casals, colección "Punto Juvenil".

Hernández Aguiar, J.M. (1998a). *Borja quiere ser mago*. Madrid: S.M., colección "Los piratas del Barco de Vapor".

Hernández Aguiar, J.M. (1998b). *Tibiabín*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección "Maresía".

Hernández Aguiar, J.M. (2000). *María Guiniguada*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2008). *Aguaviva y Morena*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández González, M. (1982). Viera en la ciencia de su tiempo. En J. de Viera y Clavijo, *Librito de la Doctrina Rural* (pp. 37-58). La Orotava, Tenerife: Nicolás González Lemus.

Hernández González, M. (1995). *Canarias: la emigración*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y Centro de la Cultura Popular Canaria.

Hernández Gutiérrez, S. (2006). *José de Viera y Clavijo*. Las Palmas de Gran Canaria: Oficina de Ciencia, Tecnología e Innovación. Gobierno de Canarias.

Hernández Hernández, M. C. (1998). *La aventura de la Fajana*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández-Ojeda, M. (2009). *Insularidad narrativa en la obra de Nivaria Tejera: Un archipiélago transatlántico*. Madrid: Editorial Verbum.

Hidalgo Rodríguez, M. C. (2001). La ilustración infantil española actual. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 144*, 51-60.

Hormiga, F. (1996). *La noche mágica*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2005a). *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*. Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Hormiga, F. (2005b). *El tesoro de Lubary*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2006). *Noticias de José de Viera y Clavijo*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Hormiga, F. (2007). *Fábulas de Tomás de Iriarte*. Santa Cruz de Tenerife: Interseven.

Hormiga, F. (2008). *Chimanfaya*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Hunt, P. (1994). *An Introduction to Children's Literature*. Oxford and New York: Opus, Oxford University Press.

Hunt, P. (1996). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London and New York: Routledge.

Hurlimann, B. (1968). *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Juventud.

Illescas, M. J. (2003). *Estudiar e investigar en la biblioteca escolar. La formación de usuarios*. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura.

Iza Dorronsoro, L. (2006). *El plan de lectura de los centros de Educación Infantil y Primaria*. Navarra: Departamento de Educación del Gobierno de Navarra.

Izquierdo Dorta, O. (1988). Prólogo. En B. Pérez Galdós, *Ocho cuentos de Galdós* (pp.19-31). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Gran Canaria y la Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

Izquierdo, E. (1990). Introducción. En F. Izquierdo, *Medallas y otros poemas* (pp. 11-32). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Janer Manila, G. (2002). La literatura infantil en l'univers de l'antropologia de l'educaió. En T. Colomer (Ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis* (pp. 23-29). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.

Klibanski, M. (2010). Viejas y nuevas formas de escribir y leer lo femenino en la LIJ. *Barataria*, *12*, 2-7.

Laforet, J. J. (1978). Víctor Doreste, arte y bohemia incesante. *Aguayro*, *101*, 28-29.

Lage Fernández, J. J. (2010). *Diccionario histórico de autores de la literatura infantil y juvenil contemporánea*. Granada: Ediciones Mágina y Editorial Octaedro Andalucía.

León Barreto, L. (1990). *Las espiritistas de Telde*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

León Barreto, L. (2000). Literatura como reflexión insular. En Asociación Canaria de Escritores (Ed.), *Fin de milenio. Literatura canaria: estado de sitio* (pp. 11-17). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

León Barreto, L. (2005a). *¡Mamá, yo quiero un piercing!*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

León Barreto, L. (2005b). *Los enanos danzones*. Santa Cruz de Tenerife: Interseven.

León Barreto, L. (2008a). *Jessica, la caprichosa*. Santa Cruz de Tenerife: Interseven.

León Barreto, L. (2008b). *El misterio del Fausto*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS, colección "Episodios Insulares".

Lerer, Seth (2009). *La magia de los libros infantiles. De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*. Barcelona: Ares y Mares.

Lezcano, P. (1988). *Paloma o herramienta (antología).* Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Lezcano, P. (1994). *Diario de una mosca. La rebelión de los vegetales.* Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Llorens García, R. (2000). La literatura infantil en la escuela: la literatura infantil en la Formación del Profesorado. En R. Llorens García (Ed.), *Literatura infantil en la escuela* (pp. 93-103). Alicante: Universidad de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Lluch, G. (2002). Perspectiva de futur: les propostes narratives al final del segle. En T. Colomer (Ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis* (pp. 69-88). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.

Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles.* Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha.

Lluch, G. (2008). Un nuevo lector juvenil. De *Perdidos* a Harry Potter, pasando por los foros y el YouTube. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 221*, 7-22.

Lluch, G. (2012). La narrativa para los adolescentes del siglo XXI. En B. A. Roig Rechou, I. Soto López y M. Neira Rodríguez (Coords.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)* (pp. 39-57). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

López Gaseni, J. M. (2010). Las normas preliminares en la literatura juvenil traducida al euskera. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, 8*, 29-43.

López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil* (2ª ed.). Murcia: Universidad de Murcia.

López Torres, D. (1987). *Diario de un sol de verano*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

López Torres, D. (1990). *Obra selecta*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

López Valero, A. y Encabo Fernández, E. (2005). Ética, estética y educación literaria. En M. Abril Villalba (Coord.), *Lectura y literatura infantil y juvenil. Claves* (pp. 171-187). Málaga: Ediciones Aljibe.

López Valero, A. y Encabo Fernández, E. (2008). *Lenguaje, cultura y discriminación*. Granada: Magina.

Machado, A. M. (2002). *Lectura, escuela y creación literaria*. Madrid: Anaya.

Macías Hernández, A. (1995). La economía moderna (siglos XV-XVIII). En A. de Béthencourt Massieu (Ed.), *Historia de Canarias* (pp. 135-191). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Manguel, A. (2002). *Leer imágenes*. Madrid: Alianza Editorial.

Manguel, A. (15 de diciembre de 2012). De Alicia a Greg. Subversión y moraleja. *Babelia. El País*, 4-5.

Mañà Terré, T. (2000). La investigación en Literatura Infantil y Juvenil: Análisis bibliográfico. En V. Ruzicka, C. Vázquez, y L. Lorenzo (Eds.), *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación* (pp. 75-81). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Mañas, J.A. (2012). *La literatura explicada a los asnos. Manual urgente para jóvenes y no tan jóvenes*. Barcelona: Ariel.

Marcos Carlos Teixeira da Silva, M. M. (2012). Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexo sobre literatura juvenil. En B. A. Roig Rechou, I. Soto López y M. Neira Rodríguez (Coords.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)* (pp. 13-36). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Margallo, A. M. (2012). Qué literatura para los recién llegados. En T. Colomer y M. Fittipaldi (Coords.). *La literatura que acoge: inmigración y lectura de álbumes* (pp. 144-171). Barcelona: Banco del Libro, Gretel y SM.

Margarida Ramos, A. y Mociño González, I. (2011) (Eds.). *Crítica e investigación en literatura infantil y juvenil*. Vigo: ANILIJ y Universidade do Minho, Centro de Investgaçao em Estudos da Criança.

Marín, L. (2012). *La isla de San Borondón*. Madrid: Susaeta.

Martín, A. (1995). ¿Por qué literatura juvenil? *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 72*, 23-28.

Martínez, M (1998). Islas flotantes. En N. Palenzuela (Ed.), *Las islas extrañas. Espacios de la imagen* (pp.19-45). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Martínez, M. (2000). El trasfondo mítico de la historia y la literatura canarias. En Y. Arencibia y R. Fernández Hernández (Coords.), *Historia crítica. Literatura Canaria, vol.1. De los orígenes al siglo XVII* (pp. 165-214). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular.

Martinón, M. (2003). *Círculo de esta luz. Crítica y poética*. Madrid: Editorial Verbum.

Martos Núñez, E. (2004). Didáctica de la literatura infantil y juvenil. En A. López y E. Encabo (Coords.), *Didáctica de la literatura. EL cuento, la dramatización y la animación a la lectura* (pp. 47-89). Barcelona: Octaedro y EUB.

May, J. P. (1995). *Children´s Literature & Critical Theory*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Meek, M. (ed.) (2001). *Children's Literature And National Identity*. Sterling, UK: Trentham Books.

Medina, I. (1986). *Iniciación a la literatura canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

Medina, I. (1997). *Alizulh. El mundo mágico de las leyendas canarias*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Medina, I. (1999). *Piel de luna*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Medina, I. (2011). *Los cuentos canarios para niños I*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Méndez García, D. E. (1982). Impresiones sobre la vida y obra de un canario en la época de la Ilustración. En J. de Viera y Clavijo, *Librito de la Doctrina Rural* (pp. 9-20). La Orotava, Tenerife: Nicolás González Lemus.

Mendoza Fillola, A. (1995). *De la lectura a la interpretación*. Buenos Aires: A-Z editora.

Mendoza Fillola, A. (1998). *Tú, lector: aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*. Barcelona: Octaedro.

Mendoza Fillola, A. (2001a). Sobre la reorientación de la crítica en la Literatura Infantil y Juvenil. En P. Cerrillo y J. García Padrino (Coords.), *La literatura infantil en el siglo XXI* (pp. 27-39). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Mendoza Fillola, A. (2001b). *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Mendoza Fillola, A. (2003). Los intertextos: del discurso a la recepción. En A. Mendoza y P. Cerrillo (Coords.), *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico* (pp. 17-60). Castilla–La Mancha: Universidad de Castilla – La Mancha.

Mendoza Fillola, A. (2004). *La educación literaria: bases para la formación de la competencia lecto-literaria.* Málaga: Aljibe.

Mera, H. (2010). *Unha década de literatura infantil e xuvenil en galego*. Cangas do Morrazo: Edicións Morgante.

Micó, J.M. (1990). *La fragua de Las Soledades. Ensayos sobre Góngora*. Barcelona: Sirmio.

Millán, J. A. (Coord.) (2008). *La lectura en España. Informe 2008. Leer para aprender*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Federación de Gremios de Editores de España.

Disponible en http: // www.lalectura.es/2008/informe2008.pdf

Millares Cubas, L. y A. (1990). *Antología de cuentos de la tierra canaria*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Millares Sall, A. (1979). *El paraíso de los nudos. Antología poética*. Santa Cruz de Tenerife. Edirca.

Millares Torres, A. (1980). *Recuerdos históricos*. Las Palmas: El Museo Canario.

Millares Torres, A. (1992). *El último de los canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Benchomo.

Miret, I. (2008). Bibliotecas escolares, (aún más) hoy. En J. A. Millán (Coord.), *La lectura en España. Informe 2008. Leer para aprender* (pp. 93-105). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Federación de Gremios de Editores de España.

Disponible en http: // www.lalectura.es/2008/informe2008.pdf

Molist, P. (2006). *Los libros tranquilos, el curso de la vida a través de la literatura infantil*. Madrid: Anaya.

Molist, P. (2008). *La literatura infantil y juvenil contada a los adultos*. Barcelona: Editorial Graó.

Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Montoya, V. (2005). La importancia de las ilustraciones en la literatura infantil. *Primeras noticias. Literatura infantil y Juvenil*, *208*, 47-54.

Monzón Polo, N. (2002). *Las Islas Canarias. Lenguaje y cultura a través de la historia*. Titz (Alemania): Lenzen.

Morales, T. (1977). *Las Rosas de Hércules* (2ª ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Morales Lezcano, V. (1992). *Los ingleses en Canarias*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Morales Padrón, F. (1993). *Canarias: crónicas de su conquista* (2ª ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Moreno Verdulla, A. (1994). *Literatura Infantil. Introducción a su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Moreno Verdulla, A. y Sánchez Vera, L. (2000). Treinta años de evolución de los estudios universitarios de literatura infantil en España: 1967-1997. En V. Ruzicka, C. Vázquez y L. Lorenzo (Eds.), *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación* (pp. 85-96). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Moreno, V. (1995). Jóvenes y lectura. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 72*, 30-36.

Moreno, V. (2005). Leer y escribir, ¿vasos comunicantes? *Cuadernos de Literatura Infantil y* Juvenil *(CLIJ), 188*, 26-33.

Moreno, V. (2010). Por un modo de leer literario si es posible. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 238*, 7-13.

Morera, M. (2007). Romanticismo canario e indigenismo. En E. Padorno y G. Santana Henríquez (Eds.), *Lecciones sobre el romanticismo canario* (pp. 83-141). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Morera, M. (2010). *Ensayos sobre literatura canaria*. Puerto del Rosario: Cabildo de Fuerteventura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Munita, F. Y Manresa, M. (2012). La mediación en la discusión literaria. En T. Colomer y M. Fittipaldi (Coords.). *La literatura que acoge: inmigración y lectura de álbumes* (pp. 144-171). Barcelona: Banco el Libro, Gretel y SM.

Negrín Fajardo, O. (2013). Viera y Clavijo y la educación ilustrada. En Y. Arencibia y V. Galván González (eds.), *Viera y Clavijo. Bajo el signo de la Ilustración* (pp.

73-80). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Casa Museo Pérez Galdós.

Nieto Martín, S. y González Pérez, J. (2002). *Los valores en la literatura infantil: estudio empírico, técnicas y procedimiento de análisis*. Valladolid: Aral.

Nieto Reguera, J. (1996). *La montaña sabia*. Fuerteventura: Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura.

Nieto Reguera, J. (1999). *Chicho*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2000). *Entre sueños, santos y ardillas …* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2002). *Enigma en El Colmenar*. Madrid: Alfaguara.

Nieto Reguera, J. (2007a). *Cleo, el caracol aventurero*. Madrid: San Pablo, colección "La Brújula".

Nieto Reguera, J. (2007b). *A vista de Gaviota*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope Editores, colección "Doramas", nº 1.

Nieto Reguera, J. (2008). *El cabozo volador*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Nikolajeva, M. (2010). Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks. En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer & C. Silva-Díaz (Eds.), *New Directions In Picturebook Research* (pp. 27-40). New York and London: Routledge.

Nobile, A. (1992). *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Madrid: Morata.

Norton, D. (1995). *Through the Eyes of a Child. An Introduction to Children's Literature*. New Jersey: Merrill and Prentice Hall.

Ortega, L. y Padrón, J. (1983). *La otra historia de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Padorno, E. (2000). *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Padorno, E. (2006). Un poema (de Domingo Rivero) y el límite de su deriva interpretativa. En E. Padorno y G. Santana Henríquez (Eds.), *La realidad textual* (pp. 157-172). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Padorno, E. (2007). Del romanticismo al positivismo canarios a través de algunos ejemplos poéticos. En E. Padorno y G. Santana Henríquez (Eds.), *Lecciones sobre el romanticismo canario* (pp. 223-242). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Padorno, E. (2008). ¿El no lugar de la poesía canaria es su lugar?. En E. Padorno y G. Santana Henríquez (Eds.), *Algunos hitos de la literatura del siglo XX en Canarias* (pp. 193-207). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme y Ediciones Clásicas.

Páez, J. (1996). La literatura canaria. Definición y características. En VVAA, *Literatura Canaria. Desarrollo del currículo. Bachillerato* (pp. 17-51). Islas Canarias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Ordenación e Innovación Educativa.

Páez, J. (1999). Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria. En E. Padorno y G. Santana (Eds.), *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias* (pp. 173-199). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Páez, J. (2002). El neopopulismo de Pedro García Cabrera. En VVAA, *Literatura y compromiso: Pedro García Cabrera* (pp. 53-76). Telde: Ayuntamiento de Telde.

Pagès Jordà, V. (2009). *De Robinson Crusoe a Peter Pan. Un canon de literatura juvenil*. Barcelona: Ariel.

Palenzuela, N. (1981). Todo es azar: el azar sustituye a la divinidad. Entrevista a Pedro García Cabrera. En N. Palenzuela (Ed.), *Pedro García Cabrera: el hombre en función del paisaje* (pp. 48-60). Santa Cruz de Tenerife: Nilo Palenzuela Borges editor.

Palenzuela, N. (1998). Extrañezas insulares. En N. Palenzuela (Ed.), *Las islas extrañas. Espacios de la imagen* (pp.19-45). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Palenzuela, N. (2004). Estudio. Aproximación a Pedro García Cabrera. En P. García Cabrera, *Poemas* (pp. 79-92). Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Paruolo, E. (ed.) (2011). *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children´s Literature*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Pascua Febles, I., Marcelo Wirnitzer, G., Perera Santana, Á. y Ramón Molina, E. (2007). *Literatura infantil para una educación intercultural: traducción y*

didáctica. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria de Gran Canaria.

Pastoriza de Etchebarne, D. (1962). *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.

Pelegrín, A. (1996). *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Pelegrín, A. (2004). *La aventura de oír: cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid: Anaya.

Pennac, D. (2009). *Como una novela* (13ª edición). Barcelona: Anagrama.

Peñate Rivero, J. (1982). *Isaac de Vega: dependencia y literatura en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

Perdomo Acedo, P. (1990). *Antología poética*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Perdomo Hernández, G. (1995a). *La narrativa de Claudio de la Torre: Antología de relatos breves*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Perdomo Hernández, G. (1995b). Introducción. *Verano de Juan el Chino* en la narrativa de Claudio de la Torre. En C. de la Torre, *Verano de Juan el Chino* (pp.11-28). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Perdomo López, C. (2005). Sobre la enseñanza de la literatura y la formación de la competencia literaria. En M. Abril Villalba (Coord.), *Lectura y literatura infantil y juvenil. Claves* (pp. 149-169). Málaga: Ediciones Aljibe.

Perdomo López, C. (2012). La competencia lecto-literaria para la formación de maestros: una experiencia con álbumes ilustrados. *Lenguaje y Textos, 35*, 115-122.

Perera Santanta, Á. (1991). Los cuentos de los hermanos Millares: la fatalidad como poética. *El Guiniguada, 2*, 245-255.

Perera Santana, Á. y Ramón Molina, E. (2009). La literatura infantil multicultural en Educación Infantil. Literatura para la tolerancia. *Primeras noticias. Literatura infantil y Juvenil, 244*, 13-22.

Pérez Corrales, J.M. (2000). Introducción. En J. de Viera y Clavijo. *Los meses* (pp. 7-49). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Pérez Galdós, B. (1988). *Ocho cuentos de Galdós*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Gran Canaria y la Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

Pérez Méndez, P. (2011). La versión juvenil de los viajes de Marco Polo y su relación con la historia original del *Libro de las Maravillas*. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, 9*, 165-175.

Pérez Minik, D (1952/2004). *Antología de la poesía canaria*. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias.

Pérez Minik, D. (1988). *Isla y literatura*. Santa Cruz de Tenerife: Confederación de Cajas de Ahorros.

Pérez Vidal, J. (1973). Canarias en Galdós. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 19, 43-151. Disponible en Memoria Digital de Canarias (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/aea/id/1291/rec/3

Pérez Vidal, J. (1986). *Folclore infantil canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.

Petit, M. (2008a). *Una infancia en el país de los libros*. México: Océano Travesía.

Petit, M. (2008b). *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. México: Océano Travesía.

Petit, M. (2012). La literatura, parte integrante del arte de habitar. En T. Colomer y M. Fittipaldi (Coords.). *La literatura que acoge: inmigración y lectura de álbumes* (pp. 263-280). Barcelona: Banco del Libro, Gretel y SM.

Petrini, E. (1958/1963). *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp.

Piñán, B. (2008). Memoria literaria de la escuela: muros de tinta y papel. En C. Lomas (Coord.). *Textos literarios y contextos escolares. La escuela en la literatura y la literatura en la escuela* (pp. 101-115). Barcelona: Graó.

Poggio Capote, M. y Regueira Benítez, L. (2009). *La isla perdida. Memoria de San Borondón desde La Palma*. Breña Alta, La Palma: Cartas Diferentes Ediciones.

Postigo, R. M. (2002). La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions. En T. Colomer (Ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis* (pp. 171-182). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.

Prieto de Paula, A. (1992). Introducción. En T. de Iriarte, *Fábulas literarias* (pp. 13-100). Madrid: Cátedra.

Quesada, A. (1988). *Insulario*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Quevedo García, F. J. (1995). *Constantes de la narrativa canaria de los setenta*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Quevedo García, F. J. (1997). *Las espiritistas de Telde y la Historia de Canarias*. Telde: Ayuntamiento de Telde.

Quevedo García, F. J. (2012). El Atlántico como punto de fuga en la narrativa canaria de los años setenta. En J. M. García Ramos, J. S. Gómez Soliño y F. J. Quevedo, *Sobre el imaginario narrativo atlántico* (pp. 59-93). Las Palmas de Gran Canaria: fundación Mapfre Guanarteme.

Quiles Cabrera, M. C. (2000). Literatura infantil y juvenil: estado de la cuestión. En V. Ruzicka, C. Vázquez y L. Lorenzo (Eds.), *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación* (pp. 409-416). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Quintana, P. (1990a). Introducción. Renacimiento modernista e imaginación narrativa. En L. y A. Millares Cubas, *Antología de cuentos de la tierra canaria* (pp.11-40). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Quintana, P. (1990b). Introducción. La claridad modernista de Miguel Sarmiento. En M. Sarmiento, *Obra narrativa* (pp. 9-15). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Quintana, P. (1992). Una novela de los orígenes. En A. Millares Torres, *El último canario* (pp. 7-18). Santa Cruz de Tenerife: Benchomo.

Quintana Déniz, P. J. (1991). *La narrativa canaria: estudio de su historia (1500-1930)*. La Laguna, Universidad de La Laguna.

Quintanal Díaz, J. (2005). *La animación lectora en el aula: técnicas, estrategias y recursos*. Madrid: CCS.

Ravelo, A. (2008a). *La historia del bufón Alegre Contador*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Ravelo, A. (2008b). *La princesa cautiva*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, colección "Cuentos del gallo tuerto".

Ravelo, A. (2009). *Los perros de agosto*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Ravelo, A. (2010). *Las fauces de Amial*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, colección "Laurisilva".

Ravelo, A. (2013a). *Dácil, princesa de Taoro*. Madrid: Beginbook Ediciones, colección "BICI (Biblioteca Canaria Ilustrada)", nº 3.

Ravelo, A. (2013b). *Las pruebas de Maguncia*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Ravelo, A. (2015). *Las ratas de noviembre*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Rebollo Sánchez, F. (2003). *Cuentos de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Akal.

Reis, C. (1981). *Fundamentos y técnicas el análisis literario*. Madrid: Gredos.

Rico, L. (1986). *Castillos de arena*. Madrid: Alhambra.

Rivas, M. (2008). Literatura, memoria y educación. En C. Lomas (Coord.). *Textos literarios y contextos escolares. La escuela en la literatura y la literatura en la escuela* (pp. 73-81). Barcelona: Graó.

Rodríguez Abad, E. y Novell Iglesias, E. (2006). *Animando a leer. Tenemos un plan: cómo estimular el goce lector.* Madrid: FETE-UGT y Catarata.

Rodríguez Almodóvar, A. (1995). La educación literaria en la pubertad. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 72*, 16-22.

Rodríguez Almodóvar, A. (2008). Realismo y memoria histórica en la LIJ. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 211*, 44-46.

Rodríguez Padrón, J. (18 de octubre de 1972). Novelar en España, novelar en Canarias. *ABC*, 26. Disponible en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/10/18/026.html

Rodríguez Padrón, J. (1979). Prólogo. En A. Millares Sall, *El paraíso de los nudos. Antología poética* (pp. 9-41). Santa Cruz de Tenerife. Edirca.

Rodríguez Padrón, J. (1989). Introducción. En C. de la Torre, *Verano de Juan el Chino* (pp. 11-44). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Rodríguez Padrón, J. (1992). *Primer ensayo para un Diccionario de la literatura en Canarias*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Rodríguez Padrón, J. (2002). *Narrativa en Canarias: compromiso y dimisiones*. La Laguna (Santa Cruz de Tenerife): Tauro Producciones.

Rodríguez Silvera, P. A. (2004). *La playa de las Marañuelas*. Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Rodríguez Silvera, P. A. (2009). *Sapito Morín*. Santa Cruz de Tenerife: Maresía.

Rodríguez Silvera, P. A. (2012). *Literatura infantil y juvenil en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Roldán Verdejo, R. (1995). Canarias en la corona de Castilla. En A. de Béthencourt Massieu (Ed.), *Historia de Canarias* (pp. 253-311). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Romero y Ceballos, I. (2002). *Diario cronológico histórico de los sucesos elementales, políticos e históricos de esta isla de Gran Canaria (1780-1814)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Sáiz Ripoll, A. (2005). La inmigración en la LIJ actual. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 183*, 7-22.

Sáiz Ripoll, A. (2011). Tiempo de iniciación. El viaje iniciático en la literatura infantil y juvenil actual. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 244*, 7-18.

Salaberria Areitio, G. (2009). La animación lectora como experiencia. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 223*, 25-31.

Salvador Marañón, A. (1997). *Cine, Literatura e Historia. Novela y cine: recursos para una aproximación a la Historia Contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Samler Brown, A. (2002). *Breve historia de las Islas Canarias*. La Orotava: Ayuntamiento de la Villa de La Orotava.

Sánchez Corral, L. (1999). Discurso literario y comunicación infantil. En P. Cerrillo y J. García Padrino (Coords), *Literatura infantil y su didáctica* (pp. 89-116). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez Corral, L. (2004). *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.

Sánchez, M. (2005). *La mecedora y los piratas*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Sánchez, M. (2010). *Filipo y yo*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Sánchez Rivero, A. (1988). Introducción. En V. Ramírez, *Cada cual arrastra su sombra* (pp. 9-29). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, “Biblioteca Básica Canaria”.

Sánchez Robayna, A. (1987). Introducción. En Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano* (pp.7-22). Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

Sánchez Robayna, A. (2011). *Cuaderno de las islas*. Barcelona: Lumen.

Santana, L. (1987). *Modernismo y vanguardia*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Santana, L. (1988). Introducción. En A. Quesada, *Insulario* (pp.13-26). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, “Biblioteca Básica Canaria”.

Sarmiento, M. (2005a). *Lo que fui*. Las Palmas de Gran Canaria: Domibari Editores.

Sarmiento, M. (2005b). *Al largo*. Las Palmas de Gran Canaria: Domibari Editores.

Smith, A. E. (1997). Introducción. En B. Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos* (pp 11-28). Madrid: Cátedra.

Suárez, L. (1996). *Cleta y Domitila*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (1997). ¡*Hoy no me quiero levantar!* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (1998). *Juan cabeza de nido*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección "Maresía".

Suárez, L. (2004). *Maresía* (3ª ed). Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2005). *Calima*. Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Suárez, L. (2006a). *Entre fantasmas*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2006b). *El secreto de la foto*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2006c). *Piojos y tarea.* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2012). *El callejón de la sangre*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Tabernero, R. (2005). *Nuevas y viejas formas de contar: el discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Teixidor, E. (1995). Literatura juvenil: las reglas del juego. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 72,* 8-15.

Teixidor, E. (2000). La literatura juvenil, ¿un género para adolescentes? *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 133,* 7-15.

Teixidor, E. (2007). *La lectura y la vida*. Barcelona: Ariel.

Tejerina, I. (2006). Una investigación sobre lecturas literarias y el lugar de la literatura juvenil en la ESO. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, 4*, 137-167.

Tejerina, I. (2008). Un modelo de análisis del álbum. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 215*, 44-52.

Texidor, J. (1873). Introducción. En J. Viera y Clavijo. *Las bodas de las plantas*. (pp. 3-10). Barcelona: Juan Texidor y Cos. Disponible en http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/44246

Trapero, M. (1989). *Romancero Tradicional Canario*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Trapero, M. (1990). *Lírica Tradicional Canaria*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

Trapero, M. (2000a). Las endechas “de Canarias”. En Y. Arencibia y R. Fernández Hernández (Coords.), *Historia crítica. Literatura Canaria, vol.1. De los orígenes al siglo XVII* (1) (pp. 51-113). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular.

Trapero, M. (2000b). La poesía de tipo tradicional en Canarias. En Y. Arencibia y R. Fernández Hernández (Coords.), *Historia crítica. Literatura Canaria, vol.1. De los orígenes al siglo XVII* (1) (pp. 115-161). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular.

Trujillo, R. (2007). Lengua y significado en textos de nuestros poetas románticos. En E. Padorno y G. Santana Henríquez (Eds.), *Lecciones sobre el romanticismo canario* (pp. 47- 81). Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Arucas, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Turrión Penelas, C. (2012). LIJ Digital: nuevas formas narrativas para niños. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ), 248*, 40-46.

Valbuena Prat, A. (1937/2003). *Historia de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Canarias 20.

Valriu, C. (2010). *Imaginari compartit. Estudis sobre Literatura Infantil i Juvenil.* Barcelona y Palma de Mallorca: Ediciones de la Universitat de les Illes Balears, Institut d’Estudis Baleàrics y Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

Van Arkel, P. (1995). *La historia de Canarias en Cómic Guagogui*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife y Turquesa Ediciones.

Viera y Clavijo, J. (1804). *Cuentos de niños que instruyen divirtiendo*. Disponible en http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/73664

Viera y Clavijo, J. (1812). *Las Cometas*. Gran Canaria: Real Sociedad.

Viera y Clavijo, J. (1873). *Las bodas de las plantas*. Barcelona: Juan Texidor y Cos. Disponible en http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/44246

Viera y Clavijo, J. (1876). *Los Ayres Fixos*. Las Palmas de Gran Canaria: Dr. Luis y Yagüe . Disponible en http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/36196

Viera y Clavijo, J. y de Iriarte, T. (1976). *Dos viajes por España*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

Viera y Clavijo, J. (1982a). *Librito de la Doctrina Rural, para que se aficionen los jóvenes al estudio de la Agricultura, propio del hombre*. Santa Cruz de Tenerife: Nicolás González Lemus.

Viera y Clavijo, J. (1982b). *Historia de Canarias I* (8ª ed.). Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

Viera y Clavijo, J. (1983). *Vida del noticioso Jorge Sargo*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

Viera y Clavijo, J. (2000). *Los meses*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Viera y Clavijo, J. (2004). *Noticias del Cielo o Astronomía para niños*. Islas Canarias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Viera y Clavijo, J. (2006). *Noticias de la Tierra o Geografía para niños*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Viera y Clavijo, J. (2009). *Antología poética*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Viera y Clavijo, J. (2012). *Colección de poesías*. Puerto del Rosario, Fuerteventura: Cabildo de Fuerteventura y Archivo General Insular.

VVAA (2006). *Leyendas canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

VVAA (2008). *Docencia, investigación y crítica de LIJ en el marco ibérico. Informe 2004-2007*. Murcia: Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI) y la Universidad de Castilla - La Mancha.

VVAA (2010). *El humor en la literatura infantil y juvenil*. Vigo: ANILIJ.

Weinreich, T. (2000). *Children's Literature. Art or Pedagogy?* Copenhagen: Roskilde University Press, Centre for Children's Literature.

Zaparaín, F. (2010). Off-Screen. The Importance of Blank Space. En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer & C. Silva-Díaz (Eds.), *New Directions In Picturebook Research* (pp. 165-176). New York and London: Routledge.

2. Relación de Figuras:

Parte I:

Figura 1: Mañà Terré, T. (2000). La investigación en Literatura Infantil y Juvenil: Análisis bibliográfico. En V. Ruzicka, C. Vázquez, y L. Lorenzo (Eds.), *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación* (p. 82). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Figura 2: Iza Dorronsoro, L. (2006). *El plan de lectura de los centros de Educación Infantil y Primaria* (p. 30). Navarra: Departamento de Educación del Gobierno de Navarra.

Parte II:

Figura 1: Medina, I. (1999). *Piel de luna* (p. 19). Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Figura 2: Medina, I. (1999). *Piel de luna* (p. 40). Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Figura 3: Suárez, L. (2005). *Calima* (p. 11). Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Figura 4: Suárez, L. (2005). *Calima* (p. 15). Santa Cruz de Tenerife: Interseptem Canarias.

Figura 5: Imagen tomada del blog de J.M Castellano. Disponible en http://jmcaste.blogspot.com.es/2012/01/la-isla-de-san-borondon_28.html

Figura 6: Viera y Clavijo, J. (1982). *Historia de Canarias I* (8ª ed.) (p. 84). Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

Figura 7: Marín, L. (2012). *La isla de San Borondón* (p. 21). Madrid: Susaeta.

Figura 8: Ortega, L. y Padrón, J. (1983). *La otra historia de Canarias* (p. 25). Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Figura 9: Ortega, L. y Padrón, J. (1983). *La otra historia de Canarias* (p. 48). Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Figura 10: Van Arkel, P. (1995). *La historia de Canarias en Cómic Guagogui* (p. 21). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife y Turquesa Ediciones.

Figura 11: Van Arkel, P. (1995). *La historia de Canarias en Cómic Guagogui* (p. 62). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife y Turquesa Ediciones.

Figura 12: Van Arkel, P. (1995). *La historia de Canarias en Cómic Guagogui* (p. 63). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife y Turquesa Ediciones.

Parte III:

Figura 1: Viera y Clavijo, J. (1811). *Noticias del Cielo o Astronomía para niños*. Canaria: Imprenta d la Real Sociedad por Francisco de Paula Marina. Disponible

en la memoria digital de Canarias de la Universidad de Las Palmas, de Gran Canaria,
http://mdc.ulpgc.es/cdm/compoundobject/collection/MDC/id/75294/rec/11

Figura 2: Viera y Clavijo, J. (2004). *Noticias del Cielo o Astronomía para niños*. Islas Canarias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Figura 3: Acosta Tejera, T., García Luis, M. y otros (2001). *Textos canarios para la escuela* (p. 164). Santan Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

Figura 4: Hormiga, F. (2007). *Adaptación de las Fábulas de Tomás de Iriarte* (p. 55). Santa Cruz de Tenerife: Interseven.

Figura 5: Hormiga, F. (2007). *Adaptación de las Fábulas de Tomás de Iriarte* (p. 19). Santa Cruz de Tenerife: Interseven.

Figura 6: Millares, A. (1875). *El último de los canarios*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta de Francisco Martín Montesdeoca, nº 5.

Figura 7: Millares Torres, A. (1940). *Benartemi*. Las Palmas de Gran Canaria: La novela Ideal.

Figura 8: Sarmiento, M. (1915). *Al largo*. Las Palmas de Gran Canaria: Excelsior.

Figura 9: Sarmiento, M. (1910?). *La Jaira*. Santa Cruz de Tenerife: Librería Hespérides. Disponible en la memoria digital de Canarias de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria,
http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/MDC/id/70788/rec/2

Figura 10: Guerra, A. (1919). El patache. *Los contemporáneos, 571*.

Figura 11: Guerra, A. (1907). Al "jallo". *El cuento semanal, 32*.

Figura 12: García Cabrera, P. (2012). *Navegar* (pp. 8 y 9). Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias. Disponible en
http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlcan/2012/pdf/Navegar_PGC.pdf

Figura 13: García Cabrera, P. (1992). *Alondra de las letras castigadas* (s.p.). Madrid: Anaya y Gobierno de Canarias.

Figura 14: Néstor Martín-Fernández de la Torre, *Mediodía*, cuadro de la serie *Poema del mar* o *Poema del Atlántico* . Disponible en
http://www.conocergrancanaria.com/wp-content/uploads/2014/04/mediodia.jpg

Figura 15: Néstor Martín-Fernández de la Torre, *El atardecer*, cuadro de la serie *Poema del mar* o *Poema del Atlántico* . Disponible en

http://artres.webnode.es/pintura/nestor-de-la-torre/sala-nestor-de-la-torre

Figura 16: Cartel de la película documental *Los mares petrificados. Domingo López Torres* dirigida por Miguel G. Morales. Disponible en http://www.eldigitaldecanarias.net/enviar68913.php

Figura 17: Doreste, V. (1945). *Faycán*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Minerva. Disponible en la memoria digital de Canarias de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/MDC/id/44088/rec/100

Figura 18: Doreste, V. (1965). *Narraciones canarias. Recuerdos de niñez y juventud*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Lezcano. Disponible en la memoria digital de Canarias de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/MDC/id/177812/rec/88

Parte IV:

Figura 1: Lacave, M. (2005). *Cuentos de la Abuela Majareta*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

Figura 2: Rodríguez Silvera, P. A. (2005). *La morena Chipiripi y otros cuentos canarios para los más jóvenes*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

Figura 3: Ravelo, A. (2013). *Dácil, princesa de Taoro* (s.p.). Madrid: Beginbook Ediciones, colección “BICI (Biblioteca Canaria Ilustrada)”, n 3.

Figura 4: Rodríguez Silvera, P. A. (2005). *La caja de las palabras*. Santa Cruz de Tenerife: Interseptem.

Figura 5: Rodríguez Silvera, P. A. (2008). *La caja de las palabras*. Santa Cruz de Tenerife: Interseven.

Figura 6: Rodríguez Silvera, P. A. (2012). *La caja de las palabras*. Santa Cruz de Tenerife: Maresía.

Figura 7: Chaceta, A. (2011). *El campo* (s.p.). Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Figura 8: Chaceta, A. (2011). *El campo* (s.p.). Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Figura 9: Hernández Tetares, Mª D. (2008). *Guía de Literatura Infantil y Juvenil* (CD). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Figura 10: Rodríguez Silvera, P. A. (2012). *Literatura infantil y juvenil en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

3. Relación de obras analizadas por autores y año de la edición consultada

Hernández Aguiar, J.M. (1993). *La guagua del cole*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Benchomo, colección "Tayri y Airam".

Hernández Aguiar, J.M. (1996). *La rebelión de Karen*. Barcelona: Editorial Casals, colección "Punto Juvenil".

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *Borja quiere ser mago*. Madrid: S.M., colección "Los piratas del Barco de Vapor".

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *La nube de ronquidos*. León: Everest.

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *Tibiabín*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección "Maresía".

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *El pirata despistado*. Madrid: S.M., colección "Pictogramas en cuentos de".

Hernández Aguiar, J.M. (1999). *Irene Pintaparedes*. Madrid: S.M., colección "Cuentos de ahora".

Hernández Aguiar, J.M. (2000). *María Guiniguada*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2008). *Aguaviva y Morena*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2009). *El tesoro del corsario*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS, colección "Episodios Insulares".

Hernández Aguiar, J.M. (2011). *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Hormiga, F. (1993). *El príncipe Tiqqlit*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Benchomo, colección "Tayri y Ayram".

Hormiga, F. (1996). *La noche mágica*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2005). *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes.* Santa Cruz de Tenerife: Interseptem, colección "A toda vela".

Hormiga, F. (2005). *El tesoro de Lubary*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2008). *Chimanfaya*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Hormiga, F. (2013). *El Delfín Plateado*. Madrid: Beginbook Ediciones, colección "BICI (Biblioteca Canaria Ilustrada)", nº 1.

Medina, I. (1999). *Piel de luna*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Medina, I. (2004). *La sirenita Mary Paz*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (1996). *La montaña sabia*. Fuerteventura: Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura.

Nieto Reguera, J. (1999). *Chicho*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2000). *Entre sueños, santos y ardillas …* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2002). *Jero aletas de mero*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2002). *Enigma en El Colmenar*. Madrid: Alfaguara.

Nieto Reguera, J. (2007). *Cleo, el caracol aventurero*. Madrid: San Pablo, colección "La Brújula".

Nieto Reguera, J. (2007). *A vista de Gaviota*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope Editores, colección "Doramas", nº 1.

Nieto Reguera, J. (2008). *El cabozo volador*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Nieto Reguera, J. y Nieto, A. (2009). *Hermanos en guerra*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Nieto Reguera, J. (2011). *La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope Editores, colección "Doramas", nº 2.

Rodríguez Silvera, P. A. (2009). *Sapito Morín*. Santa Cruz de Tenerife: Maresía.

Rodríguez Silvera, P. A. (2012). *Kasweka*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Sánchez, M. (1998). *La cueva de Pim Pam*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Sánchez, M. (2005). *La mecedora y los piratas*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Sánchez, M. (2007). *La bruja Ulula y el Bosque del No*. Madrid: SM, colección "El Barco de vapor".

Sánchez, M. (2010). *Filipo y yo*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (1996). *Cleta y Domitila*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (1997). ¡*Hoy no me quiero levantar!* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (1998). *Juan cabeza de nido*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección "Maresía".

Suárez, L. (2004). *Maresía*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2005). *Calima*. Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem Canarias, colección "A toda vela".

Suárez, L. (2006). *Entre fantasmas*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2006). *Piojos y tarea.* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2006). *El secreto de la foto*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2011). *Las aventuras de Motita de Polvo*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (2012). *El callejón de la sangre*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección “Episodios Insulares”.

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES

TESIS DOCTORAL

SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA NARRATIVA INFANTIL Y JUVENIL CANARIA. LA CARACTERIZACIÓN TEMÁTICA

ANEXOS

Ángeles Perera Santana

Las Palmas de Gran Canaria, 2015

ÍNDICE ANEXOS

ÍNDICE

ANEXO 1. Relación de obras analizadas por autores y año de la edición consultada	5
ANEXO 2. Relación de obras analizadas por orden alfabético	9
ANEXO 3. Fichas de lectura de cada obra según orden alfabético:	13
3.1. *Aguaviva y Morena*	14
3.2. *A vista de Gaviota*	18
3.3. *Borja quiere ser mago*	24
3.4. *Calima*	27
3.5. *Chicho*	33
3.6. *Chimanfaya*	37
3.7. *Cleo, el caracol aventurero*	45
3.8. *Cleta y Domitila*	52
3.9. *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*	57
3.10. *El cabozo volador*	63
3.11 *El callejón de la sangre*	68
3.12. *El Delfín Plateado*	74
3.13. *El pirata despistado*	79
3.14. *El príncipe Tiqqlit*	82
3.15. *El secreto de la foto*	87
3.16. *El tesoro del corsario*	95
3.17.*El tesoro de Lubary*	100
3.18. *Enigma en El Colmenar*	105
3.19. *Entre fantasmas*	111
3.20. *Entre sueños, santos y ardillas …*	119
3.21. *Filipo y yo*	127
3.22. *Hermanos en guerra*	131
3.23 ¡*Hoy no me quiero levantar!*	137
3.24. *Irene Pintaparedes*	143
3.25. *Jero aletas de mero*	146
3.26. *Juan cabeza de nido*	150
3.27. *Kasweka*	155
3.28. La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas	*159*

3.29. *La bruja Ulula y el Bosque del No* 164
3.30. *La cueva de Pim Pam* 172
3.31. *La guagua del cole* 181
3.32. *La mecedora y los piratas* 185
3.33. *La montaña sabia* 193
3.34. *La noche mágica* 198
3.35. *La nube de ronquidos* 205
3.36. *La rebelión de Karen* 209
3.37. *Las aventuras de Motita de Polvo* 214
3.38. *La sirenita Mary Paz* 219
3.39. *Maresía* 222
3.40. *María Guiniguada* 231
3.41. *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón* 237
3.42. *Piel de luna* 241
3.43. *Piojos y tarea* 245
3.44. *Sapito Morín* 250
3.45. *Tibiabín* 254

ANEXO I

Relación de obras analizadas por autores y año de la edición consultada

ANEXO 1. Relación de obras analizadas por autores y año de la edición consultada

Hernández Aguiar, J.M. (1993). *La guagua del cole*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Benchomo, colección "Tayri y Airam".

Hernández Aguiar, J.M. (1996). *La rebelión de Karen*. Barcelona: Editorial Casals, colección "Punto Juvenil".

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *Borja quiere ser mago*. Madrid: S.M., colección "Los piratas del Barco de Vapor".

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *La nube de ronquidos*. León: Everest.

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *Tibiabín*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección "Maresía".

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *El pirata despistado*. Madrid: S.M., colección "Pictogramas en cuentos de".

Hernández Aguiar, J.M. (1999). *Irene Pintaparedes*. Madrid: S.M., colección "Cuentos de ahora".

Hernández Aguiar, J.M. (2000). *María Guiniguada*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2008). *Aguaviva y Morena*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2009). *El tesoro del corsario*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS, colección "Episodios Insulares".

Hernández Aguiar, J.M. (2011). *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Hormiga, F. (1993). *El príncipe Tiqqlit*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Benchomo, colección "Tayri y Ayram".

Hormiga, F. (1996). *La noche mágica*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2005). *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes.* Santa Cruz de Tenerife: Interseptem, colección "A toda vela".

Hormiga, F. (2005). *El tesoro de Lubary*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2008). *Chimanfaya*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Hormiga, F. (2013). *El Delfín Plateado*. Madrid: Beginbook Ediciones, colección "BICI (Biblioteca Canaria Ilustrada)", nº 1.

Medina, I. (1999). *Piel de luna*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Medina, I. (2004). *La sirenita Mary Paz*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Nieto Reguera, J. (1996). *La montaña sabia*. Fuerteventura: Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura.

Nieto Reguera, J. (1999). *Chicho*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Nieto Reguera, J. (2000). *Entre sueños, santos y ardillas …* Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Nieto Reguera, J. (2002). *Jero aletas de mero*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Nieto Reguera, J. (2002). *Enigma en El Colmenar*. Madrid: Alfaguara.

Nieto Reguera, J. (2007). *Cleo, el caracol aventurero*. Madrid: San Pablo, colección “La Brújula”.

Nieto Reguera, J. (2007). *A vista de Gaviota*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope Editores, colección “Doramas”, nº 1.

Nieto Reguera, J. (2008). *El cabozo volador*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Nieto Reguera, J. y Nieto, A. (2009). *Hermanos en guerra*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección “Episodios Insulares”.

Nieto Reguera, J. (2011). *La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope Editores, colección “Doramas”, nº 2.

Rodríguez Silvera, P. A. (2009). *Sapito Morín*. Santa Cruz de Tenerife: Maresía.

Rodríguez Silvera, P. A. (2012). *Kasweka*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Sánchez, M. (1998). *La cueva de Pim Pam*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Sánchez, M. (2005). *La mecedora y los piratas*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Sánchez, M. (2007). *La bruja Ulula y el Bosque del No*. Madrid: SM, colección “El Barco de vapor”.

Sánchez, M. (2010). *Filipo y yo*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (1996). *Cleta y Domitila*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (1997). ¡*Hoy no me quiero levantar!* Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (1998). *Juan cabeza de nido*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección “Maresía”.

Suárez, L. (2004). *Maresía*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (2005). *Calima*. Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem Canarias, colección “A toda vela”.

Suárez, L. (2006). *Entre fantasmas*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (2006). *Piojos y tarea.* Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (2006). *El secreto de la foto*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (2011). *Las aventuras de Motita de Polvo*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (2012). *El callejón de la sangre*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección “Episodios Insulares”.

ANEXO II

Relación de obras analizadas por orden alfabético

ANEXO 2. Relación de obras analizadas por orden alfabético

Hernández Aguiar, J.M. (2008). *Aguaviva y Morena*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2007). *A vista de Gaviota*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope Editores, colección "Doramas", nº 1.

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *Borja quiere ser mago*. Madrid: S.M., colección "Los piratas del Barco de Vapor".

Suárez, L. (2005). *Calima*. Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem Canarias, colección "A toda vela".

Nieto Reguera, J. (1999). *Chicho*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2008). *Chimanfaya*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Nieto Reguera, J. (2007). *Cleo, el caracol aventurero*. Madrid: San Pablo, colección "La Brújula".

Suárez, L. (1996). *Cleta y Domitila*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hormiga, F. (2005). *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes.* Santa Cruz de Tenerife: Interseptem, colección "A toda vela".

Nieto Reguera, J. (2008). *El cabozo volador*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Suárez, L. (2012). *El callejón de la sangre*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Hormiga, F. (2013). *El Delfín Plateado*. Madrid: Beginbook Ediciones, colección "BICI (Biblioteca Canaria Ilustrada)", nº 1.

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *El pirata despistado*. Madrid: S.M., colección "Pictogramas en cuentos de".

Hormiga, F. (1993). *El príncipe Tiqqlit*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Benchomo, colección "Tayri y Ayram".

Suárez, L. (2006). *El secreto de la foto*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2009). *El tesoro del corsario*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS, colección "Episodios Insulares".

Hormiga, F. (2005). *El tesoro de Lubary*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2002). *Enigma en El Colmenar*. Madrid: Alfaguara.

Suárez, L. (2006). *Entre fantasmas*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2000). *Entre sueños, santos y ardillas …* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Sánchez, M. (2010). *Filipo y yo*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. y Nieto, A. (2009). *Hermanos en guerra*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores, colección "Episodios Insulares".

Suárez, L. (1997). ¡*Hoy no me quiero levantar!* Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (1999). *Irene Pintaparedes*. Madrid: S.M., colección "Cuentos de ahora".

Nieto Reguera, J. (2002). *Jero aletas de mero*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (1998). *Juan cabeza de nido*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección "Maresía".

Rodríguez Silvera, P. A. (2012). *Kasweka*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (2011). *La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas*. Santa Cruz de Tenerife: Cíclope Editores, colección "Doramas", nº 2.

Sánchez, M. (2007). *La bruja Ulula y el Bosque del No*. Madrid: SM, colección "El Barco de vapor".

Sánchez, M. (1998). *La cueva de Pim Pam*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (1993). *La guagua del cole*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Benchomo, colección "Tayri y Airam".

Sánchez, M. (2005). *La mecedora y los piratas*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Nieto Reguera, J. (1996). *La montaña sabia*. Fuerteventura: Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura.

Hormiga, F. (1996). *La noche mágica*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *La nube de ronquidos*. León: Everest.

Hernández Aguiar, J.M. (1996). *La rebelión de Karen*. Barcelona: Editorial Casals, colección "Punto Juvenil".

Suárez, L. (2011). *Las aventuras de Motita de Polvo*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Medina, I. (2004). *La sirenita Mary Paz*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Suárez, L. (2004). *Maresía*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2000). *María Guiniguada*. Madrid: Anaya, colección "El volcán".

Hernández Aguiar, J.M. (2011). *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Medina, I. (1999). *Piel de luna*. Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Suárez, L. (2006). *Piojos y tarea.* Madrid: Anaya, colección “El volcán”.

Rodríguez Silvera, P.A. (2009). *Sapito Morín*. Santa Cruz de Tenerife: Maresía.

Hernández Aguiar, J.M. (1998). *Tibiabín*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas, colección “Maresía”.

ANEXO III

Fichas de lectura de cada obra según orden alfabético

ANEXO 3. Fichas de lectura de cada obra según orden alfabético

3.1. *Aguaviva y Morena*

Datos bibliográficos y de la edición: José María (Chema) Hernández Aguiar, *Aguaviva y Morena*, Madrid, Editorial Anaya, colección El volcán, 2008, 71 páginas. Ilustrador: Andrés Guerrero Formato: Formato de libro de bolsillo con algunos dibujos en color bien cuidados con una estética orientada a primeros lectores.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: Aguaviva anda por el mar en busca de alguien que desee jugar con ella, pero todo el mundo, peces o niños, se apartan según la ven. Sola y triste visita a Burgado Sabio a ver si le da una solución y éste le recomienda que juegue con Morena que también está siempre sola. A Aguaviva, en principio, no le gusta mucho la idea porque la forma y aspecto de Morena le desagradan pero pronto se hacen grandes compañeras y sus risas se oyen desde la playa. Un día llega Marrajo en busca de alimento y Aguaviva, para proteger a su amiga, le hace frente y le plantea el reto de recitar un poema-trabalenguas. Marrajo, como presume no sólo de fuerte sino de listo, acepta el reto pero el poema no le sale, todos se ríen de él y se aleja avergonzado de allí. Todos los peces felicitan a Aguaviva por su atrevimiento y por haber defendido a su amiga.
Tema o temas: El texto se centra en la soledad producida por la diferencia; todos huyen de Aguaviva aunque ella no lo entiende. También se trata de forma explícita la importancia de tener amigos, de alguna forma siempre hay alguien que se complementa con nosotros, y puede ser un amigo independientemente de la apariencia. Y, como son un tesoro escaso, a los amigos hay que defenderlos.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El texto acaba con una moraleja que refleja la idea que guió al autor a la hora de escribir el cuento: “Mira al corazón,/ mira bien,/pues a lo mejor/ esconde un sol/de sabores de miel” (pág. 71). Es otra forma de decir que lo esencial es invisible a los ojos. Esta idea la había expuesto con anterioridad en el texto a través de la amistad y la alegría que reflejaban dos seres no muy aceptados, los dos son dañinos por su veneno (aunque esto no se indica en ningún momento en el cuento) cuyos corazones son buenos: “En el fondo del mar, todos escuchaban las hermosas carcajadas de esos dos lindos corazones. Hasta en la orilla los bañistas oían sus alegres latidos” (pág. 51). El autor también se inclina por la fuerza de las palabras y la inteligencia, frente a la fuerza de los músculos, por este motivo escoge como arma un texto, un arma con la que Aguaviva gana a Marrajo, más grande y fuerte que ella.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona, pero dentro de la historia de Aguaviva encontramos dos narraciones más que se integran en el texto principal. Por un lado, Ermitaño cuenta la historia de Doña Maruca, historia que explica por qué arrastra la aleta izquierda (pág. 12 y ss.) y, por otro, el Señor Burgado le narra la aventura que vivió cuando era joven y se alejó de su costa para ver mundo y llegó hasta el desierto (pág. 30 y ss.). Estas son historias breves que no interrumpen la trama, aunque tampoco aportan nuevos datos, simplemente se conoce algo más de los personajes. Así sucede con la historia de Doña Maruca que es útil únicamente para despertar la compasión de la protagonista: "- Pobrecita, a partir de ahora no tendré en cuenta lo que cada día me dice" (pág. 17). Estos relatos contribuyen a la atención de los primeros lectores a los que les gusta, sobre todo, que les cuenten cuentos.
Personajes: La protagonista de la historia es Aguaviva que, como su nombre indica, es una medusa. Se deduce del texto que es una medusa joven, casi infantil, porque le gusta jugar, andar de un lado a otro buscando amigos y, por eso mismo, se siente muy sola. Todos huyen de ella pero durante todo el relato nadie le explica por qué, le cuentan cuentos y le dan consejos pero nadie responde a la pregunta que se hace continuamente: "¿Por qué le hacían eso? ¿Qué daño había hecho? Si solo quería jugar y un poco de compañía..." (pág. 21). Aguaviva resulta ser muy valiente e inteligente cuando se enfrenta, para defender a su amiga, a Marrajo, y lo hace a través de la palabra, planteándole un reto en forma de trabalenguas, no puede ganarle a fuerza pero sí a astucia. Junto a ella, aparecen en el libro varios personajes marinos, cada uno de los cuales tiene un atributo que viene, en muchos casos, ya definido en el nombre: Doña Maruca, es un pez viejo que tiene una herida de sus aventuras con los pescadores. Presume de su talento para vencer las artimañas de los pescadores y se aprovecha de la comida que estos ponen en los anzuelos. Ermitaño es un cangrejo ermitaño que cuenta la historia de Doña Maruca. Otro narrador de aventuras es Burgado que narra la que vivió con Centollo, "un enorme cangrejo aventurero, mal encarado, que no paraba de exhibir sus pinzas de musculitos, mientras levantaba pesas y hacía flexiones con sus fuertes rodillas" (pág. 34), del que terminó siendo su amigo. En el texto, aquellos animales que viven dentro de conchas o caracolas son más proclives al arte de narrar, tal vez tengan más tiempo para la reflexión. Encontramos también a la Morena y al Marrajo, matón del mar. El mar, que no parece mar abierto sino la costa, cerca de una playa, se convierte así en un universo poblado por animales de todo tipo, pequeños y grandes, fuertes y débiles, feos y lindos, tontos y listos, valientes y cobardes. Estos estereotipos ayudan a los más pequeños a identificarse con unos y otros más fácilmente.

Léxico: El texto se caracteriza por la adjetivación, los coloquialismos, la utilización de diminutivos y de términos propios del habla canaria. La adjetivación se muestra en la enumeración, la mayor parte de las veces binarias, de varios calificativos para un único sustantivo: "Ella, tan amable, con esa espumosa y conquistadora sonrisa como las diminutas y jabonosas olas de la marea baja" (pág. 9), "Estaba llena de algas blanditas, de muchos colores, suaves y olorosas, tan hermosas" (pág. 10). Los coloquialismos se encuentran sobre todo en expresiones hechas: "del tingo al tango" (pág. 9), "-¡Te he dicho que saludes, matón del tres al cuarto!" (pág. 59), o en términos que son propios del lenguaje oral por lo que sólo adquieren sentido con la entonación adecuada: "¡Fuerte animal!" (pág. 57). Hay en el texto un uso abundante de diminutivos que no siempre dan fluidez al texto, además de que lo "infantiliza" demasiado: "-¿Qué tal estás? ¿Dormidita?" (pág. 11), "-Que como estás. Ella, apocadita, dijo: -Como siempre, sola"

(pág. 12), "-Pobrecita, a partir de ahora no tendré en cuenta lo que cada día me dice" (pág. 17), "Aim más doloroso era escuchar una metálica voz que llenaba toda la playa y llegaba hasta la última lapita" (pág. 21). Los canarismos son muy frecuentes en el texto, algunos corresponden a especies de peces muy abundantes en las costas de las Islas: "marrajo", "burgado", "fulas", "mero", "vieja"; otros a expresiones que tienen sentido en el lenguaje familiar de las Islas: "El verano era para todos una fiesta, menos para ella. Aguaviva se maguaba, se entristecía tanto..." (pág. 18); "Aguaviva se adelanto y salió al encuentro del galletón" (pág. 57); "Se sulfuró, los ojos se le salían de las órbitas y su cola se movía de un lado a otro sin parar" (pág. 60); "Y hasta Carmelo, un guayabo de mero, le picó el ojo a Aguaviva" (pág. 69). Canarismos son: "engodo" (pág. 14), (pág. 14), "chinijos", "sopladeras" (pág. 18), "mataperro" (pág. 24), "amulaba" (pág. 25), "burgado" (pág. 26), "bienamañado" (pág. 27), "bucio" (pág. 34), "trincados" (pág. 46).

Sintaxis: Éste es un libro para primeros lectores por lo que la estructura sintáctica de los párrafos es bastante sencilla, aún así hay diferencias entre los párrafos más narrativos, cuyas oraciones son más largas y combinan narración en tercera persona y en primera, y los que únicamente enumeran acciones o rasgos a través de oraciones yuxtapuestas o complementos unidos por comas. Entre los primeros destacan algunos que corresponden a la aventura de Burgado: "Yo vivía con mi familia en el muelle. Eran tiempos difíciles, y entre barco y barco que iba y venía de la costa, los marineros dejaban a su alrededor abundante comida, mientras limpiaban y tiraban los restos del pescado que cogían, Yo era muy joven, y viendo cómo llegaban aquellos barcos llenos de alimentos, me dije: "¿Y por qué no me embarco para la costa? ¡Comida no me faltará! Y así de paso me doy un viaje y veo el mundo"" (pág. 31 y 32). Entre las oraciones más cortas y enumerativas nos vale de muestra el fragmento en el que Aguaviva deambula por la playa sola: "En la playa parecía que todos andaban con prisa, de luna a luna, de marea llena a marea vacía. Y ella, siempre del tingo al tango, de este al otro marisco, de una peña a otra, buscando compañía" (pág. 9); "El verano era para todos una fiesta, menos para ella, Aguaviva se maguaba, se entristecía tanto... ¡Con lo que le gustaba jugar con los chinijos! ¡Flotar como una sopladera! ¡Tomar el sol en la orilla! ¡Jugar con las olas blanditas!" (pág. 18). Es destacable alguna frase que corresponde al habla más familiar o coloquial como la que dice Ermitaño a Aguaviva: "-¿Te hago un cuento?" (pág. 12). La expresión más usual y correcta es "contar un cuento", sin embargo en Canarias se utiliza mucho, en registro informal, "me hicieron un cuento..." o "voy a hacerte un cuento...", sin embargo, no es tan habitual en forma interrogativa tal como la recoge el texto.

Descripciones: No hay descripciones más allá de las breves pinceladas que detallan aspectos de los personajes: "Aguaviva no nadaba, danzaba removiendo sus tentáculos, acariciando el agua con sus varias piernas, como si de una bailarina se tratara, al ritmo de las melodías de las olas, que se elevaban, recogían y rompían, con una maravillosa armonía" (pág. 28), o del paisaje del desierto al que viajan Burgado o Centollo: "Vimos unas playas inmensas, llenas de dunas, y más dunas. Eran tan grandes que no se veía hasta dónde llegaban los arenales. También observamos, cerca de un palmeral, unas jaimas, algunos dromedarios y cabras" (pág. 37).

Diálogos: Los diálogos son muy elementales, entre los personajes que intercambian exclamaciones o interrogaciones que dan pie al texto narrativo que es el que predomina.

Otros: El texto es adecuado y entretenido para primeros lectores; los personajes son atractivos y pueden recrearse fácilmente. Las historias que se introducen no encajan

mucho con la trama principal, aunque sí animan la lectura porque aportan acción y aventura.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La ambigüedad no es uno de los rasgos característicos de este libro. Así, por ejemplo, los personajes se caracterizan
¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No es necesario tener alguna referencia cultural o literaria previa para lograr comprender el significado de la obra pues su trama es muy sencilla.

Mitos o leyendas: No parece ningún mito o leyenda concreta.

¿Relación con otros textos?: Dentro del *corpus* de obras analizadas para este trabajo hay otra que también transcurre en la costa, en concreto, en la Playa de Las Canteras, es *El cabozo volador* de Joaquín nieto, publicada el mismo año que *Aguaviva y Morena*. La historia no es exactamente la misma pero, además del entorno, comparte las ansias de sus protagonistas por cumplir un sueño, una meta: el cabozo quiere ver el mar desde el cielo, la aguaviva, conseguir amigos. En ambos casos van apareciendo diferentes personajes, animales marinos, incluido una morena. En la literatura infantil hay libros muy conocidos, con algunas reediciones, que se sitúan en el mar y presentan historias de superación como el álbum ilustrado *Nadarín* de Leo Lionni.

Valores poéticos: Los recursos literarios del texto son los adecuados para un texto de estas características, es decir, repeticiones, alguna metáfora y rima interna. Las repeticiones imprimen ritmo a la narración y un sonsonete del agrado de los lectores más pequeños: “Habla que te habla, todo el día sola. Aguaviva se contestaba, Aguaviva, se respondía “ (pág. 25); “Lanzaba burbujas enfadadas, burbujas nerviosas, burbujas mentirosas, envidiosas, hasta que apareció una burbuja brillante, una idea estupenda que seguro resultaría” (pág. 26). No abundan las metáforas y, alguna de ellas no son muy comprensible, por ejemplo, en el caso de “globos de cariño” puede entenderse que sea que se hincha tal como hacen todas las medusas: “Y ella, de repente, ansiosa, se acercaba a ellos tímidamente, sacaba su cabecita, pestañeaba con sus ojitos, sonreía repleta de globos de cariños, mientras anhelaba que la invitaran a jugar” (pág. 20). La rima interna se percibe, sobre todo, cuando el texto se lee en voz alta, pero es bastante frecuente a lo largo de toda la narración: ”Aguaviva cada día se amulaba más, estaba triste, cansada de tanta soledad” (pág. 25); “ ... al ritmo de las melodías de las olas, que se elevaban , recogían y rompían, con una maravillosa armonía” (pág. 28); “Veía sus ojos hambrientos, sus muchos dientes afilados que resplandecían como sables empuñados” (pág. 56). Encontramos también algún ejemplo de aliteración: “Morena lo miraba de reojo, asustada, tiritando, trincando sus dientecillos...” (pág. 56).

Algún/os aspecto/s que destaca:

El texto es atractivo por los personajes y el mundo submarino al que remiten. La narración está bien construida; pero, aunque los ripios internos pueden resultar atractivos para los primeros lectores, no son un hallazgo literario.

3.2. *A vista de Gaviota*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *A vista de Gaviota*, Santa Cruz de Tenerife, Cíclope Editores, Colección Doramas, nº 1, 1ª edición 2007, 206 páginas. Ilustradora: Elisa Betancort. Formato: Libro de bolsillo, tapas duras, edición cuidada (papel satinado).
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: *A vista de Gaviota* recoge las andanzas de la Banda de los Cerepes, una pandilla de amigos que vive en Ciudad Jardín (Las Palmas de Gran Canaria). Hijos de militares comparten juegos, fantasías y travesuras. Cada capítulo de la obra narra alguna de estas aventuras como la pelea con la Banda del Moco Verde, o el escarmiento que idearon para penar el orgullo y la soberbia de un oficial de la Armada que aparcaba su coche justo en el lugar en el que ellos disputaban sus partidos de fútbol. Pero, además, el libro es un tapiz de personajes y costumbres propias de la época y el entorno: el parque zoológico y sus empleados, los vendedores callejeros, la vecina que siempre les rajaba la pelota cuando caía en su jardín, los residentes ingleses de la zona y sus peculiaridades. El hilo conductor de todos los episodios son los niños que disfrutaban de la libertad que les proporcionaban las vacaciones y el entorno en el que vivían, rodeado de un parque, una piscina, y de jardines y zonas para jugar, en una época en la que el tráfico y los ruidos no empañaban las correrías de los chicos que pasaban la mayor parte del tiempo en la calle.
Tema o temas: El grupo, los amigos, las travesuras propias de una edad en la que no se tiene en cuenta más que la diversión, son el tema central del libro, pero todo esto son recuerdos no hay fantasía, es el relato de las anécdotas vividas en la infancia. Como sucede en otros libros de este autor, este motivo nos lleva directamente a otro tema: la historia de la ciudad de Las Palmas, o de una parte de la misma, la semblanza de cómo se vivía en los años sesenta en esta ciudad de provincias abierta al mar. Las localizaciones espaciales se determinan con claridad porque tienen una función primordial en el relato, no sólo ayudan a situar los hechos sino que se convierten en un elemento más de la narración. Estas localizaciones son fácilmente identificables hoy: el parque Doramas, la piscina Julio Navarro, Ciudad Jardín, la playa de las Alcaravaneras; otras, aunque ya no se conservan, permanecen en la memoria colectiva: el hotel Metropole (donde actualmente se ubican las oficinas municipales de la ciudad), el parque Zoológico (ya desaparecido pero que recuerdan perfectamente muchos de los habitantes de la isla), pero también se mencionan lugares que no resulta sencillo reconocer: el Campo de las Brujas (inmediaciones del Estadio Insular), la playa de Manolito (probablemente una parte de la de las Alcaravaneras). La situación temporal es mucho más exacta que en otros libros de este autor puesto que se dice expresamente:."Además del olor a geranio, aquella tarde del año sesenta, llegaban los sones armónicos de *Verano* de Vivaldi" (pág.28), o bien se indica de manera aproximada: "Seguramente sería a mediados de los sesenta. Las Palmas de Gran Canaria aún olía a plataneras y jazmines" (pág. 198). Si decíamos que uno de los temas es la historia de la ciudad, las referencias a la época se van desgranando a lo largo de todo el

relato de modo que los lectores saben a ciencia cierta que no se nos está hablando de ahora, sino de otro mundo en el que las cosas discurrían de otra forma, a otro ritmo. Además del recurso gramatical de utilización del pasado, se muestra esta perspectiva describiendo objetos, profesiones y costumbres ya desaparecidas: "las libretas de Martel con las tablas al reverso" (pág. 58), el tartanero y su tartana que venía los lunes al Pueblo Canario a pasear a los turistas que llegan los lunes en el Castle (pág 64), el cabo de la guardia municipal y su acompañante que montaban en "La Chivata" (pág. 70), la descripción de las guaguas de entonces (pág. 98 y ss), "la capital estaba en aquellos años cruzada por subterráneos que servían de desagües hacia el mar" (pág. 72).

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

Desde el primer momento, antes de introducirnos en la historia, al leer la dedicatoria "A mi hija Tati, por su perseverancia en que se conocieran estas confidencias de su padre. A mis queridos amigos de la infancia. A ellos les debo haber vivido estas aventuras", se muestra la implicación personal del autor, lo que se narra es una parte de sus recuerdos de la infancia, por lo que la obra adquiere otra dimensión, es un relato autobiográfico, probablemente tamizado por el tiempo y la ternura de los recuerdos de una infancia feliz, tal como él mismo declara: "En sus casas no era usual hablar de política. Naturalmente, pasaron la infancia alejados de esos temas. Primero, por la procedencia profesional de sus padres y, también, por la edad e intereses de la chiquillería, muy empeñada en disfrutar la vida. La diversión era una obsesión, así que nunca hicieron referencias a Dimitrov" (pág. 27). El autor recuerda con dicha esos años y, de nuevo, nos descubre la importancia del entorno para que así sea: "Dormir en Ciudad Jardín era una delicia y con el Parque Zoológico como arrullo, mucho más. Durante el día, en los jardines del barrio, capirotes y pintos competían en hermosos cantos. Al atardecer, los mirlos entraban en escena y sus parloteos se oían por doquier. Luego, cuando llegaba la noche, en el silencio de una ciudad sin ruidos, la fauna del Parque Zoológico les acompañaba hasta que el sueño podía con el cansancio de un día repleto de aventuras" (pág. 121)". En ocasiones, la realidad del texto se entremezcla con la actual porque el autor-protagonista viaja al presente cuando detalla algunos trazos de la vida de aquellos niños, ya adultos, siempre relacionados con los acontecimientos o personajes que forman parte de la narración. Un ejemplo de ellos es que Quino y dos de sus amigos una noche se llevaron del colegio Salesianos, aprovechando las obras en el jardín, una tubería para venderla y sacar unas pesetas que gastar en el cine o en chucherías. Cargaron con la tubería al límite de sus fuerzas pero consiguieron arrastrarla fuera del recinto, cuenta entonces el narrador: "Muchos años después Quino, casado y con hijos, celebrando una cena de Navidad tuvo conocimiento por su suegro, Andrés Sánchez Medina, contratista de obras, que fue él precisamente, quien realizó aquel trabajo del patio interior de los Salesianos, y que para poder sacar de debajo de la tierra unos grandes tubos de plomo, tuvieron que sudar la gota gorda, pues les había costado un gran esfuerzo. Su sorpresa fue mayúscula. Luego, contó la anécdota y terminó diciendo: *Pues a mí me costó mucho menos cargarme algunos de aquellos tubos y encima obtuve los beneficios de unas pesetillas y la alegría de haberlo vivido junto a dos queridos amigos de mi niñez*" (págs. 102, y 103). Más adelante, cuando se refiere a un vagabundo que pernoctaba en el Parque Doramas, señala: "Juanillo murió años después, en un centro hospitalario de la capital. Polo, uno de los de la Banda del Cerepe y su esposa Juani, lo encontraron enfermo, en el suelo de un pasillo de un centro comercial de la Playa de las Burras y lo llevaron a la clínica Cajal, donde moriría" (pág.140).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona e introduce comentarios en la narración que

ayuden al lector a situarse ante los personajes: "Todos asintieron. A las tres estarían en la baranda de eucalipto junto a los jardines de la Piscina Julio Navarro, lugar preferido para el encuentro de un grupo de chicos dispuestos a no regatear esfuerzos con tal de ser felices. Allí, sentados sobre los maderos y bajo el enorme laurel, exponían sus espaldas al frescor de los geranios, mientras sus mentes volaban hacia las más insospechadas aventuras" (pág. 22); o a reconocer la perspectiva del tiempo en el que suceden los hechos: "Era un barrio distinto. Bien es verdad que la capital era otra cosa. Aún no había perdido el encanto de las conversaciones en la calle hasta altas horas de la noche, ni la presencia de Tomasito el *Guindilla*, quien a lomos de su bicicleta saludaba con solemnidad…" (pág. 69). Como comprobamos, para este narrador en la actualidad, la época del lector, la ciudad sí ha perdido parte de su encanto y es que el pasado tenía aspectos bastante gratificantes. Según avanza la narración, descubrimos que el narrador contempla la historia a través de los ojos de Quino, uno de los personajes y también el autor. El juego narrador, personaje, autor se mantiene en toda la obra pero solamente se hace visible de forma sutil en determinados acontecimientos, tal parece el caso de la reflexión que se añade al comienzo del capítulo "A por plomo": "Ni siquiera el colegio Salesianos quedó al margen de las aventuras de la Banda del Cerepe. Quino estuvo allí muchos años, casi toda su juventud y de su paso por el centro guarda los mejores recuerdos. Después de su salida, y mientras fue joven, no valoró suficientemente la importancia de la educación recibida. Luego, con el paso de los años se sintió orgulloso de ella y dio gracias a Dios y a don Bosco por otorgarle el privilegio de haber estudiado en sus aulas" (pág. 93). Nos parece interesante esta declaración porque muestra las ideas que el autor tiene de esa época de su vida, vista desde la experiencia y la serenidad que dan los años. Otro ejemplo que nos lleva a pensar que el autor es el narrador, y Quino, es que el libro acaba con la experiencia de éste con la guagua de las doce y cinco cuando había ya dejado el colegio y empezó en el instituto. la Banda del Cerepe parece dedicarse, entonces, a otras tareas propias de la edad, a la vez que la ciudad también crece y cambia: "Desde entonces, decidió caminar cada jornada escolar. Y fue entonces cuando empezó a notar, con cierta tristeza, que la ciudad dejaba, poco a poco, de oler a plataneras y jazmines" (pág. 206).

Personajes: En esta obra no podemos hablar de un personaje principal y de otros secundarios porque es, sobre todo, una obra coral, esto es, a los miembros de la pandilla hay que unir cada uno de los personajes que rodean, viven o trabajan en el espacio descrito. Respecto a la banda del Cerepe, cuyo procede de "la transformación del nombre donde habitualmente se reunían, o sea, en los jardines de césped situados frente a la Piscina Julio Navarro", es decir, *Cerepe* tiene su origen en un juego de letras a partir de *césped*, tiene innumerables miembros que se van presentando a lo largo del libro. Se nos indica que, para formar parte de la misma, es necesario superar algunas pruebas casi siempre relacionadas con transitar solos los túneles de la ciudad, con antorchas o a oscuras, pero son muchos lo que lo han logrado porque en las primeras páginas conocemos a Quino "Gaviota", Juan "Sajuní", Chicho "el Negro", Jero, "Momo Quique", Jesús, Lauro "el Perdigón". En capítulos posteriores la lista va aumentando: Pimbo, Ricardo "el Topo", Manolín José, Rafa "el Pella", Angelito "el Rubio", Daniel, Santiago "el Chavela", Polo, etc. En cualquier caso, la banda del Cerepe está formada por los hijos de los militares sin graduación que habitaban los alrededores de las residencias de oficiales en Ciudad Jardín. Sus padres eran humildes pero poseían lo suficiente para vivir, pasaban las vacaciones en la calle ideando entretenimientos de entre los que destacaba jugar al fútbol. Sus máximos rivales, o enemigos como ellos los consideraban, era la Banda del Moco Verde formada por niños que "hablaban diferente, usaban ropas de

marca y no necesitaban cartones para tapar las suelas de sus zapatos cuando estos pedían auxilio" (pág. 11). Junto a los niños, nos encontramos con Dimitrov, que les hablaba de Rusia y de las cualidades de aquella civilización y parecía no estar muy bien de la cabeza, con "el Pingüino", oficial de la Armada que tuvo que vérselas con los cerepes porque aparcaba el coche en su terreno de juego, con doña Filomena "la Ballena", que les rompía los balones cuando caían en su jardín, con Dominguito, el cobrador de la guagua de las doce y cinco, con Tomasito "el Guindilla", Rafaelito, el tartanero. Además, aparecen personajes que se vinculan, de una forma u otra, al Parque Zoológico: Pancho "el Guardián", Juanito "el Guirre" que daba comida a los animales, Paquito, "el gitano", dueño del kiosco El Olivo, Alfredo "el Chacalote" que cobraba las entradas, Carlos, el bedel del Museo Néstor. Incluso nos sorprende algún personaje famoso de la época como Alfredo Kraus que juega una tarde con Quino a la pelota sin que éste lo reconozca. El enorme mosaico de personajes contribuye a la idea de que la obra describe las relaciones de los chicos con su entorno en libertad. Resulta curioso y divertido cómo todos los personajes poseen un mote. Éste puede provenir de una deficiencia como "Sajuní" que era tartamudo y, en una ocasión, apremiado por sus amigos, dijo *sajuní* en lugar de *zahorí*, otros son fruto de rasgos físicos como "el Negro", de algún anhelo expresado en voz alta, "Gaviota", de la afición del personaje "el Perdigón", de su profesión "el Guardián", o bien proviene de algún aspecto relacionado con su personalidad, por ejemplo, Andrés, un asiduo al parque Zoológico, era "el Bebinai" porque cantaba continuamente una canción llamada *Baby Nice* muy famosa en aquel momento. En otros casos, no tenemos constancia del porqué del sobrenombre como en el caso de Juanillo "el Ojopulpo". Los motes contribuyen a que el lector se haga una idea del personaje, más allá de su apariencia física.

Léxico: El texto recoge dialectalismos como "solar" (pág. 9), "callaos" (pág. 13), "alongarse" (pág. 48), "descansillo" (pág. 53), "botines" (pág. 53), "cambuyonero" (pág. 64), "chonis" (pág. 65), "playeras" (pág. 97), "hilo carreto" (pág. 135). Algunos de estos vocablos como "botines" están en retroceso a pesar de que continúa usándose por una determinada generación, más que por los jóvenes, otros están plenamente en vigor como "playeras". Determinadas profesiones han desaparecido como los cambuyoneros o los tartaneros, de ahí que también lo hayan hecho del uso cotidiano los términos que los definían. En la obra, también hay léxico que se refiere a plantas muy comunes en Canarias como "ficus" (pág. 131), o a animales propios de estas latitudes como pájaros "capirotes" y "pintos" (pág. 121). Algunas expresiones del uso coloquial indican también la variedad de habla canaria de los personajes "irse todo al garete" (pág. 14).

Sintaxis: La estructura sintáctica de la narración es sencilla, predominan los párrafos cortos que dan paso a los diálogos o que se detienen en la descripción del entorno o el personaje protagonista del capítulo, aquellos que son más extensos se conforman, por lo general, con oraciones cortas, copulativas o yuxtapuestas. Un ejemplo de esto lo tenemos en la pág. 11 cuando el narrador describe a la Banda del Moco Verde: "Los contrarios eran los componentes de *La Banda del Moco Verde*. Chicos también de Ciudad Jardín que no les caían bien. Hablaban diferente, usaban ropas de marca y no necesitaban cartones para tapar las suelas de sus zapatos cuando estos pedían auxilio. Tenían la cualidad de ser buenos jugadores de fútbol y esto hacía que al enfrentarse a los del cerepe, buenos jugadores también, la fiesta acabara en gresca. Interrupción tras diversas magulladuras y cita para cuarenta y ocho horas después, una vez ambas guerrillas acordaran estrategias y armamento para la batalla" (pág.11).

Descripciones: Las descripciones son numerosas, sobre todo, en lo que se refiere a los

personajes y el espacio, aún así no son largas y se detienen en los detalles más significativos de unos u otros. Ciudad Jardín, el barrio de los niños, "era un inmenso vergel en el que todos los vecinos se esforzaban por mantener casas y jardines en las mejores condiciones. Competían en resaltar la belleza de sus hogares. Fachadas muy blancas, ventanas impecablemente barnizadas, glorietas inundadas de mimosas y buganvillas y, sobre todo, mucho olor, olor a limpieza y a flores, a muchísimas flores. (págs. 79 y 80), con estas pinceladas que apelan a nuestros sentidos se consigue una descripción, no sólo física, sino emocional. En ocasiones, se utilizan comparaciones y metáforas para dotar de mayor claridad y expresividad al personaje. Así sucede con el retrato de Dimitrov: "El hombre, un cincuentón desmejorado, se desplazaba a golpe de tórax lo que le sacudía como un camello sobre las dunas del desierto. Llevaba un traje que algún día fue gris, una camisa de pana con franjas azules y verdes, unas botas marrones de cuero de vaca destrozadas por el paso de los años y, finalmente, como complemento, dejándola caer de su cuello hasta los rodillas, una interminable bufanda color rojo reventón que le proporcionaba un toque de distinción" (pág. 22-23). En estas descripciones, la sintaxis se complica un poco, aunque siempre dentro de los márgenes de la claridad y la sencillez. A veces, incluso, la descripción se logra con unas breves pinceladas, así Paquito "el Gitano" "era delgado, con bigote, bastante espigado y de carácter bonachón" (pág. 129).

Diálogos: Son frecuentes y acompañan a la narración perfectamente sincronizados y enlazados con ella; a través de los diálogos conocemos las intenciones de los niños protagonistas, las relaciones que existen entre ellos y el mundo que los rodea.

Otros: La nostalgia del tiempo vivido en la infancia, los recuerdos alegres se corresponden con un vocabulario que apela a los sentidos y a las emociones de los lectores. Es preciso destacar también el cambio de registro que se produce en la lengua del texto cuando los niños expresan los datos que han obtenido en la observación de las rutinas de uno de los personajes al que llaman "el Pingüino" debido a su uniforme de la Armada y a su forma de caminar. Hablan de él como si hubiesen encontrado la información en un tratado de ciencias: "El Pingüino es un animal de costumbres fijas. Se desayuna todos los días en la residencia a las siete y media de la mañana y abandona el lugar a las ocho. Toma por Alejandro Hidalgo y entra en Gago Coutinho para coger el coche. No se baja de acera ni un segundo. Creo que será muy fácil…" (pág.39). Esta forma de planificar una travesura resulta humorística por la seriedad y rigurosidad con la que los niños organizan el escarmiento.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La historia, o historias, que se narran proceden de los recuerdos y las anécdotas vividas en una época en la que los amigos eran fundamentales por lo que la subjetividad y la emoción que surgen del contacto con el paisaje y los personajes se mezclan con las descripciones más objetivas de calles y parques.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Existe alguna referencia literaria como el poema "Rusia" de Miguel Hernández que recita uno de los personajes, o a la prensa del momento como el "Diario de Las Palmas".

Mitos o leyendas: No hay mitos y leyendas en sentido estricto, más aún si se entiende la obra como la relación de aventuras que viven los niños de la Banda del Cerepe; ahora bien, la imaginación de los pequeños es capaz de convertir en mágico cualquier aspecto de

la realidad, fácilmente comprensible por la razón, esto es lo que sucede en el capítulo "Una momia viviente" en el que, probablemente (el narrador no lo aclara en ningún momento), una enfermedad obliga a una joven inglesa, vecina del barrio, a permanecer vendada y cada día un rato bajo una sombrilla en la azotea de la casa. En este capítulo, también en el nombre con el que se conoce uno de los solares en el que los niños jugaban al fútbol, escenario del enfrentamiento con los mocoverde, Campo de las Brujas, aparece una velada referencia a las historias orales de brujas que circulaban en la época y aún en la actualidad.

¿Relación con otros textos? Es interesante comprobar cómo en *A vista de Gaviota* se repiten personajes de otros libros del autor, Jero, y sus hermanos Pimbo y Yuyo, protagonistas de *Jero aletas de mero*. También nos encontramos a Chicho y Ricardo, personajes de *Chicho*; el primero no corresponderá al protagonista de esta novela del mismo autor porque su vida transcurre en Arguineguín en otras condiciones familiares y económicas (puede ser que el autor utilizase el nombre de un amigo para llamarlo), pero el personaje de Ricardo que aparece en *Chicho*, amigo del protagonista, procede de Ciudad Jardín, tal vez sea el mismo.

Valores poéticos: La personificación o la metáfora son recursos utilizados para acercar a los lectores a las descripciones, algunas de las cuales tienen un valor poético indiscutible: los zapatos piden auxilio cuando se rompen las suelas (pág. 11), la piscina es un teatro en el que cada uno ocupa su butaca (pág. 27), la madre de Quino se ponía las gafas de modo que "sus patas se enroscaban sin piedad en las orejas para morir finalmente en dos cuentas de perlas" (pág. 56). Algunas de las comparaciones tienen un matiz gamberro como aquella que llama las niñas del colegio de monjas cercano "las cucarachas" debido al color y características de su uniforme. Además de estos recursos literarios específicos, es preciso destacar, el contenido poético de muchos de los párrafos de la obra, algunos de los cuales ya hemos utilizado, sobre todo en aquellos momentos en los que se describe los rincones que rodean el barrio de los protagonistas; también es un ejemplo de este valor poético el último capítulo: "La guagua de las doce y cinco".

Algún/os aspecto/s que destaca:

Éste, como tantos otros libros, hará disfrutar al lector adulto porque lo trasladará a una ciudad y una forma de vida que ya no existe y que conoció en su infancia. En cambio, para los jóvenes lectores la significación de la obra será bien distinta, les aportará conocimientos de otra época pero, sobre todo, se centrarán en las correrías de los protagonistas; tampoco ahora los niños de divierten de la misma forma por lo que no sabremos cómo reaccionarán ante estos personajes.

3.3. *Borja quiere ser mago*

Datos bibliográficos y de la edición: Chema Hernández, *Borja quiere ser mago*, Madrid, S.M., colección Los piratas del Barco de Vapor, 1998, 30 páginas. Ilustrador: Avi Formato: Formato de libro de bolsillo, pero con características del álbum ilustrado: imágenes en color que ocupan la mayor parte de las páginas.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: El cuento narra la historia de un niño, Borja, que quiere ser mago. Intenta trucos que terminan convirtiéndose en pequeñas catástrofes pues tienen poco de mágicos, por ejemplo, derrama la mermelada de pera en el salón para que, por medio de un rápido conjuro, aparezca un peral. El peral no aparece pero el salón se llena de moscas para desespero de su madre. Otra de sus ocurrencias es abrir los grifos para que su padre pueda pescar; el día terminó con los bomberos en su casa. Así sucedía siempre hasta que, tras una reprimenda de su madre, deseó que se convirtiera en rana. Y eso fue lo que pasó: su madre, de pronto, era un arana verde con ojos saltones y ancas, que comía bichos y saltaba sin parar. A pesar de las súplicas del niño, la mamá-rana lo llevó al colegio. Ante la carcajada general de los alumnos, Borja gritó: “¡Mamá, te quiero!”, y en esta ocasión sí fueron unas palabras mágicas porque ella volvió a ser la de antes. Aunque no del todo pues, de vez en cuando, se comía un bicho y saltaba.
Tema o temas: Este cuento narra las travesuras bien intencionadas de un niño, pues las cosas le salen mal sin querer. En este sentido, la ingenuidad del protagonista y su imaginación contrastan con las leyes de la realidad y la lógica (si dejas las grifos abiertos se inunda la casa). Sin embargo, al final de la historia los límites entre ambos mundos no quedan tan claros pues su madre se convierte en rana sin que medie ninguna explicación convincente, pura magia.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: Si bien en las primeras situaciones se impone el mundo real y sus condiciones, al final de la historia se rompe con esta dinámica y la magia llega de verdad. El autor toma partido por lo increíble y acaba su relato con una ventana abierta a la fantasía; sorprende así al lector que espera que, de nuevo, el niño fracase y consiga un castigo de los adultos. El humor del absurdo prevalece sobre la rutina previsible, aunque la madre, ya convertida en rana desayuna y lleva al niño al colegio como siempre. También hay una pequeña lección moral, la verdadera magia es el amor pues el niño rescata a su madre cuando le grita que la quiere.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona. Es un texto dirigido a primeros lectores así que no hay saltos temporales ni voces narrativas diferentes a la del narrador omnisciente.

Personajes: El personaje principal es Borja, un niño que sólo quiere que los trucos le salgan bien, es decir cree en la magia de sus conjuros sin que nada nos haga sospechar que tiene ese don. Oye que a su padre que le gustaría ir a pescar, pues decide llevarle el mar a casa; sueña que el colegio es un enorme bombón, pues al día siguiente lanza un conjuro delante del profesor a ver si así sucede. Borja confunde la realidad con los sueños y la fantasía, como es propio de su edad, a pesar de que no se nos indica los años que tiene. Junto a Borja aparece el mundo adulto representado por su madre, su padre y el profesor, aunque, sobre todo, por la primera que es la que lo regaña y la que se enfada con él, también la que acaba convertida en rana.

Léxico: El vocabulario es muy sencillo para que los más pequeños puedan entender el texto sin problemas. Algunas palabras rememoran las que utilizan los niños: “compas”, “cole”, “profe” y aparece la onomatopeya “croac” que imita el sonido de la rana.. Destacan las rimas que el niño utiliza para hacer los conjuros, también sencillas, cortas, fáciles de recordar y repetir por los lectores, son también una buena motivación para que inventen otras nuevas: “-¡Azúcar y sal, que aparezca un peral!” (pág. 6), “-Erizo y calamar que aparezca el mar” (pág. 10), “-Alegría y diversión,/ el cole es un bombón/ y el profe un dormilón” (pág. 16).

Sintaxis: La sintaxis es muy elemental, se compone de frases cortas y simples: “Su padre, dormido en el sillón flotante, notó sus pies helados. Se despertó y gritó” (pág. 12). La frase más larga es la que explica cómo quedó su madre cuando empezó a ser rana: “De repente, su madre se coloreó de verde, sus ojos aumentaron hasta hacerse enormes y salientes, sus piernas se acortaron como ancas y los dedos se unieron.” (pág. 21). Abundan las exclamaciones, así se expresa la sorpresa que causan las ocurrencias del niño y la reacción de su padre y su madre: “-¡Pero, Borja! ¿Qué has hecho? ¡Vete a tu habitación!” (pág. 8).

Descripciones: Sólo se describe el cambio que experimentó la madre de señora a rana pero de forma muy breve, al igual que el sueño del niño en que el colegio se convierte en un bombón de chocolate.

Diálogos: Los diálogos se dan entre el niño y su madre fundamentalmente, sólo interviene el padre una vez, pensando en voz alta. “¡Ay, si pudiera ir al mar a pescar!” (pág. 10) y gritando al niño: “¡Borjaaaaaaaa… a tu habitación!” (pág. 12).

Otros: Texto para niños pequeños pero también para mayores porque es divertido. Es muy adecuado para narrar haciendo hincapié en las exclamaciones y los cambios de tono de voz entre el niño y los adultos. Los conjuros pueden memorizarse con facilidad.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El lenguaje es sencillo, no juega con la connotación ni el doble sentido, es más, la trama surge porque el niño interpreta literalmente (no literariamente) lo que oye o sueña.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se apela a ninguno de estos conocimientos como es habitual en los libros destinados a los primeros lectores.

Mitos o leyendas: No aparecen.

¿Relación con otros textos?: Después de este cuento, el autor publica *Irene Pintaparedes*, texto en el que también se introduce el elemento fantástico en medio de una situación cotidiana y lógica sin que medie explicación o situación alguna que facilite este intercambio. Sucede de repente, y ya está. Por otro lado, hay una leve conexión con los cuentos tradicionales en el hecho de que el hechizo sea convertir a la madre en rana y no en otro animal, pues es la transformación más recurrente en este tipo de textos.

Valores poéticos: A pesar de ser un relato muy simple en cuanto a recursos literarios, encontramos imágenes como la del colegio convertido en un bombón, que no es muy onírica ni original, pero sí está acorde con lo que piensa un niño: “Borja se acostó en su cama. Mientras dormía, soñó que convertía el colegio en un gran bombón de chocolate, relleno de libros de hojas de caramelo” (pág. 14). El final es un acierto porque no se utiliza un recurso que haga los sucesos creíbles, decir que todo fue un sueño, por ejemplo: la madre es una rana y así aparece en las ilustraciones con bata y zapatillas, desayunando moscas antes de llevar el niño al colegio. El hechizo se rompe por el poder de las palabras de Borja cuando dice que la quiere, nada más. No sólo se mantiene la situación fantástica sino que, cuando ya es de nuevo una persona, la madre de Borja tiene aún recuerdos de su corta etapa como rana: “Y su madre volvió a ser como siempre había sido. Pero, a escondidas, siguió desayunando algún bicho en el jardín y dando saltos en el pasillo” (pág. 30)

Algún/os aspecto/s que destaca:

Este libro es divertido por su sencillez y por la mezcla de realidad y magia: el elemento fantástico se introduce en medo de la rutina diaria.

3.4. *Calima*

Datos bibliográficos y de la edición: Lola Suárez, *Calima*, Sta Cruz de Tenerife, InterSeptem Canarias, colección A toda vela (a partir de 10 años), 2005, 112 páginas. Ilustrador: Víctor Jaubert Marante Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada con ilustraciones en color, abundantes aunque no aparecen en todas las páginas.
Datos sobre el autor/a: Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.
Sinopsis del argumento: Rita pasa sus vacaciones de carnavales en Lanzarote en casa de sus tías, a pesar de que ella desea quedarse en Tenerife y disfrutar de las fiestas con sus amigas con las que ya había ensayado un baile y diseñado un disfraz. Enfadada y en silencio, Rita se escabulle al patio de la casa de su tía mientras la familia se reencuentra y mientras la calima cae sobre la isla, una calima espesa que la niña imagina como una gasa enorme que todo lo cubre. De repente, en medio del patio, aparece una majalula que se llama Calima, y que se convierte en la amiga y confidente de la niña. En el segundo encuentro, en la playa de Papagayo, Calima le cuenta a Rita la vida que llevan otros amigos que tiene en África: Muamad, Fátima, Alí y Selim: Muhamad no va a la escuela porque debe cuidar el ganado y ayudar a su madre en las tareas de casa, su mayor entretenimiento es jugar al fútbol con un pelotea de trapo; Fátima ayuda en las tareas domésticas pero sí va a la escuela, a diferencia de sus hermanas mayores que tuvieron que casarse muy pronto con hombres desconocidos en matrimonios concertados; Alí, por su parte, pasa las vacaciones en una caravana de nómadas y aprende a montar en dromedario, porque Alí pertenece al pueblo tuareg; y, por último, Selim, se ha embarcado en una patera rumbo a un mundo mejor y Calima no sabe nada de lo que le ha sucedido. La niña y la majalula se despiden porque ya el polvo comienza a disiparse y Calima debe marcharse. En el epílogo del libro, aparece el diálogo que mantienen Calima y Selim, ella le ha contado la historia de Rita y él le agradece que velara por él cuando la patera se hundió.
Tema o temas: Detrás del tema principal, y más evidente, de la obra: la amistad entre una dromedaria y una niña, hay otros más “trascendentales”; de hecho, la relación entre la niña y el animal se presenta como un medio para que la autora pueda plantearlos. Estos temas son la inmigración y, por ende, su repercusión en las Islas, la solidaridad y la injusticia que supone un reparto desigual de las oportunidades y las riquezas (reflejada a través de la historia de cada uno de los niños africanos que conoce Calima). También se insiste en la importancia de que los pequeños tomen conciencia de que son el futuro de la sociedad y de que de ellos depende que cambie la situación.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La autora se pone en el lugar de la niña y expresa sus ideas a través de su voz y la de los personajes de Calima y Quique. Así, por ejemplo, es la autora la que habla cuando Rita explica: “-Sí… Creo que sí. Pero me da pena lo de las rayas; bueno, lo de las fronteras…

Tú dices que el mapa representa África, como si fuera una foto chiquitita, ¿verdad?- miró a su tío, que asentía, interesado en las reflexiones de la niña-. Pues, entonces, me encantaría que en ese mapa no hubiera rayas: eso querría decir que en África no habría fronteras…" (pág. 44). Y más adelante utiliza la voz de Quique para afirmar: "Rita, no olvides nunca que el desconocimiento del otro es lo que nos provoca que tengamos miedo. –Y tú, ¿no tienes miedo, Quique? -No, hijita. No tengo miedo: creo que hay sitio para todos, que las diferencias entre ellos y nosotros nos pueden hacer más sabios, si somos capaces de compartir nuestras culturas, nuestra forma de ver la vida…" (pág. 46). La calima, un fenómeno meteorológico bastante molesto, con consecuencias, incluso, para la salud, se convierte en materia literaria, en un juego que la niña protagonista aprovecha para imaginar porque "Con regocijo, vio que la calima no perdía su consistencia y seguía desdibujando la realidad hasta convertirlo todo en una gran ilustración de un cuento". Los aspectos didácticos del texto son innegables, en medio de la conversación entre Rita y sus dos confidentes, Calima y Quique, se introducen principios morales o éticos que los pequeños deben cultivar, ideas que se plantan para que vayan echando raíces; por ejemplo, se insiste en la importancia que tienen los amigos: "¡Cuántos amigos tienes!- de pronto recordó a los suyos y ya no sintió tristeza-. Yo también tengo muchos… Me vine un poco… bueno, muy enfadada, porque no hicieron caso cuando les dije adiós, pero nos llevamos muy bien casi siempre y los quiero mucho. ¡Es estupendo tener amigos! ¿Verdad?" (pág. 70), en la necesidad de ser solidarios: "Disfruta de los juguetes, de los amigos, de todo lo que tienes, pero no olvides nunca a los que nada poseen y, sobre todo, aprende a ser justa" (pág. 90) y de conocer y querer a los vecinos de África: "-¡Adiós, Rita! ¡No me olvides! ¡No olvides nunca a mis amigos y aprende a conocer y a querer a tus vecinos de África! ¡Adiós! ¡Hasta siempre, mi niña!" (pág. 104). También se ofrece al lector información del desierto del Sáhara, tan cerca y tan lejos a la vez de las Islas Canarias (pág. 22), o de la vida que llevan sus habitantes (pág. 76, 77, 78). Se permite la autora una arenga final en boca de Calima: -¡No pierdas la esperanza, Selim! El futuro es de ustedes: lucha por él…" (pág. 109) que deja un regusto optimista en el final de la historia.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en 3ª persona y va detallando todos los acontecimientos y los sentimientos de los personajes. Algunos personajes se van convirtiendo también en narradores, sobre todo Calima, dentro de la trama pero siempre, por encima de ellos, está la voz de la 3ª persona que conoce los detalles y va transmitiéndolos. En la narración hay otros episodios del pasado de los personajes que se recuerdan y van dando sentido a la historia, por ejemplo, se nos cuenta cómo Rita había preparado el disfraz y el baile con sus amigas pensando que nunca se concretaría el viaje a Lanzarote (pág. 5, 6, 7, 8), son los prolegómenos de las vacaciones y nos ayudan a entender por qué la niña estaba tan huraña. Posteriormente, la dromedaria cuenta quiénes son sus amigos y cómo los conoció; esta información aporta una visión más amplia al relato que supera, así, las circunstancias personales de Rita y da una dimensión más general al texto, además de que ayuda a poner nombre y rostro a las ideas que se defienden en él.

Personajes: Los dos personajes más importantes son Rita y Calima. La primera una niña de siete años, casi ocho, la segunda una dromedaria que aún no ha sido ensillada, es decir, ya no es un bebé pero tampoco se considera adulta, apta para el trabajo y la reproducción. Calima es saharaui y viaja a través de la arena por diferentes países por eso tiene amigos en muchos sitios de África. Junto a ellas dos destaca Quique, el tío de Rita, y el miembro de su familia con el que mejor se comunica, aunque también se menciona a sus padres,

sus tíos y su hermana Julia. La familia procede de Lanzarote y, parte de ella, aún vive allí. Es en Lanzarote donde Quique tienen su taller de encuadernación e inventa historias para las niñas: "El tío Enrique era el favorito de las chiquillas. Para ellas inventaba historias divertidas, disparatados personajes que las hacían reír" (pág. 32); tal vez por eso no se sorprende cuando Rita le dice que ha visto una dromedaria en medio del polvo, es más, la ayuda, ante el desespero de la pequeña, a dejarle un mensaje para que la localice en la playa. Paciente y dialogante, reflexiona con la niña y argumenta sus opiniones. Entre los personajes también es preciso destacar a los "otros" niños, es decir a los amigos africanos de Calima: Muamad, Fátima, Alí y Selim, ellos representan un mundo desconocido para Rita, como para tantos niños-as, en el que carecen de casi todo, motivo por el cual se arriesgan a cruzar el mar en barcas inseguras en busca de una vida más cómoda para ellos y su familia, tal como sucede a Salim. De alguna forma cada uno representa un aspecto diferente de este mundo: Muamad, el analfabetismo y el trabajo duro, libre de cualquier oportunidad, Fátima, la suerte que corren muchas niñas que se convierten en moneda de cambio para sus familias, Salim refleja el drama de la emigración y Alí significa el valor y la sabiduría de los pueblos de gran tradición cultural, tal como dice Calima: "Mira- siguió contando Calima con mucho entusiasmo-, son capaces de localizar los pozos de agua que para nosotros pasarían inadvertidos. Leen en el aire, en el cielo, en la arena, como si fueran libros abiertos; se mueven por los lugares más inhóspitos con la confianza que les da el conocimiento de la naturaleza… Y todo eso, toda la sabiduría de su pueblo es la que está aprendiendo Alí, al mismo tiempo que estudia las mismas asignaturas que tú… ¿Qué te parece?" (pág. 95).

Léxico: En el aspecto léxico, existe un vocabulario que pertenece a campos semánticos referidos a los sentidos, por ejemplo, al oído, en concreto al ruido, que se contrapone al silencio que Rita mantiene como muestra pública de su enfado: "voces", "reía", "oía", "algarabía", "ruido de platos y cubiertos", "gritos", "barullo" (pág. 5), también a los colores: "azules", "brillantes", "marrones", "blancos", "turquesas", "tonos", "verdes" (pág. 36). Junto a los sentidos, aparece una terminología específica que se refiere fundamentalmente a la profesión de Quique, la encuadernación: "guillotina", "resmas", "prensa" (pág. 32) y a las palabras que se utilizan en el entorno de los camellos, "tuchirse": "De nuevo volvió a tuchirse, colocando una de sus patas delanteras encima de la otra" (pág. 18), "-Hola, Rita! ¿Qué tal estás?- le preguntó, mientras se tuchía de espaldas al mar, frente a ella" (pág. 67), "Calima se tuchó de nuevo frente a su amiga" (pág. 74); "topetar": "-¡Me encanta estar contigo, de verdad! La majalula la topeteó suavemente" (pág. 69). Según el Tesoro Lexicográfico de Canarias de Cristóbal Corrales, Dolores Corbella y Mª Ángeles Álvarez, la palabra "tuchirse" o "atuchir" es una voz propia de Lanzarote que significa 'echarse al suelo [el camello] con la característica flexión de las cuatro rodillas' y "topetar" la cita como un significado que aparece en el diccionario de la RAE (92): 'dar golpes con la cabeza los toros, carneros, etc.' Relacionadas con este contexto también podemos situar: "majalula", 'El camello nuevo propio ya para domarse' y "guelfa", 'Camello de pocos meses', ambas son voces bereberes introducidas, según el Tesoro Lexicográfico de Canarias, por los africanos que llegaron a las Islas como cautivos. Estas palabras son dialectalismos ya que se utilizan en las Islas, sobre todo, en Lanzarote y Fuerteventura, islas en las que pueden encontrarse las mayores cabañas de camellos del Archipiélago que además se han convertido en una forma de vida. Otros dialectalismos son "chaplón", "chinija" o "canela". En algunas ocasiones, el léxico seleccionado por la autora es complejo, o por lo menos poco usual, como sucede con palabras como "debruzarse", 'apoyarse sobre los brazos cruzados' y su derivado "debruzado", 'caer de bruces' o 'estar sentado, con los brazos cruzados delante

del pecho y apoyándolos en la mesa': "tío y sobrina, cogidos de la mano, buscaron la seguridad cómplice de aquel almacén de libros y, de nuevo debruzados sobre el mapa de África, hablaron y hablaron (pág. 108).

Sintaxis: La sintaxis es sencilla pero no simple, en algunos casos, se incluyen oraciones o sintagmas en función de aposición: "De pronto, unos pasos que se acercaban pasillo adelante, rumbo al patio, la sacaron de su abstracción. La voz de su hermana Julia le llegó, al principio lejana y, poco a poco, cada vez más cerca" (pág. 24), "La niña, sobresaltada, salió de su ensoñación al tiempo que, ante sus ojos, las formas de su amiga se difuminaban y confundían con el resto del polvo que caía mansamente sobre el patio. Antes de desaparecer del todo, la dromedaria le susurró a Rita. –Volveré. Ven mañana y seguiremos hablando. Adiós, mi niña…" (pág. 24). En la obra se logra una estructura clara y bien trabada, incluso en los párrafos cortos, esto da fluidez y soltura a la narración: "Desde que pudo, se sentó al lado de Quique, su tío favorito, y colocó una de sus manos entre las del señor" (pág. 25).

Descripciones: Hay descripciones del paisaje de Lanzarote rodeado por la calima, a través de ellas, la autora desea hacer llegar a aquellos lectores que no conozcan este fenómeno atmosférico, el impacto visual, también táctil, de la arena posándose sobre la tierra para lo cual utiliza imágenes y comparaciones que le faciliten esta tarea: "Volvió a su chaplón y miró al cielo; no se veía. Toda la isla estaba envuelta en un manto amarillento y tibio. Había calima. La arena finísima iba cayendo suavemente y, sin que te dieras cuenta, lo tapizaba todo. Rita estiró un brazo y abrió y cerró una mano. No cogió nada, pero tenía la sensación de que sus dedos estaban rodeados de una gasa que se le ajustaba como un guante " (pág. 10), "Se puso de pie en el patio y caminó como si flotara por el patio, observando cómo se difuminaban los objetos y las paredes a medida que se espesaba la calima. El calor había aumentado y Rita sentía una agradable pesadez en todo el cuerpo" (pág. 12), "Les parecía que iban dentro de una burbuja, pasajeros curiosos que intentaban identificar los lugares familiares con aquellos otros que se mostraban extraños y distantes en su envoltorio de calor y arena. Todo tenía un matiz amarillento y apagado. Un nuevo paisaje se les presentaba cada pocos metros, mientras que iba cerrándose la calma a sus espaldas: parecía que sólo existían ellos y el pedazo de isla que, a través de los cristales del coche, les permitía ver la lluvia de polvo… Más allá, sólo percibían bultos informes" (pág. 62 y 63). Si para describir la calima se atiende, además de a la visión real, física, de lo que sucede, a impresiones personales, se procede de igual manera cuando se describe el desierto ya que se combina la realidad objetiva con las imágenes poéticas, subjetivas: "-Sahara quiere decir "desierto"… El Sahara es el desierto más grande del mundo. Y lo tenemos ahí enfrente, en la gran barriga de África. Es… es como una playa enorme de arenas amarillas y vivas. Pero es una playa donde no hay agua, Rita, sólo arena. Una arena que se mueve, que corre por todo el desierto formando dunas, que habla con el viento y peina las palmeras en los oasis. Una arena que, a veces, es capaz de matar… Pero que tiene una gran belleza cuando la ves ante ti, extendida y lisa, como una gran alfombra que invita a hollarla, a correr por ella. Desde cualquier punto del Sahara puedes contemplar el cielo más bello del mundo. Por las noches hace mucho frío, y, si te tumbas boca arriba, verás que el cielo es realmente inmenso. Va cambiando de colores hasta que sólo queda el negro; parece un gran techo negro lleno de millones de luces brillantes de todos los tamaños que titilan y, a veces, atraviesan raudas el espacio, como pequeños rayos… Cuando hay luna llena, lo ilumina todo y se pueden ver los perfiles cambiantes de las dunas y las siluetas de las palmeras en los oasis. A veces, las arena del desierto aprovecha el viento siroco para viajar: se sube sobre sus lomos, como si fuera un dromedario de aire,

y se eleva sobre el Sahara, atraviesa el mar y visita las Islas Canarias" (pág. 21 y 22). La autora explica de forma literaria cómo es el desierto y cómo llega la arena hasta Canarias, también en el habla popular son frecuentes las expresiones metafóricas para explicar la calima, se dice por ejemplo que "los saharauis sacudieron de golpe todas las alfombras" o "que se pusieron a barrer sus casas". En contraposición a las descripciones de paisajes o del entorno, apenas hay descripciones de personajes, de Calima, por ejemplo, solamente se dice que "Su piel era suave, tibia, tan amarilla como la gasa de arena que las seguía envolviendo" (pág. 14), sabemos que Rita tiene siete años, pero poco más y que Quique, su tío favorito, es amable pero no hay descripción física, son las ilustraciones las que aportan estos rasgos.

Diálogos: De los diálogos que aparecen en la obra, hay que destacar los que mantienen la protagonista con Quique y Calima porque son también éstos los que aportan la información sobre algunos de los temas y los que recogen las orientaciones didácticas del texto. En algunos casos, el diálogo no es tal porque la niña habla consigo misma, sin intención de mantener una conversación con otro personaje: "Abrió un enorme armario de puertas acristaladas y cogió un cojín con flores bordadas en lanas de colores. -¡Qué bonito es! A ver si me lo dejan llevar para mi habitación…" (pág. 11), "Volvió a sentarse, y siguió contemplando el patio que cambiaba por momentos. –Estoy sentada en una nube amarilla y calentita… ¡Qué divertido!" (pág. 12). También encontramos algún ejemplo de estilo indirecto, el narrador habla entonces por el personaje: "¡Qué maravilloso era siempre el primer baño! Rita decía que le daban ganas de tragarse todo el mar, de poder abrazarlo fuerte, fuerte, y llevárselo con ella" (pág. 65).

Otros: El texto parte de un motivo bastante original que, además, da nombre a uno de los personaje importantes, la calima. A partir de ahí, se construye una historia mezcla de realidad y fantasía. La intención didáctica resta un poco de valor a la trama porque, por ejemplo, se introducen nuevos personajes con la única función de que el lector reconozca cómo viven otros niños y por qué se produce la inmigración.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La percepción subjetiva del entorno, del desierto, de la calima y del mar añade aspectos connotativos a los acontecimientos que se analizan desde la óptica de una niña pequeña.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se apela a los conocimientos que los lectores puedan tener, al contrario, se explican a través del texto otras realidades físicas (el paisaje de la isla con la calima) y culturales (cada una de la historia de los amigos de la dromedaria) para que éstos puedan conocerlas porque como dice el tío Quique: "Rita, no olvides nunca que el desconocimiento del otro es lo que nos provoca que le tengamos miedo" (pág. 46). Todo el episodio en el taller de Quique ante el atlas que la niña va descubriendo persigue esta misma finalidad (pág. 35 hasta 44).

Mitos o leyendas: Se menciona la representación del viento como un niño que sopla: "Pero la chiquilla no podía evitar detenerse ante alguna de las ilustraciones. Descubrió una que le gustó particularmente: una carita de niño mofletudo que, con los cachetes hinchados, soplaba sobre un mar esmeralda, inflando las velas de unos veleros dibujados minuciosamente" (pág. 36).

¿Relación con otros textos?: Los cuentos y los relatos de la tradición oral son los textos

que están presentes en la obra. Rita compara lo que Calima le explica del desierto con los cuentos, la niña identifica la forma del relato de su amiga con este tipo de texto, probablemente porque ella debe estar familiarizada con ellos: "-¡Qué bien hablas, Calima! Lo que dices parece sacado de un libro de cuentos… ¡Viajar en una nube de arena!- la niña suspiró y también quedó en silencio, imaginando lo maravilloso que sería volar con el siroco" (pág. 24). Volar como en los cuentos donde todo es posible. La tradición oral, vinculada a los pueblos primitivos de África, muestra la sabiduría que no recogen los libros sino aquella que se transmite de generación en generación y de las que también se nutren los cuentos: "Su momento favorito de la jornada era cuando, por las noches, antes de dormir, alrededor de las hogueras, oía a los mayores contar historias de anteriores caravanas, donde mezclaban anécdotas reales con leyendas, historias de gentes y pueblos que hacían soñar a mi amigo Alí…" (pág. 97).

Valores poéticos: Gracias a la literatura, algo tan molesto como la calima se convierte en un fenómeno poético, sobre todo por medio de las personificaciones y comparaciones, algunas de las cuales ya hemos reseñado en el apartado de las descripciones:"Rita estiró un brazo y abrió y cerró una mano. No cogió nada, pero tenía la sensación de que sus dedos estaban rodeados de una gasa que se le ajustaba como un guante" (pág. 11). Las imágenes como la de la arena que visita las Islas Canarias (pág. 22) o la de la calima que se va tragando todo (pág. 63) contribuyen a crear una atmósfera de ensoñación. Resultan algo tópicas las referencias a África pero, no por lo usuales, son menos evocadoras, de hecho el relato acaba con una de ellas: "La noche africana los envolvió con su manto cálido y lleno de estrellas, llevando en sueños a Selim, jinete sobre Calima" (pág. 112).

Algún/os aspecto/s que destaca:

La autora muestra dominio de la narración, con un lenguaje cuidado, sencillo pero no pacato, consigue transformar hechos reales en materia de la imaginación y la fantasía.

3.5. *Chicho*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *Chicho*, Madrid, Anaya, colección El volcán (12 años), 1ª edición 1999, 2ª edición 2001, 3ª edición 2004, 95 páginas. Ilustrador: Santi Vidal Formato: Libro de bolsillo, tapas duras, edición cuidada (papel satinado)
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto Reguera ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: La obra narra las "aventuras" de Chicho, un niño que vive con su abuelo en El Pajar (Arguineguín, Gran Canaria). Su vida transcurre imaginando siempre historias que le ayudan a escapar de la realidad: vive en una cueva con su abuelo porque su madre lo abandonó de pequeño, cuando murió su padre. Las penurias económicas y la vida en la escuela, con un maestro intolerante y rígido, tal como se favoreció durante mucho tiempo tras la posguerra española, se combinan con su "amor" por Belén a la que ni siquiera dirige la palabra. Todo cambia al comienzo del curso con la llegada de una maestra joven, sensible y con ideas innovadoras comparadas con las de don Narciso ya jubilado. Con la señorita Carlota vino también desde Ciudad Jardín su hermano, Ricardo, que se convirtió en el compañero de juegos de Chicho, después se incorporó a la pandilla Ramiro, hijo de unos aparceros pobres, hosco y silencioso que los ayudó en su incursión a una finca abandonada, alejada kilómetros del pueblo. Y, por último, a los tres chicos, se unirían Belén y Maca. Durante las fiestas, llegó la madre de Chicho al pueblo desde Venezuela para explicarle a su hijo por qué se había marchado y esto supuso que el muchacho se sintiera más seguro, alegre y centrado en el día a día que le rodeaba. Una de sus aventuras fue construir con sus amigos una balsa y pescar un pejerrey. Al final del curso, Ricardo y Ramiro se despidieron, Chicho se quedó el El Pajar pero mucho más feliz y "acompañado" (se deduce que por Belén o, tal vez, por el recuerdo de su madre y sus amigos).
Tema o temas: La obra es realista, se centra en la pandilla y las aventuras de unos niños que poco tienen de extraordinarias (ir a la escuela, pescar, visitar una mansión abandonada etc.). Los sentimientos de cada uno de ellos, pero sobre todo los de Chicho, unidos al paisaje y la descripción de las costumbres del lugar son el tema fundamental. Se retrata una época concreta de la historia de Canarias en un pueblo pobre de pescadores; no se indica la fecha exacta pero perfectamente podrían ser los años sesenta, cuando comenzaba el auge del turismo: "Ricardo, a primera vista, era un chico de mi edad que, si no llega a ser porque nos lo dice la señorita, no parecía estar emparentado con ella de primer rango, pues su pelo era rubio como el de los nórdicos que frecuentaban el pago, y sus ojos hacían juego con las mareas más tranquilas" (pág. 30).
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La obra se articula a través de los recuerdos del protagonista que narra su infancia y el amor por su abuelo a través de la distancia que ofrece el tiempo: "Ahora, cuando me retraigo en la distancia, vuelven a mi memoria…" (pág. 5). El narrador – protagonista

expresa una visión, no fantasiosa, pero sí idílica, de la infancia en un pueblo a través de comentarios completamente subjetivos y personales que evocan una época feliz de inconsciencia y libertad: "Los niños, liberados de toda carga social, éramos tremendamente afortunados, pues dentro de la escasez y muy lejos de entender las cosas de los mayores compartíamos correrías y lo poco que teníamos para entretenernos, ya fuésemos hijos de la mar o de la tierra" (pág.7). Aunque en algunos momentos también expresa lo mal que lo pasaba en la escuela con el viejo maestro, nunca lo hace de forma traumática: "A pesar de lo mal que don Narciso, mi maestro, me lo hizo pasar, hay algo que le agradezco y que ha sido una constante a lo largo de toda mi vida. Aquel extraño sujeto logró que me interesara por leer todo aquello que llegara mis manos…" (pág.13).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en primera persona por lo que el relato se convierte en unas "memoria" de la infancia del protagonista que, ya entrado en años, revive sus días en el pueblo. No sabemos nada acerca de cuál es la vida actual del protagonista pero en la narración queda constancia de que contempla los hechos sabiendo de antemano todo lo que va a suceder: "… y aunque ninguno de los dos estuviéramos en edad de merecer o pavonear, sí que un ligero cosquilleo me presagiaba lo que después acabó en la más hermosa de las relaciones"

Personajes: El personaje fundamental es el que da nombre al libro, del que conocemos su nombre, pero no su edad: "Jamás supe con exactitud mi edad" (pág. 25), después encontramos a los diferentes niños que, a su vez, representan sectores sociales variopintos: Ramiro es el vástago de unos aparceros, los más pobres (hijos de la tierra), Ricardo, el niño de ciudad, que lee el *Selecciones del Reader's dige*st, Belén, la niña de un pescador procedente de Lanzarote, Macarena, hija del mayordomo de la finca y ahijada de la dueña de tierras y trabajadores. Los adultos más destacados son el abuelo, pescador viejo y socarrón, que habla poco y la señorita Carlota que representa la nueva pedagogía, una escuela menos represora y más moderna. Un personaje curioso, pero poco perfilado, es Hermes, un titiritero que aparece en dos ocasiones, la primera en mitad del camino hacia la finca abandonada e insiste en que los niños pidan un deseo. Se dirige, entonces, a Chicho como si lo conociera pues lo llama por su nombre; y la segunda vez es ya en la fiestas del pueblo (cuando la madre de Chicho ya había venido a verlo y el niño, feliz, compartía las fiestas con ella y su marido). El texto insinúa que tiene un don mágico, de adivino, de conceder deseos, pero tampoco queda demasiado claro: "Allí donde un niño llora, allí está Hermes. ¿Que cómo me entero? Pues ya verán. Los sentimientos existen. Sí. Tienen vida. Es tanta su fuerza, que atraviesan mares y tierras, y en forma humana se cruzan entre las personas para influir de forma que se arreglen las penas de los niños. Y por tanto, Hermes es mitad sentimiento y mitad deseo de crear felicidad" (pág. 78). Poco más se dice del personaje.

Léxico: El texto recoge palabras del léxico canario, algunas de ellas desconocidas hoy y que se refieren sobre todo a las faenas del mar. Por un lado, aparecen topónimos propios de las islas: Lomo Galeón, Cercados de Espino, La Tiñosa, algunos de origen aborigen, como Arguineguín, Telde. También términos dialectales como: jiñera (pág. 17), pinocha (pág. 17), toletes (pág. 21), millo (pág. 28), tiradera (pág. 46), geito (pág. 84). La flora y fauna de las islas, sobre todo la marina, tienen su presencia en el texto: morenas, pejerreyes, albacora ("al poco tiempo de su marcha, los marinos iniciaron la preparación de la campaña de la albacora", pág. 81), pintos (jilgueros), perros bardinos, panchona ("harto como una panchona", pág. 67). Algunos utensilios de la mar como: potala (pág.

82), carnada (pág. 81), soga (pág. 83), jamo (pág. 87). No faltan tampoco los nombres, mejor dicho los alias, que aluden a alguna tradición de las islas, Ñoño, El Buche (porque había pertenecido a un grupo de baile de Lanzarote), o a la actividad del personaje, Juanito Chalana.

Sintaxis: La sintaxis es sencilla pero con un amplio repertorio de tipos de frases simples y compuestas; sin embargo, hay algunos casos en los que resulta incomprensible o cuanto menos, forzada. “Su mano derecha agarraba con fuerza el brazo izquierdo del niño mayor; los otros, delante de sí; bajo su otro brazo, sin estilo, asomaba un monedero alargado y tan descolorido como su semblante” (pág. 37); “-Y la verdad es que sólo no soy humano, sino que la fuerza de los deseos de algún niño me marca el camino” (pág. 78). No son los casos más frecuentes aunque resultan llamativos.

Descripciones: Abundan las descripciones a lo largo de la obra: el pueblo, la cueva de Chicho, la escuela, el paisaje, la finca abandonada, todo se va fotografiando a través de las palabras del narrador de modo que prevalecen a los diálogos aunque estos sean muy abundantes. Las descripciones no sólo ayudan al lector a situarse, le ofrecen, además, información sobre la zona y sus costumbres. En la narración se entremezcla la historia reciente de las islas con el pasado remoto, aunque este sólo se señala brevemente al principio del relato: “En aquel lugar pasé mis primeros años. Es un rincón nombrado en toda la isla por el importante papel que realizaron los aborígenes en una sonada batalla y que viene en todos los libros de Historia de Canarias. Allí, bajo su piso, se guarda intacto un tesoro de la cultura prehispánica, que con los años aflora cada vez que los vecinos desean edificar sus casas” (pág. 5)

Diálogos: Son frecuentes entre los personajes, se combinan con las descripciones.

Otros: En todo momento se enmarca el relato en las coordenadas espaciales, nombrando lugares, pueblos; desde la primera frase, el lugar se convierte en el protagonista: “Yo nací en El Pajar, una pequeña población al sur de Gran Canaria” (pág. 5). En la organización de la obra, cada capítulo tiene un título, los primeros se refieren al nombre de uno de los protagonistas: Belén, Ricardo, Ramiro, La señorita Carlota, o al lugar donde transcurre la acción: El Pajar.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La interpretación subjetiva del entorno es clara porque el protagonista es el encargado de contar también la historia que es, además, una evocación de la infancia.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No necesariamente, pero ¿se enfrentarán al texto igual los niños que los adultos? A estos últimos la narración les recordará su propia infancia, sea o no parecida a la del protagonista, pero los niños carecen de esta experiencia vital por lo que presuponemos que los significados emotivos que les sugiera el texto serán diferentes.

Mitos o leyendas: Solamente se menciona la aparición de Santa Águeda en la playa (pág. 7) o la leyenda de la finca de los Quintana, maldita porque hubo muchas muertes por temas de familia (pág. 41). Estas referencias son apenas un apunte sin trascendencia para la historia.

¿Relación con otros textos? Referentes literarios o referentes históricos: Únicamente se menciona alguna obra que Chicho se está leyendo como *La isla del tesoro* o la revista *Selecciones del Reader's dige*st que, en determinada época, años 60 y 70, supuso una lectura popular y divulgativa que se extendió por las Islas y que contenía artículos de toda clase en un formato pequeño y fácilmente manejable. Valores poéticos: La evocación del paisaje y el recuerdo de la infancia
Algún/os aspecto/s que destaca: Excesiva descripción que deja poco lugar a la imaginación del lector, aunque esto no impide que el ambiente y los detalles del paisaje propicien la atmósfera cálida, tierna y nostálgica del tiempo ya pasado e irrecuperable.

3.6. *Chimanfaya*

Datos bibliográficos y de la edición: Félix Hormiga, *Chimanfaya*, Las Palmas de G.C., Cam-PDS Editores, colección Episodios Insulares, 2008, 117 páginas. Ilustrador: José Socorro Formato: Formato de libro de bolsillo, aunque más pequeño de lo habitual, pocas ilustraciones en blanco y negro.
Datos sobre el autor/a: Antonio Félix Martín Hormiga nació en Arrecife (Lanzarote) y ha desarrollado su actividad siempre en el campo de la cultura y la literatura. Ha escrito teatro, prosa (sobre todo aquella vinculada con la investigación histórica) y literatura infantil y juvenil. Además ha desarrollado una actividad de gestión cultural tanto en el ámbito privado (responsable, entre otras, de las editoriales Litoral y Cíclope), como en el institucional, fue responsable de cultura y de publicaciones del Cabildo de Lanzarote. Ha impartido numerosos cursos de teatro y de Animación a la lectura y participó en el Programa de Animación a la Lectura (PAL) del los Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura.
Sinopsis del argumento: El texto cuenta las erupciones volcánicas que tuvieron lugar en Lanzarote, en Chimanfaya, en 1730. Para dar cuenta de su extensión y repercusión en tierras y personas, el Gobernador de las Armas, don Pedro Sánchez Umpiérrez, encarga a un pintor que reside en Fuerteventura que se traslade a la isla vecina y elabore un mapa de las zonas afectadas: “El gobernador pedía que me trasladara a Lanzarote con el fin de que le hiciera una pintura de la catástrofe volcánica para hacerse una idea exacta de qué estaba ocurriendo en la isla hermana” (pág. 23 y 24). Al llegar a Lanzarote el protagonista se dirige a Teguise desde donde se traslada a la zona más próxima a las erupciones, comprueba cómo están afectando las erupciones a pueblos y tierras pues muchas de ellas han quedado anegadas por la lava. Después la expedición se dirige a Tinajo para contemplar el volcán desde el otro lado, después a Zonzamas, Montaña Blanca, Güime, Uga, hasta llegar a las montañas de Yaiza para ver los ríos de lava. De vuelta en Teguise, el pintor se hospeda en casa del alcalde y visitan Tahiche para observar una fumarola en dirección a Zonzamas. Una vez concluido el trabajo, el protagonista regresa a Fuerteventura a mostrar su mapa que, inmediatamente, es enviado al regente de Canarias, don Juan Francisco de la Cueva.
Tema o temas: Esta colección tiene como objetivo mostrar los principales acontecimientos históricos de las Islas a los jóvenes lectores (de ahí su nombre, “Episodios Insulares”) y, en este caso, el tema de la obra de Félix Hormiga se sitúa en Lanzarote en el inicio de la erupción de lo que hoy se conoce como La Montaña del Fuego. Esta erupción duró seis años y ocasionó una enorme devastación, pero también formó el paisaje actual por el que se conoce a la isla en todo el mundo. La obra trata de describir el inicio y las consecuencias de estas primeras erupciones sucedidas en 1730.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El texto es ficción, pero se basa en datos históricos más o menos argumentados. El principal documento que describe lo acontecido es el diario del cura de Yaiza, don Andrés Lorenzo Curbelo, cuyo testimonio ha sido el punto de partida de todos los investigadores

posteriores para comprender la magnitud y detalles de la erupción, pero el hecho concreto que da origen al libro que nos ocupa, la elaboración de un mapa, aparece más tarde. En su discurso de ingreso en la Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, el 27 de junio de 2007, D. Agustín Pallarés Padilla da cuenta de algunos errores en la toponimia de las erupciones de Lanzarote (su discurso se tituló "Nuevas aportaciones al conocimiento de la erupción de Timanfaya (Lanzarote)") e indica que pare explicar estos errores "además de los datos obtenibles de diversos documentos escritos de la época, debe tomarse como fuente de información referencial básica el mapa que se conserva en los archivos de Simancas, que fue enviado al Regente de la Real Audiencia de Canarias el 18 de noviembre de1730 por el Gobernador de las Armas de Fuerteventura, quien lo mandó hacer unas semanas antes". Esto quiere decir que el mapa existió y fue un encargo del Gobernador de Fuerteventura, pero el proceso de su realización, los nombres y sucesos que acontecieron mientras se hacía, parecen del todo imaginados por Hormiga. A partir de los hechos históricos, el autor recrea personajes y paisajes y, sobre todo, aporta un lenguaje que trata de hacer comprender al lector lo que debió suceder con gran belleza y plasticidad. El libro se llama Chimanfaya, y no Timanfaya, lo que muestra su interés por mostrar rigor y ser fiel a los orígenes del suceso que ha conformado el paisaje y la historia de la isla de Lanzarote. El mismo D. Agustín Pallarés Padilla, en el discurso ya mencionado, indica que Timanfaya fue una deformación posterior del nombre de la primera aldea sepultada, Chimanfaya, próxima al lugar en el que se abrió el primer volcán.

Elementos narrativos (ejemplos):

Narrador: El texto tiene un narrador en primera persona, pero es un narrador anónimo, es decir, no conocemos su nombre, sólo su profesión y tarea: hacer un retrato de las consecuencias de las erupciones en Lanzarote. Habla de sí mismo al inicio del relato a modo de presentación, tratando además de explicar porque no añade su nombre: "Si la historia no ha dejado constancia de mi nombre, he de ser también yo fiel a ese designio" (pág. 7), "He tratado de vivir siendo fiel a principios universales bien aceptados, como el conversar bien, el compartir el momento del vino y los ratos de sombra" (pág. 8). Parece un hombre sencillo sin pretensiones, que intuimos letrado y de un grupo social más o menos alto, no sólo por su ocupación laboral sino, sobre todo, por su forma de hablar, de escribir en este caso, incluso puede que pertenezca a los usuales de la corte española, en cualquier caso, se codea con gobernantes civiles y militares: "Sería un tanto cansino explicar qué hacía en Fuerteventura en el momento en que el corazón de la tierra hizo palpitar a la vecina Lanzarote. Pero para abreviar solo les diré que estaba allí, alejado de ciudades intrigantes y gustosamente atrapado por la austeridad casi monástica del paisaje majorero. Disfrutaba viendo en cada atardecer cómo aquellas romas montañas, moldeadas por vientos de siglos, transformaban sus ocres y sienas tostados por marianos morados y lilas; paisaje sin igual cuando el leve invierno hacía brotar de aquella tierra aparentemente estéril un manto de variadas y minúsculas flores, abundando entre ellas las magarzas blanquiamarillas" (pág. 9). Este narrador es un pintor que escribe como un literato, por tanto podría concluirse, sin que el texto lo certifique, que es un ilustrado, teniendo en cuenta la época en la que transcurre la historia: finales del siglo XVIII. En algunas ocasiones, la voz del narrador se vuelve objetiva, se olvida de la primera persona y utiliza la tercera. Esto sucede en aquellos momentos en que se precisa una descripción detallada de los acontecimientos, tal como ocurre en el capítulo que se denomina La erupción: "El primero de septiembre de 1730, entre las nueve y diez de la noche, en Chimanfaya se abrió la tierra y se elevó una montaña de piedras y escorias ardientes emergidas de las profundidades por cuya cima echaba fuego y explosionaba" (pág. 15). En estos casos, el

tono poético se refrena: el narrador se apoya en los datos históricos y se vuelve un narrador omnisciente, que no se sitúa en el presente sino que cuenta desde el futuro (si no fuera así sería inexplicable la mención de hechos que ocurrieron años después de los sucesos descritos): “La Iglesia, por otro lado, trataba de calmarlos como ocurriera con Lorenzo Curbelo, cura de Yaiza, cuyas peticiones de abandonar la isla siempre fueron rechazadas por el obispado. Este cura, años más tarde, en 1744, redactaría a modo de diario dieciséis meses del proceso eruptivo histórico más largo de Canarias, pues aquello que había empezado en 1730 se prolongaría hasta 1736” (pág. 18). Este episodio hace que el lector llegue a preguntarse si no será éste un narrador diferente. Inmediatamente, en el capítulo siguiente se recupera la primera persona: “A mis señores anfitriones y a mí, que nos encontrábamos en la sala comentando la catástrofe, nos asustaron sobremanera los gritos del miliciano, pues supusimos que también en Fuerteventura había entrado en erupción algún volcán” (págs. 21y 22). El narrador es testigo de lo que sucede, y así se entremezcla la descripción más fiel a la realidad con lo subjetivo: “Quise intervenir en esta apreciación, pero estimé que el hombre estaba afligido más allá del entendimiento y que tan espectacular catástrofe solo puede entenderse por un origen divino” (págs. 67 y 68), la sucesión lineal de acontecimientos con los recursos literarios que puedan dar una imagen de lo que está viendo y sintiendo: “Nada más tocar tierra, dos de los marineros subieron una loma y se perdieron tras ella. Había pasado al menos una hora cuando volvieron acompañados por un hombre que traía una recua de mulos. Ese hombre, mi criado y yo montamos y nos dirigimos a la capital de la isla, Teguise, para informar al Alcalde Mayor de la misión que tenía encomendada y que me prestara la ayuda necesaria, tal como le indicaba don Pedro Sánchez en una carta que yo mismo portaba. Durante el camino vimos gente huyendo del volcán; por todos los caminos aparecían y deambulaban como perdidos. Las mujeres lloraban con los niños en brazos y los hombres miraban a la nada y también lloraban, pues sus voces eran lastimeras, cargados de tristeza. Jamás había visto un espectáculo tan desolador. El mundo se estaba yendo de debajo de los pies de estas gentes despojadas de todos sus bienes y, al parecer, de toda esperanza,” (págs. 28 y 29). Este narrador, por otro lado, es el artífice de un documento histórico que quedará para la posteridad, esto consigue que el libro, obra de ficción, tenga la apariencia de un legajo antiguo. “Y yo, por hacer un registro, la adjunto a este mi relato para así dar fe de esta especie de aventura que me hizo ver el temblor terrible de la tierra aquel fatídico viernes 1 de septiembre en que la noche nos sorprendió con la telúrica y tenebrosa voz de Chimanfaya” (pág. 86).

Personajes: Los personajes de la obra se dividen en dos grupos, por un lado, nos encontramos a gobernadores, militares y señores de las Islas, por otro al pueblo que padece el terror del volcán, campesinos, marineros oriundos de Lanzarote, y al párroco que incluimos en este segundo grupo porque vivía y padecía con sus feligreses, pobres y aterrados. El Gobernador de las Armas de Fuerteventura es Don Pedro Sánchez Umpiérrez, y es el que pide al narrador-protagonista de la historia que se traslade a Lanzarote para que realice una “pintura de la catástrofe volcánica para hacerse una idea exacta de qué estaba ocurriendo en la isla hermana” (pág. 23), y el de Lanzarote es Don Pedro Brito. Además de estas autoridades insulares se nombra al Capitán General y la Real Audiencia cuyas competencias abarcan a todo el Archipiélago, y cuyas órdenes obligan a los gobernadores, también se presupone más alejado del pueblo y los intereses de los isleños, ya que se centra en mantener las propiedades de la corona española, tal como se deja entrever en la conclusión que, tras la lectura de la carta del Capitán General, extrae el Alcalde Mayor de Fuerteventura: “-El Capitán General está más preocupado de que no le dejemos la isla a los moros que de nuestra propia seguridad- dijo el Alcalde

Mayor en un momento de silencio" (pág. 34). Se refleja así, como siempre ha sucedido con los territorios periféricos, que la atención que desde el centro (corte, gobierno, etc.) se les dedica no siempre está en relación con las necesidades específicas de la población. Continúa la conversación entre los personajes de la siguiente forma:"-Sí; no cabe duda de que la isla juega un papel principal en la seguridad del resto- acerté a decir. –No has tocado a nosotros, pero es cierto que cualquiera de las islas en manos de extranjeros pone en peligro al resto; piense tan solo en la seguridad de los navíos de la armada en sus viajes de ida o regreso a América y España. Esta nuestra isla y la de Fuerteventura son, de toda Canarias, las más vulnerables por tener tan cerca a los moros" (pág. 37).
Este pasaje muestra el valor estratégico que tenían las Islas Canarias entonces como zona de paso, tanto para el comercio como para el equilibrio político. Junto a los hombres de renombre que conversan y deciden los asuntos del gobierno de las Islas, aparecen hombres y mujeres nativos de las Islas. Algunos, incluso, no se nombran pero son representativos: "En el patio, un grupo de hombres esperaba: era la comitiva que tendría por acompañamiento. Había tres camellos tuchidos y cargados, supongo que con los víveres para el viaje, y tres mulas, las mismas con las que habíamos llegado a Teguise; por tanto entre el grupo de gente estaban mi criado prestado Damián Leal, el hombre que me había ayudado el día anterior a dibujar el mapa de la isla y el jinete de la Tiñosa, al que también el Gobernador de Armas había reclutado. Varias mujeres cruzaban rápido el patio, embrujadas en ropa como era costumbre en las islas, especialmente en las orientales. Había visto en Fuerteventura y ahora en Lanzarote que no había gran diferencia con el norte de África en el ocultamiento de las mujeres. En ocasiones solo se veía en nuestras campesinas un minúsculo triángulo que apenas les dejaba libres los ojos y la nariz"(págs. 41, 42 y 43). Se deja constancia también del esfuerzo de los isleños por domeñar la tierra dura y sacarle sus frutos: "Observaba la isla y sus habitantes y no me cabía en la cabeza qué tipo de faltas habían cometido contra el Hacedor para merecer semejante grado de destrucción. Como siempre, fui reacio a admitir esas culpas; me parecía aún más doloroso escuchar que toda la destrucción era motivada por aquellos que la sufrían y que la Iglesia, para disculpar la ira de Dios cargaba las tintas contra los hombres y mujeres… que no hacían más que dejarse la vida en aquel sequero de patria que daba muy pocas alegrías, tan pocas como lluvias" (pág. 41). La erupción del volcán no viene sino a dificultar aún más la supervivencia de unos seres marcados por el paisaje y el sufrimiento. Éste es un tópico que se mantendrá a lo largo de la literatura canaria: la lucha del ser humano contra los sinsabores de la naturaleza de las Islas (basta recordar *Mararía* de Rafael Arozarena).

Léxico: El lenguaje del texto asemeja al de los tratados y escritos de la época en que se desarrolla la acción, siglo XVIII, también en el vocabulario en el que se cuelan cultismos o palabras y giros poco frecuentes que denotan el nivel cultural del narrador: "Disfrutaba viendo en cada atardecer cómo aquellas romas montañas, moldeadas por vientos de siglos, transformaban sus ocres y sienas tostados por marianos morados y lilas; paisaje sin igual cuando el leve invierno hacía brotar de aquella tierra aparentemente estéril un manto de variadas y minúsculas flores, abundando entre ellas las magarzas blanquiamarillas" (pág. 9), "A lo apacible de septiembre se le sumaban ahora esos nubarrones oscuros, como una cabalgada del caos" (pág. 13), "Al día siguiente del recibo de la carta y habiendo preparado los útiles necesarios con un criado que mi protector me asignó para que cuidara de mí y me ayudara en lo menester, nos acercamos a la costa de Majanicho donde nos esperaban seis hombres y una embarcación bien arranchada que calculo tendría unos ocho metros de eslora" (pág. 24), "Sobre un aparador del salón, donde tomamos un poco de vino aromatizado y caliente, observé que había una bandola de muy buena factura con

hermosa filigrana de taracea. A su lado, una cajetilla de nácar contenía dos plectros" (pág. 74), "Viéndolas, parecían los miembros de varias familias, pues había mixturados gente mayor con medianos y muy pequeños" (pág. 76). En este último caso, es significativo que este arcaísmo: "mixturados", se haya usado en las Islas hasta hace muy poco y hoy se conserve como rasgo de hablantes de sociolecto menos culto, tal como ha sucedido con muchos términos que se perdieron en el español peninsular y no en el atlántico. En ocasiones, el autor añade una nota a pie de página para explicar el significado del término que ya no se utiliza y es desconocido por los lectores: "Nos hicimos a la vela y arrumbamos hacia Lanzarote" (pág.25), "El aire de la casa olía a torcido apagado, pues la luz del día fue colonizando y golpeando las paredes blancas" (pág. 41) Es curioso cómo, a veces, las aclaraciones parecen hechas para un lector que no es canario, por ejemplo aclara que "majorero" es el gentilicio de los naturales de Fuerteventura (pág. 9), o, tal vez, esta fórmula sea intencionada para dotar al texto de mayor veracidad, y así se parezca en fondo y forma a los textos de la época que detalla, es más hay aclaraciones que resultan extrañas pues se refieren a términos bastante populares, tal sucede con las palaras "quejido" y "enseres": "El día en que se inició la erupción en Lanzarote, el primero de septiembre de 1730, se sintió en Fuerteventura, pasadas las nueve de la noche, como un quejido profundo, una rotura en el alma que hizo vibrar la tierra y los enseres de la casa" (pág. 10), o "desazón": "… pensé en realizar varias copias, y esperé con cierta desazón" (pág. 40). Estas aclaraciones que parecen, en principio, innecesarias pueden deberse a que le texto de dirige principalmente a un público infantil al que se presupone menor nivel de competencia lingüística. Este vocabulario convive con términos y expresiones canarias aún en vigor: "Maretas, aljibes, tahonas, iglesias, casas y cultivos naufragaron en aquel mar de piedra ardiente" (pág. 16 y 17), "Más de una vez tuvimos que parar nuestro galope para atender a los que se quedaban sin tino y volvían sus pasos hacia el infierno del volcán con los ojos extraviados y los labios temblorosos" (pág. 29), "Los criados andaban de un lado a otro, presurosos, haciendo recular la oscuridad con sus palmatorias" (pág. 41), "El campamento se levantó enseguida. Comimos unos higos pasados y gofio con agua de hierbas, que no pude distinguir por no haberlas tomado con anterioridad, pero me dijeron que era pasote. Tenía un fuerte aroma y era muy agradable al paladar" (pág. 54). Dentro del léxico podemos destacar la profusión de toponimia de Lanzarote, más aún si tenemos en cuenta el propósito de la narración, describir los efectos de la erupción de Timanfaya; nombres cuya procedencia mayoritaria corresponde a la lengua aborigen, al sustrato que encontraron los españoles a su llegada a las Islas, así, por ejemplo, explica el narrador: "Como las arenas volcánicas volaban por todos lados y cubrían los cultivos arruinándolo todo, decidimos ir en dirección a Argana. Desde allí subiríamos hacia Zonzamas y tras cruzar el jable nos acercaríamos a Teguise" (pág. 58).

Sintaxis: La estructura oracional de la narración es coherente con lo que se ha mencionado para el uso del vocabulario; el narrador, hombre letrado, traslada al texto una sintaxis compleja, aunque fácil de entender. Por otro lado, determinados giros pretenden mantener la veracidad de lo que se narra, es decir, se trata de un documento redactado en el siglo XVIII: difícil equilibrio, por un lado el autor debe hacer asequible la lectura a un lector inexperto, pero, por otro, ha de mantener el tono del relato dentro de los parámetros elegidos por él mismo y su narrador-testigo. Algunos ejemplos de párrafos complejos, en los que se usan distintos signos de puntuación y tipos de oraciones, son: "Luego de apaciguarse y cuando parecía que por fin habían llegado la calma y el sosiego para los lanzaroteños, el día 10 de octubre, dos nuevos puntos distintos a Chimanfaya erupcionaron con gran estruendo: llevaron el caos a la isla, enterraron aldeas, arrasaron campos de cultivo y dejaron los ríos de lava ardiente a su paso; una catástrofe sin medida"

(pág. 16), “Hablamos de todo y principalmente, cómo no, de los estragos del volcán y de cómo la isla iba a transformarse. No ya solo la calidad de su superficie y tierras sino hasta la propia relación de poder, ya que un hecho de tal dimensión trastoca los fundamentos económicos y sería, de pararse el volcán un día, una isla diferente a la que fue. Y más cosas que hablamos, algunas de las cuales por no tener yo experiencia en esos asuntos, propios de los políticos, no recuerdo por no haberlas entendido del todo” (pág. 75 y 76). También aparece alguna construcción o giro que ya no se utiliza: “Y que las dichas autoridades estaban rígidas con el asunto, pues decían que no podía permitirse un éxodo incontrolado de gente” (págs. 81 y 83). Aún así se destaca una sintaxis simple, que no lleva a confusión al lector, si acaso le exige un poco de atención.

Descripciones: Si el fin de la obra es conocer las consecuencias de la erupción volcánica que se produce en Lanzarote, es lógico que el recurso más usado por el autor sea la descripción. Estas descripciones quieren transmitir el horror que se vivía en la isla: “El día en que se inició la erupción en Lanzarote, el primero de septiembre de 1730, se sintió en Fuerteventura, pasadas las nueve de la noche, como un quejido profundo, una rotura en el alma que hizo vibrar la tierra y lo enseres de la casa” (pág. 10). El autor describe con maestría, a pesar de la dificultad, qué sucede cuando estalla un volcán, para ello se ayuda de metáforas y, sobre todo, imágenes que hacen al lector figurarse qué se siente ante tan abrumador fenómeno de la naturaleza, imparable, cruel y hermoso a la vez: “Se veía allá sobre Lanzarote una impresionante columna de humo, que buscaba taladrar el cielo hasta su infinito” (pág. 12), “Jamás había visto un espectáculo tan desolador. El mundo se estaba yendo de debajo de los pies de estas gentes despojadas de todos sus bienes y, al parecer, de toda esperanza. Rezaban a gritos, como si sospecharan que Dios hacía oídos sordos a sus súplicas” (pág. 29), “El día estaba fresco y la tierra desprendía ese olor que te hace ensoñar, olor a verde, a lluvia. Teguise reposaba tranquila bajo un velo de nubes, pese a que allá en las fértiles tierras de Chimanfaya, el infierno escenificaba su gran ópera sin escatimar esfuerzos ni recursos” (pág. 33). Algunas estampas son verdaderos cuadros, hermosos a la vez que estremecedores: “Pero, por fortuna, debo añadir que en aquel instante tuve la suerte de presenciar un momento de belleza sin igual. Se hizo un claro entre las nubes por el poniente, y el sol en su caída incendió el cielo de tonos naranjas que llegaban áureos a la montaña de Tahíche, dorándola como el más maravilloso de los retablos. La montaña que un poco antes solo enseñaba su piel áspera de un tono siena rojizo, de pronto se presentó fulgúrea; contra el fondo plúmbeo de unas nubes gruesas parecía una inmensa escultura de oro, un templo levantado para mayor gloria del sol y los dioses. Cada hendidura y grieta de la montaña parecía caprichosa y artísticamente cincelada” (pág. 72 y 73). En este episodio no queda más que reconocer que el hombre solo intenta reproducir la naturaleza a través del arte, que esta tiene una fuerza poderosa, estética y telúrica. Otras descripciones tratan de ser más realistas, en estos casos se describen enclaves o acontecimientos más fáciles de traducir en palabras que la erupción de un volcán: “El Puerto de Arrecife es una aldea con unas pocas casas, algunas alineadas, casi todas de una sola planta, almacenes y chozas de pescadores. La lluvia de estos días le da un aspecto poco polvoriento que imagino que no será el que tenga de ordinario. Los alrededores están plagados de yerbas floridas y el camino es inequívoco, pues lleva directamente al mar, una costa agradable” (pág. 79).

Diálogos: En la narración abundan las descripciones y los diálogos sólo se utilizan para dar voz a los diferentes personajes, una voz menor frente al poder de la tierra. Los diálogos nos indican el encargo que se ha hecho al narrador, pintar la erupción, se presenta a los personajes, autoridades de las Islas, y se explica brevemente cuál era la

situación estratégica de las Canarias en la época y la intención de la corona de mantenerlas lejos del moro. El estilo indirecto hace destacar aún más la voz del narrador como personaje-testigo: “Le dije que había oído que se iba a permitir que algunas familias salieran para Fuerteventura…” (pág. 52), “

Otros: El detalle en las localizaciones geográficas y el propósito concreto del texto, no restan nada de emoción al relato que se sigue con agilidad e interés por el lector. Aunque surge la duda de si el lector más inexperto seguirá el texto sin perderse o aburrirse.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No destaca tanto la ambigüedad, el narrador debe describir con precisión, como la connotación porque el paisaje, el sufrimiento de los habitantes de Lanzarote se refleja a través de los ojos de los testigos. Ya se ha resaltado cómo las descripciones se hacen de forma poética y se utilizan para ello recursos como metáforas o imágenes: “A lo apacible de septiembre se le sumaban ahora esos nubarrones oscuros, como una cabalgada del caos sobre las cabezas de los hombres y mujeres…” (pág. 13), “La tierra se abría en quejumbrosos llantos” (pág. 49), “Y yo no era más que un ser consternado por la visión de la tierra abriéndose y tragándose los campos enteros y los sueños de prosperidad que le es legítimo tener a las gentes. Era un herido, víctima de una guerra que no terminaba, una batalla entre las fuerzas ocultas del planeta. Pero allí estaban los vecinos de la Villa guiándonos cual ángeles extraviados hacia la casa del Alcalde Mayor” (pág. 63), “y estuvimos allí sentados contemplando la mole de oro hasta que la caída del sol le devolvió lentamente su estado natural” (pág. 73).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Es preciso tener en cuenta que la obra se centra en unos acontecimientos históricos por lo que si el lector conoce algo de esos sucesos, incluso del paisaje que se describe, será mucho más fácil que logre captar todo el significado del texto. Aún así no son conocimientos imprescindibles a la hora de la lectura puesto que, precisamente, lo que se pretende con este tipo de relatos es acercar parte de la historia de Canarias a los jóvenes lectores. Por otro lado, se entienden mejor determinados fragmentos, si se tienen nociones de cuál es el movimiento ideológico y estético imperante en la época en la que tiene lugar la erupción, la ilustración, en la que prevalece la racionalidad: “Como siempre, fui reacio a admitir esas culpas; me parecía aún más doloroso escuchar que toda la destrucción era motivada por aquellos que la sufrían y que la Iglesia, para disculpar la ira de Dios cargaba las tintas contra los hombres y mujeres… que no hacían más que dejarse la vida en aquel sequero de patria que daba muy pocas alegrías, tan pocas como lluvias” (pág. 44).

Mitos y leyendas: No aparecen mitos en el texto aunque sí alguna creencia popular por la que se intenta explicar un fenómeno científico, la erupción de un volcán. Pronto el narrador desecha esta explicación y se inclina por la razón y la evidencia de que la naturaleza no entiende de supersticiones (mentalidad propia del Siglo de las Luces): “Recordé el ruido de la loza en la destilería y que tal cosa me hizo traer a la memoria las voces de mi difunta madre cuando decía que el ruido de los platos en la talla del agua se debía a las almas de los niños muertos, y que también eran estas las que hacían mover las piedras de las paredes del patio. No recuerdo, ¡lástima!, cómo llamaba ella a esas almas, porque nombre tenían. El caso es que antes de pensar en la idea del volcán lo hice en esas palaras de mi querida y añorada madre” (págs. 10 y 11), “Ya no cabía duda alguna: se trata de una erupción volcánica. Las almas de los niños muertos seguían siendo igual de inocentes que cuando estaban vivos” (pág. 12).

¿Relación con otros textos?: El intertexto fundamental con el que dialoga la obra es con la historia, de hecho hay documentos que se mencionan que aparecen en la historia literaria de las Islas, como el que escribiera el cura de Yaiza años más tarde de la erupción: “La Iglesia, por otro lado, trataba de calmarlos como ocurriera con Lorenzo Curbelo, cura de Yaiza, cuyas peticiones de abandonar la isla siempre fueron rechazadas por el obispado. Este cura, años más tarde, en 1744, redactaría a modo de diario dieciséis meses del proceso eruptivo histórico más largo de Canarias, pues aquello que había empezado en 1730 se prolongaría hasta 1736” (pág. 18). El autor se nutre de la historia y deja entrever a lo largo de la narración algunos sucesos como parte de la ficción: ”Habían abandonado la Tiñosa por haber visto en las cercanías un navío sospechoso y, pensando que eran piratas o asaltantes, decidieron buscar refugio en Arrecife. Así pues, partimos sin dilación hacia el Puerto” (pág. 78). Por último hay que destacar alguna referencia a un tipo de género muy común en el Siglo de Oro español, el auto sacramental, que se toma como referencia para explicar el regreso de la expedición que partió para conocer los efectos de la erupción: “Don Melchor estaba a la puerta, esperándonos, en su rostro había tanto entusiasmo como en los vecinos. Al fin y al cabo esta procesión nuestra con camellos y mulas, como si de un auto sacramental se tratara, lograría distraer un poco la mente de la vecindad, apartarla de los miedos” (pág. 64).

Valores poéticos: Las imágenes que presentan las descripciones encierran el mayor valor poético del texto. El periplo del pintor-narrador por Lanzarote está bien explicado, ameno y sin cargar excesivamente las tintas en los detalles geográficos, sino en los efectos de la lava sobre pueblos, paisaje y paisanaje.

Algún/os aspecto/s que destaca:

El tono poético y la figura del narrador son aspectos que resaltan en esta obra de Félix Hormiga.

3.7. *Cleo, el caracol aventurero*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *Cleo, el caracol aventurero*, Madrid, San Pablo, colección La Brújula, 2007, 98 páginas. Ilustradora: Mª Ángeles Maldonado Formato: Formato de libro de bolsillo, edición cuidada con papel satinado, ilustraciones escasas pero en color, el libro incorpora al final de la historia unas páginas de repaso de la lectura en las que se añade una breve reseña de la vida del autor y la ilustradora. Este pequeño apéndice se denomina "¿Y ahora qué?" e incluye diez actividades (fundamentalmente preguntas) sobre la lectura.
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto Reguera ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: Cleo es un caracol que vive en un pueblo de Gran Canaria que se llama Valsequillo; a pesar de ser muy pequeño es un valiente aventurero que de cuando en cuando abandona su hogar y viaja a la ciudad en el camión de la fruta. En uno de estos viajes conoce a Quelula que, sin querer, había sido recolectada con los limones. Ambos se enamoran y Cleo promete a Quelula que conseguirá para ella un palacio por donde no puedan pasar los escarabajos que la aterran. Desde entonces, Cleo olvida sus planes de viajar a la ciudad y se concentra en encontrar el palacio para Quelula, para ello camina hasta los terrenos cercanos a su casa y se va encontrando con diferentes animales que le ayudan, pero a los que también hace distintas promesas que le van retrasando en su objetivo. A Clara, la musaraña, le dijo que le buscaría pareja porque estaba muy sola, a la perra Trucha la enseñó a cantar a cambio de que buscara entre los juguetes de los niños de la casa algún palacio para su amada, al Gran General, una araña mutilada, le aseguró comida a cambio de que fuera el guardián de su palacio para que espantara a los escarabajos, a La Dama de Noche, la araucaria, árbol sagrado, le aseguró que repartiría sus semillas en el huerto donde estableciera su casa. Y así el viaje se fue prolongando hasta que consiguió cada una de sus metas, se casó con Quelula y tuvo caracolitos que vivieron felices en su palacio.
Tema o temas: El tema principal de la obra es la aventura que vive el caracol Cleo y los distintos obstáculos que debe salvar, aunque en la "Carta a los lectores" que añade el autor al comienzo de la obra, indica que su intención es demostrar que el amor merece la pena, que los deseos se pueden convertir en realidad y que la vida debe vivirse con parsimonia, saboreándola: "Yo pensé que el amor entre dos personas es lo más bonito del mundo y que no me encajaba que dos de los caracoles que hay en mi huerta no pudieran quererse y compartir tantas sensaciones hermosas. También pensé que los deseos de un caracol se deben convertir en reales cuando hay fuerza de voluntad, pues a mí me ocurre. Y que los árboles tienen vida y dan olores porque tienen motivos para ello. Y que es fácil contentar a los demás cuando les conmueves. Y que los perros pueden cantar. Cosas así escribo. Cosas con lógica, creo…" (pág. 9 y 10). Después de esta declaración de intenciones, el lector se predispone a leer la historia del caracol desde otra perspectiva.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

En esta obra el punto de vista del autor se explicita a través de la carta a los lectores que ya hemos mencionado. En ella defiende lo bien que se vive en Canarias y la paz que se respira en pueblos como Valsequillo, donde está la finca en la que se desarrolla la historia. En este prólogo sitúa perfectamente, y con todo detalle, al lector pues explica cómo es el pueblo y su gente, explicaciones mediatizadas por el afecto y la emotividad del autor. Pero, además, a lo largo de la obra también se deja ver una visión de la vida amable, algo maniquea y convencional, en cuanto a los roles que desempeñan los diferentes sexos. Así, por ejemplo, los caracoles se enamoran a primera vista y hacen planes para el resto de su vida en este primer encuentro: "-¿Quieres ser mi novia? -¿tu novia…?, ¿ser tu novia…?, y eso qué es …? –Bueno- volvió a hinchar el pecho en señal de dominio del saber-, tú me prometes que me quieres y yo a ti. Y toda la vida estaremos juntos -ahora ella lo miraba fijamente- y nos besamos, y nos queremos, y tendremos caracolitos que educaremos para que sean buenos miembros de la naturaleza…" (pág. 21 y 22). Aunque, a veces, a los niños pequeños hay que explicarles de forma sencilla la vida y ofrecerles valores positivos; no parece que tal afirmación responda a la realidad compleja del mundo actual. El valor universal y atemporal del amor se defiende en el relato, aunque a través de fórmulas tradicionales: el caracol busca la casa para su amada que, temerosa de los escarabajos y desconocedora del mundo, lo espera en la seguridad de la huerta: "Y ella, Quelula, la caracola vergonzosa, se acurrucó a su lado y pensó que también a ella le había llegado la felicidad" (págs. 24 y 25). Para el caracol este estado de enamoramiento supuso encontrar una responsabilidad mayor que le impedía ir en busca de aventuras, en cierta medida, le obligaba a abandonar sus deseo de libertad, tal como lo plantea el texto: "Y cuando llega la felicidad, sobran viajes a la ciudad, sobran las aventuras y sobra todo lo que no sea querer estar muy cerca de su amada" (pág. 25). Junto a esta idea del amor y de la defensa de la familia, se vislumbra una cierta nostalgia por el paso del tiempo y por el recuerdo de los años felices de la infancia, en los últimos párrafos del libro, se explica: "Ya han pasado algunos años de aquella aventura del caracol. Los felices niños de la finca "Las Araucarias" ya no son tan niños y pasan bastante tiempo sin acercarse a gozar de la naturaleza y de los perfumes de los árboles sagrados" (pág. 94).

Elementos narrativos:

Narrador: En la "Carta a los Lectores" nos encontramos con un narrador en primera persona, el autor, que se dirige a los lectores para explicarles, entre otras cosas, los motivos de su libro: "Y para pensar me fijo en lo que me rodea y lo escribo, pues también tango tiempo para escribir. Y digo cosas en mis libros que no sé cómo se me ocurren, pero al final creo que tienen algo de lógica" (pág. 9), y que participa en la trama del libro como uno de los miembros de las dos familias que pasaban su tiempo de descanso en la finca "Las Araucarias", Quino. El resto de la obra tiene un narrador en tercera persona, objetivo y omnisciente, cuya función es enlazar los diferentes acontecimientos pero también señalar los pensamientos y sentimientos de los personajes, de hecho incorpora, en alguna ocasión, el estilo indirecto a la narración: "Así estuvo un buen rato. Al *caracol aventurero* se le hizo eterno. La punta de la nariz de trucha era más grande que todo su cuerpo. Él se veía insignificante. Cada ojo le parecía la rueda de la camioneta de la fruta. Sentía la fuerza de la respiración y el frío de la nariz de aquella grandullona sobre su cara: "¿Y ahora qué hago?", pensó. Se acordó de su amada y se le nubló la vista. "Nunca más la veré". Luego Trucha, como si no lo hubiese detectado, se retiró cuatro o cinco pasitos, volviéndose a acostar en el suelo. Lo miraba. Cleo no entendía nada. ¿Cómo debía interpretar aquella acción? No lo pensó ni un segundo más. Él era Cleo, *el caracol*

aventurero. Sacó de nuevo todo su cuerpo fuera de la concha, levantó la cabeza, extendió los tentáculos, la miró con indiferencia y, para olvidarse del miedo, comenzó a cantar su canción preferida" (págs. 57 y 58). Este narrador, en ocasiones, también decide sobe lo que deben pensar los lectores: "Quedaba muy claro que Cleo había trabajado con ahínco, y eso le había servido para ganarse el corazón de la perrita y otra amistad para toda la vida. Iba con paso firme hacia la consecución de la victoria final. El castillo para su amada estaba al alcance de su mano" (pág. 67).

Personajes: El protagonista de la obra es Cleo, que da nombre al libro, un caracol inquieto, hablador y algo petulante, así lo demuestra ante Quelula: "-¡Ah!- Cleo no sabía qué decir- Bueno. Es que veo que no sabes que vamos a la ciudad y…-se paró para pavonearse-, ¿has estado en alguna ocasión en la ciudad?- esperó unos segundos y percibió un pequeño movimiento del rostro de Quelula que él interpretó como una negativa-. Bueno, es igual, yo sí –hablar siempre se la había dado muy bien y prosiguió-, muchas veces, y aunque es un sitio bastante peligroso, no debes preocuparte si vas conmigo, puesto que yo sé moverme por esos mundos" (pág. 20). Más adelante, ante la libélula, también muestra cierta displicencia: "-¡Zzzzzzzzz! ¿Dónde vas por aquí, caracol? ¿No estás fuera de tus tierras? ¡Zzzzzzzzz –¡Calla, escandalosa! ¡No hagas ruido que despiertas a los perros! Vete a dormir, que ya el sol se fue… -¡Está bien!¡Uf! ¡Vaya un genio de caracol! Mejor será que me marche. ¡Zzzzzzzzz!" (pág. 55). Cleo es un animal pequeño pero testarudo porque siempre hace lo que tiene pensado; es insignificante, pero suple con arrojo las limitaciones de su tamaño: "-Yo no vengo a quedarme. Voy de paso y no te quitaré la comida. Yo me alimento distinto que tú. Soy un caracol y tengo babas y si me comes se te llenará la boca de tierra y de hierbahuerto- dijo con rapidez para no darle tiempo a pensar. Ese truco lo había aprendido de su amigo Caracol Parlanchín" (pág. 43). Esta estrategia de convencer a través de las palabras la utiliza continuamente y logra ganarse la confianza de animales que son un peligro, por ejemplo, le comenta a la araña que lo tiene atrapado en su tela: "-Me has asustado, y cuando eso pasa los caracoles nos humedecemos… De modo que si quieres comer tendrás que esperar muchos días, pues ahora mismo estoy cubierto de veneno- Le dijo lo primero que se le ocurrió para tratar de ganar tiempo y salir de aquella situación" (pág. 72). Él es el caballero, el príncipe que logrará hacer realidad los deseos de su amada: "Hola, ¿se puede saber quién eres?- aquel acompañante le recordaba al apuesto príncipe de los cuentos de la Caracol Tía Brígida; unos cuentos muy cursis, pero que a ella le encantaban. "Solo faltaría que resultara tan educado como guapo", pensó" (pág. 17). Quelula, la amada de Cleo, se define así como miedosa, coqueta, olorosa, desconocedora del mundo que la rodea, requiere protección y Cleo se la da desde el primer momento: "-Ven, Quelula, no seas miedica, acércate a mí y verás como todo pasa sin problema. Te prometo que al amanecer estamos de vuelta. Ella le miró, esbozó una mueca muy agradable y, moviendo su concha con coquetería, se acercó a Cleo. Y se acercó tanto, que sus cuerpos se rozaron y *el caracol aventurero* sintió el contacto de la delicada piel de su nueva amiga y su aroma a finas hierbas; tan finas que, con toda seguridad, tendrían que proceder del "bosque celestial". Él también sonrió y ella volvió a bajar la cabeza" (pág. 20 y 21). Además de Cleo y Quelula, aparecen otros personajes: su madre, precavida y temerosa, Clara, la musaraña, Trucha, la perra juguetona, el Gran General, una araña mutilada, el árbol sagrado. Algunos personajes solamente se nombran sin que intervengan en la acción: Caracol Parlanchín, Caracol Cito, "que se hizo famosos recetando hierbas a los enfermos del lugar"; y entre los humanos, Marta, la dueña de Trucha, y los habitantes de la finca "Las Araucarias". Como sucede en otros libros de literatura infantil, los nombres tienen la función de aportar información sobre el personaje que habitualmente corresponde a un estereotipo, así nos encontramos

con Caracol Científico, o la araña es El Gran Tejedor que perdió algunas de sus patas en un enfrentamiento con los "Escuadrones de la Muerte" que son las hormigas rojas, ya sólo el nombre indica la fiereza que las caracteriza. Algunos de estos personajes poseen características poco habituales a su especie, una perra que canta, o propiedades mágicas y misteriosas, La Dama de Noche es un árbol sagrado.

Léxico: El vocabulario, en general, es comprensible para los jóvenes lectores, lo cual no significa que sea excesivamente fácil. Encontramos algún término poco conocido como "sata" para referirse a una perra de la que no se sabe su raza: "Esta perra, por mucho que diga es sata. ¿Sabes lo que significa? Yo sí. Nacida de vete a saber quién y cómo…" (pág. 35), o de registro más culto "alcahuetería" (pág. 32), "calvario" (pág. 38), pero cuyo significado es fácilmente deducible por el contexto. Sin embargo, en algunos casos el uso de diminutivos empobrece el texto: "Me costó treinta euros. La tenían a la pobrecita metidita en una jaulita donde malamente podía revolverse. Me miraba con penita. El señor del puesto dijo que vienen de buena casta y que tiene pedigrí" (pág. 34). Esta forma de palabra caracteriza al personaje de Marta: "Una princesita muy educada. ¿Verdad?- dijo Martita tratando de convencer a la nueva integrante de la familia, con la todo orejas agasajada entre sus brazos y hablándole con diminutivos, una manera muy propia de expresarse-. Y lo primero que vamos a hacer es darle un bañito, quitarle las pulguitas y ponerle su comidita…" (págs. 36 y 37), ésta también es una forma de expresión que utiliza el narrador, aunque no de forma generalizada. El lenguaje eufemístico también aparece en la narración lo que supone dar un rodeo en lugar de utilizar las palabras precisas, así se dice: "Lo cierto es que cuando Arancha, una linda perra mastín, dejó la finca para contar a sus amigas en el cielo lo bien que lo había pasado en la tierra…" (pág. 34), en lugar de explicar que se había muerto.

Sintaxis: Como en la mayoría de las obras para niños, la sintaxis es sencilla, construida con oraciones simples yuxtapuestas y, en su caso, coordinadas, aunque no faltan ejemplos de oraciones de estructuras algo más complejas que aportan riqueza lingüística a los jóvenes lectores: "Un verdadero calvario. La paz en la finca se había perdido. Y toda la culpa era de Trucha. Una revoltosa incansable que se alejaba mucho de la errónea concepción que su dueña tenía de ella: "Una princesita con pedigrí "" (pág. 38). Los párrafos, cortos, sirven de transición a los diálogos que son el recurso más utilizado. Algunas estructuras oracionales, aunque no muy frecuentes, son poco naturales: "Estás subiendo por mis ramas y con las cosquillas has interrumpido el proceso de lanzar perfumes a las finca" (pág. 87). En otras ocasiones no se utiliza la gramática propia del habla canaria aunque los personajes lo sean, en realidad, no se especifica si lo son o no, pero se presupone por el contexto en el que se desenvuelven: "-Vamos a ver. No os riáis que yo os lo explico." (pág. 36).

Descripciones: Las descripciones son breves, se limitan a la finca, todo el paisaje que conocen y necesitan los personajes, y a las características de alguno de los animales con los que se tropieza el caracol. Bastan unas frases y estamos ante el escenario por el que se desarrollará la trama: "La noche estaba clara y cálida. El sol, después de unos días de lluvia, había comenzado su trabajo resecando las tierras, lo que haría el trayecto mucho más pesado" (pág. 39); o reconocemos el lugar por donde avanza el caracol en su periplo: "Pasada media hora, tocó con sus tentáculos el borde de la piscina. Le llegaba la humedad del agua y pensó que le vendría bien refrescarse, pero sabía que se jugaba mucho y desechó la idea. Así que pegó su cuerpo al borde de la pared y siguió moviéndose" (pág. 54); más allá de sus propios pasos, se descubre un mundo inmenso que, de repente, se

muestra a nuestros ojos: “En “Las Araucarias” de Valsequillo viven muchas especies de animales. Los domésticos: gallos despertadores que cantan desde el alba, gallinas de distintas especies que avisan cuando ponen huevos, codornices correlonas, pájaros canarios, pavos reales, conejos, etc., y los animales nativos que disfrutan de su existencia por los cercados y jardines de la finca. Clara y Cleo son dos ejemplos de estos últimos. Don Tejedor, también. El caracol, satisfecho de su trabajo, abandonó el lugar donde había enseñado a cantar a Trucha –un patio situado frente al cuarto de la barbacoa y el horno de leña que sirve de encuentro de los humanos de la finca- y emprendió la ruta frente a las casas de los conejos y las gallinas” (págs. 69 y 70). A través de estas pequeñas descripciones conocemos cómo es, por ejemplo, la musaraña, un animal en peligro de extinción: “Cleo se sobresaltó. Observó aquel animal desconocido y comprobó que era más pequeño que un ratón, tenía las patas delanteras más cortas que las traseras y sus manos terminaban en pequeñas garras” (pág. 42).

Diálogos: En la obra, abundan los diálogos, herramienta básica en los textos en los que el protagonista inicia un viaje y se va encontrando con diferentes personajes. Algunos de estos diálogos son tan directos que precipitan la acción, a veces, de forma poco coherente, aunque no olvidamos que, en los textos de literatura infantil, los acontecimientos imprimen al relato su propia lógica. Sucede así en el primer encuentro entre Cleo y Quelula, nunca antes se habían visto y, en pocos minutos, están haciendo planes de boda y de futuro.
Se utilizan los diálogos para que el personaje principal explique el motivo de su viaje, para convencer a sus interlocutores de que les puede resultar útil, pero también para conocer más de ellos de modo que el lector tenga información suficiente sobre su carácter y forma de ser. En muchos casos, el diálogo se convierte en una estratagema que demuestra, a su vez, la astucia y locuacidad del pequeño caracol: “-¡Pamplinas! Jamás he podido hacer nada con esa boca que no sea ladrar. Bueno, ¿y qué haces en mi terreno?- cambió de forma tajante la conversación. Cleo se sobrecogió, pero pronto encontró las palabras adecuadas: -Venia precisamente a buscarte- mintió con descaro. -¿A buscarme? ¿Y qué quieres de mí? ¿Eres, acaso, mi amigo? –No, pero tu fama llega a todos los rincones de la finca- trataba de confundirla…” (págs. 60 y 61).

Otros: Este libro reafirma el valor y la ternura de lo sencillo e insignificante, sus protagonistas cautivan por la magia que supone verlos cobrar vida y defender tanto su territorio como sus ideales.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: no es un texto que destaque por su ambigüedad, todos los elementos que conforman la narración se explican con claridad, como suele suceder en las obras dirigidas a los pequeños lectores. Sin embargo, hay algún aspecto de la trama que resulta ambiguo, así sucede con el personaje de La Dama de Noche; por qué la araucaria es un árbol sagrado no se especifica en el texto, pero se acepta dentro de la coherencia del relato, y el lector imagina un árbol frondoso que vigila y da cobijo a todos los seres vivos de su entorno.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Para comprender del todo esta obra, sólo se necesita un poco de conocimiento sobre los animales que viven en los cercados por donde transita el caracol (¿cómo es una musaraña?, ¿por qué está en peligro de extinción?, ¿cómo son y de dónde proceden las araucarias?) y en el modo de vida rural que muchos niños desconocen. Pero es un saber que se puede adquirir con

facilidad y rapidez a través de cualquier enciclopedia virtual o en papel.

Mitos o leyendas: No hay un mito o leyenda conocida que destaque, pero sí resulta curioso que se construya alguna, porque los caracoles también tienen sus leyendas como la que explica la madre a Cleo cuando este pretende vivir en un palacio con Quelula y no en su concha como todos los caracoles. "-¿Y cómo creen estos jovencitos que van a desprenderse de sus respectivas conchas?- se paró unos segundos esperando respuesta, pero, al no encontrarla, prosiguió-. ¿Sabes que para perder la concha tienes que frotar tu cuerpo con las ortigas de los Montes de Tenteniguada, que están a más de dos años largos de camino? ¿Y que las escoceduras son tan fuertes que aquellos que lo intentan mueren entre grandes dolores…? ¿Y que te convertirías en babosa?" (pág. 28). La madre de Cleo intenta por todos los medios amedrentar a su hijo, pero éste, como los héroes de los cuentos, no teme los obstáculos que se interpongan en su camino. Por otro lado, se menciona en el texto la creencia fantástica de que las estrellas indican lo que se debe hacer. Más allá de su utilización como medio de orientación, avalada por navegantes, nómadas del desierto y agricultores de todas las épocas, en el cuento se les otorga poderes fantásticos: "-Si ves una que corre en línea recta, pídele un deseo, que se cumplirá. Si otra cruza el cielo en zigzag, duda de ella. Si se queda inmóvil y brilla con intensidad, es que está llamando tu atención; piensa entonces con detenimiento lo que vas a hacer, pues de ti depende" (pág. 15). En La Dama de Noche se produce otra personificación, el árbol como elemento sagrado y protector; esta imagen aparece en muchas obras para niños, literarias y cinematográficas (*Pocahontas, Avatar*) siempre vinculado a culturas estrechamente ligadas a la naturaleza, en un estadio menos tecnológico y alejadas de los inconvenientes de la civilización actual, imagen mítica de las relaciones entre naturaleza y humanidad. Este carácter sagrado tiene más de aleccionador y de recurso didáctico que de mágico: "Te explico mejor: cuanto más puro esté el aire, más dicha entrará en tu cuerpo y mejor harás las cosas, y así jamás te enfadarás con los otros por pequeñeces que al fin y al cabo no tienen importancia. –O sea, ¿Qué eres algo así como un misionero de la naturaleza?- le preguntó sorprendido. "La Dama de Noche" rió la ocurrencia y luego precisó: -Bueno, si me quieres llamar así no me importa. Digamos que hago mi trabajo y mis perfumes tienen poderes de seducción. Al fin y al cabo, sólo deseo que todos vivan en armonía y sin hacerse daño" (pág. 90 y 91).

¿Relación con otros textos?: Este autor establece, de forma consciente o inconsciente, relaciones entre su obra de modo que se establece un diálogo entre sus libros, aunque no necesiten unos de otros. En el caso de *Cleo, el caracol aventurero* recordamos a *Enigma en El Colmenar* porque el entorno en el que transcurre la obra es el mismo, el pueblo de Valsequillo. El protagonista es pequeño, común y sin ningún atributo aparente que llame la atención; es más, en la ficción adquiere unos rasgos que lo hacen diferente al resto, en este caso, el valor, audacia y la decisión de romper la tradición si ésta le impide llevar a cabo su propósito: "-Yo no quiero romper la tradición, pero algo he de hacer para cumplir mi palabra. Le prometí a Quelula que buscaría una concha inmensa como un palacio, y me está resultando muy difícil. Seré obstinado, pero no descansaré hasta encontrar mi nuevo hogar" (pág. 27). Este tipo de personajes vuelve a aparecer después en *El Cabozo volador*, tanto el caracol como el cabozo sorprenden al lector por su arrojo inversamente proporcional a su tamaño y destino. Además de estas relaciones entre las obras del mismo autor, se hace referencia a los cuentos de hadas, es más, también a los caracoles se les cuentan cuentos de hadas, por eso Quelula contempla a Cleo como uno de los príncipes que vivían en los relatos que leía de pequeña recopilados bajo el título de "Los cuentos de la Caracol Tía Brígida", por el titulo deducimos que entre los caracoles, igual que entre

los humanos, la transmisión de los relatos orales es femenina. Tanto en el desarrollo de la trama, en la que el héroe debe superar numerosos obstáculos y pruebas para conseguir su meta, como en el final feliz, está presente la estructura de los cuentos de hadas. Cuando acaba la historia, cada personaje ha logrado lo que andaba buscando. Valores poéticos: El autor incorpora al texto algunos recursos literarios como la comparación: “Cada ojo le parecía la rueda de la camioneta de la fruta” (pág. 58), o resalta a través del lenguaje los sentidos que ayudan a construir una atmósfera idílica alrededor del huerto, en algunos casos, parece que oliéramos la hierba y sintiéramos los ruidos de la naturaleza: “Entonces, los olores de la fruta, las gotas refrescantes de la lluvia y el sonido de una bella canción despertaron a Quelula…” (pág. 16), “Metido en esos pensamientos, se acercó a la verja del jardín, desde donde llegaban los olores de los jazmines y, son esos aromas, el recuerdo de su amada Quelula” (pág. 70), “Y mientras cantaba fue notando cómo un perfume, cautivador y desconocido, el hacía ir más allá de lo que podía percibir:”¿Qué será ese olor tan agradable?”, se preguntó sin respuesta. Luego, bien avanzada la noche y cansado por el esfuerzo, aquel aroma le llevó hasta la base de un árbol muy verde y abundante en hojas que, por su olor, parecía hecho de caramelo” (pág. 86).
Algún/os aspecto/s que destaca: Este cuento se dirige, sobre todo, a niños pequeños que van a descubrir la vida en el campo a través de la mirada de los animales que viven en una finca de un pueblo de una isla llamada Gran Canaria. El protagonista puede resultarles simpático aunque refleja un modo de pensar, en ocasiones, bastante maniqueo, también los niños lo son en muchas ocasiones.

3.8. *Cleta y Domitila*

Datos bibliográficos y de la edición:

Lola Suárez, *Cleta y Domitila*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 9 años), 1996, 91 páginas.
Ilustradora: Milo Cáceres
Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada con ilustraciones en color a página completa (aunque no aparecen en todas las páginas).

Datos sobre el autor/a:

Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.

Sinopsis del argumento:

Bajo el título de *Cleta y Domitila*, se incluyen dos cuentos cortos: “Cleta y Domitila” y “Lucía y Superchupo”. El primero narra la historia de dos amigas tortugas de carácter completamente diferente, Domitila es aventurera y no para quieta desde que se despierta, y Cleta es soñadora, buena narradora y algo perezosa. Todas las mañanas Domitila trae el desayuno a Cleta y después, al anochecer, le dice a su amiga las diferentes cosas que ha visto en sus largos paseos primaverales. Cleta, en cambio, pasa el día soñando pero, cuando su amiga se convierte en un torrente inconexo de palabras, es capaz de ordenar las ideas de la impetuosa Domitila y organizar verdaderos cuentos que su amiga disfruta. Se acerca el invierno y Domitila busca un lugar adecuado para pasar toda la estación. Por fin lo encuentra y, a pesar de las protestas de Cleta, llegan hasta él, se acurrucan y tapan con hojas hasta que la primavera las vuelva a despertar. Con la llegada de la primavera, de nuevo, las dos tortugas vuelven a su casa y a hacer su vida habitual, hasta que una mañana Domitila escucha a las vecinas criticarlas. Consideran a Cleta una vaga que abusa de Domitila porque duerme mientras su amiga le va a buscar la comida, y a Domitila una tonta. Influida por estas palabras, Domitila cambia de actitud y, sin despedirse, se aleja de Cleta; ésta, muy preocupada, sale en su busca. Mientras Cleta recorre los caminos, Domitila piensa en cómo la echa de menos. Al final, se encuentran después de que cada una haya desempeñado el papel de la otra: Cleta ha caminado sin parar y Domitila ha recordado y soñado con su amiga. El segundo cuento es la historia de Lucía y de la llegada de su nueva hermanita. La niña no sabe cómo encajar que ya no es la única nena de sus padres y va descubriendo en qué consiste tener una hermana. Además de no verla tan guapa como le dicen, no habla y todo el mundo, sobre todo mamá, está pendiente de ella. Aunque ha pasado un tiempo, a Lucía le cuesta aceptar la nueva situación. En una ocasión, durante el baño, Lucía comprueba qué grande es la chupa de su hermana y desde entonces la llama Cuqui Superchupo; otro día mamá y papá la descubren compartiendo cama y chupa con su hermanita, parece que ya todo vuelve a la normalidad.

Tema o temas:

Ambos textos hablan de temas relacionados con la educación emocional. En “Cleta y Domitila” se trata la amistad, también la necesidad de dialogar y el reparto de roles entre las personas que viven juntas. La segunda historia es un relato sobre lo difícil que es encajar que hay compartir a los padres y seres queridos.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

En el primer texto, la autora defiende, por un lado, que soñar también es un actividad, es hacer algo: “Sólo las mariposas y algún que otro sarantontón atrevido saben que Cleta hace algo: sueña, inventa las historias más bonitas y entretenidas…” (pág. 14). De este modo parece decirnos que inventar historias es también importante, que relatar y escribir cuentos desempeña una función tan destacada como otras. Además hace descubrir al lector que tener experiencias y ver mundo no es importante por sí mismo, sino en la medida que se compartan con otra persona y nos ayuden a crecer, tal como le sucedió a Domitila: “Nada de lo que vio, de lo que oyó, dijo o hizo la satisfizo como antes. Y descubrió, llena de estupor, que lo que le prestaba gran parte del encanto a sus actividades diarias era saber que, más tarde, las compartiría con Cleta. Lo bueno de marchar era saber que, al regreso, alguien estaba esperando con ilusión su vuelta a casa” (págs. 35 y 36). En el segundo cuento, la autora se pone en la piel de la niña protagonista y contempla los sucesos con su mirada: “Lucía vio cómo papá hablaba con ella, escribía algo en un papel muy grande y luego… ¡le pagaba a aquella señorita! ¡Claro! ¡Por eso no se habían llevado a Cuqui! Ahora que papá ya la había comprado se la llevarían a casa (pág. 56), Lucía, algo temblorosa, se acercó a la cama, se dejó abrazar y besar, y miró llena de curiosidad al otro lado del cuerpo de mamá, que separó algo la colcha, para mostrarle a su flamante hermana. ¡Dios mío! ¡Qué desilusión! ¿Esa cosa amoratada, con cara de mal genio, ojos cerrados y pequeñas garritas de gato era su hermana?” (págs. 59 y 60). Presenta las reacciones de la niña como acontecimientos lógicos desde su mentalidad de niña pequeña que no entiende lo que sucede a su alrededor, y no desde la perspectiva de los adultos que hablan de celos y ella no sabe siquiera qué significa esa palabra: “Oyó que éste hablaba con su profesora en voz baja y, cerrando nuevamente los ojos, aguzó el oído: se referían a Cuqui y a ella. Decían algo de “una hija única y consentida”, y “un príncipe destronado” y no sé que de los celos… Lucía pensó que el director, con tantas barbas, y la seño, que usaba zapatos de tacón y se pintaba los labios, ya eran muy mayores para contarse cuentos uno a otro, y como además ella no entendía bien de qué cuento se trataba, se levantó y se acercó a la mesa grande, situada justo en medio de la seño y el director, que seguían su conciliábulo a media voz” (pág. 79).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona en ambos textos. En el primero es un narrador omnisciente que va guiando al lector como lo hace el narrador de los cuentos tradicionales, aporta datos, narra con fluidez y detalle. Es más, cuenta desde la perspectiva de los dos personajes el momento en que Domitila se va sin decir nada a Cleta; primero relata lo que hizo Cleta: “Y entonces cayó en la cuenta de que Domitila ya no estaba a su lado. Se había marchado sin despertarla, sin despedirse. Eso era algo inusual, nunca antes se había producido una cosa así” (pág. 30); después presenta lo que había hecho Domitila a través de un pequeño *flash back*: “Mientras tanto, Domitila se tomaba un respiro muy lejos de donde la buscaba Cleta. Había pasado muy mala noche, su cabeza no había dejad de dar vueltas y más vueltas a las palabras que oyera el día anterior y cuando al final amaneció y vio a Cleta, dormida y confiada a su lado, aún se acentuó su cólera” (pág. 34). En el segundo cuento, como ya hemos comentado, parece, en ocasiones, que es la niña la que habla; el narrador se encarga de que los lectores tengan constancia no sólo de los hechos, sino también de los sentimientos de la niña: “Lucía se esponjaba de satisfacción al oír las palabras de su padre. ¡Qué ganas tenía de jugar con su hermana! ¡qué contenta estaba! Y papá lo explicaba todo divinamente, no como la abuela, que llamaba a Cuqui de otra manera y la confundía con la Navidad” (pág. 55).

Personajes: En “Cleta y Domitila” las dos tortugas se parecen bastante físicamente, son casi iguales: “Cleta y Domitila se parecen muchísimo: la una es el reflejo de la otra. Ambas tienen el mismo cuerpo regordete, idénticas las caritas vivarachas, iguales ojillos alegres…” (pág. 5), pero representan personalidades bastante diferentes entre sí: “Pero ahí se acaba el parecido. Domitila es una perfecta aventurera, no puede estarse quieta un minuto. Enseguida se cansa de todo lo conocido y busca continuamente novedades. Cleta, al contrario, es soñadora, tranquila; le encanta tumbarse al sol panza arriba y vivir mil aventuras, mientras mastica una ramita de hierba. ¡qué feliz es así, con los ojos entrecerrados, recibiendo el calorcito y viajando a países lejanos sin moverse del tibio y blanco césped!” (pág.6). Son diferente pero se complementan y viven felices hasta que la sombra de la duda asalta a Domitila que, sin hablar con Cleta, decide abandonar la casa común. Al final de la historia, cada una entiende mejor a la otra porque Domitila se ha vuelo un poco más soñadora y Cleta ha salido en busca de Domitila sin pensar en los peligros que va a correr, así lo reconoce Cleta cuando le cuenta a su amiga el motivo de su enfado: “-Realmente, Domitila, yo creía que a ti te gustaba hacer lo que hacías, pero tienen algo de razón las vecinas. Además. Ahora que he descubierto lo divertido que es ir de un lado para otro, no pienso volver a quedarme en casita. De aquí en adelante seremos dos a explorar la isla y dos a buscar comida y casa… Por cierto, ¿sabes que tenías cara de estar soñando despierta cuando te encontré?” (pág. 38). Este cambio de roles se presenta como una oportunidad para la igualdad y para compartir tareas. En la descripción de Domitila se dice que es “rápida y alegre” (pág. 9), lo cual puede ser una contradicción porque es una tortuga. Los otros personajes, la señora Coneja y la señora Ardilla son dos vecinas algo chismosas que hablan de las tortugas sin conocerlas realmente a fondo. En el segundo cuento, la protagonista es Lucía, tienen tres años y se comporta como tal; su visión del mundo es la de una niña de esa edad que no entiende a los adultos ni lo que le rodea, pero es una niña muy lista que trata de descubrir qué está sucediendo a su alrededor: “Lucía se sentó en un sillón muy seria a reflexionar sobre todas las cosas que la había contado la abuela, cuando oyó la llave en la puerta y, con cara de cansancio y una gran sonrisa feliz, entró en la sala su padre. Lucía, al verlo, saltó a sus brazos como movida por un resorte” (pág. 52). El resto de personajes son su abuela, los padres, la señorita y su hermana, pero su única función es servir de contrapunto a las reflexiones de la niña ya que ésta no entiende cómo se comportan ni cómo la tratan.

Léxico: El vocabulario escogido es rico e incluso complejo para que lo entiendan los niños pequeños: “entreverada” (pág. 22), “desentumecer sus adormecidas extremidades” (pág. 22), “penumbra” (pág. 57), “entornada” (pág 57). La utilización de este tipo de léxico proporciona calidad lingüística al texto sin complicarlo en exceso. En alguna ocasión, no demasiadas por fortuna, se hace uso de diminutivos: “colitas” (pág. 20), “raicillas” (pág. 22), “sombrita” (pág. 26).

Sintaxis: No es una sintaxis compleja pero tampoco excesivamente sencilla: “Movía su cabecita en todas las direcciones buscando a sus amigos, que también despertaban en estos días del largo sueño invernal. Mostraban ahora nuevos colores, parecía que la falta de actividad de los meses pasados les había conferido un nuevo brillo a sus tan diversas formas…” (pág. 23). Los párrafos cortos se enlazan con otros bastante largos.

Descripciones: No abundan las descripciones, éstas se encuentran en el primer relato y se refieren al paisaje en el que viven las tortugas; la más significativa es la descripción de la isla, un auténtico paraíso: “Ambas tortugas viven en una pequeña isla cubierta de hierba y

plantas de flores aromáticas, salpicadas por algún que otro bosquecillo de verdes y tupidos árboles. Comparten el lugar con otros muchos animales, y a todos les une el amor por su isla y la camaradería que reina entre ellos. Afortunadamente, la isla no tienen nombre, ni aparece en mapa alguno. Está lo suficientemente alejada de cualquier parte como para considerarse a salvo de la nefasta influencia de los humanos" (pág. 8). Se manifiesta así la incompatibilidad entre naturaleza y ser humano, en el cuento no parece tenerse en alta estima la influencia que éste ejerce en el medio. También se describe la gran actividad de todos los animales con la llegada de la primavera: "---las larvas se convertían en escarabajos pesados y activos, en gráciles y etéreas libélulas, en hermosas y raudas mariposas. Los topos asomaban sus morros ciegos y aterciopelados antes de sumergirse activos de nuevo en sus toperas. Ranas y sapos buscaban un lugar seguro en las charcas para poner sus gelatinosos huevos… Las ardillas saltaban vivaces y reparaban sus madrigueras. Los pájaros que poblaban el aire de la isla la sobrevolaban como flechas de colores, buscando briznas de hierba, pelos de animales, trocitos de corteza, algas con que construir sus nidos" (pág. 23). La autora transmite muy bien al lector este ajetreo febril de la naturaleza que se despierta después del invierno.

Diálogos: Los diálogos que se producen entre los personajes se combinan con la narración, fundamental en ambos cuentos. A través de estos diálogos, conocemos mejor lo que piensan y sienten los personajes, y, en el caso del segundo cuento, el abismo que separa el mundo de la niña del de los adultos pues son fruto de malos entendidos, bromas que no se pretendían tales o de incomprensión: "-Oiga, señor- Luci imitó a voz de mamá-: ¿Y qué va a tener usted? ¿Un niño o una niña? -¿Cómo dices?- preguntó a su vez el anciano, desconcertado. –Digo que si su bebé va a ser niño o niña, porque usted ha dicho que… No pudo seguir, el señor, a medida que entendía lo que le preguntaba, había empezado a cloquear, primero bajito, luego el cloqueo se había convertido en un auténtico ataque de risa" (pág. 66). Pero para la niña no es una broma, el señor tienen una barriga prominente, está en la maternidad y dice que lo van a operar, sus conclusiones son de una lógica aplastante, teniendo en cuenta su conocimiento del mundo y de la realidad. En este texto, además, se da el caso de que Luci no para de interrogar a todos para lograr entender, esto supone diálogos constantes y algo surrealistas: "-Quién es María del Carmen? ¿Qué es el nacimiento? ¿Cómo en Navidad? ¿Tiene Cuqui ovejitas y pastores y Reyes Magos…? ¿tiene? Di, ¿tiene abuela?-y ante este panorama, Lucía se maravillaba. La pobre abuela vio que con tanta explicación sólo complicaba la cosa y decidió cortar por lo sano. Cogiendo a su nieta de una mano y llevándola de vuelta a su habitación, le siguió hablando, mientras la vestía. –A ver, lianta, que eres una lianta…" (pág. 50).

Otros: Es destacable que ambos cuentos "enseñan" valores y actitudes a los jóvenes lectores de forma implícita, es decir, sin que el texto sea demasiado didáctico, sin añadir párrafos aleccionadores de cómo hay que comportarse; en este sentido, el libro recoge la tradición de los cuentos de hadas más clásicos.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No son relatos especialmente ambiguos o connotativos, solo hay que destacar la atmósfera paradisíaca del primero cuyo entorno se contempla con afecto y de forma subjetiva, bajo la idea de la perfección de la naturaleza salvaje y en armonía.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No son necesarios los conocimientos culturales. Tal vez, si los lectores han tenido un hermano o hermana más

pequeño, y recuerdan el momento en que esto sucedió, entiendan de forma diferente lo que sucede a Lucía, pero tampoco es necesario que sea así ya que cada persona percibe y analiza sus experiencias vitales de forma diferente.

Mitos o leyendas: No se menciona ningún mito o leyenda, aunque es mítica la percepción de una naturaleza perfecta, salvaje, en la que se haya ausente la mano del hombre (y en la tradición clásica aparece como un tema recurrente en poetas, pintores y novelistas); la isla en la que viven Cleta y Domitila es un lugar de leyenda.

¿Relación con otros textos?: Respecto al primer texto, tiene semejanzas con cuentos, como "Una nube" de Anne Herbauts, en los que se representa la tristeza indefinida, el malhumor a través de una nube que, sin saber por qué, persigue al protagonista. En el relato de las dos tortugas, Domitila cree que todo será igual sin Cleta pero no es así: "Pero hoy nada le hacía disfrutar: parecía que una nube oscura y antipática se empeñaba en colocarse ente sus ojos, y todo le parecía opaco, triste, aburrido" (pág. 35). En el segundo texto, encontramos alguna referencia, no explícita, a la novela *El príncipe destronado* de Miguel Delibes, debido, no sólo a su temática y a los hechos que describe, sino también al punto de vista del narrador que se pone en el lugar de los niños.

Valores poéticos: En "Cleta y Domitila", algunas imágenes resultan algo tópicas, aunque no por ello pierdan su valor poético. "El sol se zambulle en el agua" (pág. 14). Ambos textos reflejan ternura y sensibilidad, sin caer en la sensiblería, son muy apropiados para niños pequeños.

Algún/os aspecto/s que destaca:

El primer cuento es, literariamente, más evocador que el segundo porque se recrea mejor un entorno y a unos personajes; sin embargo, el segundo posee la gracia y frescura de la mirada de los niños, de la niña en este caso.

3.9. *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*

Datos bibliográficos y de la edición: Félix Hormiga, *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*, Sta. Cruz de Tenerife, Interseptem, 2005, colección "A toda vela", 116 páginas. Ilustrador: Patricia Delgado de la Rosa. Formato: Formato de libro de bolsillo, ilustraciones en blanco y negro.
Datos sobre el autor/a: Antonio Félix Martín Hormiga nació en Arrecife (Lanzarote) y ha desarrollado su actividad siempre en el campo de la cultura y la literatura. Ha escrito teatro, prosa (sobre todo aquella vinculada con la investigación histórica) y literatura infantil y juvenil. Además ha desarrollado una actividad de gestión cultural tanto en el ámbito privado (responsable, entre otras, de las editoriales Litoral y Cíclope), como en el institucional, fue responsable de cultura y de publicaciones del Cabildo de Lanzarote. Ha impartido numerosos cursos de teatro y de Animación a la lectura y participó en el Programa de Animación a la Lectura (PAL) del los Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura.
Sinopsis del argumento: La obra narra la vida tranquila de los habitantes de una isla y algunas de las anécdotas que les suceden. En la isla hay seis familias y, en la primera parte de la obra, se describe a cada uno de sus miembros. Estas familias están compuestas por adultos y niños y sobreviven gracias a la pesca, aunque cada uno destaca por una tarea o actividad, por ejemplo, Ángel, además de marinero es poeta, Mª Luisa, mujer de Ángel, es la cocinera, una cocinera excelente, Lola, la maestra, etc. Después se narra el hallazgo de un mascarón de proa, un delfín, y esto da pie a relatar las aventuras del pirata Pata Palo Pera y la tripulación de su barco El Delfín Plateado. Todos tenían patas de palo que se convertirían en ramas de distintos árboles después de tomar tierra en una zona de América que tenía una exótica selva, esto transformó a unos aguerridos piratas en hombres pacíficos, agricultores, jardineros, etc. El libro prosigue con la explicación de por qué se llama a una zona de la isla El Revolcadero de las Brujas y a otra El Veril de las Almas, ambas son explicaciones mágicas de sucesos inexplicables. Por último se señala el eclipse que tiene lugar en la isla y que fue precedido por un sueño común a todos: la isla se oscurecería y el día se convertiría en noche
Tema o temas: En este texto de Félix Hormiga aparecen diferentes temas que se van entrelazando aunque alguno sea más determinante. El principal tema es la vida en una isla idílica, Arcadia, con muy pocos habitantes que tienen contacto con el mundo exterior a través del Corona del Mar, un barco que la visita cada dos meses. Esta isla asemeja al paraíso porque su paisaje y clima son suaves y la gente vive feliz ya que tienen todo lo que necesitan, incluido la cultura, los libros y la curiosidad por aprender. Otro tema que aparece desde el principio del relato es la importancia de la palabra, la palabra como vehículo de comunicación pero también de pensamiento y conocimiento: "Esta sala era a su vez el lugar para los juegos y las reuniones y había sido construida con al finalidad de pasar el tiempo juntos, alrededor de las palabras, cuando en invierno las condiciones del clima no permitían estar sentados, al fresco de la tarde, al aire libre" (pág. 12). El aprendizaje de los personajes se produce a partir del entorno, ese nexo de unión entre paisaje y ser humano es otro de los temas en los que se insiste: "Para la clase de geografía usaban un mapa donde podía verse la isla rodeada por el inmenso océano y, junto a la isla, los nombres de cada uno de los lugares.

Había también láminas en las que estaban dibujados todos los peces del litoral insular, con sus nombres y la medida necesaria para poder capturarlos" (pág. 14). Por último, existe una exaltación de la cultura canaria, de su literatura, por eso se enumera un listado de poetas canarios que los niños estudian y recitan: "A los niños, después de la geografía, lo que más les gustaba era la poesía. Recitaban emocionados y de memoria versos de Tomás Morales, Alonso Quesada…" (pág. 15). En esta relación se citan poetas conocidos y otros no tanto a los que llama "poetas oceánicos", pero lo más increíble es que las velas de los barcos se adornaban con poemas y las barcas se llamaban, "La Rosa de Hércules", "Los espacios soñados" y "La trampa de la noche".

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

El autor plantea una visión utópica de la isla, individual y comunitaria a la vez, es el lugar perfecto y las personas que la habitan son felices. De alguna forma el paisaje corresponde al tópico del *locus amoenus* clásico. Pero, esta visión se expresa con afán didáctico puesto que continuamente se refuerza la idea de que en la isla se refugia la vida perfecta: "Fui a la isla a realizar un censo y un pequeño estudio acerca de la forma de vida de sus habitantes. También me habían encargado la elaboración de un listado de las necesidades que pudieran tener. Respecto a lo último no descubrí ninguna; por el contrario, pude comprobar que a la isla y sus habitantes les sobra lo que en la mayoría de los lugares del mundo se echa en falta" (pág. 43). Porque, a pesar de vivir aislados, los habitantes de la isla sienten interés por el mundo que les rodea y no les importa que los demás también los conozcan aunque sea de oídas: "La afición de los isleños por las láminas demostraba su interés por el mundo del que formaban parte y, pese a conocer exactamente lo alejados que estaban de los lugares habitados, eran conscientes de que el resto de los humanos sabían o sospechaban de la existencia de su pequeña isla" (pág. 16). Este punto de vista de un mundo perfecto llega también a través de los relatos que se cuentan en la obra, por ejemplo, el de los piratas que terminan convertidos en agricultores:"Allí con las armas hicieron útiles regaderas y todo tipo de herramientas y se convirtieron en agricultores y excelentes jardineros y vendían toda su producción a los demás barcos que estaban encantados del buen hacer de los antiguos piratas" (pág. 73).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en 3ª persona, es un testigo que ha observado de primera mano lo que cuenta, además comienza el relato a la manera de los cuentos tradicionales: "Había una vez …" lo que sitúa al lector ante un narrador omnisciente que ya conoce todos los sucesos que va a ir refiriendo. Ya avanzada la obra (pág. 43) descubrimos quién es la persona que narra: el encargado de hacer el censo de la isla para lo cual estuvo dos meses viviendo en ella (el tiempo que tardó el Corona del Mar en recogerlo). El relato no es lineal, se recurre en algunas ocasiones al *flash back*, por ejemplo, cuando se explica el origen de la isla y cómo llegaron a ella él y su mujer (págs. 40 y 43). En algún momento un personaje toma el relevo del narrador, sucede de este modo en el cuento de El Delfín Plateado y su tripulación: un visitante inglés llega a la isla a ver el mascarón que ha aparecido en ella y descubre que perteneció al barco pirata del que detalla su historia. Se da la curiosidad de que este narrador es ciego, igual que muchos de los contadores de historias de la Edad Media y el Siglo de Oro español.

Personajes: El narrador va presentando a cada uno de los miembros de las familias que viven en la isla, y la característica que define a cada uno de ellos, puede incluso afirmarse que los presenta como roles o estereotipos establecidos. Cada personaje tiene su "don" que pone al servicio de resto del grupo, igual que en las comunidades más primitivas

donde todos valían lo mismo: “Las clases las impartían los adultos, según sus capacidades y guiados por unos libros que trataban sobre casi todas las cosas que se debían saber” (pág. 13). Manuel, que además de marinero, toca el acordeón, y su mujer Sofía, una mujer sabia, fueron los primeros habitantes de la isla y tienen la casa más grande porque alberga las estancias comunes: el comedor, la cocina y una gran sala que sirve de escuela y de lugar de juegos y reuniones. Son los patriarcas de la isla. Ángel, el poeta, y Mª Luisa, una cocinera excelente cuyas recetas han alcanzado gran fama, tienen dos hijos: Javier, amante de los animales y la pequeña Clara que aún no habla. Anelio es un gran contador de historias y conoce el fondo del mar como nadie, su mujer, Esther, es una gran lectora y su hijo, Anelito, un dibujante diestro. El matrimonio también tiene una hija que se llama como la madre, Esther. Miguel es el marido de Lola, de la que se decía que había sido maestra y había escrito un cuento que se llamaba *Hoy no me quiero levantar* (este personaje es la autora canaria Lola Suárez). Miguel es un marinero hábil que, aunque hiciera mucho viento lograba mantener la barca donde quería, bajo la sombra de la generosa Nube Sombra, también es el creador de los espacios comunes y tiene la cualidad de ser muy buen organizador por lo que también lleva las negociaciones con el Corona del Mar. Miguel y Lola tienen a Ana y Ruth. Otro de los marineros es Gorgonio, cuyo nombre es un misterio. Su mujer, Carmen, hace las veces de comadrona y enfermera de la isla debido a sus conocimientos sobre medicina y, además, acuna a los niños pequeños cuando están inquietos. Ambos tienen dos hijas, Daniela y Elena que tocan la guitarra y el piano y proporcionan estupendas veladas musicales a los otros habitantes de la isla, además de enseñar a los más pequeños. La última familia está formada por Manuel el Joven, aficionado a construir maquetas de aviones, su hermosa mujer Elsa que recita y canta y sus tres hijos David, Elsa y Alba que consiguieron crear un imprenta en la que editan los textos que los niños hacen y libros que dejan en la escuela. A Alba le gustan mucho los caballos. La mujer de Manuel el Joven, Elsa, se describe como una sirena (este personaje pude referirse a otras de las autoras canarias que conoce el autor Elsa López): “Cada mañana Elsa paseaba por las playas de la isla y acudía todas las tardes un ratito a la Costa de Barlovento, a que el viento le peinara su larga cabellera negra que siempre llevaba adornada con pequeños caracoles de diferentes brillos y colores. Ana, la de Miguel y Lola, la de los ojos sumerios, decía que en el pelo de Elsa vivía un pequeño pez dorado que simulaba siempre estar quieto para que los demás creyeran que era una horquilla” (pág. 32). Además de la paz con la que viven, estos personajes parecen tener capacidad premonitoria cuando todos sueñan el mismo sueño, el eclipse que iba a tener lugar: “Los seis marineros suspiraron aliviados. El capitán interpretó que tal vez tenían miedo por el eclipse, pero ellos le contaron el sueño que habían tenido todos y cada uno de los habitantes de la isla. Y admiró con sana envidia esa capacidad premonitoria de los pobladores de Arcadia” (pág. 102). La isla es un lugar mágico y, en consonancia, también lo son sus habitantes. Junto a estos personajes aparecen esporádicamente los visitantes que pasan por la isla: el capitán del barco, el inglés que narra la historia de los piratas, también misterioso porque no se sabe su nombre exacto y el mismo narrador.

Léxico: En las primeras páginas de la obra encontramos un exceso de diminutivos que no favorecen la fluidez narrativa: “Había una vez una isla con seis casitas, donde vivían seis marineros con sus respectivas familias. Poseían, entre todos, tres barquitos con los que se dedicaban a la pesca. Dos marineros en cada barquito” (pág. 7). Es abundante el campo léxico de los términos marineros, hecho previsible si atendemos a la ocupación de los personajes: “fondear” (pág. 8), “batayola”, “puente de mando” (pág. 9), “singladura" (pág. 10), “nautilus”, “quilla” (pág. 18), “tapa del leito de proa”(pág. 20), “ostiones” (pág. 49), “mascarón de proa” (pág. 52), “rada” (pág. 51), “castillo de popa”, “mástil”, “puesto de

serviola en la amura" (pág. 62), " ya los barcos estaban a punto de abarloarse" (pág. 72), "apenas colocados los parales en la barca para varar el barco" (pág. 82), "los marineros levantaron las potalas, izaron las velas" (pág. 95), etc. Encontramos también algunos canarismos: "alongarse" (pág. 9), "tajamar" (pág. 51); "revolcadero" (pág 79), o "jallo" que se explica en el texto. "Al unísono exclamaron excitados: ¡Un jallo!, pues así se llamaba en la isla a todo aquello que se encontraba en las orillas y que había venido flotando en el mar" (pág. 51), "veril" (pág. 89, "El veril de las almas"). Entre ellos hay palabras que, sin ser dialectalismos, se utilizan en las Islas de forma frecuente y con un matiz de significado diferente: "trajinar" (págs. 51 y 97). En ocasiones el léxico es culto y de uso poco frecuente en el habla coloquial: "alborozados", (pág. 54), "peana" (pág. 55), "cardumen dorado" (pág. 90).

Sintaxis: La sintaxis es fluida y está bien elaborada, se entremezclan oraciones de diferente tipo: "turnándose los seis marineros, cargaron el mascarón de proa y en alegre romería los habitantes de la isla caminaban alborozados por el feliz hallazgo de Javier y Anelito" (pág. 54). También abundan las yuxtaposiciones:"Me contó que hace muchos años, cuando él era joven estaba en una fiesta, entre amigos, charlando, bromeando y cantando alegres y antiguas canciones. Y cuando se quiso dar cuenta, tenía frente a él a un hombre llamada Paco Osorio que lo invitó a salir del local, alegando que tenía algo muy importante que decirle…" (pág. 40).

Descripciones: El texto se detiene fundamentalmente en la descripción de la isla y sus lugares. La isla es la Arcadia, referencia que se utiliza desde la Antigüedad para denominar un país imaginario en el que reina la felicidad, la armonía y la paz. Es el mito griego que posee connotaciones idénticas a las de la utopía. También se describen los personajes, a los que define con pocos términos, a veces poco precisos: "El padre de Anelito, o sea Anelio, tenía barba y conocía el fondo del mar como si hubiera nacido en él" (pág. 24), "Manuel, "el Joven", llamado así para diferenciarlo del otro Manuel, estaba casado con Elsa, una mujer que soñaba con pájaros dorados, frutas de nácar y veredas rodeadas de magarzas blanquiamarillas…Cada mañana Elsa paseaba por las playas de la isla y acudía todas las tardes un ratito a la Costa de Barlovento, a que el viento le peinara su larga cabellera negra, que siempre llevaba adornada con pequeños caracoles de diferentes brillos y colores" (pág. 32), "En esta ocasión viajaba en el buque un pasajero inglés, con una larga barba del color de los años… John era ciego y usaba una de esas gafas oscuras como la noche, de cristales redondos y patas flexibles" (pág.56). También se describen algunos de los sucesos maravillosos que acontecieron en la isla:"Ya cerca del remolino, pudimos comprobar cómo en su base parecía haber gente saltando de un lado a otro, atrapada en una danza veloz que les impedía salirse de la fuerza del giro del viento…" (pág. 86), "Maravillados con el espectáculo fueron observando cómo los peces se alineaban en columna de más de cincuenta ejemplares, formando una enorme fila que se perdía lejos de la mirada de los pescadores. Había miles de estos peces, un inmenso cinturón de oro cuya cabeza estaba justo debajo de sus tres barcos…" (pág. 91).

Diálogos: No abundan los diálogos, el texto es, sobre todo, narrativo; sin embargo, hay intervenciones de los personajes, para preguntar, aclarar o exponer alguna idea.

Otros: Esta obra de Félix Hormiga es, en realidad, la descripción de un mundo perfecto pero no hay acción, no sucede algún hecho destacado que merezca la atención especial del lector. La narración fluye lenta sin una trama que se vaya desarrollando.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El tono mágico, mítico, del relato propicia una dosis alta de connotación pero el autor se encarga de explicar los hechos para que el lector comprenda lo maravillosa que es la isla, no deja mucho lugar a la ambigüedad.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Estos conocimientos no son imprescindibles para disfrutar de la narración pero sí para entenderla en su totalidad. El lector que está familiarizado con la mitología entiende de otra forma la trascendencia de los que se describe, la isla no es una isla cualquiera. Siempre quedara la duda sobre la relación que establece el autor entre la Arcadia y Canarias: ¿ésta es la isla que el autor añora?, ¿es el papel que Canarias tuvo en otra época?, o simplemente es un sueño, un lugar donde vivir tranquilamente en el mundo de la ficción.

Mitos o leyendas: La Arcadia clásica se adapta a la historia de las Islas Canarias, territorio mágico donde se mezclan las culturas: "Así supieron Manuel y Sofía que habían realizado el viaje a la isla guiados por un ser mágico, un faicán, que vivía en los hilos del tiempo" (pág. 43). Se mencionan otros mitos clásicos, por ejemplo, las sirenas de la Odisea (pág. 92) o el origen de las constelaciones (págs.106 y107), y otros que no corresponden a ninguna civilización en particular, como la inmortalidad de las almas detallada en el capítulo "El veril de las almas". El autor explica fenómenos científicos como si fueran mágicos, tal como ocurre con la descripción del eclipse (pág. 100), y el relato adquiere un tono sobrenatural, hasta la isla está bendecida para que nada malo le ocurra (así se explica en "El revolcadero de las brujas").

¿Relación con otros textos?: El inicio de la narración asemeja los cuentos tradicionales, no sólo porque comience con "Había una vez" sino por las repeticiones y enumeraciones: "Había una vez una isla con seis casitas, donde vivían seis marineros con sus respectivas familias. Poseían, entre todos, tres barquitos con los que se dedicaban a la pesca. Dos marineros en cada barquito. En la isla crecían tres árboles; y sobre el mismo pico de la isla se veía un nube; había otra nube, pero siempre estaba sobre el mar, porque le gustaba dar sombra a los seis marineros en sus tres barquitos" (pág. 7). Estas repeticiones recuerdan también los textos del folclore infantil que cantan los niños. Otro recurso de los relatos de origen oral es recapitular, en un momento dado, lo más importante, así se hace también en esta obra en la que el narrador repite, o mejor, resume, lo que ha ido exponiendo hasta el momento para que el lector continúe pendiente de la historia (pág. 43). Un recurso que utiliza el autor es el relato dentro del relato, así sucede con al historia del pirata Pata palo pera (pág. 59). Además, son muchas las referencias bibliográficas que aparecen a lo largo de la narración, no sólo de literatura canaria sino también de autores de la literatura universal como Arthur Conan Doyle, Cervantes, Herman Melville, Daniel Defoe, Washington Irving (pág. 75). Los niños de la isla se documentan en libros y leen obras de ficción relacionadas con el tema que les interese o sobre el que estén investigando, de ahí, que la mención a obras literarias sea una constante. Por último, es preciso destacar que también hay relación entre textos del mismo autor, pues hormiga publicó anteriormente un cuento, "El Delfin Plateado", de idéntico título a la historia que se recoge en esta obra.

Valores poéticos: Muchas descripciones tienen un tono poético, en general el relato es bastante poético pero, en ocasiones, se utilizan imágenes tópicas, lugres comunes: "Además, las blancas velas también estaban escritas con diferentes y preciosos versos que llenaban de sabiduría y belleza el mar, bello de por sí" (pág. 16), "el mar se violentaba

contra las rocas que sobresalían del agua y parecía la espuma de la leche hirviendo" (pág. 77). Algunas imágenes se entienden sobre todo en el entorno canario: "los chiquillos, sobre todo los más pequeños, se quedaban asombrados, con la boquita abierta y los ojos pasmados como los de un cherne" (pág. 26). También tienen el texto un cierto tono humorístico: "Miguel y Lola tenían dos hijas, una más grande que la otra, porque había nacido antes" (pág. 28), "Elena y Daniela amenizaban las veladas de la isla y tocaban en todos los cumpleaños el "apio verde tuyú". Aunque no es un humor muy original, más bien resulta cotidiano, sin excesiva chispa. Las personificaciones que se refieren a la isla y sus elementos están mucho más elaboradas: "Cuando la tarde fue reuniendo en el aire los puntos negros con los que fabrica la noche, le grupo inició su regreso…" (pág. 79), "Esa noche adultos y pequeños pasaron horas y horas absortos, encandilados por el cortejo de las almas que hacía un mes había visitado la cintura marina de la isla" (pág. 98).
Algún/os aspecto/s que destaca: El tono mítico del relato es su mayor encanto pero es un texto que no avanza, no tiene una trama que atrape al lector por la acción así que hay que plantearse su lectura teniendo en cuenta esta característica.

3.10. *El cabozo volador*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *El cabozo volador*, Las Palmas de G.C., Anroart Ediciones, 2008, 71 páginas. Ilustrador: José Socorro Formato: Formato de álbum ilustrado en tamaño pequeño, edición cuidada en papel satinado, ilustraciones escasas pero en color que en varias ocasiones ocupan las dos páginas sin texto, organización de la página con un encabezado que asemeja las olas del mar (en negro).
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto Reguera ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: Ésta es la historia de un pequeño cabozo de la Playa de Las Canteras (Las Palmas de Gran Canaria) que, tras observar cómo vuelan las gaviotas, decide que le gustaría ver el mar desde arriba. Su carácter inquieto y aventurero le lleva a adentrarse en el mar hasta los límites de la Barra (frontera natural de rocas entre las aguas tranquilas de la playa y las de mar abierto). Va conociendo a diferentes personajes, una morena, unas estrellas de mar, la niña que lo pesca … de los que va aprendiendo algo, pero su afán por volar lo lleva a cruzar los límites de su casa y a adentrarse en el mar hasta conocer a los peces voladores. No será ésta una tarea fácil pero lo consigue. La aventura acaba cuando hace un pacto con una gaviota: ella presumirá de buena pescadora llevándolo todos los días en su pico, y él, por fin, podrá volar acrecentando su fama como el único cabozo volador.
Tema o temas: El sueño de volar de un pez se convierte en el tema principal de la obra, y, por extensión, el fin de la historia es demostrar que para lograr lo que los deseos se cumplan hay que tener valor, aunque no siempre los sueños se hacen realidad.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El texto, junto a su condición de relato imaginativo, posee un tono didáctico y algo aleccionador, no sólo en lo que se refiere a mostrar la fauna marina de un lugar muy visitado y conocido de la ciudad de Las Palmas, la Playa de Las Canteras, sino también en relación a los consejos que los diferentes personajes van dando al protagonista. Sus intervenciones están cargadas de alguna moraleja fácilmente comprensible por los niños, de ahí que la historia del cabozo volador, además de una aventura fantástica sea una lección para la vida. En algunos casos, tenemos explicaciones de cómo se alimentan o viven los animales marinos que van apareciendo, por ejemplo, el cabozo pregunta a la morena por qué se alimenta de otros animales y ésta le responde en tono seco y lacónico: "Los animales somos así, nos comemos unos a otros y tú deberías saberlo ya. Y no te como porque eres poca cosa y no me gusta perder el tiempo…" (pág. 17). También la estrella de mar comenta cómo hace para defenderse, para escapar del pulpo: "Bueno, todos los animales del mar tenemos trucos para escapar de situaciones embarazosas. Por ejemplo: la morena ataca al pulpo para alimentarse y éste cambia de color para camuflarse o expulsar una tinta negra donde se oculta para escapar. Pues bien, si el pulpo ataca a una estrella, nosotras nos desprendemos de una articulación y mientras él se entretiene,

aprovechamos para huir. Y eso fue lo que pasó" (pág. 24). En otros momentos del relato, la enseñanza no corresponde tanto a una descripción de la naturaleza de cada animal, sino a una moraleja sobre cómo afrontar la vida, así habla el pulpo: "Que tengas suerte en conseguir tu sueño. Y si no fuera así, sigue siendo feliz como eres. Eso es lo más importante" (pág. 46); o a una conclusión que afecta a la forma en que los seres humanos tratan al planeta, por eso la medusa insiste:"No. No. Yo estoy contenta como estoy, pero respeto a los demás. Lo que me gusta es que no hagan daño al lugar donde vivo y me dejen vivir en paz y felicidad" (pág.53). Debido a este afán didáctico o moralizador, se intercalan reflexiones que tienen que ver con aspectos de la naturaleza humana, por ejemplo, el pulpo reflexiona sobre su necesidad de estar solo para pensar sobre cómo se comporta: "Digamos que sí. Yo en cierto modo soy un ermitaño. Cuando estoy solo ordeno mis ideas y el silencio me ayuda a ver cómo me he portado y en qué tengo que esmerarme para ser bueno con mis congéneres" (pág. 45). O con las consecuencias del nefasto comportamiento de los seres humanos: "Los humanos. El producto de la su actuación sobre el mar. Tiraban desperdicios y muchas cosas que les sobraban. Y mis antepasados decidieron volver cada año para comprobar cómo estaban tratando al mar. Si lo hacían bien se unían y se alejaban, pero cuando veían que el trato era desconsiderado se dejaban arrastrar hasta la misma orilla para dar un escarmiento a las personas que habían sido descuidadas" (pág. 51). Este último alegato se convierte, además, en una explicación fantástica de por qué, de vez en cuando, la playa sufre de una plaga de medusas que impide el baño. Pero la obra tiene un mensaje positivo, anima a luchar por lo que uno cree, de esta forma se expresa el pez volador, al que no le parecía tan divertido poder volar, cuando dice al cabozo: "No debemos desanimarnos por las injusticias, ¿no te parece?" (pág. 63). De hecho el pez consiguió su objetivo, observar el mar desde arriba, volar, a diario.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador en tercera persona no se identifica con claridad pero parece ser algún habitante de la playa, no humano, pues afirma al comienzo de la obra: "Otros, sin embargo, nadan en grupo. Se divierten bailando al son de las olas, aunque, a decir verdad, estas sean pocas, pues una gran muralla de rocas, a la que los humanos llama La Barra, les ampare de la fuerza del mar y del peligro" (pág. 8). El narrador conoce la historia del cabozo y así la explica, tal vez le haya llegado a modo de relato oral: en un momento del libro, cuando consigue llegar al mar después de ser capturado, se indica que la historia del cabozo se había extendido por la playa: "Estaba satisfecho por lo realizado. Se sentía a gusto consigo mismo. Pronto su hazaña corrió de boca en boca llegando a todos los rincones. Se había convertido en un héroe y los habitantes de la Playa de Las Canteras lo homenajeaban por donde iba" (pág. 37), o tal vez, haya conocido a su protagonista y éste se la haya confiado.

Personajes: Los personajes de *El cabozo volador* son fundamentalmente animales marinos, algunos de ellos viven en la playa, desde La Barra hacia la orilla: la morena, la estrella de mar, los erizos, el mero, los camarones, los mejillones, otros aparecen en mar abierto: pulpo, sargos, medusas, peces voladores. El protagonista indiscutible es el cabozo que realiza un viaje de iniciación alejándose de la seguridad de la casa para conseguir un sueño que le hace descubrir el mundo y aprender. Los nombres de algunos personajes tienen un objetivo determinado, aportar datos de cómo son o de dónde viven, por ejemplo, los padres del cabozo volador son el Cabozo de los Charcos y la Caboza de las Grietas, la morena es la Morena Terrible. No son nombres muy originales porque se han "funcionalizado" para aportar información al relato, más que para definir los rasgos

peculiares de un personaje (Este procedimiento también se utiliza en otros libros del autor, así sucede con las nubes que el protagonista de *Entre sueños, santos y ardillas…* convierte en sus amigas: Nube Nonata, Nube Coliflor, Nube Gris, Nube Compacta, Nube de Verano; o con el protagonista mismo de ese libro al que llaman Niño Soñador o Cabeza de Chorlito). Otros, en cambio, ni siquiera tienen un nombre propio, se llaman como su especie: Estrella de Mar, Gaviota. El protagonista de la historia es intrépido y soñador, algo insensato y, como tal, imprudente. Tiene buena suerte pues, a pesar de ser un pez pequeño, consigue su meta sin que otro pez mayor se lo coma. Sus compañeros de aventura poseen algún rasgo destacado, sin que éste se desarrolle demasiado, simplemente se esboza: el mero es sabio, la morena es fiera, la estrella y la medusa son felices tal como están y viven conforme a su naturaleza, el pulpo es solitario y compasivo, el pez volador es lento y está triste por una vida rutinaria que no le divierte pero con la que se resigna; sin embargo, todos tienen en común que son buenos y solidarios con el pez al que protegen y enseñan.

Léxico: El vocabulario seleccionado es sencillo y asequible para los jóvenes lectores pero, en ocasiones, se utilizan diminutivos que vuelven la narración algo "sensiblera": cabocito, chiquitito, sobre todo al inicio del relato, tal vez porque es entonces cuando se encuentra en casa con sus padres. Hay expresiones bastante plásticas que ayudan a presentar al personaje: "el viejo mero de los labios caídos" (pág. 11) y otras un poco exageradas, debido sobre todo al léxico seleccionado: "Y como no, para el joven cabozo aventurero también llegó el delirio" (pág.13), se consigue así un significado con mayor fuerza, más expresivo. Abundan los dialectalismos, fundamentalmente, en la terminología para denominar la fauna marina, es más, la especie del protagonista, "cabozos", no es conocida en otras zonas del Estado y, en cualquier caso, no se le designa de este modo; tampoco se conoce la "morena" o los "sargos". Además de esta nomenclatura, aparecen otros términos frecuentes en el habla canaria como "balde" (cubo en español peninsular) (pág. 36) o "sebas "(pág. 36).

Sintaxis: Como en la mayoría de las obras para niños, la sintaxis es sencilla, construida con oraciones simples, coordinadas o adversativas y párrafos cortos que se intercalan en el diálogo. En este texto, aparecen algunas expresiones correctas pero forzadas, y con ello nos referimos a que no son estructuras naturales con las que pueda identificarse el lector, ni siquiera porque las sienta como propias a contextos formales en los que se utiliza un nivel de lengua más culto, ejemplo de esto son frases como: "Estaba satisfecho por lo realizado. Se sentía a gusto consigo mismo" (pág. 37), "Había más profundidad, más vegetación y más distancia a recorrer entre moradas" (pág. 40), resulta confuso saber a qué se refiere concretamente, las moradas son las casas, los refugios pero no tienen mucho sentido aunque sea correcta desde el punto de vista gramatical. Algunas construcciones parecen propias del habla de expertos pero no son coherentes con el texto: "Los humanos. El producto de su actuación sobre el mar. Tiraban desperdicios y muchas cosas …" (pág.51) , otras muestran giros cultos que aportan riqueza lingüística al relato, aunque, quizás, le resten fluidez: "Había cambiado de parecer muy pronto y eso a Cabozo volador le hizo sospechar del minúsculo grado de fiereza de su nueva amiga" (pág. 68) . Se detectan algunos errores sintácticos, sobre todo en el uso de las preposiciones, que, perfectamente, pueden deberse a erratas de la edición: "… metió su cara la cueva y enseñándole sus afilados dientes le preguntó" (pág. 14), "-Debes conformarte como la naturaleza te hizo" (pág. 27), "Así lo iba a hacer cuando se percató que justo delante de él se movía un suculento bocado" (pág.30). Alguno de estos errores vuelve incomprensible el texto: "sólo te quiero dar un consejo. No subas en su busca sin ir descansado, pues si lo

haces muy rápido te pueden dar mareos e incluso morir" (pág. 46). ¿Es "descansado" o "descansando"? Creemos, según el contexto, que es la segunda opción.

Descripciones: Las descripciones más destacadas son las de la playa, en concreto, las de La Barra de Las Canteras y su entorno. En este contexto, el autor construye escenas familiares, cotidianas con protagonistas poco usuales, tal como sucede cuando amanece:" Desde su escondite vio como el charco se iluminaba mostrando la vida. Varios erizos negros mantenían sus pinchos afilados tratando de preservar su intimidad. Algunos jóvenes camarones jugaban a molestarse. Un mejillón abría con pereza sus conchas, quizá para buscar alimento o para enterarse de lo que ocurría en el exterior" (pág. 29). Además expone episodios que no parecen muy coherentes, pero lo son en el espacio narrativo, ¿acaso es lógico que se organice una revuelta en un balde?, ¿en un minúsculo balde que se utiliza para acumular los peces que se han capturado en una jornada de pesca? Sí lo es, si el protagonista es uno de ellos: "-Creo que debemos estar tranquilos. Dejemos que pase el tiempo. En la medida en que la niña siga pescando y lleguen otros compañeros, más nos iremos acercando al borde del recipiente. De forma que llegado el momento en que meta un nuevo pez aprovecharemos su impulso y chapotearemos todos a la vez. Estoy seguro de que podremos abandonar este infierno. "(pág. 34). En esta singular batalla, el pequeño cabozo se convierte en héroe y "cabecilla de la revuelta", como indica el narrador, la organización del ataque es tan preciso que consiguen recuperar la libertad: "-¡A por la libertad- Las colas y aletas de todos los cautivos se movieron a la par. El estrépito fue tremendo. Después sintieron cómo el recipiente volcaba dejándolos esparcidos sobre las rocas. El Cabozo volador comprobó el resultado de su idea. Algunos cayeron directamente al agua, otros dieron con sus cuerpos sobre las rocas de La Barra y seguían moviéndose haciendo intentos por salvar sus vidas" (pág.36)". Y todo en el interior de un balde. Del mismo modo que otros escritores clásicos de la literatura infantil universal, cuyo mejor representante es Hans Christian Andersen, Joaquín Nieto recrea en lo pequeño, casi imperceptible, y rutinario todo un mundo de aventuras y relaciones.

Diálogos: Los diálogos son muy importantes en el texto ya que la historia narra el viaje iniciático del pequeño pez que pretende descubrir el mundo, es decir, ver a los peces voladores. A través de las conversaciones con los distintos personajes aprende cómo son y cómo viven: "-Bueno, todos los animales del mar tenemos trucos para escapar de situaciones embarazosas. Por ejemplo: la morena ataca al pulpo para alimentarse y éste cambia de color para camuflarse o expulsa una tinta negra donde se oculta para escapar. Pues bien, si el pulpo ataca a una estrella, nosotras nos desprendemos de una articulación y mientras él se entretiene, aprovechamos para huir. Y eso fue lo que pasó -¿Pero no te dolió? –No. Lo hacemos y ya está. Al poco tiempo regeneramos el brazo y a caminar por los charcos en busca de alimentos"(pág. 24 y 25). Pero, además, estos diálogos sirven para dar consejos y aleccionar al cabozo sobre los peligros que le acechan: "-Son los peces voladores. Ha llegado tu hora. Sólo te quiero dar un consejo. No subas en su busca sin ir descansado, pues si lo haces muy rápido te pueden dar mareos e incluso morir" (pág. 45 y 46). En alguna ocasión, estos diálogos pueden perder cierto interés porque son un recurso para la lección moral y su contenido es algo tópico: "-Nunca pensé en volar. Yo nací así de lenta. Tardamos meses en desplazarnos a donde queremos ir. No tenemos prisa. Salimos con tiempo para llegar en verano a la playa. Yo estoy contenta como soy, pero tampoco está mal tener ilusiones. –Es decir: ¿Qué si pudieras te gustaría volar? – No. No. Yo estoy contenta como estoy, pero respeto a los demás. Lo que me gusta es que no hagan daño al lugar dónde vivo y me dejen vivir en paz y felicidad" (pág. 53).

Otros: *El cabozo volador* es un cuento entrañable para los canarios habituados a disfrutar de la Playa de las Canteras debido al entorno en el que transcurre. Tiene el acierto de convertir un paisaje familiar en el marco de una aventura utilizando para ello los animales, pequeños y casi invisibles, que habitan la playa. El tono didáctico y moralizador, en cambio, irrumpe en la narración restándole en ocasiones frescura.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El texto es bastante descriptivo por lo que no deja mucho lugar a la ambigüedad. La intención del autor de detallar cómo es la vida en la playa, además del hecho de que es un texto para los lectores más jóvenes, prevalece sobre la intención de favorecer la interpretación del lector.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se apela a estos conocimientos de forma precisa. Los lectores que frecuenten la playa, tal vez, sentirán la historia de forma diferente a los que nunca, o pocas veces, la han visitado, pero esto no es un requisito necesario a la hora de acercarse al libro y disfrutar con él.

Mitos o leyendas: No se explicita ningún mito o leyenda conocida; en cambio, se hace creer al lector que lo que se narra en el texto ocurrió de verdad y que los protagonistas viven aún. Este efecto se logra con el capítulo final, el IX: "Hace ya tiempo que sucedió esta historia y desde aquel día, cuando mejor está el tiempo, cuando la Playa de Las Canteras está ocupada por los bañistas, cuando los peces y aves llenan sus vidas de felicidad, se puede contemplar, con el cielo azul de fondo, una gaviota muy considerada como pescadora y de buen corazón que lleva en su pico a un pez con cara de alegría al que todos tienen como héroe y llaman Cabozo volador" (pág. 71).

¿Relación con otros textos?: Existen alguna relación intertextual entre este libro y otros del autor: el cabozo quiere volar sin que la naturaleza le haya dado medios para hacerlo por eso mira y admira a las gaviotas, igual que Quino, uno de los protagonistas de *A vista de Gaviota* al que llaman con este sobrenombre precisamente porque uno de sus deseos es volar. El protagonista del cuento es un cabozo, un pez muy pequeño que quiere vivir aventuras por lo que deja atrás el hogar familiar, igual que Cleo, el caracol que abandona la casa para ver mundo. El entorno en el que transcurre la obra y el carácter del protagonista, no tanto la historia en sí, recuerdan a *Buscando a Nemo*, la película de Disney.

Valores poéticos: El mayor valor del texto es escoger unos protagonistas tan singulares (por otro lado, rasgo característico de muchas obras de LIJ), con ellos el lector da rienda suelta a su imaginación y observa con otros ojos el paisaje común.

Algún/os aspecto/s que destaca:

Este cuento se puede trabajar con niños de diferentes edades pues facilita la planificación de actividades interdisciplinares, variadas en cuanto a objetivos y nivel de dificultad

3.11 *El callejón de la sangre*

Datos bibliográficos y de la edición: Lola Suárez, *El callejón de la sangre*, Las Palmas de G.C., Cam-PDS Editores, colección Episodios Insulares, 2012, 117 páginas. Ilustrador: José Socorro Formato: Formato de libro de bolsillo, aunque más pequeño de lo habitual, pocas ilustraciones en blanco y negro.
Datos sobre el autor/a: Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.
Sinopsis del argumento: Rafa es un niño de diez años que viaja a Lanzarote, en concreto al pueblo de Teguise, para pasar con su tía las vacaciones de verano. Ella, fisioterapeuta, se encargará de su recuperación física pero también le ayudará a estar más seguro de sí mismo, a madurar y a ser autónomo, pues un accidente lo ha dejado sentado en una silla de ruedas y aún deben operarlo para intentar recuperar la movilidad. Durante este tiempo, además de hacer nuevos amigos con los que jugar, y de conseguir un fiel compañero en Tito, un cachorro de *huskie*, conoce a María *la Baifa* que le cuenta la experiencia terrible que tuvo cuando era pequeña en el Callejón de la Sangre. A María se le apareció un fantasma que intentaba alcanzarla; la pequeña se desmayó y nunca supo nada más de aquel espectro que ella identificó como el pirata Morato Arráez. Rafa, intrigado por la historia de María, se acerca al callejón a pesar de los ladridos de Tito; aunque no consigue ver nada, percibe un frío helado y una sensación desagradable. Días después, en casa de María, el maestro le cuenta la historia de los ataques piratas que, durante siglos, sufrió la isla así que, antes de marcharse, al final del verano, vuelve al callejón y ésta vez sí encuentra al fantasma que le narra su historia y el motivo por el que está en ese callejón. Morato le entrega una moneda de regalo; en el avión hacia su casa, el niño aprieta con fuerza la moneda mientras piensa en los acontecimientos que tendrá que vivir; se siente capaz de afrontar todo lo que suceda.
Tema o temas: En la obra encontramos dos historias que se entrelazan, por un lado, la de Rafa, el niño protagonista y, por otro, la del pirata Morato Arráez. Por este motivo, los dos temas fundamentales son, primero, el afán de superación de las dificultades, el valor para afrontar los obstáculos y, segundo, las incursiones piratas en Lanzarote. Rafa debe aprender a sobrevivir, en eso consiste crecer: “A medida que iba realizando cada acción sentía mayor bienestar y una maravillosa sensación de libertad que no había experimentado desde el accidente: era la primera vez en cuatro años que hacía las cosas él solo” (pág. 19). Además, la obra cuenta episodios históricos (sentido último de la colección en la que se incluye el libro): “-No sé si sabes que nuestras islas fueron uno de los territorios más visitados por los piratas, porque estaban en el camino hacia América y aquí hacían escala los barcos que desde allí volvían con grandes tesoros. Por eso, hasta las Canarias venían piratas ingleses, franceses, holandeses…” (pág. 81). Junto a estos dos temas, existe una historia de amor que cuenta el pirata Morato, que no es el centro de la obra pero que ayuda a entender las apariciones del fantasma.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

La autora nos ofrece una visión misteriosa de Lanzarote, por un lado, nos encontramos con un tiempo de vacaciones, sereno, alegre y con cierto regusto a pereza de mediodía: "Los días pasaban tranquilos aunque llenos de actividad para Rafa y su tía, que disfrutaban al aire libre de aquel mes de agosto que llegaba a la isla sin brisas, con calor y jirones de calima amarilla y sedosa…" (pág. 43), por otro, con los actos violentos de los piratas. Un callejón de la sangre en un pueblo tan tranquilo es una llamada de atención, nos indica que bajo la apariencia monótona e impasible de los días felices puede existir una historia oculta: "Mucho tiempo después me enteré que ese lugar que me atrajo tanto, con sus piedras y sus hierbas, era el Callejón de la Sangre. Rafa abrió los ojos como platos: ¡El Callejón de la Sangre! Vaya, ahora sí que la historia se ponía interesante" (pág. 34), "Dicen los que me contaron la historia que al principio fueron las mujeres las que se enfrentaron con los piratas y que luego, junto con los hombres que fueron avisados, consiguieron expulsar a los invasores. Pero en le pelea hubo tantos muertos que aseguran que corrió la sangre por las piedras del callejón. El maestro guardó silencio unos instantes, se acarició la frente, como para recordar mejor, y siguió hablando. –Ahora ya sabes por qué esa calleja se llama "de la sangre". Parece solo un cuento de miedo, por desgracia, cada vez que los piratas llegaban a Lanzarote arrasaban los campos, robaban la comida y los animales, mataban a su gente y hacían prisioneros que se llevaban para venderlos como esclavos. Pues bien, uno de los peores piratas que tuvimos la desgracia de padecer fue Morato Arráez" (págs. 62 y 63). Pero, al final, descubrimos que también los piratas más feroces se enamoran y sufren por amor lo que suaviza de alguna manera las terribles fechorías que hacían, y los acerca más a los héroes literarios de las novelas de aventura. Se valora, también, la tradición oral, fuente antigua de cuentos y leyendas e inspiración para muchos autores, a través del personaje de María: "Paula sonrió. En el fondo a ella le encantaban todas las historias de la anciana y le alegraba ver que a Rafa le interesaban más que los juegos de ordenador" (pág. 21). También la autora parece esconderse detrás de las palabras del pirata Morato cuando éste defiende el valor de los nativos: "Ellos tuvieron doce bajas, nosotros veintiséis. Tengo que reconocer que los isleños lucharon bravamente, por lo que no me hubiera importado que pertenecieran a mi tripulación, te lo aseguro" (págs. 68 y 69).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador está en tercera persona; pero dentro de la obra hay otros narradores, María, que cuenta al niño la historia del fantasma, y el maestro, don Pablo, que le relata las correrías de los piratas. El narrador en tercera persona es el que domina la trama y va conduciendo al lector a través de los sucesos que acontecen a Rafa; los narradores internos sólo conocen una parte de la misma: María aquella que tiene que ver con su experiencia personal y el maestro lo hechos que ha descubierto a partir de las fuentes escritas y orales sobre el municipio. La primera enlaza su relato con la narración porque desea precisar un comentario del niño: "-¡Tía! No me trates como si fuera un niño pequeño, hace años que no creo en brujas, ni ogros, ni fantasmas, ni… -Espera, hijo, espera- le interrumpió María-, no metas a todos en el mismo saco… -¡No empieces que te conozco, María!- Paula interrumpió a su amiga-. No le llenes la cabeza con tus historias. ¡A ver si luego va a tener pesadillas!" (pág. 30, 31). El segundo lo hace a instancias de la anciana que lo considera más preparado para lo que el niño demanda: "-Has tenido suerte, don Pablo ha estudiado la Historia de Teguise y sabe mucho de sus leyendas y personajes. Escúchalo a él. Yo ya te he contado lo poco que sé. Y don Pablo empezó a contar" (pág. 60). Historia, leyenda y tradición se mezclan en la obra por mucho que en la vida intenten

separarse.

Personajes: El personaje principal es Rafa, un niño de diez años atado a una silla de ruedas que debe someterse a una complicada operación a la vuelta del verano. Se deduce que, hasta el momento, ha estado algo protegido por sus padres pues, desde que llega a la isla, su tía lo obliga a realizar actividades por sí mismo, sin ayuda: "A medida que iba leyendo, lo iba embargando primero la sorpresa y luego la indignación. ¿Es que su tía era idiota? ¿No sólo lo abandonaba a su suerte el primer día sino que, además, pretendía que saliera a la calle y le hiciera la compra! ¿A dónde lo habían mandado sus padres? El recuerdo de su madre y el desamparo que sentía le provocó el llanto. No podía controlarse" (pág. 16). Al final del libro, Rafa es otro, se ha hecho mayor: "Se sentía muy cambiado, se veía mayor, más fuerte y estaba muy moreno. Además, había comprobado que podía hacer todo, TODO LO QUE QUISIERA, sin importarle su silla de ruedas" (pág. 115). De la tía Paula se dice: "Rafa sabía que su tía era fisioterapeuta y que daba clases en la Escuela de Enfermería, que le encantaba viajar, que según sus padres era un "culo inquieto" y no paraba mucho tiempo en ningún lado. Era una mujer joven, la hermana menor de su madre, alegre y de muchos amigos. A Rafa le caía bien, tenía algo de pícaro en la sonrisa y muy pronto establecía relación de complicidad lo que hacía sentirse bien a los demás" (págs. 11 y 12), pero, sobre todo, es muy inteligente porque, aunque Rafa piensa el primer día que lo ha abandonado, ella observa cómo el niño se prepara y va a buscar el pan: "Desde unas esquina de la plaza, bien escondida, la tía Paula sonreía. Había estado vigilando las andanzas de su sobrino todo el tiempo y se sentía muy orgullosa de él" (pág. 23). Los otros personajes destacados del pueblo son María y el maestro, como ya hemos dicho narradores de una parte de la historia, y Tito, el perro que sigue a Rafa siempre y le ofrece compañía, seguridad y alegría. Pero existen otros personajes en el otro plano de la realidad, el del pasado, entre ellos el pirata Morato Arráez, fiero e imperturbable, pero también tierno y caballeroso con Constanza y su madre, hija y esposa del Marqués de Herrera. En este plano de la realidad, los roles no están tan definidos, obviamente los piratas son los personajes negativos, malos, los que llevan la destrucción por donde quiera que pasan pero no son los únicos, en un momento explica Morato a Rafa: "Yo sé que los libros han dedicado muchas páginas a contar las atrocidades cometidas por los piratas… Pero ¿sabías tú que a la mayoría nos ayudaban los reyes de nuestros países para que atacáramos las naves extranjeras? ¿Sabías que repartíamos con ellos nuestros tesoros? ¿A quién hay que considerar más miserable, al que roba y se juega la vida o al que, desde su palacio, reclama parte de lo robado?" (pág. 80 y 81) y continúa más adelante: "¿Quieres saber por qué vinimos a Lanzarote? Escucha bien: como comprenderás, en esta isla no esperábamos conseguir grandes riquezas, pero había otra razón que quiero que conozcas: Reinaba en España Felipe II y su representante aquí era don Agustín de Herrera y Rojas, Señor de Lanzarote. Este hombre fue más cruel y despiadado que nosotros. Sus soldados hacían frecuentes incursiones a las cercanas costas de África para capturar hombres, mujeres y niños que luego traían a la isla para trabajar y vivir como esclavos. Piensa que cuando llegué aquí por primera vez casi toda la población de Lanzarote estaba formada por moriscos o descendientes de moriscos… Entenderás ahora que mi tripulación y mis colaboradores, los capitanes Mehemet, Abrahen y Alí, tuvieran tanto interés en venir a estas costas para liberar a los suyos" (págs. 81, 82 y 83). De nuevo, la autora parece decirnos que no es oro todo lo que reluce, y que el conocimiento del la realidad exige profundizar en ella y contemplar todos los matices que encierra. Tal es así que Constanza, obligada por su padre a casarse con don Gonzalo Argote de Molina, persona erudita pero "impertinente que hacía imposible que su joven esposa pudiera mantener con él cualquier sencilla conversación sobre sus

ocupaciones cotidianas" (pág. 101), prefiere huir con el pirata; este amor desgraciado no tiene final feliz y ambos jamás pueden volverse a reencontrar.

Léxico: Cuando se narra el encuentro con María, se refuerza el léxico relacionado con los sentidos lo que realza el retrato de esta mujer en la que se une el presente y el pasado y que, tan bien, refleja la cultura más ancestral: "La mujer se inclinó sobre él y le tomó la cara con sus manos. Rafa aspiró un olor profundo a manzanilla, hierbabuena y limón. El rostro de la anciana parecía de seda, suave y lleno de arrugas…" (pág. 26). El lector percibe los aromas, las texturas, y la palabra aviva su imaginación de tal modo que puede recrear perfectamente la casa y a la propia María: "Los esperaba en una habitación fresca, enjalbegada con cal teñida de azul y una gran ventana abierta por la que se veían las palmeras que crecían en el patio de la casa. Sobre la mesa cubierta con un lindo mantel bordado, esperaban tres tazones de leche de cabra, un plato de rosquetes y un bizcochón" (pág. 28). El olfato, el tacto, la vista y hasta el gusto destacan en estos breves párrafos; la casa se convierte en un refugio perfecto para protegerse del calor del verano. Además de este vocabulario encontramos dialectalismos: ""baifa" (pág 24), "agua de Moya" (pág. 38), expresiones coloquiales: "parado como un pasmarote" (pág. 55), "ni corto ni perezoso" (pág 56) y términos poco frecuentes en el léxico de los niños, culto para su nivel de competencia lingüística, lo que hace presuponer a lectores mayores: "haldas" (pág. 32), "enfrascados" (pág. 58), "desdibujándose " (pág. 84), "insurrección" (pág. 89), etc. Todo ello nos indica la selección cuidada de las palabras para proporcionar fluidez a la historia y veracidad a los personajes. En alguna ocasión sorprende el uso de sinónimos para silla de ruedas a la que también se denomina "carro" (pág. 41).

Sintaxis: Los párrafos se organizan generalmente de forma breve y con oraciones no excesivamente largas pero hay fluidez en la narración y todo tipo de estructuras sintácticas: "Poco a poco, su llanto se fue calmando y como quien ha superado un amargo trance, sacudió la cabeza y tomó la decisión de no pensar más en la operación ni en sus consecuencias. Luego, impulsó la silla y salió a la calle" (pág. 49), sin embargo también hay ejemplos de párrafos bastante largos que, en ningún caso, suponen una merma en la habilidad narrativa (págs. 44 y 45). Algunos errores sintácticos: "Me parezco más con la tía" (pág. 27), "-Me, me, me, me…¡Me se apareció un fantasma!" (pág. 37), se utilizan como recurso para caracterizar la forma de hablar de los personajes. Las repeticiones, que pueden ser un recurso literario, a veces son descuidos en la redacción pues no aportan ninguna carga expresiva al texto, al contrario, lo hacen más rudimentario: "No recuerdo como me volví…Tenía forma de hombre, pero no era como_mi padre… Era como transparente y yo podía ver la paredes que estaba a su espalda como si estuviera mirando el fondo del aljibe… " (pág. 35), aunque siempre nos queda la duda de si no será ésta una manera de lograr mostrar cómo se sintió el personaje ante lo inexplicable. También hay alguna construcción forzada, correcta pero poco natural: "Un enorme mar de nubes blancas se perdía en el horizonte y de vez en cuando se podían divisar trocitos de un mar azul profundo por un resquicio entre ellas" (pág. 114).

Descripciones: Se describen personajes, la tía Paula, María y al fantasma del pirata Morato: "Rafa tenía frente a él, flotando sobre las piedras del suelo, la figura de un hombre de aspecto fiero con la barba y pelo negros, rizados y ásperos; su camisa blanca estaba llena de manchas y una ancha correa de cuero le cruzaba el pecho uniéndose a la que le sujetaba el pantalón a la cintura. Pero el niño se fijó sobre todo en los ojos de aquella aparición. Eran grandes, muy oscuros y muy tristes, y no daban ningún miedo aunque toda la figura resultaba agresiva" (pág. 72). También el entorno donde viven,

como la casa de María, ya expuesta en el apartado del léxico. Ninguna de estas descripciones es demasiado extensa y se fundamentan en elementos objetivos aunque, también, en las emociones que éstos despiertan: “La pintura naranja de las paredes, la repisa llena de libros, la mesa de noche con el vaso de agua y la lámpara de lectura, la alegre alfombra tejida en vivos colores… Todo lo que vio le hizo sonreír complacido: su tía se había esmerado en preparar el dormitorio” (pág. 10), “Recordaba su llegada a Teguise, las calles empedradas y dormidas bajo el sol de la tarde de agosto. No se veía un alma y Paula llamó a un vecino para que la ayudara a mover su equipaje” (pág. 12). También el mar está presente, brevemente se hace una referencia a la playa de Famara donde el niño, su tía y el perro pasaban muchas mañanas; paisaje y personajes establecen una simbiosis en la que se entremezclan los sentimientos: “El perro se perdía a lo lejos en largas carreras por la orilla hasta los mismos pies del acantilado que, negro e imponente, se reflejaba en las aguas del océano. Rafa dejaba que la arena se amoldara a las formas de su cuerpo al tiempo que el calorcillo le entraba hasta lo más profundo llenándolo de un agradable sopor. Pero Paula no lo dejaba mucho tiempo en esta quietud y se lo llevaba hasta la orilla, donde las olas llegaban mansamente y allí lo dejaba mientras que ella se internaba en el mar.” (págs. 44, 45).

Otros: Uno de los aspectos más interesantes de la obra es la elección de la autora de introducir el relato dentro del relato y de distribuir entre varios narradores la continuidad de la trama.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La connotación la aporta el personaje de María y las sugerencias que va aportando el callejón de la sangre antes de que se dé a conocer la historia del pirata. El lector crea sus hipótesis sobre lo que pudo pasar en esta callejuela y después se verán recompensadas o no. El hecho de que tanto en el vocabulario como en las descripciones se destaquen los aspectos emocionales también ayuda a crear una atmósfera subjetiva.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: La obra aporta una narración histórica, a través de ella el lector descubrirá una parte de lo que acontecía en Lanzarote hace siglos, por lo que no es necesario que la conociera con anterioridad.

Mitos o leyendas: ¿Fue real la historia del pirata o sólo una leyenda? No parece que la narración de parte de un fantasma tenga visos de realidad más allá de lo que cada uno quiera creer. La transmisión oral que destaca como un elemento constitutivo del texto favorece la creación de leyendas, con base real o no. María comienza diciendo: “Esto que te voy a contar pasó hace muchísimo tiempo, y tenía unos cinco años” (pág. 33); por su parte, el maestro, la fuente más “científica” que aparece en el relato insiste en que cada uno crea lo que quiera: ”-A ver- preguntó don Pablo-, ¿quién crees tú que es el pirata que se le apareció a María? –Bueno, cuando ella me contó la historia me dijo que era el Morato Arráez… El maestro se echó a reír de buena gana. -¿Y tú prefieres que sea Arráez en vez de Calafat? Rafa sonrió reconociendo que así era, efectivamente, aunque no pudo explicar el motivo. –Mira, Rafa, fueron muchos los piratas que por desgracia visitaron Lanzarote, así que puedes creer que fuera el Morato, Calafat, el Turquillo… ¡O cualquiera otro de los muchos que desembarcaron en la isla!” (pág. 85).

¿Relación con otros textos?: En un momento del relato, se apela al conocimiento que los lectores puedan tener sobre los cuentos de hadas pues la conversación de la tía Paula y de

María parece la de dos brujas: “-Esta es la mejor época para coger las hierbas: hay luna nueva -dijo la anciana-; ya sabes, si quieres aprender, ven una de estas noches.– Miró a Rafa y se echó a reír” (pág. 29). Después ellas mismas confirman esta apreciación: “-Paula, ¡tu sobrino cree que somos brujas! Rafa, tú también puedes venir a coger espliego y manzanilla, y te enseñaré a hacer un emplasto con cebolla para cortar la sangre. –Las dos mujeres se rieron a carcajadas” (pág. 30).”

Valores poéticos: El sentido del humor es un buen recurso que se observa en varios momentos de la obra, a pesar del carácter misterioso y algo macabro del relato. Uno de estos momentos se produce por el doble sentido que coloquialmente se da al término fantasma: “-No digas eso ni en broma –le reconvino María-. ¡Ni en broma! ¿Tú no sabes que estás llamando a los espíritus con esas palabras y que aquí, en Teguise, hay más fantasmas que en el resto de la isla? El maestro le pasó el brazo por los hombros a la asustada mujer al tiempo que le picaba un ojo a Rafa. –Así es, Rafa. En este pueblo hay muchísimos fantasmas que son totalmente inofensivos. De quien hay que cuidarse es de los fantasmones de carne y hueso, que también abundan en la Villa” (pág. 67). Incluso, en el encuentro con el sanguinario pirata, hay una situación algo surrealista y divertida que relaja completamente la tensión que se presuponía en este episodio: “El niño obedeció la voz que lo tenía hipnotizado, pero impulsó la silla con tanta fuerza que atravesó el cuerpo del fantasma y se quedo a su espalda. -¡Pero no con tanto ímpetu! No sé qué extraño artilugio es ese que montas, pero me has atravesado de lado a lado. Rafa maniobró diestramente y volvió a tenerlo enfrente” (pág. 73). Además del humor, usa la autora también imágenes poéticas para hacer más plásticas las descripciones: “jirones de calima amarilla y sedosa” (pág. 43), “más que oír parecía que bebía las palabras del Morato”, y en el final, alguna más común y tópica: “… y se prometió hacer de su vida una travesía llena de encuentros y felices singladuras” (pág. 117).

Algún/os aspecto/s que destaca:

La habilidad narrativa de Lola Suárez se mantiene en esta obra que, a pesar de ser un texto hecho por encargo para destacar una parte de la historia de Lanzarote, tiene intriga y emoción.

3.12. *El Delfín Plateado*

Datos bibliográficos y de la edición: Félix Hormiga, *El Delfín Plateado*, Madrid, Beginbook Ediciones, nº 1 de la colección BICI (Biblioteca Canaria Ilustrada), 2013, sin paginar. Ilustrador: Javier Arres Formato: Formato de libro de bolsillo, un poco mayor de lo habitual, ilustraciones en color que ocupan todas las páginas, aunque no destacan precisamente por la luminosidad pues son muy oscuras y, en ocasiones, no se distinguen bien las figuras; son bastante inapropiadas en relación al texto que resalta por el colorido del paisaje y la exuberante vegetación. Es un libro sin paginar por lo que no pueden referirse las páginas de las citas.
Datos sobre el autor/a: Antonio Félix Martín Hormiga nació en Arrecife (Lanzarote) y ha desarrollado su actividad siempre en el campo de la cultura y la literatura. Ha escrito teatro, prosa (sobre todo aquella vinculada con la investigación histórica) y literatura infantil y juvenil. Además ha desarrollado una actividad de gestión cultural tanto en el ámbito privado (responsable, entre otras, de las editoriales Litoral y Cíclope), como en el institucional, fue responsable de cultura y de publicaciones del Cabildo de Lanzarote. Ha impartido numerosos cursos de teatro y de Animación a la lectura y participó en el Programa de Animación a la Lectura (PAL) del los Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura.
Sinopsis del argumento: El cuento narra cómo un grupo de feroces piratas se convierten en pacíficos agricultores e inventores de batidos y bebidas refrescantes. La tripulación del *El Delfín Plateado* estaba formada por piratas cuyo denominador común era que todos tenían una pata de palo, además de que surcaban los mares, abordaban barcos y robaban tesoros como hacen todos los piratas. Un día, el barco llegó a un exótico manglar, en la orilla de un río en América, entonces el capitán bajó del barco y, debido a su torpeza para moverse en tierra firme, estuvo algún tiempo quieto. De pronto, su pata comenzó a convertirse en el árbol del que procedía su madera, así, como estaba hecha con madera de peral, comenzó a dar peras. El resto de los piratas, muertos de envidia, decidieron también bajar a tierra y cada uno tuvo un pequeño árbol en su pata. Una vez decidieron volver a alta mar ya no pudieron atacar a otros navíos pues temían que, en medio de la batalla, el precioso huerto en que se había convertido su barco, se estropease. De este modo, fueron conocidos por sus zumos y batidos y por los nuevos sabores que experimentaban mezclando los productos de su original huerta.
Tema o temas: El texto es una narración de piratas que comienza como se espera, es decir, describiendo a unos protagonistas temibles, aunque pronto la historia da un giro y termina en una moraleja: los malos se convierten en buenos y descubren que así son más felices. Moraleja muy común en los textos que se dirigen al público infantil, aunque no responde al canon de los cuentos tradicionales, en los que los malos son castigados pero desempeñan su rol sin cambios hasta el final (tal como sucede, por ejemplo, en *Barba Azul* de Perrault), sí al de los cuentos que se incluyen en la literatura infantil más contemporánea (así hay piratas bondadosos, tiernos y hasta románticos, ejemplo de ello es *El pirata despistado* de Chema Hernández Aguiar). Además, podemos decir que el libro tienen temática fantástica, pues, de alguna manera, los piratas sufren un hechizo, el lugar en el que fondean el barco tienen un poder misterioso.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

Destaca en esta historia el sentido del humor y el juego constante con el estereotipo de pirata que conocemos por la literatura universal. En todo barco de piratas que se precie siempre hay uno que tiene una pata de palo, habitualmente el capitán (*La isla del tesoro* es un buen referente porque, aunque Long John Silver no es el capitán de la goleta, sí es el jefe de los piratas que se hacen pasar por marineros). Pero en el cuento de Félix Hormiga todos tienen la pata de palo, "por eso cada vez que había que hacer maniobras, el turno que descansaba no podía dormir, pues las patas de palo, al golpear la cubierta, hacían un estruendo parecido a un concierto de tambores". El autor parece defender una convivencia basada en el respeto a la naturaleza, más que en la violencia, visión idílica del destino de los piratas, ahora convertidos en jardineros: "Allí, con sus armas hicieron útiles regaderas y todo tipo de herramientas, y se convirtieron en agricultores y excelentes jardineros. Vendían toda su producción a los demás barcos que estaban encantados del buen hacer de los antiguos piratas".

Elementos narrativos (ejemplos):

Narrador: El narrador es en tercera persona y el inicio del texto se asemeja al de los cuentos tradicionales: "Esta es la historia de un hermoso navío llamado *El Delfín Plateado*…". Pero, al final de la historia descubrimos que es un narrador que ha sido testigo, por lo menos en parte, de lo que cuenta ya que pudo acceder y leer el libro de recetas de los piratas: "El cuaderno de bitácora, donde antes se anotaban todos los datos y acontecimientos de la navegación, se convirtió en un libro de recetas de cocina vegetariana y de todo cuanto sabían hacer. Yo, que tuve la gran suerte de leerlo, recuerdo todavía algunas recetas, especialmente las de los helados, sorbetes, batidos y tartas, pues aunque había muchas de potajes y sopas, esas nunca quise aprendérmelas". El narrador no sólo pudo tener el libro entre sus manos, sino que contó con tiempo para aprender las recetas y leerlo completo ya que tiene sus preferencias. No sabemos si este narrador es contemporáneo de los protagonistas o bien tuvo acceso a la información tiempo después de que ocurrieran los hechos, no se aclara este punto.

Personajes: El protagonista del relato es el capitán Pata-Palo-Pera. El capitán es un hombre importante y se detalla parte de su "curriculum", porque no es un pirata cualquiera, él "era pirata desde niño. Había navegado con el célebre corsario sir Walter Raleigh". Este Pata-Palo-Pera era oriundo de Lanzarote y se había colado como polizón en el barco de sir Walter Raleigh que iba rumbo a América: "un muchachito que apenas iniciado su vida en el mar iba a sufrir el desafortunado percance de perder un pierna en una corta escaramuza de la flota con una goleta berberisca. Por tal motivo obtuvo la gracia y protección de sir Walter que se ocupó de su aprendizaje". Se describe como un pirata ágil a pesar de contar sólo con una pierna, que se movía por el barco con una enorme rapidez; sin embargo era torpe en tierra por lo que apenas bajaba de su nave cuando llegaban a puerto. Pertenece Pata-Palo-Pera a la época en que los piratas estaban, en muchos casos, auspiciados por sus gobiernos pues servían para robar los tesoros que venían de América (generalmente en barcos españoles) y aumentar las arcas de sus respectivos países. Junto al capitán, aparecen otros personajes, miembros de su tripulación: Pata-Palo-Papaya, Pata-Palo-Durazno, Pata-Palo-Naranja, Pata-Palo-Limón… Todos tienen una pata de palo y un nombre que los identifica por la madera de su pata, nombres funcionales que vienen muy bien para el desarrollo de la historia. En algún caso, el nombre tiene que ver con alguna característica física o de la personalidad del que lo lleva, por ejemplo, se explica: "A uno de ellos que tenía un culo enorme y que siempre

andaba con problemas de pantalones, le brotó un excelente racimo de papayas, era el pirata Pata-Palo-Papaya", y que Pata-Palo-Limón "era un personaje con un carácter muy agrio, se enfadaba sin motivo alguno y tenía una voz que también era agria. El día que se enroló en el *Delfín Plateado* subió la escala gritando: "¿Esto es un barco? ¡Esto es una basura! ¡Esto no sirve para nada! ¡Esto se hunde nada más salir de puerto! La culpa la tengo yo por dejarme convencer por estos piratas de pacotilla". Y así se pasaba todos los días, nada parecía gustarle". De alguna forma también el barco se convierte en un personaje pues se transforma en un frondoso huerto, según la madera de la que estuviesen hechas cada una de sus partes, florecían todo tipo de árboles y flores.

Léxico: El vocabulario combina términos marineros más conocidos: "bajel", "castillo de popa", "mástil", "mascarón de proa", "ensenada", "fondear", etc., con otros menos frecuentes y, por tanto, más difíciles de entender: "jarcias arriba", "puesto de serviola en la amura", "carenar el barco". "arranchamiento", "troneras". También aparece léxico relacionado con la vegetación, la fruta y el entorno, americano: "mangos", "aguacates", melocotones, ""kiwis", "mandarinas", nenúfares", "manglar", "mangle" y algún término bastante común en Canarias donde su uso es más frecuente que en otras zonas hispanohablantes: "… cuando los piratas se dieron cuenta de que sus maravillosas plantas, árboles, flores y frutos se escacharían y entonces…". Destaca, por otro lado, algunos términos poco comunes que señalan un manejo del léxico fluido por parte del autor: "destellos metalizados", "picos voluminosos", "colonia de cangrejos", "algarabía de pájaros", "profusa selva", "fragosa vegetación", feraz vegetación", etc.

Sintaxis: Las sintaxis es sencilla pero no necesariamente simple pues se utilizan distinto tipo de frases: "Se trataba de una fragata, un navío de tres palos, que navegaba con pabellón inglés. Los piratas se extrañaron de que el barco no se diera a la fuga, pero pronto descubrieron el porqué: los ingleses, al ver tanta vegetación, lo habían confundido con una pequeña isla. Así que los tripulantes de *El Delfín Plateado* aprovecharon la confusión y, cuando los marinos de la fragata quisieron darse cuenta, ellos estaban haciendo la maniobra de abordaje, preparados con sus garfios, espadas, machetes, pistolones, porras y demás artilugios para la batalla". Algunas construcciones muestran un orden de palabras más cuidado de lo que se da en el lenguaje coloquial, tal sucede con la anteposición de adjetivos, algunos de los cuales tampoco son muy usuales: "aguerrida tripulación", "amplio mar", "fragosa vegetación", "profusa selva", "una débil y casi transparente hojita". Hay también alguna construcción sintáctica que parece errónea, confusa: "No pasaron ni cinco días cuando descubrieron frente a un barco".

Descripciones: Las descripciones se centran en los personajes y el paisaje, sobre todo en lo que sucede cuando las patas de palo se transforman en árboles. La exuberancia y exotismo de la vegetación es la referencia constante en todas ellas, por ejemplo, el lugar donde amarran el barco, y que obra la magia, es una selva en la que había "cientos de pájaros multicolores, algunos con destellos metalizados y con plumas tan largas en la cola que parecían dibujos interminables en el aire; otros había con picos voluminosos de color vainilla". Predomina el color en esta descripción, igual que en la que se refiere al lugar donde se establecieron definitivamente los piratas cuando decidieron dejar de serlo: "Era una hermosa bahía de agua color turquesa con clarones que iban del celeste al casi blanco debido a los restos coralinos". Los colores y olores son la característica principal de la transformación del barco en jardín y huerto: "Los mástiles se convirtieron en unos robles portentosos; por la cubierta las tablas de manzano echaron sus frutos, nacieron mangos olorosos, verdes y morados aguacates, nenúfares en las tablas que estaban medio

sumergidas, ciruelas, melocotones, castañas, peluditos kiwis, aromáticas mandarinas y un sinfín de frutos y flores…". Con estos datos bien podría proponerse el lector realizar un dibujo de tan estrafalario buque.

Diálogos: No hay diálogo en el texto, todo se centra en contar los hechos, tal como se hacía en los relatos de la tradición oral en los que el narrador poseía toda la fuerza de la palabra gracias a la que mantenía la atención del que escuchaba.

Otros: Es necesario destacar cómo la edición no se limita sólo al texto de la narración, por ejemplo, hay abundantes ilustraciones y un glosario que se incorpora al final del libro en el que se aclaran algunos términos que se consideran poco conocidos, o ignorados, por los lectores más jóvenes. Entre estas aclaraciones hay algunas que se refieren al significado de palabras: "mascarón de proa", "arranchamiento", "abarloarse", "tronera", "cuaderno de bitácora" y otras a personajes o lugares desconocidos: "Shakespeare, "Sir Walter Raleigh", "El Dorado".

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El lector puede imaginarse el entorno en el que se desarrolla la historia: barco, manglar, huerto en que se convierte el buque gracias a las descripciones, poco más. Los detalles y la precisión de la narración no dejan lugar a muchas cábalas.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Hay referencias históricas y literarias muy concretas, que ayudan a la localización temporal y espacial del texto, estos datos verídicos enlazan la ficción con la realidad a través de un recurso, de un juego, literario que da un barniz de credibilidad a la historia de aquellos piratas que terminaron siendo jardineros. Así se habla de que Pata-Palo-Pera había estado bajo la protección de sir Walter Raleigh (personaje que nació en 1552 y murió en 1618) y se explica quién era este personaje: "El corsario inglés, importante personaje de la época de Shakespeare, fue un hombre que, obsesionado con la leyenda de El Dorado, organizó una expedición de cinco navíos que partió de Plymouth el dieciséis de febrero de 1595. En 1617 preparó una nueva expedición con dieciséis barcos y dos mil hombres, a la búsqueda de la "grande y dorada ciudad de Manoa". Con este motivo recaló por aguas de Canarias dos semanas y en la ocasión que lo llevó a Lanzarote se avitualló de víveres y también de un polizón…"

Mitos y leyendas: Únicamente se nombra la leyenda de El Dorado como una referencia que explica, en parte, cómo se conocieron el capitán pirata Pata-Palo-Pera y su mentor sir Walter Raleigh. Por otro lado, el texto se convierte en un mito: los malvados que se convierten en amantes de la naturaleza a la que aprenden a respetar y de la que obtienen sus frutos en paz.

¿Relación con otros textos?: Este cuento aparece en otro libro de Félix Hormiga, *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*, publicado en 2005. En este texto anterior se introduce la historia del *Delfín Plateado* y del pirata Pata-Palo-Pera porque los protagonistas encuentran en la orilla de una playa un mascarón con forma de delfín que colocaron en una gran sala común que utilizaban todos los habitantes de la isla. En una ocasión, visitó la isla un inglés de larga barba blanca que les contó la historia del *Delfín Plateado*, exactamente la misma historia que se reproduce en esta edición. Este pasajero es el narrador que leyó el cuaderno de bitácora del barco y aprendió las recetas de los piratas.

Valores poéticos: Uno de los aspectos más destacados de la narración son las imágenes como la del barco lleno de flores y frutos, que más parecía una huerta que un barco de piratas. Hay, además, algunas imágenes acordes con el tono humorístico del texto como la familia de cangrejos que se instalan en un mangle en el castillo de popa y que se tejen jerseys a rayas y se ponen un parche en el ojo para parecer verdaderos piratas: "… una colonia de cangrejos que, nada más enterarse que estaban en un barco pirata, se fabricaron unos parches y se los pusieron en los ojos como si fueran bucaneros tuertos y, pese, al enorme trabajo por la cantidad de mangas que tuvieron que coser, se hicieron unas vistosas camisetas a rayas azules y blancas". Es también divertido imaginarse la convivencia entre los piratas una vez florecidas sus respectivas patas: a Pata-Palo-Papaya atento a Pata-Palo-Naranja, "pues a Pata-Palo-Limón, que pasó de ser marinero a cocinero especialista en ensaladas, le dio por ir diciendo que el batido de papaya con naranja era muy sabroso y digestivo, y, claro, toda la tripulación sintió deseos de probarlo", a Pata-Palo-Regaliz vigía "pues había mucha gente golosa" o a Pata- Palo-Caña huyendo de los deseos irrefrenables de la tripulación "pues a los piratas les gustaba mucho el ron y ya se sabe: el componente más importante de esta bebida es el jugo de la caña de azúcar". El humor también se deja notar en algunas aclaraciones que se refieren al hecho de que todos los que navegaban en *El Delfín Plateado* llevaban una pata de palo: "Esta es la historia de un hermoso navío llamada *El Delfín Plateado,* y su aguerrida tripulación: veinticuatro piratas, cada uno de ellos con una firme para de palo", "Sentía por los barcos donde le había tocado navegar un amor especial, tanto que cuando arribaba a puerto apenas bajaba del bajel; se podía contar con los dedos de las manos las veces que lo había hecho y le sobrarían dedos, ¡cuánto más si además usaba los cinco dedos que sumaba en sus dos piernas!"

Algún/os aspecto/s que destaca:

Este texto es una edición de una obra escrita con anterioridad por el autor que se utilizó para iniciar una colección auspiciada por el Gobierno de Canarias de relatos cortos destinados al público infantil. Es por tanto un cuento "rescatado" de otro libro.

3.13. *El pirata despistado*

Datos bibliográficos y de la edición: José María (Chema) Hernández Aguiar, *El pirata despistado*, Madrid, Editorial S.M., colección Pictogramas en el cuento de, 1998, 117 páginas. Ilustrador: José Mª Lavarello. Formato: Formato de álbum ilustrado con pictogramas, al final del libro se encuentra el glosario de términos además de varias ilustraciones que ocupan toda la página relacionadas con la temática del cuento: un pirata, un mapa, un barco, etc.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: El capitán Félix es un pirata muy temido pero muy despistado. Es tan despistado que es capaz de salir de su casa sin el sable o con el cucharón de la cocina en el cinturón. Su madre le recuerda lo que debe coger y, en ocasiones, lo viste para impedir que llegue al barco en zapatillas y pijama. Es más, en lugar de colgar la bandera negra de los piratas con la calavera y los huesos, en un abordaje izó una camiseta de flores. Tantos son sus despistes que, nuevamente asesorado por su madre, decide dejar la piratería y con el tesoro que ha ocultado comprarse un carrito de helados. El problema es que no sabe dónde escondió el cofre del tesoro hasta que, otra vez su madre, le indica que está sentado encima de él. Dentro del cofre hay estrellas de mar, ostras con sus perlas y caracolas. Entonces, Félix se queda absorto escuchando el ruido de las olas con las caracolas en los oídos.
Tema o temas: La historia es muy sencilla, destinada a los primeros lectores por lo que su temática es también muy simple: ésta es una historia de piratas pero de un pirata muy especial. Como en toda historia de piratas hay abordajes, mapas del tesoro, cofres… pero todo adquiere un nuevo significado en manos de este pirata algo torpe e ingenuo. El sentido del humor envuelve todo el texto y hace sonreír al lector ante lo absurdo de algunas de las situaciones que describe.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: Como hemos adelantado, el autor utiliza el humor de lo absurdo para contar una historia increíble. Trata a su personaje como si de un niño pequeño se tratara porque lo llaman el Temido, pero su madre está siempre pendiente de él para que no meta la pata. Es más, el autor construye una madre que parece una superheroína pues va nadando en flotador a la isla en la que su hijo anda buscando el tesoro sin hallarlo porque está sentado encima de él.
Elementos narrativos: Narrador: El narrador es en tercera persona, narrador omnisciente. La historia comienza como los cuentos de hadas:”Érase una vez…”.

Personajes: El personaje principal es Félix, el pirata despistado, que no parece ser muy fiero, todo lo contrario, parece un pirata hogareño, que desea dedicarse a vender helados. Todos los días sale de su casa, es decir, que no vive en el barco, tiene una madre muy cariñosa (en las ilustraciones parece ya mayor, casi un abuelita) y una hermana que aún usa chupete porque Félix a veces sale con él colgando por despiste. La madre es una mujer atenta que trata a su hijo como si fuera un niño, y es capaz de vestirlo con su casaca, su fajín, el pañuelo, la camisa, los pantalones, y el sable, ¡todo un pirata! No tiene ningún problema en que su hijo se dedique a la piratería, le pide que deje el oficio porque es despistado y no va a trabajar de forma adecuada, no porque sea un trabajo indigno. No hay más personajes en la historia.

Léxico: Esta obra tiene la peculiaridad de que muchas palabras se sustituyen por imágenes para facilitar a los pequeños la lectura. Es un vocabulario básico, sin embargo algunos de los dibujos que sustituyen a las palabras no se entienden muy bien, es necesario consultar el glosario. Por ejemplo, para indicar el palo mayor utiliza un barco de vela y una flecha roja indicando el mástil, para los términos "abordaje" y "batalla", incluso para "día", también se usan barcos aunque con algún matiz diferente en el dibujo en el que hay que fijarse: para "batalla", se ven los cañones con unas nubes muy pequeñas que supuestamente representan la pólvora, en el "abordaje" hay dos veleros pegados y en "día", un barco con el sol en el cielo. "Félix", "pirata" y "capitán" están representados por figuras humanas parecidas, no iguales. Una palmera significa "cocotero", difícil de deducir si no lo explica el glosario. Teniendo en cuenta la temática y los protagonistas, es lógico que las palabras más frecuentes y repetitiva estén relacionadas con las actividades de los piratas: "tesoro", "cofre", "bandera", "calavera", "huesos", aunque aparecen otras inesperadas como "helado de chocolate, fresa y nata", "carrito de helados", "madre", "chupete". Hay palabras poco usuales y que, en ningún caso, el lector traduciría del modo que se propone, por ejemplo, para el dibujo de un pañuelo, el que usan los piratas, se propone "tocado", que no tiene ese significado habitualmente, pues un tocado se refiere a un sombrero o adorno que usan las mujeres en el pelo.

Sintaxis: Las oraciones son muy cortas y como están salpicadas de dibujos, aún lo parecen más. Los pictogramas rompen la estructura sintáctica. Hay bastantes enumeraciones de objetos que son fáciles para los pequeños: "Cuando por fin tenía su sable, Félix se marchaba con las zapatillas de dormir, el pijama y el chupete de su hermana" (pág. 8), "Su madre, cansada de los despistes de Félix, lo vestía con el pañuelo, la camisa de rayas, la casaca, el pantalón con botones de hueso y el fajín de pirata" (pág. 9), "El capitán Félix decidió ir a su isla desierta en busca del tesoro. Así, con las monedas, las joyas, las perlas y las esmeraldas compraría un carrito de helados de chocolate, fresa y rica nata" (pág. 15).

Descripciones: No hay descripciones.

Diálogos: Los diálogos son muy breves y siempre entre madre e hijo, aunque, en realidad, no son diálogos pues Félix no hace de interlocutor, sólo la madre pregunta o exclama para que el hijo enmiende sus despistes: " -¡Hijo, te llevas la escoba; anda coge el sable!" (pág. 6), "-¡Félix, hijo mío, deja ya este oficio! ¿No ves que llevas en la oreja, en vez de tu arete de oro, las llaves del cofre del tesoro?" (pág. 14). Sólo en un caso se establece un auténtico diálogo, cuando el pirata permanece mucho tiempo en la isla desierta y su madre lo va a buscar: "-¡Félix, ¿qué haces ahí sentado? Ya hace dos horas que tendrías que haber cenado. -¡Pues que no encuentro el tesoro! -¡Mira que eres despistado… ¿Dónde crees

que estás sentado?" (pág. 18). Otros: Los pictogramas, a pesar de que algunos son difíciles, son muy bonitos, y el texto es extremadamente sencillo lo que hace que sea un libro para mirar y leer, y disfrutar con el personaje extravagante que es Félix.
Elementos literarios: Ambigüedad y connotación: No hay ambigüedad o connotación, las situaciones se cuentan con claridad además de que son episodios cortos y elementales. ¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No, si acaso se apela a la información que el imaginario colectivo tiene de los piratas pues el texto resulta gracioso porque todos sabemos que los piratas son fieros, valientes y despiadados, por lo que extraña que el protagonista tenga una madre, una hermanita, quiera comprarse un carrito de helados, etc. Mitos o leyendas: No hay mitos ni leyendas. ¿Relación con otros textos?: En la literatura infantil contemporánea se han cambiado muchos roles y hay abundantes obras cuyos personajes representan los valores contrarios a lo que se espera de ellos como estereotipos. En la literatura infantil canaria encontramos otros piratas divertidos y extraños como, por ejemplo, *El pirata Malodor* de Ernesto Rodríguez Abad que narra la historia de un pirata que no se bañaba nunca y en cuya barba crecía todo tipo de fauna y que se enamora de una sirena. Valores poéticos: El texto tienen rima interna que puede pasar desapercibida porque los pictogramas dificultad que se atienda a la fonética de las palabras: "Félix el pirata despistado, al llegar a su isla, sacó el catalejo y el mapa del tesoro. Y con la pala cavó y cavó, pues no encontraba ni el cocotero ni el cofre que en el mapa dibujó" (pág. 16). Rima consonante y algo ripiosa pero que ayuda a narrar la historia. Además de la rima, hay que resaltar el humor pues, por ejemplo, en el barco ondea una camisa de flores en lugar de una calavera, lo que demuestra que no son estos unos piratas muy fieros, además, la madre llega a la isla desierta en flotador, ¡no hay nada que una madre no pueda hacer! Eso es cierto, pero se trata de un pirata.
Algún/os aspecto/s que destaca: Libro bonito, bien editado. Hay que destacar el sentido del humor que transmite el texto. De alguna forma subvierte las características de los piratas y las transforma.

3.14. *El príncipe Tiqqlit*

Datos bibliográficos y de la edición:

Félix Hormiga, *El príncipe Tiqqlit*, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, Editorial Benchomo, 1993, colección "Tayri y Ayram", 33 páginas.
Ilustradora: Rufina Santana Vega
Formato: Formato de libro de bolsillo, ilustraciones (o dibujos) en blanco y negro algo rudimentarias y poco sugerentes.

Datos sobre el autor/a:

Antonio Félix Martín Hormiga nació en Arrecife (Lanzarote) y ha desarrollado su actividad siempre en el campo de la cultura y la literatura. Ha escrito teatro, prosa (sobre todo aquella vinculada con la investigación histórica) y literatura infantil y juvenil. Además ha desarrollado una actividad de gestión cultural tanto en el ámbito privado (responsable, entre otras, de las editoriales Litoral y Cíclope), como en el institucional, fue responsable de cultura y de publicaciones del Cabildo de Lanzarote. Ha impartido numerosos cursos de teatro y de Animación a la lectura y participó en el Programa de Animación a la Lectura (PAL) del los Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura.

Sinopsis del argumento:

Este relato corto se centra en la historia de una salamanquesa que dormita en una habitación de un hotel de Marrakech, y que, en su tiempo como ser humano, fue un príncipe, llamado Luz del Desierto. Este príncipe, gobernante de un reino próspero e inmenso, conoce un día a una bella y enigmática mujer, criatura que no pertenece a la materia sino a la fuerza y energía de las cosas, según ella misma comenta. Después de tan extraña revelación, el príncipe se sume en una tristeza profunda debido a su afán por el encontrar el lugar donde habita aquella figura. Vaga por el desierto hasta que en un oasis encuentra a aquellos seres maravillosos que, antes de que los abandone, le conceden un deseo: transformarse en un *tiqqlit*, palabra bereber de género masculino que designa a las salamanquesas. Desde entonces Luz Desierto es el príncipe Tiqqlit cuya vida no acaba jamás por lo que ve aparecer y desaparecer ciudades y hombres a lo largo de los siglos.

Tema o temas:

El texto tiene todos los elementos de los cuentos de hadas o mágicos que se han transmitido de generación en generación en todas las culturas: príncipes, reinos remotos, hechizos, misterios. El tema es, por tanto, fantástico: un príncipe que lo tiene todo pero que vive angustiado y triste, aburrida de su pacífica y venturosa vida, busca algo más sin saber qué. Lo encuentra en unos seres sobrenaturales que terminan concediéndole un deseo que lo hace feliz, un deseo extraño, por otra parte: convertirse en un insignificante animalillo en el que casi nadie repara. Junto a esta historia destaca otro tema: la oralidad. El carácter oral está en el origen de los cuentos, es consustancial a ellos y ha pervivido en los textos a pesar de que los distintos recopiladores los fijaran a través de la escritura. Los cuentos nacen con vocación de ser leídos o contados: la historia de Tiqqlit tiene su génesis en un relato que el narrador oyó al sastre Abdelaziz. Incluso, al final, se nos confirma que la intención del viejo era que "su nieto supiera la historia y pudiera volver a transmitirla cuando llegara el momento" (p.33).

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

El autor ha rodeado el texto de un ambiente de misterio que se consigue en gran parte, por la ambigüedad temporal que es constante en los cuentos de hadas. *Érase una vez* pero no

sabemos cuándo fue, y además no queremos saberlo, ya lo advierte el autor en la primera fase del relato: "es muy difícil saber en qué momento se convirtió en salamanquesa el príncipe" (p.7). Sólo descubrimos que fue en un tiempo remoto en el que todo es posible y gracias al cual el lector puede viajar a otro plano de la realidad. El espacio en el que se sitúan los hechos no hace sino facilitar ese viaje: la obra se desarrolla en la ciudad de Marrakech a la que se denomina la Ciudad Roja, y adquiere así significados nuevos basados en la asociación subjetiva. Esta localización tan exacta no se da en los cuentos tradicionales. La ambientación árabe del texto nos acerca al continente más próximo a nuestras costas pero, también, al territorio de muchos de los relatos infantiles de la tradición oriental. Por otro lado, en algunos fragmentos del texto se aprecia un tono humorístico que aporta el autor e introduce distensión en algunas situaciones irracionales e inexplicables. Esto se observa, por ejemplo, cuando el narrador relata las estratagemas que utiliza para que la salamanquesa vuelva a hablarle: le ofrece un polo de limón, támaras maduras y hasta "un paquete de insectos manufacturados en la India y tratado con hierbas aromáticas…" (pág. 12), o cuando el episodio con el animalito le hace recordar a un amigo suyo: "Me acordé porque a él lo llaman Lagartija" (pág. 14).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es un narrador en primera persona, que, además, ha sido testigo de parte de la historia que se narra: "Cuando lo conocí…" (pág. 7). Pero este narrador nos conduce a otro, el viejo sastre Abdelaziz, que es el que le cuenta quién es en realidad la salamanquesa. El texto contiene una historia dentro de otra historia: el autor esconde su palabra detrás de la de un narrador que, a su vez, dice reproducir las palabras de otro narrador. Tal como sucede con las matrioskas rusas, la historia se encierra dentro de otra historia. Esta peculiaridad es además la que le confiere al relato su ritmo y su evanescencia, aderezada con una escenografía (taller de un sastre, ritual del té) que nos transporta irremediablemente a la época en la que la palabra oída desvelaba secretos, transmitía sabiduría y hasta curaba.

Personajes: El protagonista de la historia es Luz del Desierto, que se describe como un príncipe hermoso y poderoso pero insatisfecho. Luz del Desierto, aunque ha luchado mucho, sólo tiene un problema, no sabe vivir en la inactividad de la paz, se aburre. No conocemos su nombre real, sólo el apodo por el que lo identificaba su pueblo. También es un misterio el destino que prefiere. Cuántos príncipes convertidos en animales aparecen en los cuentos de hadas: príncipes ranas, canarios, cangrejos, e, incluso, con atributos de varios animales a la vez como le sucede al protagonista de *La Bella y la Bestia*. Luz del Desierto, en cambio, elige ser una salamanquesa, atípica debido a los colores de su cuerpo y al olor a flores y palmeras que desprende, pero salamanquesa al fin. ¿Por qué un príncipe bello, poderoso y valiente iba a querer convertirse en salamanquesa? No lo sabemos. La salamanquesa recuerda al protagonista su infancia y es un animal común en el entorno que se describe. El texto deja entrever que quizás su deseo fue fruto de la precipitación: "recordó que siendo muy pequeño le gustaba contemplar los *tiqqlatin* y, sin pensárselo más, y, tal vez por encontrarse un poco ofuscado por la situación, dijo: -Quisiera ser un *tiqqlit.*" (págs. 30 y 31), pero no parece ésta una razón muy convincente. En cualquier caso, nuestro príncipe se diferencia de sus antecesores en la literatura infantil en que no es víctima de un hechizo sino de su propio deseo, por tanto no hay posibilidad de conjurarlo y así vive siglo tras siglo. Junto al protagonista aparece otro personaje envuelto en el misterio, la anciana: "una mujer mayor de tan increíble belleza y serenidad que todos los que la vieron desearon haberla conocido cuando su cuerpo era joven" (pág. 19). Esta figura femenina que aparece en *El príncipe Tiqqlit* representa, desde nuestro

punto de vista, la espiritualidad que se esconde tras el paisaje, la búsqueda de la paz y el sentido de la vida, encerrado como un secreto en las entrañas del desierto. No hay en el texto princesas, o amadas de cualquier condición. Junto a estos dos personajes, encontramos a Abdelaziz, el sastre, y al narrador, del que no se dice su nombre. Este narrador parece un residente, más o menos temporal, de Marrakech: vive en un hotel pero conoce la ciudad y cuenta con amigos entre sus gentes. En cambio, el sastre se muestra como un figura anciana, garante de la tradición y conocedor de las historias que han nutrido a su pueblo.

Léxico: El vocabulario de este relato es una mezcla de términos de distintos registros lingüísticos. Por un lado, encontramos expresiones coloquiales, más o menos familiares: "Volví a encender y allí estaba sin haberse movido ni para mosquearme" (pág. 9), "- Eres tú… ¿qué?- dije, un poco para comprobar si aquel animalito estaba hablando o yo me había vuelto loco de remate o más bien como una cabra harta de caramelos ácidos" (pág. 10), " Y basta de cháchara -agregó, para luego no decir ni pío "(pág. 12), "… en cuestión de sonidos no dijo ni ¡pshi!, que es lo menos que alguien puede decir, aunque sólo sea para no quedar mal! (pág. 12). Junto a ellas, también se mantiene un tono arcaico, que contribuye a rodear de magia la leyenda por medio de palabras o giros menos frecuentes, más cultos: "Metido en la dedálica medina…" (pág. 14), "Me acerqué al taller de sastre del viejo Abdelaziz, quien rodeado de retales grises, laboraba con su también vieja máquina" (pág. 16). En cualquier caso, el léxico seleccionado ayuda a que el relato adquiera un tono poético y fantástico. No destaca especialmente el vocabulario propio del español de Canarias, de hecho en las Islas no se utiliza apenas el termino salamanquesa, si en cambio su sinónimo *perenqué* o *peninqué*.

Sintaxis: Sencilla pero fluida, no abundan los párrafos muy complejos, lo cual no significa que sean excesivamente simples. Se muestra un buen manejo de la sintaxis, ejemplo de ello son fragmentos como los que siguen que combinan las oraciones yuxtapuestas con otras más largas en las que se observa una puntuación rigurosa: "Confieso que al verlo por primara vez sentí un poco de miedo. Era justo del tamaño de un lápiz después de afilarlo dos veces. Estaba sobre la cabecera de la cama y tan fresco que parecía parte del decorado; si hubiera tenido un hilito colgando, habría pensado que era una lámpara, de esas que hacen los japoneses" (pág. 7), "Me acerqué al taller de sastre del viejo Abdelaziz, quien rodeado de retales grises, laboraba con su también vieja máquina. Sentada en el suelo, me dedicó nada más entrar una amplia sonrisa. A las precisas palabras del viejo, el muchachito salió disparado. Más tarde volvería con una tetera de oloroso té con menta" (pág. 16). En algunos casos se utiliza el polisíndeton: "Tuve una idea: apagué la luz y conté cuarenta y uno, uno por Alí Babá y cuarenta por sus ladrones. Volví a encender y allí estaba sin haberse movido ni para mosquearme. Repetí la operación varias veces, contando más lento cada vez, y nada cambiaba, así que le perdí el miedo y decidí apagar por última vez la bombilla y dormir hasta el amanecer" (pág. 9). En alguna ocasión la frase se hace más larga, formada, sobre todo, por elementos yuxtapuestos con comas: " Le prometí un polo de limón, un *tagine* de cordero, un racimo de támaras maduras del color de la miel, y hasta me inventé que le compraría un paquete de insectos manufacturados en la India y tratado con hierbas aromáticas; y si bien es cierto que ante eso agitó un poquito la cabeza y sacó la lengua para rechupetearse los labios, en cuestión de sonidos no dijo ni ¡pshi!, que es lo menos que alguien puede decir, aunque sólo sea para no quedar mal" (pág. 12).

Descripciones: Las descripciones, aunque no son abundantes ni minuciosas, son otro

recurso para crear la atmósfera que envuelve al relato. Se describe a la salamanquesa en la habitación del hotel por medio de algunas comparaciones algo burdas: ”confieso que al verlo por primera vez sentí un poco de miedo. Era justo del tamaño de un lápiz después de afilarlo dos veces. Estaba sobre la cabecera de la cama y tan fresco que parecía parte del decorado; si hubiera tenido un hilito colgando, habría pensado que era una lámpara, de esas que hacen los japoneses” (pág. 7). También se hace una descripción breve de la plaza de la ciudad: “hervidero de gentes y de voces…” (pág. 14), y también breve, es la descripción de las criaturas mágicas del desierto: “Parapetado entre unas acacias, observó cada movimiento de aquellas personas. Sus voces eran melodiosas y sus gestos no sugerían ninguna violencia; hablaban y reían sin carcajearse. Miró hacia la ribera del agua y vio cómo desde ella se acercaba en su dirección aquella mujer que lo visitara en el palacio…” (pág. 28)

Diálogos: El texto es un cuento por lo que predominan los episodios narrativos, aún así también hay diálogo entre los protagonistas, es decir, entre el narrador y la salamanquesa: un diálogo breve, enigmático pues, al hecho de que un animalillo pueda hablar, se une que apenas aporta datos en su intervención, solamente interpela a su interlocutor con una frase: “¡Más grande imperio he tenido!”, para después pedir que se calle: “Y basta de cháchara- agregó, para luego no volver a decir ni pío” (pág. 12). Además de este diálogo, encontramos el de Luz del Desierto con la misteriosa mujer, también lleno de enigmas, hasta el príncipe reclama mayor claridad pues no comprende las palabras de la mujer: “¿Te burlas de mí?- le interrumpió saltando de su asiento con indignación, pues no era hombre de adivinanzas ni de misterios; pero al mirar el rostro risueño de la mujer volvió a serenarse” (pág. 22).

Otros: El espacio geográfico juega un papel muy importante en esta obra, no sólo porque la historia transcurre en la ciudad de Marrakech, sino porque también se mencionan aspectos de la cultura árabe, como la llamada a la oración (pág. 9), el gusto por las támaras que forman parte de su dieta (pág. 12), localizaciones concretas, plaza de Jemaa el Fná (pág. 12) o figuras históricas como Yusef Ben Tachfin (pág. 18).

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: Como ya se ha indicado en el apartado del léxico, en el texto de Hormiga destaca la connotación que se concreta a través de recursos literarios como la metáforas, comparaciones, personificaciones que apelan a las emociones o los recuerdos: “–Cuando la luna era joven y se entretenía sobre las ciudades cantando a los hombres, ocurrió esta historia que voy a contar…” (pág. 16), “–Nuestro reino está en el tuyo. Antes de que tú nacieras, mucho antes de que esas hierbas que sirven de comida para el ganado despuntaran de la fértil tierra y de que los astros se acomodaran en sus sitios, ya existía nuestro reino” (pág. 22). La evocación se logra, además de por el lenguaje y las imágenes utilizadas, por la indefinición temporal tan característica de los cuentos de hadas y por el espacio tan exótico. Además de por los enigmas que encierra la visita de la anciana a Luz del Desierto que ella, lejos de aclarar, acrecienta con un lenguaje críptico: “”-No temas. Soy lo que has querido ver. Tu pueblo me encontró bella porque ama la belleza, igual que su noble dignatario. No puedes tocarme porque mi vida no pertenece a la materia sino a la fuerza, a la energía de las cosas. Vine a hacerte un rato de compañía para que olvidaras tu soledad, para que supieras que no hay final y que, allá donde parece no haber nadie, miles de criaturas te observan, se sorprenden ante ti o cuchichean burlonas” (pág. 25). Esta declaración levanta toda clase de especulaciones en el lector que recurre a sus conocimientos para identificarla con un espíritu, o con la proyección de lo que cada uno

considera que es la vida más allá de los que observamos.

Mitos o leyendas: Todo el texto se refiere como una leyenda y así se expresa: "Había batallado mucho para lograr construir su reino y, sobre todo, para que su pueblo viviera en paz. Tanto, dice la leyenda, que gozando de paz no era tranquilo en su dormir…" (pág. 18). Sin que cite algún mito conocido, el autor utiliza, a través de los personajes femeninos del desierto, transparentes y mágicos, toda la recreación mítica de lo que hay más allá de la realidad, tal vez de la vida conocida. Esta imagen de seres etéreos, inmortales, aparece en una obra posterior del mismo autor, *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes* (en concreto en el capítulo "El veril de las almas").

¿Relación con otros textos?: En esta obra se menciona expresamente el cuento "Alí Babá y los 40 ladrones"; con esta cita el autor acerca más su obra a la tradición oriental y reafirma las relaciones entre su historia y los cuentos de hadas o fantásticos.

Valores poéticos: Todo el texto tienen un halo poético que envuelve la historia en leyenda, aunque destacan algunos fragmentos en los que el lenguaje se vuelve más sugerente: "-Hemos estado aquí desde siempre- continuó-, somos, quizá, el sueño del desierto (…) El desierto sueña con el mar fresco que habita en su interior, con los ríos subterráneos que alimentan a los oasis y a las criaturas y, sobre todo, se sueña reflejo de la inmensidad del cielo. Cada grano de arena es la copia de una estrella…" (pág. 23). Esta imagen de una realidad como sueño de otra es un tópico algo manido que se repite en muchos episodios de la literatura universal. No es muy original aunque aporta ensoñación y misterio. El libro acaba con otro fragmento poético, buen colofón a la historia, aunque, de nuevo, algo tópico: "Mientras tomaba un baño para bajar a la cena pude sentir la presencia del príncipe: era un fuerte olor a flores y a verdes palmeras, y por un momento la alcoba se llenó de reflejos de estrella" (pág. 33).

Algún/os aspecto/s que destaca:

El cuento se lee rápidamente, no sólo por su escasa extensión, sino porque recoge toda la experiencia cuentística que se esconde en el imaginario del lector: éste puede ir identificando o diferenciando cada uno de los elementos del texto en relación a los cuentos tradicionales. Además, los ingredientes mágicos y la ambientación convierten la historia de Luz del Desierto en un texto atractivo para niños y no tan niños. Es más, en ocasiones, sobre todo cuando interviene el personaje femenino, pareciera que se dirige más a lectores mayores pues su discurso tiene una carga filosófica extraña para los niños más pequeños.

3.15. *El secreto de la foto*

Datos bibliográficos y de la edición: Lola Suárez, *El secreto de la foto*, Madrid, Anaya, colección El Volcán Juvenil, 2006, 1º edición, 112 páginas. Ilustrador/a: No hay Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada sin ilustraciones.
Datos sobre el autor/a: Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.
Sinopsis del argumento: María, una estudiante universitaria en La Laguna, descubre en un cementerio que van a derruir una foto y una flor en una tumba. Movida por una sensación inexplicable, guarda la foto en su casa hasta que un día su amiga Isabel le dice que ya ella ha visto esa foto en Lanzarote de donde proceden ambas jóvenes. Comienzan entonces una serie de averiguaciones que les llevarán a conocer a doña Amalia, la mujer del retrato, que impulsará a María a indagar sobre su hermana Cristobalina, único pariente que había vivido en Tenerife, también en La Laguna, y sobre Marcial, el marido de ésta y a desempolvar la historia de amor desgraciado que envuelve a los tres: Marcial y Amalia se amaban profundamente pero, mediante un engaño, Cristobalina consiguió hacer creer a todo el mundo, incluida su hermana, que Marcial y ella habían tenido relaciones íntimas por lo que tuvieron que casarse y vivir un infierno de odio hasta sus últimos días. Cristobalina, abandonada hacía tiempo por su marido, había dejado órdenes expresas de que depositaran en la tumba una foto que no era suya y una flor, recuerdos que Marcial guardara del amor que sentía por su hermana. Durante estas pesquisas, María conocerá a Carmen y a Dámaso, los vecinos de Cristobalina que serán de gran ayuda para completar el rompecabezas de la historia que comenzó con una foto en una tumba.
Tema o temas: La novela de Lola Suárez es una novela de misterio, hay un enigma que la protagonista se empeña en resolver, no como si fuera un caso policiaco, sino guiada por la curiosidad de conocer una historia sucedida en otro tiempo pero cuyos protagonistas, ya mayores, aún la sienten. El tema más importante es la historia de amor pero también se describe, aunque de forma muy tangencial, la forma de vivir de otra época, lejana en el tiempo pero que aún pervive en el presente.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La autora a través de su personaje central establece un debate entre la razón y la sinrazón pues María es una estudiante universitaria, se supone que ya con una bagaje científico adquirido, que sigue su intuición y avanza en el conocimiento de unos hechos de los que, al principio, no tiene ninguna certeza: “Me avergonzó sentirme tan inquieta y, como quien no quiere la cosa, coloqué entre la flor, la foto y yo una parva de libros que ocultaban ambos objetos por completo. Pero fue inútil, mi atención seguía fija en aquel lugar, que, aunque oculto, yo sabía ocupado por las pertenencias de una muerta desconocida. Llegó un momento en que hubiera jurado que tras los libros la flor destellaba y la foto se removía. Hasta tal punto creció mi obsesión que, aun sintiéndome avergonzada por un

comportamiento que reconocía absurdo, acabé levantándome y cogiendo los dos objetos" (pág. 10). A pesar de esta vergüenza, la curiosidad puede más y retoma la historia de la foto. Se muestra también en el texto respeto y afecto por el pasado que convive con el presente casi de forma imperceptible, la protagonista escucha con atención, observa lo que los personajes mayores le cuentan y se pone en su lugar. Esta interrelación entre pasado, presente y futuro es uno de los atractivos de la novela y creemos que una de las posiciones más claras de la autora en el libro: "Pero una vez más, a la vista de la foto y de la flor, las palabras brotaron del corazón, y doña Amalia, con los ojos repletos de ayer, con la voz al borde las lágrimas, reconoció su amor por Marcial, su enorme sentido del deber, su cariño hacia aquella hermana a la que la naturaleza privó de belleza y de otros afectos que no fueran el suyo" (pág. 110). Por otro lado, en muchos pasajes del libro, María percibe la serenidad que surge del entorno, en estos momentos también la autora hace llegar al lector esta sensación de plenitud anclada en el paisaje de las islas y en los habitantes que han sabido labrarlo en épocas más duras: "La tarde caía, Los Ajaches se iban tiñendo de cárdeno y a lo lejos se oían las esquilas de las cabras que los pastores metían en los corrales. Todo era paz; con la tacita de café en la mano y el recuerdo del sol en la piel, me sentí adormecer oyendo a la tía Eugenia contar mil cosas del pueblo y de algunos vecinos que yo conocía" (pág. 16), "De pronto tuve conciencia de la gran paz que me llenaba y quise disfrutarla, apurarla al máximo, porque era bastante improbable que se repitiera la sensación. Me dejé llevar por el bisbiseo de las dos ancianas rezadoras y cerré los ojos, llenos de luz y sombras" (pág. 31). En la obra se mira con afecto y respeto a estas personas, ya viejas y enfermas, que han sufrido mucho, buena gente que evoca un tiempo que se fue, ellas aportan la calma necesaria para afrontar el ajetreo del presente: "Era curioso, pero aquellos ratos me llenaban de paz, y tenía la sensación de que también beneficiaban a Marcial. Se convirtieron en los mejores momentos de la jornada, entre las clases ya iniciadas y la rutina de los estudios. A veces me encontraba en medio de una explicación echando de menos la tranquilidad del patio, la compañía sosegada de mi nuevo amigo. Me acostumbré a llevar algunos apuntes y mientras él leía alguno de los libros que le llevaba Dámaso, yo repasaba mis asignaturas. Así pasábamos muchas tardes" (pág. 105).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en primera persona, o mejor, la narradora porque quien cuenta la historia es la protagonista, María, de modo que se narra como una experiencia vivida, real. Ella es la que va tejiendo dos tiempos diferentes: el de la foto y el actual, y dos espacios contiguos, Tenerife y Lanzarote. La narración empieza casi por casualidad, de repente, un día, mira el lugar por donde pasa casi a diario con otros ojos, se detiene y contempla cómo va a desaparecer en breve: "No es que mi estado de ánimo estuviera ese día más bajo que otros, ni me encontraba sugestionada por alguna narración morbosa: sencillamente pasó, como suele pasar algunas veces cuando miramos las cosas más rutinarias con ojos nuevos y estas adquieren su auténtica dimensión y forma" (pág. 5). A partir de ahí la historia se va desarrollando paso a paso, lo que hace que aumente la intriga de la narradora pero también la de los lectores. Los acontecimientos se cuentan "a posteriori", es decir, ya se han desarrollado, ya se ha resuelto el misterio y ahora se procede a contarlo; por este motivo, la narradora se permite, en algún momento, adelantar algún comentario que va creando en quien lee expectativas que se pueden cumplir o no: "Por un momento, y a pesar de que aún lucía el sol en el cielo, sentí algo parecido a un escalofrío y tuve que volver la cabeza hacia atrás para asegurarme de que no había nada ni nadie a mis espaldas!" (pág. 7), "En este caso, no fue la arquilla la que se destacó ni fui yo tampoco la que la recordé…" (pág.11); en otras ocasiones es uno de los personajes el que utiliza este

recurso: “Me enamoré… Supe en aquel momento que por aquella mujer haría lo imposible… ¡Imbécil de mí!” (pág.90), “Siempre que la veía, lo que ya te digo que sucedía con frecuencia, me acercaba a hablarle, procurando agradarle… ¡Qué ciego estaba!” (pág. 92), “Era una mujer que parecía muy poquita cosa, ¿sabes? Pero después te sorprendía, porque tenía un carácter muy fuerte y una voluntad tremenda… Y fuerza, mucha fuerza, porque, si no, no hubiera aguantado todo lo que aguantó” (pág. 53). También se incluye la reflexión e interpretación elaborada desde la distancia que permite el paso del tiempo: “Ahora, sin embargo, pienso que aquellos muros guardaban tan celosamente la intimidad de los muertos como otras paredes guardan la de los vivos. Muros, al fin, guardianes por igual de las pequeñas miserias y grandezas de vivos y muertos” (pág. 5). Al tratarse de una narración en primera persona, se intercalan en el relato pensamientos de la narradora, como si hablara en voz alta. “¿Dónde viviste Cristobalina? ¿Qué casa ocultaba tu secreto?” (pág. 41), o bien lo que siente ante los sucesos que va relatando ya que es parte implicada en los mismos: “Ahora, también sentía yo la garganta estrangulada y hacía verdaderos esfuerzos para no llorar a lágrima viva, como lo hacía Carmen” (pág. 61), “Sentía la boca pastosa, la cabeza pesada y el corazón me martilleaba en el pecho” (pág. 79); es más, descubre ante el lector cuál ha sido la lección aprendida de modo que todo adquiere sentido al final de la novela, su aventura no fue solo un capricho de su curiosidad, mereció la pena el esfuerzo: “Sabía que había sido testigo de una hermosa historia de amor. Sentía que algo en mí había cambiado, haciéndome más comprensiva. Había aprendido de Amalia y de Marcial una lección de generosidad y de perdón” (pág. 107).

Personajes: El hilo conductor de la historia es María, personaje y narradora de los sucesos. Es estudiante universitaria que vive en La Laguna aunque es oriunda de Lanzarote. Se descubre como una joven valiente, osada, tenaz: se propone descubrir los entresijos de una historia misteriosa a sus ojos y llega hasta el final con su propósito, a pesar de las dudas que le asaltan conforme avanza en los detalles de la historia de Amalia y Cristobalina. Es obsesiva hasta el punto de ensimismarse en sus pensamientos y olvidar lo que le rodea: “No sé cuánto tiempo anduve, un poco sonámbula, de un lado a otro, pero de pronto caí en la cuenta de que se levantaba algún postigo por el que un vecino contemplaba con desconfianza mi extraño comportamiento. Abandoné la calle y volví a casa. Iba tan abstraída que me sobresalté al encontrar a Peña sentada estudiando. ¡La había olvidado!” (pág. 41). Imagina continuamente a partir de los objetos que observa, sueña con qué podría haber sucedido y, de alguna forma, también contagia a los lectores esta inquietud: “Ocuparon los primeros bancos. Yo busqué asiento al final de uno de ellos, muy cerca del único confesionario que había. Me entretuve en seguir el dibujo de sus paredes enrejadas y en adivinar qué pecados se podían escuchar en aquella especie de cajón forrado de terciopelo” (pág. 42), aunque María no sólo deja volar sus pensamientos sino que vive cada uno de los retazos de la historia que va construyendo: “Carmen estaba temblando, y yo dejaba que mis lágrimas cayeran por mi cara- no sabía cuándo había empezado a llorar-, mientras estrujaba una servilleta entre los dedos” (pág. 62 y 63). Su amiga Isabel la acompaña en sus averiguaciones, por lo menos en la primera parte de ellas, es su confidente y la que le despierta la curiosidad porque es ella la que reconoce a la mujer de la foto. Pero el texto no aporta grandes detalles de su carácter; es igual de sensible y curiosa que María, ambas son respetuosas y cariñosas con las mujeres mayores de Lanzarote que aparecen en la obra y ambas se emocionan cuando conocen la historia de amor que se escondía tras la foto que apareció en una tumba del cementerio. Estas mujeres jóvenes, en el comienzo de su vida con todo un mundo por explorar, se contraponen al grupo de mujeres mayores que representan otra época y otra visión del

mundo: la tía Eugenia, doña Amalia, Seña Juana, Carmen y, en el recuerdo, Cristobalina, forman parte de los sucesos que se narran pero, sobre todo, son testigos de un mundo ya perdido en el que todo era mucho más difícil para ellas. Campesinas, viudas de marinos o señoritas, todas han sufrido un destino implacable. Aunque también son la imagen de la serenidad, de la resignación que dan las arrugas y la imposibilidad de volver atrás, por ejemplo, la primera imagen de la tía Eugenia se señala así: "Nos la encontramos sentada cerca de la puerta de su casa, en un bonito patio exterior lleno de macetas de plantas florecidas aún en verano. Estaba terminando una muñeca de trapo. Nos recibió con su bella sonrisa de siempre y nos invito a café" (pág. 16), por su parte la presentación de doña Amalia tiene algo de cinematográfico: "Desde adentro nos llegó el murmullo del tafetán de la falda de la señora de la casa, que, levantándose de su eterno sillón, se había acercado a la puerta de la sala para recibirnos. Casi en el quicio de la puerta abrazó cariñosamente a la tía Eugenia. Y con el brazo sobre sus hombros, como si fueran dos colegialas en el recreo, se dirigió de nuevo hacia dentro, no antes de que yo pudiera verle la cara: indiscutiblemente, con muchos años y arrugas, aquella cara era la de la foto del cementerio" (pág. 21). Seña Juana, en cambio, es el sufrimiento de los desprotegidos de la tierra: "A su lado estaba *seña* Juana. Era curioso, pero, al verlas juntas, la tía me pareció tremendamente joven. *Seña* Juana siempre llevaba pañuelo negro. Como el resto de sus ropas. Tenía los ojos lagrimosos, sin pestañear, y los secaba con sus dedos sarmentosos entre suspiro y suspiro" (pág. 30). Sin embargo, a pesar de los años, estas mujeres dejan un mensaje positivo, miran hacia el futuro lo que suaviza el tono melancólico de la novela que emana de los sucesos que narra, trágicos y muy sentimentales; en un momento dice tía Eugenia: "-Sí, *seña* Juana- dijo la tía, acariciando con sus manos las de la otra anciana-, pero esas son historias de otros tiempos, ahora hay que pensar en la juventud: ¡mire a sus hijos y a sus nietos! " (pág. 33), pero, sobre todo, la fuerza de la esperanza la transmite al final de la obra doña Amalia, quién lo diría: "-¿Saben? Aún me quedan algunos años… Y los voy a vivir. El pasado, pasado está. Ya está bien de sufrimiento. Creo que todos hemos pagado un alto precio. .. Nos guió hacia la salida. Ante nuestro asombro y el de Luciana, esta vez doña Amalia traspasó la puerta de la galería y, con una energía que la hacía parecer más joven, franqueó el portón de cuarterones con tréboles, bajó la escaleras de la entrada y se internó entre las viñas, sorteando ágilmente las piedras de volcán desprendidas de los cercos" (pág. 112). Los personajes masculinos, Dámaso y Marcial, son también personajes que sufren, sobre todo Marcial, condenado a una vida sin sentido.

Léxico: El vocabulario seleccionado nos remite, desde las primeras páginas, a un mundo de sensaciones en consonancia con los sucesos que se van narrando y con el misterio que los rodea: "Aquel día caminaba junto a las tapias como tantas veces lo hiciera. Sin embargo, un gesto nuevo nació de mí y, casi con ternura, pasé una mano por la pedregosa pared, que dejó en mis dedos restos de polvo y cal amarillenta, Al tacto, la pared estaba aún caliente. Guardaba en su corazón de piedra un poco de sol de la tarde y era agradable sentir que la palma de mi mano se adaptaba a sus irregularidades" (pág. 5 y 6). Esto se mantiene en toda la obra en la que tanta importancia tiene la implicación emocional de los personajes en los acontecimientos: "Me quedé al lado de la pila del agua bendita: toqué la piedra fría y busqué con la mirada las ventanas, casi pegadas al ángulo del techo, atravesadas por los últimos rayos del sol de la tarde" (pág. 42), "Estaba todo a oscuras, pero aún entraba un poco de luz de las farolas que empezaban a encenderse en la plaza" (pág. 47), "Un olor a humedad subía del tapizado, que sentí muy frío. La madera de la caja estaba muy pulida, era suave, de un bello tono melado" (pág. 51), "El frío de la tapicería, añadido a mis nervios desbocados, hizo que un escalofrío recorriera mi cuerpo, que tembló en un espasmo visible" (pág. 51). El léxico de esta obra es complejo y muy

cuidado, aunque esto no quiere decir que la lectura del libro sea difícil, sólo lo suficiente. Responde, desde nuestro punto de vista, a la máxima: comprensible pero no excesivamente simple, que rige, o debería regir, muchas de las obras destinadas a los jóvenes lectores. Algunos ejemplos que nos sirven para corroborar esta idea son: "pero no pude concentrarme en la tarea que otras veces había acaparado toda mi atención: un hálito morboso me cercaba, me obligaba a mirar por el rabillo del ojo hacia el ángulo de la mesa donde reposaban ambos objetos…" (pág. 10), "Primero, llegué hasta el cruce de Tías, algo apretada entre los miembros de una familia rubicunda y divertida de alemanes que chapurreaba español" (pág. 15), "La tarde caía. Los Ajaches se iban tiñendo de cárdeno y a lo lejos se oían las esquilas de las cabras que los pastores metían en los corrales" (pág. 16), "… el monólogo deshilvanado e interrumpido de la tía nos había acrecentado la curiosidad y la imaginación hasta límites insospechados" (pág. 18), "Me paré a respirar profundamente, apoyándome en el alto brocal del aljibe que ocupaba el centro del patio" (pág. 82). Muchas veces, las palabras que se incluyen en la narración pertenecen a un vocabulario bastante específico: "rofe" (pág. 15), "haldas" (pág. 17), "la puerta de cuarterones" (págs. 10 y 19). Esta selección de un vocabulario rico, y, en ocasiones, culto, no implica que se desechen las expresiones coloquiales que, por otro lado, revisten de coherencia las intervenciones de la narradora y de los personajes: "Nada más llegar a Arrecife, la llamé a su casa: me llevé un chasco" (pág. 14), "De pronto, Isabel apuntó una idea que no se nos había ocurrido hasta el momento: ¿y si la mujer de la foto no era doña Amalia? Entonces se nos iba al traste toda la película que nos habíamos montado" (pág. 18), "Con bastante curiosidad, y a trancas y barrancas, fui capaz de seguir la ceremonia fijándome en lo que hacían los demás" (pág. 42). Aparecen en la novela dialectalismos muy comunes:"portabultos" (pág. 19), "… que desembocaba en una escalera de unos diez peldaños chatos" (pág. 19), "pellas de gofio, pejines" (pág. 28), "traquinaba" (pág. 57), "picón" (pág. 110); algunos de estos dialectalismos se refieren a la denominación de animales marinos como "burgados y cabozos" (pág. 28). En el español de Canarias, existe léxico diferenciado según las islas y procedencia de los hablantes, así en la obra aparece el término "chinijos" (pág. 29) que se utiliza, sobre todo, en Lanzarote. Hay usos de algunas palabras que representan un significado poco común, por lo menos en las islas: "novelero-a" se entiende en Canarias como una persona curiosa, cotilla, sin embargo la frase: "-No sé, hija, un poco novelero me parece lo que me cuentas, aunque hay que reconocer que razón no te falta; hay algo que no encaja, faltan datos que aclaren comportamientos extraños…" (pág. 78), da otra perspectiva a este significado; igual sucede con "cáncamo", que designa una especie de tornillo pero que también se utiliza en Canarias de forma coloquial para referirse a una persona algo pesada y majadera, sin embargo, en el texto se usa como sinónimo de trabajo ocasional: "En ese momento no tenía trabajo fijo, pero me aseguró que ganaba lo suficiente para comer y pagarse una habitación haciendo algún que otro cáncamo" (pág. 75).

Sintaxis: En correspondencia con el vocabulario, la sintaxis responde a estructuras oracionales elaboradas, no solamente simples: "Respiré aliviada y en el pequeño trayecto intenté ordenar mis ideas; imaginé de qué forma hilvanar un discurso donde contara todo, pero de tal manera que no pareciera producto de una curiosidad morbosa" (pág. 49); aunque, en ningún momento, las estructuras sintácticas aportan una complicación excesiva por lo que la narración no pierde fluidez ni agilidad. La sintaxis es más sencilla, más rápida, con oraciones cortas, sobre todo, cuando se narran acontecimientos pasados que mantienen la tensión del relato porque van descubriendo el misterio que encierra la historia: "-No he venido a escuchar más mentiras, Marcial… Ya da igual lo que ha pasado. Vengo a pedirte que por lo menos no hagas a mi padre y a mi hermana tan

desgraciados como a mí. Cuando vi que aún era capaz de hablarme sin insultarme, tuve un atisbo de esperanza: le supliqué que me creyera, le volvía reiterar mi amor, mi pasión por ella…" (pág. 96). Los signos suspensivos que muchas veces se incluyen en el texto son un recurso para señalar que es importante lo que se dice, pero también lo que se insinúa o no se indica explícitamente.

Descripciones: El cementerio (pág. 7), la foto (pág. 8), el patio de la casa de doña Amalia (pág. 20), el salón de la casa de Carmen (pág. 50) son algunas de las descripciones más destacadas de la obra que, además, sirven para mostrar al lector los escenarios en los que suceden los hechos. Pero, tal vez, lo más significativo es cómo el entorno puede convertirse en una prolongación de las emociones de los personajes. Destacan, sobre todo, el mar, acogedor y tranquilo, que invita a la paz: "La playa de Afe nos recibió con sus aguas mansas, casi inmóviles, que reflejaban los últimos rayos del largo ocaso estival. La marea estaba bajando y dejaba al descubierto una ancha franja de arena rubia, oscurecida por la humedad que aún rezumaba" (pág. 28) y el paisaje de Lanzarote, tan original y primitivo: "Aquellas tierras, tan avaras de verde, se me presentaban pardas, negras… Las viñas mostraban sus troncos retorcidos, tan negros como el picón que las acunaba, y el campo todo se me aparecía desierto y triste. No encontré, por primera vez, ninguna paz en la contemplación de un paisaje que hasta ese día me había transmitido serenidad" (pág. 110). María transforma el paisaje según sus emociones y, como ella misma indica, aquella visión que, en otra ocasión, transmite paz, puede convertirse en una pesadilla.

Diálogos: Los diálogos se intercalan constantemente con la narración, son el contrapunto necesario para que avance la narración y para que se vaya descubriendo el secreto que esconde la foto de la tumba. Son el instrumento para que cada uno de los protagonistas de la historia vaya contando su parte en la trama, como las piezas de un rompecabezas; cada conversación y cada silencio de los protagonistas aporta información imprescindible para que el final resulte esclarecedor, para saber, en realidad, qué sucedió. Quiere saberlo la narradora pero también los lectores. No hay intervenciones superfluas o intrascendentes, todas aportan un dato para la construcción final del relato.

Otros: La narración va resolviendo enigmas y planteando otros nuevos; poco a poco, la intriga se va apoderando del lector que sigue los pasos de la narradora protagonista y desea, como ella, saber la historia completa de las hermanas Quintero.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La historia que transmite *El secreto de la foto* es un misterio sin resolver, por tanto, la connotación emana de los mismos sucesos, de la información que se va ofreciendo, pieza a pieza, al lector. La narradora-personaje nos cuenta sus sentimientos, también lo hacen los protagonistas de la historia de amor, todo ello enmarcado en el paisaje de Lanzarote y en La Laguna y, de este modo, los lectores van construyendo también sus propias emociones, siempre bajo la influencia de lo narrado.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Las costumbres que aparecen en esta obra son tradiciones canarias que, en algunos casos, ya se han perdido, o solamente quedan, tal como sucede en la novela, en el recuerdo de las personas más mayores de los pueblos. El asadero en Femés (pág. 27 y ss) evoca los asaderos que en las islas se hacían en las playas, auténticos festines en los que participa todo el pueblo y en los que se bebía y comía lo más tradicional de la gastronomía isleña, se cantaba y rezaba a la par. Se rememora también la fiesta de la noche de San Juan, que hoy se intenta

recuperar, y en la que se asaban piñas y papas en las hogueras diseminadas por todo el horizonte insular. Noche de San Juan, noche de brujas y de rituales mágicos que la narradora recuerda a través del olor de la madera al quemarse: "Un poco de gasolina bien distribuida sobre el lecho de madera, un fósforo y muy pronto el aire se llenó del olor que a mí siempre me recuerda la noche de San Juan" (pág. 28). Un ritual propio de pueblos marineros, mezcla de religiosidad y superchería, es rezar a los muertos ahogados para que aparezcan sus ánimas en la playa (pág. 32 y 33). Estos espíritus venían a ver a sus familiares y a pedir misas, pero, como dice la tía Eugenia, esas son "historias de otros tiempos" que ya casi no se conservan, ni siquiera en la tradición oral. Es muy probable que todas estas costumbres sean desconocidas para los jóvenes lectores, sean de pueblo o ciudad, por lo que las entenderán como una referencia más de la novela pero no como una experiencia vivida o transmitida, su interpretación dentro de la trama, será pues diferente a la del lector más adulto.

Mitos o leyendas: Explícitamente se menciona el mito de Pandora: "Eché a caminar por las calles vacías en aquel domingo lagunero, preguntándome qué caja de Pandora se había destapado cuando Marcial vio la foto de doña Amalia" (pág. 84). En realidad, María ha sido como Pandora; al desenterrar una historia desgraciada, antigua, despierta todas las emociones contenidas y encerradas en el olvido que han ido tejiendo todos sus protagonistas, pero que no es olvido, solo resignación y dolor.

¿Relación con otros textos?: El texto se basa en un tópico con bastante tradición literaria: el amor desgraciado debido a un equívoco. Incluso hay novelas en las que el verdadero amor se deja de lado por "cumplir" con otra hermana, bien sea porque ésta trama un engaño, como sucede en el libro de Lola Suárez, bien sea porque alguna norma no escrita lo impone, como así ocurre en la novela de Laura Esquivel *Como agua para chocolate*. En un momento de la narración se cita el cuento de "La Bella Durmiente" para explicar la sensación que ha dejado en la narradora la habitación donde las recibe doña Amalia, esta referencia que pertenece al imaginario colectivo contribuye a que la descripción sea más clara, pero también más emotiva: "Había como un halo de tristeza que envolvía los bellos muebles antiguos; era como si todo se hubiera quedado quieto, como si el tiempo no hubiera pasado por aquel salón. Sé que suena ridículo, pero, al contemplar el rostro de doña Amalia, recordé el cuento de la Bella Durmiente. Me daba la sensación de que la señora había decidido aislarse de todo, de que aún esperaba un no sé qué que la sacara de aquella vida suya, que parecía estar anclada a sus recuerdos" (pág. 24). Tal vez, doña Amalia esperaba las noticias de Marcial, unas últimas noticias que María se encargó de llevarle, a partir de ahí, dejó de esperar y recuperó parte de la fuerza perdida.

Valores poéticos: Las personificaciones son muy comunes en el texto, no en vano, los objetos poseen una vida oculta: la foto, la flor, la caja que tiene Carmen, regalo de Cristobalina, y van "hablando" conforme avanzan las investigaciones de María: "Al tacto, la pared estaba aún caliente. Guardaba en su corazón de piedra un poco de sol de la tarde y era agradable sentir que la palma de mi mano se adaptaba a sus irregularidades" (pág. 6). Algunas e estas personificaciones pertenecen al lenguaje más familiar: "El mes de julio me encontró tumbada en las playas rubias de Fariones, donde pasaba la mayor parte de mi tiempo" (pág. 14). También encontramos juegos de palabras: "¡no hay cementerios de tapias altas y descascarilladas para los cementerios muertos!" (pág. 6), metáforas: "Cuando atravesé el portalón del zaguán del asilo, todas las mariposas del mundo revoloteaban en mi pobre estómago" (pág. 81), comparaciones: "Como un náufrago me agarré a lo único que podía ser mi tabla de salvación" (pág. 51). Pero, sobre todo,

destacan párrafos poéticos que ofrecen información pero también comunican emociones: “Todo el patio despedía un aroma a otro tiempo, la belleza del lugar no estaba exenta de una triste y melancólica decadencia que, por otra parte, le prestaba mayor encanto, por lo menos a mis ojos” (pág. 20 y 21).
Algún/os aspecto/s que destaca: A pesar de tener todas las características del folletín, de una historia romántica, el relato atrapa al lector, está muy bien narrado, las emociones se reflejan de forma muy sensible pero sin sensiblerías. Es bastante evocador.

3.16. *El tesoro del corsario*

Datos bibliográficos y de la edición: Chema Hernández, *El tesoro del corsario*, Las Palmas de G.C., Cam-PDS, colección Episodios Insulares, 2009, 88 páginas. Ilustrador: José Socorro Formato: Formato de libro de bolsillo, aunque más pequeño de lo habitual, ilustraciones en blanco y negro.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: Esta obra se centra en la vida del corsario tinerfeño Amaro Pargo. Comienza relatando sus ansias de ser marinero desde que era pequeño, después, ya con veintitrés años, su primera travesía y algunas de las aventuras que vivió abordando barcos y, en otros casos, retirándose de forma inteligente cuando veía que estaba en inferioridad de condiciones, tal como sucedió cuando se enfrentó al peligroso pirata Barbanegra. Se detiene también en su amistad y fervor hacia Sor María de Jesús, una santa que lo protege de una terrible tempestad, según se deja entrever. Pero el relato no desvela estos episodios hasta el segundo capítulo pues el primero, a modo de introducción, presenta a un buscador de tesoros al que llaman el Loco, porque ha pasado su vida buscando el tesoro del corsario que, según cuentan, es inmenso y está escondido en algún lugar de la isla.
Tema o temas: Puede afirmarse que es un texto sobre el mar, el mar de los piratas y los aventureros. Amaro Pargo sirve a la corona española para defender sus navíos y sus costas del ataque de piratas o corsarios de otros países, sobre todo ingleses, pero él también se comporta como un pirata pues obtiene un suculento botín cada vez que destruye un barco, de ahí el tesoro que amasó en vida. Como consecuencia de esto, en la obra también se habla de la vida de los buscadores de tesoros, y de uno en particular, el Loco.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor construye la historia como un relato de aventuras en el que se enaltece la figura de los dos protagonistas: el buscador de tesoros y el corsario. Es más, establece un vínculo entre ellos pues ambos son personalidades perseverantes: uno insiste en continuar buscando el tesoro, el otro en perseguir su sueño, enrolarse en un navío y surcar los mares. El corsario consigue su meta pues se convierte en un fiel servidor de la corona y consigue fama y tesoros, además de mostrar su valor y su arrojo. El autor desarrolla la trama y presenta a los personajes con un tono amable, parece, incluso, que muestra cierto afecto por ellos: su perseverancia es digna de admiración y es el destino el que marca su camino: "Pero aquel sería uno de esos escasos, sorprendentes e insólitos días que el ser humano no sabe paladear, y tropezó con su destino. Mientras Amaro pulía la figura de un barco que recalaba en la bahía, se le acercó el capitán de ese navío sorprendido por la precisión de su trabajo" (pág. 29).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona. Utiliza el *flash back* pues comienza en el presente mostrando la vida del Loco para después retrotraerse al tiempo en que vive el corsario que tanto obsesiona a este personaje. La narración se convierte, en cierta medida, en un juego de voces, porque historia de Amaro, el corsario, le llega a través del personaje: "Pero quién era el tal Amaro, según me lo contó el Loco, lo relato. Mucho de lo que me dijo aún se puede comprobar" (pág. 17). Según explica el narrador, él la transmite tal cual se la contaron, dando así un aire de verosimilitud al relato, pero, sobre todo, eximiéndose de cualquier error o imprecisión. Este narrador omnisciente que ya sabe todo lo que va a suceder, va adelantando información de manera que el lector se va haciendo una idea del personaje: "Amaro aún no sabía que no sólo podía imaginárselo, sino que surcaría los mares y sería una leyenda durante los siglos venideros" (pág. 24), "Amaro, sin aún saberlo, haría brillar de esplendor y gloria ese escudo" (pág. 25). No se indica en qué momento el Loco detalló la historia del marinero al narrador, sólo sabemos que es una época dura, uno de los periodos que ha vivido Canarias de fuerte emigración: "Eran años de hambruna y de dificultades en la isla. Muchos partían para Venezuela, otros sobrevivían con lo que les daba la tierra: higos, tunos o un pizco de leche y gofio de molienda" (págs. 13 y 14). No encontramos fechas exactas en el texto hasta el capítulo VII, cuando se explica que Sor María de Jesús murió en 1731, posteriormente, ya en el último capítulo, señala el día y año de la muerte de Amaro, 14 de octubre de 1747. Pero, no se sabe con exactitud cuándo transcurre la historia de el Loco, la que inicia la obra, es contemporánea al narrador pero cuándo sucede exactamente no se explica. La ambigüedad temporal se corresponde, en cambio, con una localización espacial más exacta: la Isla de Tenerife, en concreto La Laguna que es el lugar de nacimiento del famoso corsario y donde murió (su sepulcro está en el Convento de San Francisco), por tanto, donde está oculto su tesoro que el Loco busca incansablemente en los Roques de Anaga.

Personajes: Los dos personajes principales son el buscador de tesoros y el corsario a quien se presupone una enorme fortuna, enterrada en algún lugar de la isla de Tenerife. Ambos personajes son testarudos y constantes en la lucha por conseguir sus propósitos, uno, el corsario, lo logra, otro, el buscador de tesoros, no sabemos si lo conseguirá alguna vez pero "Qué vida tienen sentido sin un sueño, sin un ideal" (pág. 15). Éstas son las dos figuras fundamentales de la narración, los otros personajes sólo son medios para enaltecer y explicar la vida de Amaro: el capitán de La Chata es el que le da su primera oportunidad y el que descubre de lo que es capaz, el chamán indígena le lee el futuro y contribuye a mostrar el carácter tolerante del corsario a pesar de ser un fiero guerrero. Junto a estos personajes, aparece la representación del bien y el mal, de Dios y el diablo: Sor María de Jesús, abanderada del poder de Dios, y Barbanegra, el terrorífico pirata que representa al demonio mismo. Algunos de los nombres de los personajes son significativos, revelan características del personajes, así al viejo marinero que cuenta al Amaro niño historias de la mar es el Marrajo: "El anciano marinero, al que llamaban Marrajo, por la boca y la dentadura que tenía" (pág. 21).

Léxico: El vocabulario es cuidado lo que contribuye al tono poético de la narración. Abundan los términos marineros, pero no tanto los tecnicismos, aunque hay alguno, como aquellos comunes que se han utilizado para referirse al mar de forma literaria: "Qué daría él por ver esas enormes velas cerca de los acantilados del norte, amenazantes, abriéndose paso con brío entre las cortinas saladas del viento, azotadas por los movimientos violentos

y los enormes rugidos de los monstruos marinos que habitan en aquellas profundidades solo oscuras para los humanos" (pág. 23). Este vocabulario de la ensoñación da paso, en ocasiones, a otro más realista como cuando se describe el encuentro con el barco turco: "Ambos barcos se fueron aproximando, se lanzaron garfios, las tripulaciones se lanzaron fieramente al abordaje. El roce de los sables resquebrajaba el aire. Sólo se respiraba pólvora. Comenzaron a caer hombres malheridos o muertos" (pág. 81). El léxico contribuye a la plasticidad y detalle de las descripciones: "sables", "abordaje", "pólvora", "monstruos marinos", etc. También, a trasladar al lector las ansias del joven aspirante a marinero: "Desde siempre había soñado con embarcarse, cruzar los mares, vivir grandes hazañas, apoderarse de maravillosos tesoros: oro, plata, alhajas, telas, alfombras, vajillas, jarrones chinos…" (pág. 20). Junto al oro, símbolo máximo de riqueza, aparecen las alfombras, las vajillas y los jarrones, se recrea así un mundo maravilloso, lejano, el Oriente los *Cuentos de las mil y una noches*. El léxico y, en concreto, la adjetivación nos acerca al aspecto del el Loco que lleva toda una vida buscando el tesoro de Amaro: "Sus manos agrietadas, sus brazos inmensos, abultados, enérgicos repetían los movimientos para excavar como si fueran una poderosa máquina" (pág. 12).

Sintaxis: La estructura de las frases alternan las oraciones simples con otras más complejas. Es una sintaxis correcta que acompaña a la acción, a lo que las palabras transmiten. Cuando la actividad descrita es rápida, como un destello, las frases son más cortas, yuxtapuestas, los sintagmas en función de complemento se suceden: "Decían que existía un listado con todas las pertenecías que había en él. Y que su número y valor eran inmensos. Pero nadie lo había visto. Solo se sabía que siempre lo llevaba en su camarote custodiado, y que nunca se separaba de él" (pág. 13); "Al principio recorrió frenéticamente todas las rutas, los atajos, las cuevas, las casas y propiedades de Amaro Pargo. Ahora reflexionaba, intentaba pensar, actuar como Amaro, se adentraba en él como en un caracol dentro de su caparazón" (pág. 11). En otros momentos de la narración, la acción disminuye y la frase es más larga, tal como corresponde a las descripciones o, simplemente, a la narración de los hechos: "Mientras las aves, siempre más atentas, ya se habían adelantado y retornaban hacia la costa con su plumaje erizado: augurio cierto de alguna desgracia, peligros que acechan a quien se arriesga a mirar e ir más allá de la tierra firme" (pág. 31); "Tras simular la rendición, el capitán de La Chata inició una enfurecida discusión con el capitán del otro navío, mientras que Amaro aprovechó el tumulto y la atención que prestaban las tripulaciones a las formas y modos desafiantes de ambos. Amaro saltó al otro barco y taponó los cañones del enemigo. En ese instante, y tras una señal del joven alférez, abrió fuego inmediatamente abrió fuego la tripulación del Ave María" (pág. 37).

Descripciones: Comienza la obra con una descripción del paisaje al que se enfrenta el Loco en su búsqueda del tesoro; un entorno hostil por el que los isleños se han movido no sin riesgo para su vida. Por eso, se describe el paisaje pero, sobre todo, el esfuerzo y el arrojo del ser humano para poderlo dominar: "Bajaba hasta las cuevas por laderas casi verticales. Entraba en cavernas marinas, solo accesibles con la marea baja, bogando contra la fuerza de Neptuno, amarrado a una cuerda prendida fuertemente de una roca o agarrado a un árbol centenario, como siempre hicieron los isleños desde que la isla se encontró con el mar, para mariscar en las costas bravas, mares de norte, fuertemente batidas por las olas; otras, las menos, utilizando un palo de cerezo para descender" (págs. 9 y 10). No sólo la tierra presenta su dureza, también el mar y así consta en la descripción de la tormenta: "De repente, sin que nadie lo esperara, la nave de Amaro se vio envuelta en una terrible tormenta. El viento arrancaba las velas como si fueran hojas de papel. Los palos

de la nave se cimbreaban de un lado a otro doblándose de tal manera que se escuchaba cómo se resentían. Las olas transitaban por encima de la cubierta inundándolo todo. La tripulación no conseguía mantenerse en pie y algunos se amarraron para evitar caer al agua. Las olas eran como volcanes que estallaban y algunas alcanzaban lo más alto de la gavia. La nave navegaba escorada. Caían numerosos objetos al mar y la bodega comenzaba a convertirse casi en una pecera" (págs. 75 y 76). Además del paisaje, se describe a los personajes. Entre estas descripciones destaca la de Barbanegra que muestra su ferocidad y lo convierte en un personaje mítico: "Barbanegra tenía una enorme barba que se alargaba hasta el ombligo con colas trenzadas que como olas se acercaban a sus orejas. Cuando se enfrentaba a sus enemigos, de su sombrero colgaban mechas de pólvora de las que salía humo. Portaba al menos cinco pistolas entre la cintura y la espalda. Era una leyenda" (pág. 60).

Diálogos: Aunque hay diálogos en el texto, no destacan tanto como los episodios eminentemente narrativos.

Otros: El autor recrea muy bien la vida en alta mar en la época de corsarios y piratas, los ataques entre navíos, la vida a bordo, las fuertes tempestades. En contraposición a todas estas aventuras, la vida del Loco es sacrificio y esfuerzo, es más, vive su vida a través de la de Amaro. A pesar de ser un texto en el que predomina la aventura, tiene un tono moral cuando afirma: "-¡Adiós marinero, que Dios te proteja del mar, del viento y del cielo! ¡Ah, pero nunca olvides que las peores calamidades y desastres son obra de los hombres!" (págs. 22 y 23).

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La ambigüedad propia del texto literario se muestra, sobre todo, en los pasajes centrados en la ensoñación y los anhelos que suscita el mar, sea en el joven marinero, sea en el anciano que, ya lejos de la mar, cuenta sus aventuras: "Mientras oía las historias del anciano marinero rebosaba ansiedad, una necesidad inmensa de saborear y vivir todo aquello. Lo que relataba sucedía tan cerca de sí y a la vez tan lejos…" (pág. 21), "¡La brisa del mar, sus melodías, su calma y sus arrebatos han sido mi fiel compañía! Amaro poco entendió, aunque el tono melancólico y triste de su voz delataba que echaba de menos su oficio y su vida" (pág. 22).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Los hechos se sitúan en una época histórica y en un personaje que nació en Tenerife en el siglo XVII. Aunque la trama es ficción, se basa en sucesos reales, aún así no es imprescindible que el joven lector conozca la historia de Canarias para que comprenda la narración, no se necesitan conocimientos previos; es más, el texto puede ayudar a despertar la curiosidad por aquella época.

Mitos o leyendas: El protagonista, Amaro Pargo, corsario que en su época se consideró un héroe por los servicios que hizo a la corona española, se muestra como un valiente e inteligente marinero: "Sin embargo, Amaro, sereno a pesar de las inmensas olas y el terrible viento que batían con fuerza aquella mañana, solo temía a su dios. Su enorme figura resaltaba en la cubierta como un roque en medio del mar. Sus ojos se engrandecían y miraban al horizonte de tal modo que asemejaban el abrir de las portas por donde disparaban los cañones, bien apoyados en su armazón de madera, la cureña, así se llamaba" (pág. 35). Pero, además de estos valores que ensalzan la figura del protagonista, aparece otra figura legendaria, Barbanegra, pirata famoso por su crueldad. También hay

episodios que se encuentran entre la bruma de lo irreal: el chamán que sube al barco le predice el futuro y le pide que, cuando muera, lo arroje al mar en unos maderos, así lo hace pero “dicen que años más tarde le llegaron noticias a Amaro de que el chamán había sido visto en su isla y que mostraba una excelente salud. Quién sabe si jamás partió en la nave, si todo fue un sueño, una ilusión, o si de verdad las corrientes lo devolvieron a su pueblo” (pág. 47). Esto aporta un tono de misterio y respeto a lo sobrenatural; por ejemplo, durante la tormenta, a punto de que el barco se hunda, Amaro arroja una de las reliquias de Sor María de Jesús al mar y el mar se calma. Se mezclan creencias y culturas; las indígenas y las católicas. Junto a esto, se muestran también las creencias populares en los espíritus: “Sin embargo, él percibía la presencia del corsario; notaba su aliento, su respiración. Mucho se comentaba en La Laguna de una joven con traje blanco hasta el cuello que se aparecía en una de las viejas y hermosas casonas de Aguere, hoy Museo de Historia; incluso de un ajusticiado al que se veía merodear tras su muerte por la Plaza de los Adelantados, pero a él aquello poco le interesaba” (pág. 17).

¿Relación con otros textos?: El texto recuerda las historias de piratas pero ninguna en concreto.

Valores poéticos: El estilo cuidado del relato puede verse en los distintos recursos literarios que se utilizan: comparaciones, imágenes, metáforas, adjetivación. La descripción del marinero que le narraba historias a Amaro de niño es una imagen en la que se funden hombre y mar a través de la comparación entre ambos términos: “El marinero, arrugado como la marea erizada, de barba blanquecina como el salitre que envolvía su cuerpo, se despidió de Amaro” (pág. 22). También se describe a Amaro niño y su afición a las maquetas de barcos por medio de una comparación: ”Un día, como otros tantos que transcurrían con lentitud desesperante, el que sería temido corsario estaba con punzón y madera, con mucha paciencia, fijando su atención como si de un pintor de acuarelas se tratara observando los barcos en la bahía” (págs. 27 y 28). Algunas de estas imágenes son bastante comunes, poco inspiradas, como la del marinero que lee el cielo: “Y también hay experimentados marineros que leen cada letra que se escribe en ese enorme libro que es el cielo” (pág. 28). En alguna ocasión, utiliza el autor un retruécano como el que explica la actividad principal de la infancia y juventud del corsario: “ Imaginando que vivía. Vivía imaginando” (pág. 27).

Algún/os aspecto/s que destaca:

Este libro se lee de forma muy rápida y amena, está bien escrito y remite al lector a un tiempo y unos personajes bastante atractivos, de ahí que puede dar pie a investigar sobre ellos.

3.17.*El tesoro de Lubary*

Datos bibliográficos y de la edición:

Félix Hormiga, *El tesoro de Lubary*, Madrid, Anaya, 2005, colección "El Volcán", 79 páginas.
Ilustrador: José Pérez Montero.
Formato: Formato de libro de bolsillo, ilustraciones en color, bien cuidadas a pesar del formato.

Datos sobre el autor/a:

Antonio Félix Martín Hormiga nació en Arrecife (Lanzarote) y ha desarrollado su actividad siempre en el campo de la cultura y la literatura. Ha escrito teatro, prosa (sobre todo aquella vinculada con la investigación histórica) y literatura infantil y juvenil. Además ha desarrollado una actividad de gestión cultural tanto en el ámbito privado (responsable, entre otras, de las editoriales Litoral y Cíclope), como en el institucional, fue responsable de cultura y de publicaciones del Cabildo de Lanzarote. Ha impartido numerosos cursos de teatro y de Animación a la lectura y participó en el Programa de Animación a la Lectura (PAL) del los Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura.

Sinopsis del argumento:

El texto se centra en la historia de la familia Lubary, cuyo antepasado fue un traficante maltés afincado en Lanzarote y, sobre todo, en la de la más pequeña, Ana Dolores. La niña tienen una creatividad desbordante nutrida por innumerables lecturas que toma de la enorme biblioteca familiar. La pequeña inventa historias que protagoniza junto a su inseparable Zahorí, un burro irreal que se vuelve alado y apuesto en su imaginación. Ana y su burro se preguntan por el tesoro que esconde el mapa que su antepasado señaló sobre su enorme retrato; un cuadro que se encuentra en el salón de la antigua mansión en la que vive. Pasan días intentando descifrar su significado e implican a toda la familia en esta tarea. Mientras investigan si el tesoro existe y dónde se halla, la niña y su amigo continúan inventando historias, viajando por mundos desconocidos y conversando con seres mitológicos. ¿Encontraron el tesoro?

Tema o temas:

El tema fundamental del libro es el misterio de un posible tesoro escondido durante siglos en la misma casa que habita la familia Lubary actual. Por este motivo, la intriga y el misterio se adueñan de las páginas y mantiene el interés del lector hasta el final. Junto a este tema, hay otro velado, o no tanto, que es la importancia de la imaginación y de la lectura que la nutre: "Y es que a la niña, desde que era un bebé, su padre, su madre y su tía le leían y contaban cuentos maravillosos que encendieron en ella la imaginación" (pág. 10). Los libros abren puertas a mundos diferentes a los que se puede llegar con sólo proponérselo: "Todas las tardes, la niña cogía un libro de la biblioteca y juntos leían las historias que habían estado dormidas en las páginas. Así, vivían los paisajes sugeridos por la lectura y se colaban en la historia, compartiendo los tesoros hallados por Alí Baba, el laberinto misterioso del Minotauro, el fantástico viaje de los argonautas, discutiendo con Jasón los rumbos hacia el vellocino de oro y advirtiéndole de los peligros con antelación" (pág. 16). El libro es un camino de ida y vuelta entre la realidad y la ficción; la historia de los Lubary encierra, a su vez, otros relatos (por ejemplo, el del esclavo, pág. 67) que convierte el texto en una muñeca rusa que va escondiendo otras más pequeñas. La obra de Hormiga es como el talismán que se fabrica la protagonista: "Así salían de un mundo a otro y de una historia a otra con sólo pedirle al talismán sus deseos" (pág. 52).

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

Hormiga defiende en su obra la importancia de la lectura (una lectura clásica, inteligente, según se deduce de los libros que lee la protagonista), y la imaginación que vive, sobre todo, en los niños y que los adultos hemos perdido de alguna manera. Gracias a esta imaginación la niña consigue arrastrar a su familia en busca del tesoro; si bien es verdad que tanto a sus padres como a la Tata poco hace falta para convencerlos, pues ellos rememoran con la niña sus inquietudes de la infancia: "-Mucha fantasía me parece a mí. De todas formas todos los miembros de esta familia cuando fuimos niños nos sentimos atraídos por esa historia, lo mismo que te está pasando a ti ahora. -¿Y qué hicieron? – Pues, dejar pasar el tiempo, querida sobrina, y, cuando quisimos darnos cuenta, ya éramos mayores con los sueños de la inocencia totalmente perdidos" (pág. 24). Aún así el texto insiste en los valores que representan los niños frente a la terquedad de los adultos: "Ana Dolores y *Zahorí* se pusieron de acuerdo en cómo había de contar ella la historia, porque los mayores no son muy propicios a entender del todo el mundo de los niños" (pág. 35). No pierde ocasión el autor de hacer recomendaciones didácticas, en este caso a través del comportamiento de los personajes, comportamiento modélico: "Tata le entregó a la niña el librito titulado *Mauresque,* advirtiéndole que tuviera mucho cuidado con él, aunque sabía que en Ana Dolores podía depositarse total confianza en este sentido. Pues no conocía a nadie tan respetuosa con los libros como su sobrina" (pág. 29). También aprovecha para introducir algunos datos históricos y lugares emblemáticos en medio de la ficción literaria: Timanfaya (pág. 79), el castillo de San Gabriel (pág. 68), lo que ayuda a localizar la trama de forma concreta en la isla de Lanzarote. Por otro lado, en medio del misterio del tesoro, y de los relatos fantásticos que la niña encuentra en los libros, también añade elementos cotidianos que permiten que el lector no abandone del todo el mundo tangible, real: "La tía le había preparado un zumo de naranja y un bocadillo de pan blanco con mermelada de frambuesas, que es la que más le gustaba" (pág. 24).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona y cuenta la historia en presente: "La casa, pese a su porte, no es una de las grandes mansiones de la calle" (pág. 5). Este narrador interpela al lector en un momento dado, y deja a medias una de las historias que había inventado la protagonista (así construye el autor la figura del relato dentro del relato, la ficción en la ficción): "… la Princesa Oscura y su corcel *Zahorí* se encontraron ante la Puerta del Fin del Mundo, descubriendo que… Pero esta es otra historia que, tal vez, debiera contar Ana Dolores o publicarla para que todos gocemos de su creatividad." (pág. 21).

Personajes: Entre los personajes de la obra podemos encontrar aquellos que corresponden al presente de la narración, unos reales: el padre, la madre, la niña protagonista, la Tata, el investigador Rafael Cabrera, y otro que no lo es: el burro *Zahorí*. Personaje del pasado es el antepasado de la familia Lubary, un traficante maltés. El exotismo de su origen y la tarea a la que se dedicaba hacen que el primer Lubary en instalarse en la mansión tenga un aire misterioso, lo que hace creíble el hecho de que pueda haber un tesoro enterrado en la casa. Junto a estos personajes aparecen fugazmente algunos seres mitológicos que aparecen en los libros que la niña lee y en las historias que crea. El personaje principal es una niña de nueve años, inteligente y despierta a la que le gusta leer e inventar. También es algo solitaria pues en el desarrollo de la trama sólo la acompaña en sus juegos un burro, amigo imaginario. En algunos momentos no parece una niña de esa edad puesto que sus conocimientos son bastante amplios, tal vez porque lee mucho: "Compitió sobre su

hermoso y dócil animal con las cabriolas desenfadadas de los dragones y con el elegante vuelo de Pegaso y recordó que una pisada de este ser mitológico hizo brotar la fuente de Hipocrene en el monte Helicón, según decía un libro de su biblioteca. Recorrió, de mano de las palabras de Jules Verne, el centro de la tierra, trotando lentamente por estrechas galerías volcánicas que desembocaban en lagos glaucos y en playas inusitadas" (pág. 14). Tampoco parece propia de una niña de esa edad la historia que inventa (se reproduce en cursiva para mostrar que son palabras del personaje) y titula *La Puerta del Fin del Mundo*, porque tanto el uso de la sintaxis como del vocabulario reflejan un dominio de los recursos lingüísticos y literarios acordes con una persona mayor: "La estrecha senda, nada más hubieron avanzado unos cien metros, comenzó a habitarse de un extraño viento que sonaba a través de la angostura, como si mil pífanos interpretaran una sinfonía inspirada en el miedo. Las agudas notas ululaban entre las piedras y arrancaban de éstas lastimeros sones…" (pág. 20). ¿Es la niña la que escribe la historia, o el narrador-autor? No se detallan cómo son los personajes, únicamente se explican algunos rasgos de don Rafael Cabrera, pero tampoco se determinan con precisión, sólo se dice que su pelo era blanco, "y el rostro tenía rasgos judíos, además hablaba con mucha pasión, degustando como una golosina cada recuerdo" (pág. 54).

Léxico: En la obra se incluyen términos más complicados, sobre todo aquellos que nombran seres mitológicos o lugares fantásticos, junto a otros más sencillos. También aparece léxico propio del habla canaria, aunque no demasiado, así por ejemplo, encontramos "geitillo" (pág.16), "cisquito" (pág. 19), "pachorra" (pág. 26), "coger tino" (pág. 48), "atarecos" (pág. 63). Alguno de los términos utilizados, aunque no son propiamente dialectalismos, sí se utilizan de forma más frecuente en las Islas Canarias: "trajinar" (pág. 10). También hay arcaísmos: "beques" (pág. 55). La selección del vocabulario se relaciona con el tema de la obra, por lo que existen grupos de palabras que introducen al lector en una atmósfera de aventura y misterio: "kabilias", "zocos", "abordajes", "tatuados" (pág. 9); o precisan las descripciones, tal como sucede con los adjetivos: "Durante días estuvo Ana Dolores recorriendo, en su imaginación, los mundos maravillosos. Subió montañas de dorados y encendidos lomos, cruzó ríos cantarines, se asomó a los bordes marrones de los precipicios para avistar espléndidos valles, serpenteados por arroyos irisados, salpicados de castillos con techumbres de pizarra oscura" (pág. 13). En esas páginas la narración se vuelve, en cierta medida, exuberante y ornamental y algo "resabida": "Ella tranquilizaba a su compañero a cada respiro gaseoso que surgía de la tierra y cuando cruzaban un frágil puente de piedra sobre una laguna magmática, cuyo calor ponía nervioso al jumento" (pág. 14).

Sintaxis: La sintaxis es sencilla, comprensible, a pesar de que en determinados momentos se fuerza con estructuras poco naturales: "Y Ana Dolores y Zahorí volvieron a sus aventuras, aunque siempre guardaron dentro de sí la oportunidad de volver a reemprender la búsqueda del tesoro que tan difícil había puesto su antepasado" (pág. 46).

Descripciones: Las descripciones más detalladas son la de la casa, con la que empieza la obra, y la del retrato del traficante del que desciende la familia, motivo que dará lugar a la trama posterior. Además, hay descripciones en algunas de las historias que la niña y su burro leen o imaginan, por ejemplo, cuando contemplan el libro *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*: "Corrieron huyendo de los aquelarres nocturnos de los brujos y, en otra ocasión, de cientos de centauros que trotaban soberbios por prados misteriosos donde la hierba tenía colores desconocidos para ellos dos" (pág. 46). Algunas de estas descripciones trasladan al lector a otras épocas

Diálogos: La presencia del diálogo es constante en el libro, aunque este diálogo tiene una particularidad: en ocasiones es más bien un monólogo puesto que la niña habla con su amigo imaginario; éste la interpela y la acompaña pero es real sólo en la mente de la pequeña.

Otros: En esta obra Hormiga narra con agilidad. A pesar de la dificultad de intercalar historias y referencias culturales diversas (literarias, míticas), el lector no se pierde y avanza por la historia hacia el final, es decir, espera descubrir si hay tesoro y si lo encuentran.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: En *El tesoro de Lubary* la ambigüedad tiene que ver fundamentalmente con la búsqueda del tesoro; los protagonistas no tienen todos los datos y van investigando para lograr descifrar los signos del cuadro. No es una obra especialmente connotativa, aunque los personajes fantásticos aportan un contenido evocador al texto.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Aunque no es necesario que el lector tenga conocimientos culturales o literarios para disfrutar de la lectura, las citas y referencias a sucesos mitológicos, o a episodios y personajes literarios, pierden parte de su poder evocador si el receptor no las conoce. Por ejemplo, el nombre del burro se relaciona con alguna de las características de su personalidad: "El burro de Ana Dolores recibió el nombre de *Zahorí*, pues en las correrías se paraba a olisquear donde podía haber agua y también tenía una mirada perspicaz" (pág. 15). El autor explica este significado para garantizar que el lector conozca la funcionalidad del nombre. Por otro lado, cuando la niña buscaba nombre para su amigo se produce una situación que no resulta del todo comprensible para aquellos lectores que desconozcan la referencia literaria a Juan Ramón Jiménez; los que sí conozcan a Platero, entenderán, antes de que se detalle, por qué se produce la zozobra del animal: "*Zahorí* estaba muy contento con su nombre, pues le sonaba exótico y misterioso… y original, pues estuvo temiendo que, siendo la niña tan leída, le fuera a poner … Fue muy gracioso el día en que estrenó nombre. – ¡A ver, a ver! ¿Qué nombre podré ponerte? ¡Ya está, te llamaré *Zahorí*! Y el burrito respiró aliviado, hasta el punto de que Ana Dolores se dio cuenta. -¿Estabas nervioso, eh? ¿Qué te creías, que te iba a llamar Platero?" (pág. 15). Otro ejemplo de cómo los conocimientos previos del lector pueden ayudarle a entender el texto de forma más compleja, y por ende a captar el sentido del humor de los protagonistas, es el encuentro de la niña y el burro con el grifo. Si no se sabe cómo es exactamente este animal mitológico, mezcla de águila y león, resulta incomprensible su conversación (aunque, en este caso, la ilustración ayudará a captar los matices de la narración): "-Sí, pero ¿cuál de los dos soy yo? Las águilas cuando me ven me preguntan si no me duele eso que me ha salido de mitad para abajo y agregan con sorna: ¿no puedes operarte? Y, por otro lado, los leones, también burlándose, comentan: ¿Qué peluquería frecuentas? Deben de ser unos artistas de la cirugía estética." (pág. 47). Ana Dolores y su burro se adentran en historias en las que participa: "Así estuvieron interviniendo en muchas conocidas historias, ¿quién si no enseñó a Penélope el punto bobo con una madeja de estambre y el geitillo para desbaratar cada noche lo que había hecho durante el día?" (pág. 16). El lector que conoce la situación de Ulises y Penélope comprenderá este episodio; el que no, perderá parte de su significación.

Mitos o leyendas: En muchas de las páginas del relato de Hormiga se mencionan mitos, leyendas y personajes mitológicos. Es más, el punto de partida de la trama es una leyenda pues la historia del antepasado traficante que se hizo retratar con unas marcas en el óleo semejantes a un mapa, da pie a las especulaciones de la fantasía. El desarrollo posterior de la historia tiene como motivo principal, o único, demostrar si esta leyenda tiene alguna base en la realidad. Además de este personaje, en las lecturas que hace Ana Dolores aparecen basiliscos, pegasos, grifos, Jasón, el Minotauro, Penélope, y otras figuras mitológicas que llevan al lector a través de un viaje por la cultura clásica y la literatura. Estas leyendas y referencias míticas contrastan con la actividad de Rafael, el investigador que les ayuda a buscar las referencias del mapa. Rafael busca en los archivos y estudia las mansiones de la época, es decir, se dedica a la Historia, no a la ficción, tarea que la niña califica de "cosas de adultos" (pág. 53).

¿Relación con otros textos?: La obra rememora las novelas de aventura: mapa, puertas secretas, estancias ocultas. También recuerda las historias de piratas. Se menciona a Julio Verne (pág. 14), a Platero y a otros muchos personajes que pueblan las páginas de algunos clásicos de la literatura.

Valores poéticos: En la obra se mezclan realidad y ficción, esta última vinculada a las lecturas que hace la niña junto a su amigo imaginario: "El burrito sería su particular unicornio, la mágica cabalgadura que le permitiría adentrarse en los mundos ocultos, galopando sin tregua entre el follaje de los bosques encantados, haciendo girar en el aire las frágiles esporas de las plantas" (pág. 12). Destacan las metáforas para designar lo que significa la lectura: el libro como puerta, "Todo en un pequeño libro, semejante a una puerta que abre los mundos posibles e imposibles" (pág. 9); las historias que duermen en los libros hasta que alguien las despierta: "Todas las tardes, al niña cogía un libro de la biblioteca y juntos leían las historias que habían estado dormidas en las páginas. Así, luego, vivían los paisajes sugeridos por la lectura y se colaban en la historia… (pág. 19). Estas comparaciones responden al tópico, bastante frecuente, de la lectura como posibilidad de vivir otros mundos y conocer a otros personajes. Lugar común es también el que se asigna al escritor como la persona que esconde un tesoro, y que lo muestra a través de sus obras: "Será maravilloso poder convertirse en escritora y contar historias y cuentos. Será como tener un tesoro escondido y disfrutarlo enseñando a la gente, poco a poco, cada una de las joyas" (pág. 21).

Algún/os aspecto/s que destaca: La prosa de Félix Hormiga suele poblarse de referencias culturales lo que significa poca "infantilización" del lenguaje. Sus libros esconden una concepción del niño lector como un lector inteligente. Sin embargo, la visión de los temas suele tener algunos matices didácticos o, cuanto menos, aleccionadores, relacionados con la importancia que tiene leer y conocer el bagaje cultural que nos precede.

3.18. *Enigma en El Colmenar*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *Enigma en El Colmenar*, Madrid, Alfaguara, 2002, 101 páginas. Ilustradora: Lucía Martín Formato: Libro de bolsillo, tapas blandas, ilustraciones en blanco y negro.
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto Reguera ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: La pandilla formada por Diana, Raúl, Claire, Daniel y Nahím disfruta de sus paseos en bici por los alrededores de su pueblo, Valsequillo, hasta que un comentario de Miguelito, el guardián del mirador a donde los niños suelen acercarse, despierta su curiosidad. Miguelito les cuenta que oye ruidos que proceden del antiguo cuartel de El Colmenar y ellos deciden investigar lo que ocurre. Una noche graban unos ruidos de botas, relinchos y sollozos de niña pero no saben interpretar lo que significan. Días después, descubren un pura sangre inglés en sus cuadras y Diana, buena amazona, decide montarlo en una de las carreras que se organizan en el pueblo a lo largo del año. Diana y Enigmático, así bautizan al caballo, ganan la carrera entre la sorpresa y algarabía del pueblo. Cuando visitan al animal en su cuadra, se encuentran con un extraño personaje que les cuenta la historia de un alférez del pueblo que regentó el cuartel, que se había formado en Cádiz desde donde había traído un potro pura raza inglés. Este alférez se casó y tuvo una hija que murió al finalizar una carrera porque el caballo se asustó y la tiró. El hombre les indica, además, a los niños que se despidan de su amigo porque tiene que irse lejos con él. Al día siguiente los niños ya no encuentran al caballo en su establo, en cambio, hallan un retrato de un militar con su hija y su caballo; la niña se llama Diana y el caballo Enigmático, el cuadro data de 1835.
Tema o temas: El tema principal es la aventura que viven unos niños cuando pretenden resolver un misterio. La obra se encuadra dentro de los libros en los que la pandilla, como un todo en el que destacan las diferentes personalidades de sus miembros, resuelve algún caso extraño en los alrededores de su pueblo. El pueblo en el que se desarrolla esta aventura sirve de telón de fondo por lo que se describe cómo es y a qué se dedica su gente.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La visión del autor sobre el tema o los temas expuestos no es especialmente significativa porque deja a su narrador que guíe al lector a través de los acontecimientos que suceden a la pandilla de amigos. A pesar de ello es cierto que se entrevé una vinculación afectiva al paisaje, por ejemplo, cuando los niños llegan al mirador, tras la subida de El Helechal, Diana exclama: "-¡Qué preciosidad!" y responde Dani: "-La verdad es que es lindo-lindo" (pág. 16). Desde el comienzo de la historia, se le descubre al lector, un pueblo tranquilo y hermoso cuyas características se irán ofreciendo a modo de breves retazos: la agricultura y ganadería como principal recurso económico, los domingos de misa, la solidaridad de su gente, la importancia que tienen los caballos. Sin embargo, en este pueblo de vida sosegada, también se encierra algún misterio, en concreto alrededor de una cuartel abandonado, "el primer destacamento de caballería que se estableció en la isla".

Conocemos, por su biografía, que hay una vinculación especial del autor con este pueblo que es el centro de alguno de sus otros libros (*Cleo, el caracol aventurero*) por lo que no debe extrañar que lo haya elegido para dar vida a esta aventura.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona y se encarga de presentar a los personajes y de ir conduciendo la narración para que el lector comprenda cómo son los protagonistas, qué sienten y cómo se van desarrollando los acontecimientos. Este narrador omnisciente nos comenta, por ejemplo, que lo niños, después de que Miguelito les contara que oía ruidos y gritos en el cuartel abandonado, "... se despidieron y, respetando sus consejos, bajaron a pie, pero en silencio, y no es que no tuvieran nada que decirse. Al llegar a la falda del monte de El Helechal, se fueron separando. El agua empapaba sus cuerpos, y las ropas, por el efecto del barro, parecían de camuflaje; pero no sentían frío, ni tampoco los preocupaba. Las últimas palabras de Miguelito habían conseguido inquietarlos" (pág. 24). Estos apuntes del narrador orientan al lector de tal forma que puede ir adelantando hipótesis de lo que sucederá después y, sobre todo, de qué es lo que piensan los personajes, aspecto decisivo para continuar el relato.

Personajes: Los personajes principales son los niños que integran el grupo de amigos, cada uno de ellos se va presentando en las primeras páginas, tanto en su aspecto físico como en sus cualidades. No sabemos cuál es su edad, aunque podemos deducir que son mayores pues recorren el pueblo solos y conocen todos sus rincones, no se precisa la edad exacta que tienen. Tal como aparece en la mayoría de las obras de literatura infantil y juvenil en las que el grupo es el protagonista, los miembros de la pandilla representan un rol o estereotipo: el listo, el imaginativo, la bondadosa, la intrépida, el simpático, etc. En la obra que nos ocupa, Diana es la líder del grupo, es audaz, decidida y adora a los caballos; está llamada a representar un papel fundamental en la resolución del enigma. Es huérfana de padre y ha tenido que aprender a valerse por sí misma y a asumir responsabilidades. Claire es hija de un matrimonio mixto, padre canario, madre alemana, es buena, solidaria y consciente de la realidad social más que ningún otro miembro del grupo. Raúl es el lector empedernido, imaginativo y algo despistado que aporta un matiz simpático en su afán de utilizar continuamente símiles basados en la vida del mar. Nahím es senegalés, llegó a la isla de forma ilegal y ahora vive con su familia en el pueblo gracias a la colaboración de los vecinos que consiguieron un trabajo para su padre por lo que pudieron arreglar sus papeles; está perfectamente integrado en el grupo aunque mantenga sus costumbres debido a que profesa otra religión. Por último, Daniel es el inventor, el fanático de la informática que, debido a su poco amor por el ejercicio, está más grueso de lo que debería. Tiene, además, la costumbre de repetir la última palabra de la frase como un latiguillo que, a veces, desespera a sus compañeros. Esta pandilla refleja la variedad multicultural y social que podemos encontrar en cualquier aula de las Islas, pero, sobre todo, lo más importante es que están unidos: "Sus cuerpos estaban mojados, pero no les importaba. Se miraban para comprobar que el grupo era compacto y las sonrisas decían mucho del momento que estaban viviendo" (pág. 9). Otros personajes que aparecen en el relato son Miguelito y Rogelia, Roge, la vidente. Miguelito es el prototipo del hombre canario de campo, buen conversador que, en ocasiones, habla sin hablar: "Miguelito se quedó pensativo, parecía que no quería responder. Se quitó el sombrero y se atusó con solemnidad el poco pelo que le quedaba. Luego, guardó silencio…" (pág. 22). Da la información a los chicos casi sin querer, deja en el aire palabras que despiertan su intriga pero no les aclara nada, es más, interrumpe la conversación cuando él lo decide, sin más: "-Dicen que allí no vive nadie. Yo lo pongo en duda. Desde aquí arriba se oye

todo, y más en las noches silenciosas. Entonces, escucho ruidos muy extraños. Como alaridos, gritos horribles y toque de tambores. Es muy extraño. Sí, muy extraño… bueno, pandilla, hasta otro momento. No olviden mi consejo y bajen caminando, que el regreso a pedales es muy peligroso." (pág. 23). La vidente es vecina de Dani y, aunque los chicos piensan que se aprovecha de la gente que le va a consultar el futuro, recurren a ella para que les interprete los ruidos que han grabado de noche en el cuartel. No es una bruja convencional, sólo es una vecina, incluso más joven y agradable de lo que imaginaban: "… les llamó la atención el aspecto de aquella mujer. No tendría más de 40 años, y su cuerpo era como el de una joven de no más de 25. Era de mediana estatura. Su pelo, moreno, lo tenía recogido en una pequeña coleta que caía sobre sus espaldas. Los ojos de color marrón claro, eran inmensos y estaban pintados con unas líneas negras suavemente trazadas bajo ellos. Lucía unos pantalones vaqueros, unos zapatos negros de tacones cortos y una camisa celeste de manga larga. De su cuello colgaba una cadena fina de oro con un pequeño crucifijo. Se movía con naturalidad y mostraba una sonrisa muy agradable" (pág. 62). Éste es uno de los dos personajes del que se da más detalles, su aspecto, cómo va vestido y la sensación que despierta su presencia. Junto a estos personajes, aparece el perro Tarzán, perro callejero que acompaña siempre a los niños y cuyo nombre no corresponde a su carácter, algo cobarde y asustadizo. El resto solamente se nombra y no tiene interés para la historia, si exceptuamos a los personajes "fantasmas" que sólo se desvelan al final de la misma: el alférez de caballería y su hija. El primero se "aparece" a los niños (conclusión a la que llegamos una vez acabada la lectura) y se dice de él que "su voz parecía que venía de las profundidades de la tierra. Iba tocado con un sombrero marrón con una cinta negra. Por debajo de las alas de éste, caían unos cabellos largos y canosos que tapaban sus orejas. Tenía la cara redonda, con unos surcos muy pronunciados, y el dibujo de una incipiente barba, marcada más por la falta de afeitado que por intención de llevarla. Sus ojos eran profundos y traslucían cierta pesadumbre. Era de mediana estatura y, sobre su cuerpo, sobraba mucha ropa, teniendo en cuenta la temperatura tan agradable que había aquella tarde. Una camiseta blanca, una camisa a cuadros azules, un jersey en pico y, acaso barruntando tormenta, una chaqueta de lana. Todas estas prendas colgaban de sus desgarbados hombros. Los pantalones de pana, anchos y descuidados, morían en el interior de unas botas de montar que, por su aspecto, habían soportado mil batallas" (pág. 93). No es un fantasma al uso; en el caso de Roge y de este misterioso personaje, nada es lo que parece, son los que aportan misterio a la narración, aquellos que nos introducen en otra dimensión de una realidad que se presenta rutinaria y monótona.

Léxico: En el texto nos encontramos rasgos dialectales en el léxico como algunos vocablos de procedencia aborigen: "almogarén" (pág.20), "tabaiba" (pág. 10), "bernegal" (pág. 54), portuguesismos: "Las puertas estaban trancadas" (págs. 38), americanismos: "papas" (pág. 50) o de procedencia diversa: "culantrillo" (pág. 20), "latada", "parral" (pág. 37), "retrete" (pág.50), "ventorrillo" (pág.80). En el habla de los niños, hay expresiones coloquiales: "se me quedó el disco duro en blanco" (pág. 33), acordes con la condición de los personajes y el contexto en el que se utilizan, una conversación entre amigos. Destacan las expresiones marineras de Raúl que, en ocasiones, resultan bastante plásticas: "achiquen el nerviosismo" (pág. 36).

Sintaxis: En la estructura sintáctica de la obra, a pesar de su sencillez, aparecen incongruencias, por ejemplo, los personajes utilizan la forma verbal de la 2ª persona del plural propia de su variedad de habla: ustedes y con este pronombre se conjugan las formas verbales; en cambio, podemos observar cómo Miguelito utiliza ambas formas en la

misma frase lo que deja ver inseguridad o, tal como defendemos, incongruencia en la utilización de los recursos lingüísticos: "-Chicos comienza a llover y no quiero que os pille la noche. Bajen andando, nunca lo hagan montando en las bicicletas, y mucho menos con el piso mojado, pues es muy peligroso" (pág. 22). También Daniel, uno de los niños, en alguna ocasión dice"-Sí, cuando os dije que había pasado la noche pensando, se trataba de eso" (pág. 27), pronombre poco habitual en su forma de expresarse, en la que lo natural es usar "ustedes": "-Esto que ven aquí es un fonendo" (pág. 35). Encontramos, a su vez, alguna ultracorrección que da origen a un caso de loísmo, tal vez, y esto es sólo una suposición, huyendo del leísmo característico del habla canaria: "pero no sentían frío, ni tampoco los preocupaba" (pág. 24). En relación a la sintaxis es necesario insistir en que, a veces, resulta algo forzada, cuanto menos poco lograda, para un diálogo entre chicos: "Veo que estamos en el lugar que decidimos, eso sí a oscuras y con algo de miedillo. Somos cinco y a Tarzán no lo cuento, ya que si lo soltamos de la correa, no lo vemos más-rieron la ocurrencia-, y creo que en el fondo todos queremos continuar, así que cumpliremos el objetivo principal de nuestra visita, aplicando mi detector. Y yo no me voy sin obtener información de los sonidos del más allá… Luego, podremos decidir ¿Qué les parece-parece?" (págs. 42 y 43). Ejemplo de esto, lo encontramos en otra ocasión en la que se dice que Claire tiene formación humanitaria, creemos que de forma poco acertada: "-¡Mal, mal!- Claire volvió a mostrar toda su indignación a gritos, pues su formación humanitaria le impedía creer en brujerías-. Mal tendría que quedar ella si le diera un hechizo que le hiciera crecer la barbilla hasta los pies…" (pág. 51). Además de esto, observamos que en algunas frases se descubren errores de concordancia, por ejemplo comenta el narrador: "La cinta comenzó a moverse, y empezaron a escucharse pequeños ruidos en los altavoces situados, estratégicamente, en las esquina del dormitorio…" (pág 56).

Descripciones: Las descripciones que aparecen en la obra se centran en los personajes y el paisaje; de los primeros recogen no solamente sus rasgos físicos sino alguna cualidad que destaca y los determina, en el caso de los niños, como un "modelo" dentro de la pandilla, así, por ejemplo, se describe a Claire: "Su cabello rubio descansaba húmedo sobre sus hombros, y aquellos grandes ojos azules dejaban ver un mar tan azul como el que Raúl soñaba en sus aventuras", pero el narrador insiste en que "era admirada por el grupo por su bondad. Su padre nació en Valsequillo, y en su trabajo en el sur de Gran Canaria conoció a su madre, una guapa alemana con la que se casó y a la que llevó a vivir a Luis Verde, donde tenían una casita con un jardín de rosales bellísimos. Siempre se había mostrado muy preocupada por la situación familiar de los más necesitados, así que cooperaba gustosa con todo aquello que con fines sociales se organizaba: "Nosotros no podemos quejarnos, tenemos todo lo que queremos y en demasía. Hay otros que desgraciadamente no pueden disfrutar de la vida y que incluso pasan mucha hambre", decía constantemente a sus amigos. Su mochila archivaba las más variadas revistas de organizaciones no gubernamentales para compartirlas, en un intento de hacer conciencia, con sus conocidos" (págs. 12 y13). Como vemos el narrador no se limita a decir cómo son los niños sino a hablar de su familia y lo que piensan, tan importante, o más, que su aspecto. Por eso se nos relata brevemente la historia de Nahím, muy importante para conocer al niño y valorar su amistad con el resto del grupo: "Nahím nació en Senegal y había llegado, unos seis años atrás junto a sus padres, a Gran Canaria, a bordo de un barco dedicado a transportar ilegalmente a emigrantes. Fueron descubiertos a pocas millas de la costa y detenidos. Su padre, un agricultor fornido, acostumbrado a trabajar duramente la tierra, consiguió a los pocos días llevarse a su mujer y a su hijo hacia el interior de la isla, y fue a parar al barranco de San Miguel, donde vivió en una cueva de las tantas que fueron

habitadas desde antiguo. Pronto, los vecinos tuvieron conocimiento de la situación y, tras ayudarle en lo necesario para comenzar, le consiguieron trabajo en las plantaciones de fresas y, por fin, los papeles para poder residir. El niño acudió desde el primer momento al colegio y demostró estar aventajado física y mentalmente. Era un buen atleta, y aprendió el idioma en escaso tiempo y con bastante perfección" (pág. 16). Ya hemos comentado que los dos personajes cuya descripción es más detenida son Roger, la vidente, y el alférez que se aparece a los niños en el cuartel abandonado. En cuanto a los paisajes, en el libro se habla de los alrededores de Valsequillo, estas descripciones orientan al lector con precisión en el espacio: "Tomaron con decisión, y conversando, el camino de Los Lomitos de Correa. Los Lomitos, como generalmente se le conoce, está situado a dos kilómetros, aproximadamente, del casco urbano de Valsequillo, y en la carretera que parte de éste a San Roque. Está asentado sobre una pequeña loma con hermosas vistas sobre los llanos del municipio"; pero también cuentan la historia del lugar: "Dicen que el nombre de estos pagos se debe a que, hace muchos años, un señor de Tenteniguada llamado Luis Correa se fue a vivir allí. Su población vivía en cuevas y se dedicaba a la agricultura y la ganadería. Actualmente, conserva una buena cantidad de ganado caprino, pero muchos de sus habitantes trabajan en el sector servicios" (pág. 50).También se entremezclan historia y descripción cuando se habla de la iglesia (págs. 46 y 47). A través de estas referencias se conoce parte de la historia y evolución social de la isla. Aunque, en determinados pasajes, las descripciones tienen que ver con la sensación que despierta el paisaje en los personajes: "El olor a romero inundaba el ambiente y los pulmones de los cinco amigos de un aire fresco y reconfortante…" (págs. 9 y1 0), lo más habitual es que se limiten a detallar las características del entorno, tal como sucede en la descripción del cuartel abandonado (págs. 30 y 31), o simplemente a enumerar objetos que se pueden encontrar en el lugar, como sucede en la descripción de la habitación de Dani (pág. 56).

Diálogos: Toda la obra se basa en los diálogos entre los niños, los fragmentos narrativos sirven para describir, o bien, para enlazar los acontecimientos.

Otros: El final de la novela resulta extraño debido a la incertidumbre que deja en el lector lo que facilita la construcción de hipótesis, aunque lo que expone la obra es que existen los espíritus y que Diana cumplió con una misión que proporcionaría paz a unas almas atormentadas.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El texto no es my connotativo porque quiere narrar las aventuras de unos niños, no tanto los recuerdos del narrador o de uno de los personajes, aún así la identificación con el paisaje y el entorno desvelan el lazo emocional que unen a autor y texto.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Raúl, lector empedernido, tiene preferencia por Julio Verne y, en particular, por su obra *Un capitán de quince años*. Esta obra se menciona cuando se hace la presentación del personaje.

Mitos o leyendas: No aparece un mito o leyenda en concreto, pero la aventura se inspira en los relatos sobre fantasmas propios de la tradición oral de todos los pueblos, también de Canarias. Nahím muestra que esto es así cuando menciona una creencia que proviene de su cultura africana: "En mi tierra, existe la creencia de que los espíritus de los seres humanos vagan por los desiertos y se transforman en animales, hasta que consiguen la tranquilidad para retirarse a descansar definitivamente. Dicen que las personas que

mueren de forma violenta o descontenta por no ver cumplidos sus deseos, no reposan en paz… - a Nahím también se le puso cara de circunstancias y mostraba su preocupación" (pág. 27).

¿Relación con otros textos? La pandilla de cinco niños es la protagonista y, además hay un misterio que resolver, esto nos recuerda a las colecciones escritas por Enid Blyton, *Los cinco, Los siete secretos*. La mayor diferencia la aporta el hecho de que en este caso no hay ladrones o espías que desenmascarar, sino fantasmas a los que proporcionar descanso; por este motivo también enlaza el texto con otros de la literatura infantil canaria (como *Historias de Fantasmas* de Lola Suárez) en los que predominan los relatos de fantasmas o aparecidos que perviven en la tradición oral de las islas.

Valores poéticos: La narración se transforma en visión poética en algunos pasajes en los que el narrador describe, por ejemplo, el paisaje: "Las gotas resbalaban lentamente por las ramas de las vinagreras y tabaibas, formando pequeñas barranqueras que teñían la carretera de un marrón suave que, a la vez, les salpicaba los pantalones. Sus cuerpos estaban mojados, pero no les importaba" (pág .9), o el caballo: "Pero, a la vez que el animal se iba poniendo de pie, se hizo la luz en la cuadra. Todos, instintivamente, miraron hacia atrás olvidándose del hallazgo, por si alguien había accionado una palanca, pero no vieron a nadie. Lo extraño es que no veían bombillas ni faroles en ningún lugar. Nahím se agachó y le pasó la mano por el costado de Tarzán, pidiéndole tranquilidad. Luego, pudieron observar el caballo más hermoso que jamás habían visto. Medía más de un metro sesenta de alzada, su cabeza era alargada y en su testera, bajo el tupé, se dibujaba un lucero. Tenía las orejas cortas y formadas. Las crines bajaban como cascadas por su cuello. La cola caía hasta pocos centímetros del suelo. Su capa era de color marrón intenso y estaba calzado de las cuatro patas". Esta última descripción intenta reflejar la belleza del pura sangre, que parece preparado para que lo monten, y transmitir la fuerza de su porte, unida a la dosis de misterio necesaria para despertar la curiosidad del lector. En cualquier caso, el texto no se detiene en la observación poética, la acción es lo que predomina y con este objetivo se ordena la sintaxis y se selecciona el vocabulario.

Algún/os aspecto/s que destaca:

La narración es entretenida y el final desconcertante.

3.19. *Entre fantasmas*

Datos bibliográficos y de la edición:

Lola Suárez, *Entre fantasmas*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 12 años), 2006, 2ª impresión, 1ª edición de 2004, 108 páginas.
Ilustradora: Rosa Felipe
Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con un cuidado papel, ilustraciones en color.

Datos sobre el autor/a:

Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.

Sinopsis del argumento:

Este libro recoge cuatro relatos diferentes que pueden leerse como obras independientes. El primero de ellos, “La mano negra” cuenta la historia de un grupo de niños que se reunía al atardecer para contar cuentos de miedo y de cómo uno de estos relatos se convirtió en realidad cuando los niños, después de preparar un susto a uno de ellos, descubrieron que la mano que se movía por la pared, no el guante que ellos habían amañado. El segundo, “Noche de San Juan”, narra la preparación de las hogueras en vísperas de San Juan y algunas de las creencias y ritos que se practican esa noche. Cuando prende la hoguera, los vecinos comen, cantan y bailan alrededor de ella; entre ellos una chica hermosa pretendida por uno de los parranderos. En ese momento, de entre las sombras, surge un desconocido que baila con la chica, el pretendiente, enfurecido, se lanza sobre él cuchillo en mano; antes de caer herido, el desconocido agarra a la joven y la empuja hacia la higuera en la que entran los dos. En medio de los rescoldos, lo único que se encontró fueron los restos de la joven. En el tercero, “Yaya”, se explica la relación entre una niña y la señora que la cuida, la complicidad y la magia que se establece entre ambas hasta que llega el día en el que la pequeña se avergüenza de ella porque los niños del colegio, debido a su apariencia, creían que era una bruja. Cuando la anciana va a morir, le pide a la niña que la visite para entregarle como recuerdo un anillo, antigua joya de su familia. La niña no acudió a la cita y ya no volvió a ver a la anciana. Después de un tiempo, aquella pequeña, universitaria ya, acompaña a su madre a la tumba de su abuelo pero, en el cementerio, escucha una voz que la llama y la conduce hasta la tumba de la anciana; una mano surge de ella y la agarra de modo que parece querer llevársela con ella. La joven se desmaya y, cuando recupera el sentido, se tranquiliza pensando que todo había sido fruto de su desvanecimiento; descubre en ese momento que, en su dedo, aparecía el anillo que la mujer le había prometido. En el cuarto relato, “Un camisón al viento”, se explica la relación entre dos amigas y su distanciamiento por culpa de un chico. Los tres decidieron hacer un día una caminata por el monte, fue entonces cuando una de las jóvenes se cayó y se torció el tobillo. Deciden que lo mejor es que se quede en una casa abandonada mientras ellos van en busca de ayuda. En la casa la atiende una mujer que, además, le cura el tobillo con un emplasto de hierbas. Al amanecer, sus compañeros y un grupo de hombres del pueblo vienen a buscarla bastante temerosos pues, según le cuentan, el espíritu de “La Rubia” anda por allí. Además descubren que fue ese fantasma el que tan bien había atendido a la chica.

Tema o temas:

Como indica el título del libro, el nexo común a los cuatros cuentos es lo oculto, aquello que resulta inexplicable y misterioso. Sean fantasmas, manos asesinas, o espíritus poco benévolos, un elemento estremece, en cada uno ellos, la realidad cotidiana, la apariencia de normalidad. En un segundo plano, encontramos un mensaje moral que puede ser: en el primer texto, la imprudencia de jugar con lo desconocido; en el segundo, la inconveniencia de dejarse arrastrar por la ira o los celos; en el tercero, el castigo que recibe la falta de generosidad; en el cuarto, la importancia de la amistad por encima de cualquier manipulación. Aún así, el tema predominante es el miedo y la intriga que puedan despertar los hechos narrados.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

La autora se apoya en la tradición oral para construir su obra; a través de diferentes tipos de narrador, deja constancia de que los hechos han sido transmitidos y, además, han dejado huella en los oyentes, sean mayores o pequeños: “Siempre acababan contando cuentos de miedo. Había algunos que repetían noche tras noche, que no se cansaban nunca de oír. A medida que se iba acercando el momento de empezar la primera historia, se aproximaban unos a otros y bajaban las voces. Entre ellos, los más grandes se habían convertidos en verdaderos narradores a los que todos escuchaban con los ojos muy abiertos” (pág. 10). Pero, también, insiste en que el don de narrar es capaz de transformar la realidad en una aventura, todo es materia narrativa, esto se refleja muy bien en el personaje de Yaya que da nombre al tercer cuento: “Lo más maravilloso de todo es que Yaya no paraba de hablarme. Me contaba las cosas que íbamos haciendo como si fueran las más increíbles aventuras: ir al supermercado o al quiosco de la esquina se convertía en un acontecimiento, y con sus palabras le daba a todo un toque mágico” (pág. 59). En el último texto, “Un camisón al viento”, se apunta cuál es el papel del escritor o escritora respecto a estos relatos, mantenerlos vivos, recrearlos con la palabra escrita: “… cuando Laura s me colgó del cuello y, separando su cara de la mía, me miró muy seria a los ojos y me dijo: - Queremos contarte algo y que tú lo escribas” (pág. 77), “Cuando terminé de escribir su historia, invité a las dos protagonistas a casa y llegaron cargando una enorme tarta de chocolate y un maceta con un rosal. -¡Venga! ¡Rápido! Léenos lo que has escrito… ¡Qué nervios! Y me empujaron hasta el sillón. Se sentaron en el mismo lugar que la vez anterior y, en esta ocasión, una Elena totalmente desconocida me alcanzó los cigarros y fósforos. Ahora fueron ellas las que, en silencio, escucharon su historia de mis labios” (pág. 103). En este momento, el escritor recupera la voz de la oralidad y capta la atención de su público igual que lo haría el contador, o el juglar, en medio de la plaza. La narración oral también es una fuente de inspiración para los escritores, y la autora deja entrever un tono nostálgico y, sobre todo, su implicación emotiva en el desarrollo de la acción, por ejemplo, cuando expone la actividad de los niños en el primer texto: “Al principio, casi no hablaban: tenían un bocadillo, un plátano o un cartucho de gofio con azúcar que acabar y, además, repasaban con fruición los últimos acontecimientos del día que finalizaba. ¡Aquellos días de verano¡ ¡Daban para tanto!” (pág. 8), “Si ellos hubieran sabido lo que era la melancolía, hubieran llamado así a aquel sentimiento que les entraba a todos cuando, tumbados en la parva de jable, silenciosos, dejaban que sus músculos se aflojaran. Entonces, desde las mismas tripas, les salía una pena pequeñita que los invadía, haciéndolos a veces suspirar” (pág. 9). O cuando detalla el ambiente que rodea el día de San Juan: “Y por fin, igual que otro, amanecía el día de la víspera de San Juan. Cada cual se afanaba en su quehacer diario, pero había como un aire de risas y canciones en el ambiente. En las caras de los más jóvenes, los ojos brillaban más que de costumbre. Los

labios se estremecían guardando palabras que no habrían de pronunciarse hasta estar ente la hoguera" (pág. 43). Además, toma partido por la vida en la calle, por las experiencias directas, lejos de aquellas que los niños tienen en los libros; ésta es una pequeña crítica a la separación entre calle y escuela; no sabemos cuál es el tiempo de los sucesos narrados, pueden situarse, indistintamente en décadas anteriores, los años setenta, ochenta o, tal vez, noventa, pero, desde luego, es una llamada de atención a la labor de los educadores: "Los chicos de la isla creían que las estaciones del año eran una más de las cosas que estudiaban en los libros, ajenas a ellos, tan de mentira como la gran mayoría de las lecciones que tenían que aprender para obtener, a cambio, estos maravillosos días de verano" (pág. 8).

Elementos narrativos:

Narrador: Este recurso narrativo adquiere, en esta obra de Lola Suárez, bastante importancia porque son varios los tipos de narrador que pueden encontrarse. En el primer texto es un narrador en tercera persona que parece saber todo acerca de las costumbres de los personajes, es más, parece estar viéndolos: "Se reunían cada atardecer. Iban llegando de las calles de los alrededores, cansados de jugar a la guerra, al escondite o al viejo. Algunos traían la merienda a medio comer. Se iban sentando en el jable recién regado, aprovechando su frescura. Les encantaba descalzarse, abandonar las cholas a un lado y enterrar los dedos de los pies en el montón fresco y crujiente de arena rubia que los obreros habían amontonado un rato antes" (pág. 7). Aún así, los niños también se convierten en narradores de aquellas historias que les han llegado a través de sus mayores. Los otros tres cuentos son explicados por un narrador en primera persona, pero hay diferencias entre ellos: uno es el narrador testigo, otro es el narrador personaje y, por último, el narrador que se identifica con la autora, aunque tenga otro nombre. En "Noche de San Juan", desde el principio la posición del narrador es ambigua y deja al lector desconcertado a pesar de que él mismo insista en que saber quién narra es lo de menos:"Realmente, no sé desde cuando conozco la historia que voy a contar. Puede que nadie me la contara anteriormente, incluso me atrevo a asegurar que fui testigo de los acontecimientos que quedaron fijados en alguna parte, en una de esas alacenas que uno tiene- supongo- en los entresijos de la imaginación. Puede ser también que cada una de las palabras que ahora escribo sean fruto del momento. Da igual" (pág. 39). Sea testigo directo o no, este narrador no participa en los sucesos, los contempla. En el tercer cuento, "Yaya", el narrador, narradora en este caso, es el personaje: "Cuando supe su verdadero nombre, Candelaria, ya nadie la llamaba porque ella no podía contestar. Para mí siempre fue Yaya. Me contaron que la bauticé con mi media lengua de dos años el mismo día que me cogió en brazos por primera vez" (pág. 55). La niña ya convertida en mujer cuenta cuál fue su relación con la persona que la cuidaba y su experiencia, terrible y misteriosa, en el cementerio junto a su tumba. Aquí no cabe la duda, el texto se crea con los recuerdos de una de las protagonistas. En el cuarto relato, "Un camisón al viento", se produce un juego curioso de narradores porque encontramos la historia dentro de la historia; el narrador es en primera persona y es, también, uno de los personajes pero no está entre los protagonistas de los acontecimientos que cuenta. En realidad, el narrador es la escritora a la que las chicas refieren los hechos para que ésta los escriba, es su única función: fijar en palabras lo que ellas le detallan. En el texto se utiliza una marca gráfica, el doble espacio, para separar los textos y que el lector siga la narración sin dificultades: "Entre risas, como habían llegado, se fueron. Dejaron mi casa llena de sentimientos, de voces y personajes que ahora yo tenía que plasmar en un papel // Eran inseparables, Laura y Elena, Elena y Laura. Resultaba difícil decir uno de los dos nombres en solitario: el otro surgía como apostilla indispensable para redondear una imagen, completándose el uno al otro" (pág.

83). En el segundo texto, el narrador es en tercera persona, detrás de él se encuentra la escritora amiga de las dos protagonistas.

Personajes: En cada cuento hay varios personajes, en "La mano negra" el grupo es el protagonista, aunque se destaque algún miembro, por ejemplo, Mariola que se descubre, de repente, como una gran narradora o Jorge y Chago, los amigos que idearon el plan para asustar a Luis Miguel, el nuevo que no había respetado las normas de la pandilla cuando se juntaban a contar relatos de miedo. En este texto, don Paco se menciona como la persona que nutre a Mariola de historias increíbles; se mantiene así la transmisión oral. En el segundo texto también es el grupo, el pueblo en este caso, el personaje puesto que se describen todas las costumbres y rituales que se ponían en marcha para celebrar la noche de San Juan, solamente destacan la joven que muere trágicamente, el personaje misterioso y el pretendiente. De la primera se dice: "¿Era bella? Si no lo era, lo parecía. De alguna extraña manera, la noche, las estrellas, la música y el fuego eran sus aliados, le prestaban su misterio, su belleza, su encanto", ahora bien, se deja claro que era el centro de la reunión y que ella, sabiéndolo, favorecía esta posición con su actitud: "Como una reina, inconsciente y distante, desde su trono de admiración y envidia, reía y bromeaba, manteniéndose sola, a pesar de todo, entre tanta gente que le hablaba y no le daba tregua" (pág. 49). El extraño "tenía las facciones tormentosas del que sufre por un destino que sabe ineludible. Los ojos del hombre eran dos brasas más en la noche de fuego, y su cuerpo delgado y nervioso, una llamarada" (pág. 48). ¿Quién era este hombre? Nadie lo sabía pero, una vez consumida la tragedia, el misterio se acentúa cuando el otro protagonista de la pelea que acabó con al pareja dentro de la hoguera afirma que era como el humo, nada: "Sobre la era grande se alza una cruz pequeña, humilde, a la que nunca faltan las flores. Las lleva un pobre loco, que mientras las riega con sus lágrimas, murmura: "nada, el naife no se clavaba en nada, en nada…"" (pág. 54). Ante estas palabras, es inevitable preguntarse si el forastero no sería el diablo o un espíritu en busca de alguna muchacha. En el tercer cuento la protagonista es Yaya, una anciana encantadora, comprensiva y divertida a la que los niños de la escuela se refieren como una bruja por su apariencia totalmente desfasada: "El tiempo había pasado para las dos. Yo me había hecho mayor y Yaya era una anciana. Entre todas las madres y las abuelas que esperaban nuestra salida de clase, ella parecía totalmente fuera de lugar. Seguía usando ropas negras, holgadas, con aspecto de saco, sobre las que colocaba pañuelos de lunares pequeños, anudados sobre el pecho. Llevaba medias tupidas de color negro y calzaba zapatillas de lona del mismo color. Tenía el pelo casi blanco, peinado en un apretado moño, sujeto con peinillos de carey. Entre sus manos, que habían perdido la lozanía cuidando personas y cosas ajenas, traía un cartucho blanco con mi merienda dentro" (págs. 61 y 62). La imagen de Yaya es la de muchas ancianas de las Islas, incluso hoy, pero, sin embargo, esta amable anciana es capaz de atrapar desde la tumba a la niña desagradecida, ¿sería una bruja de verdad? ¿o simplemente quería que la niña tuviese el anillo prometido? En el último texto, las protagonistas son dos amigas, Elena y Laura, a las que les sucede un hecho extraordinario, un encuentro con un fantasma, también destaca Iván, el joven fuente de conflicto entre las amigas. Elena y Laura son diferentes pero compatibles: "Elena era bonita, inconsciente poseedora de una coquetería innata que cada día se revelaba en un nuevo movimiento de su cuerpo, en algún mohín de sus labios o en el aleteo de sus pestañas. Laura era también alta y fina, pero seguía conservando aún mucho de la niñez; no maduraba igual que su amiga, y a su lado parecía muchas veces deslucida, patosa, carente de gracia. Pero a pesar de todo, o precisamente por eso, eran inseparables. Entre ambas mantenían un equilibrio verdaderamente perfecto" (pág. 83). Lo sucedido durante la caminata, distanciadas por el nuevo amigo, hace que comprendan

que nada ni nadie debe enturbiar su relación. Estos dos personajes habían sido alumnas de la escritora que se encarga de transcribir su historia cuya biografía se asemeja a la de Lola Suárez, la autora: "-Queremos que nos escuches y que lo escribas todo, tal como fue. A lo mejor de esa manera nosotras acabamos viéndolo como uno de esos cuentos que tú inventabas para nosotras cuando éramos pequeñas… ¿Te acuerdas?- Elena calló y ella y Laura me miraron de nuevo expectantes. ¡Cómo no acordarme! Claro que recordaba: mi primera escuela, los primeros niños y niñas ante mí, y yo, inexperta, echando mano de todos los cuentos que conocía, inventando día tras día historias para aquellos oyentes insaciables… Pero ya no eran las dos chinijillas regordetas, con narices no muy limpias y ojos asombrados, de mi primer colegio. Había pasado mucho tiempo. Ante mí tenía ahora a dos mujeres aún muy jóvenes que me querían contar una historia: su historia" (pág. 80 y 81). En todos los cuentos se alternan los personajes reales, de carne y hueso, con los fantasmagóricos y ambiguos, de ahí el título de la obra.

Léxico: En el vocabulario de la obra se combinan los elementos más sencillos y coloquiales como: "Jorge sacaba el pecho, como un gallito, con ganas de romperle la cara al nuevo" (pág. 22), con aquellos más complejos, sobre todo para los lectores infantiles: "acuerdo tácito" (pág. 10), "perseveró" (pág. 10), "hostilidad" (pág. 10), "la mermada montaña de jable" (pág. 13), "furibundos" (pág. 13), "remisos" (pág. 14), "arrobada" (pág. 15), "antagonistas" (pág, 22), "alborozada" (pág. 27), "panteón"(pág. 29), "parva y columbraba" (pág. 40), "teselas" (pág. 54). Este vocabulario aumenta la competencia lingüística de los lectores y, en ningún caso, impide la comprensión del texto. En algunos párrafos destaca también el léxico que se refiere a los sentidos, por ejemplo, en "Noche de San Juan": "Se había hecho un silencio tal, que solo se oía el chisporroteo del fuego al morder aquella pira heterogénea que daba al aire mil olores distintos, desde el perfumado de alguna madera noble, al ocre del plástico o de la tela de nylon" (pág. 47) o en "Yaya": "Después se acercaba a mí y yo olía su colonia de lavanda, sentía sus manos frescas y suaves sobre mi pecho, su respiración, que me hacía cosquillas y, por fin, un beso muy apretado y un "¡Arriba mi niña, que ya es tarde y tenemos mucho que hacer!" Yo me hacía la remolona para que me diera más besos y seguir envuelta en su olor" (pág. 58). Los dialectalismos, propios de la variedad de lengua de la autora, están presentes a través de términos como: "jable" (pág. 79, "cholas" (pág. 7), "gofio" (pág. 8), "cantinela" (pág. 12), "enterregados" (pág. 13), "coger resuello" (pág. 16), "chinija" (pág. 26), "tafeña" (pág. 42), "trémolos" (pág. 42), "noveleros" (pág. 47), "naife" (pág. 51).

Sintaxis: La estructura oracional es sencilla pero fluida, es decir, se alternan diferentes tipos de frases y los párrafos entrelazan las ideas de forma ágil: "Porque, para ellos, solo había verano, que es sinónimo de vacaciones. Y luego, el resto del tiempo, que separaba unas vacaciones de otras, un tiempo al que intentaban engañar, robándole fines de semana y cualquier rato en que pudieran salir a jugar a la calle, hasta que sus madres se asomaban a la puerta y voceaban sus nombres con enfado, en medio de una letanía que hablaba de tareas y de estudios" (pág. 8). En determinados párrafos aumenta la complejidad, acorde también con el vocabulario utilizado: "Nadie había notado que entre los juegos de luz y sombra se movía furtivo un forastero; los que luego contaron los sucesos querían creer que ya desde antes de su llegada, la noche tenía jirones de presentimiento sombríos, y que la cara del extraño tenía las facciones tormentosas del que sufre por un destino que sabe ineludible" (pág. 48). La obra tienen un buen ritmo narrativo que atrapa la los lectores, tal como un narrador oral haría con sus oyentes: "Mariola se calló como para coger resuello y todos los oyentes le pidieron que siguiera. Chago la escuchaba admirado y, por una vez, Merceditas no quiso irse y Malena tampoco se fue" (pág. 16).

Descripciones: Se describe sobre todo el paisaje y el ambiente que rodea a los personajes, este entorno prepara o vaticina el misterio que se desencadenará al final del relato, por esto se explica con detalles: “La noche era muy fría. Corría un vientecillo que se colaba por los pliegues de la capa del pobre hombre, a pesar de que él la apretaba contra su cuerpo tembloroso. Una gran luna pálida brillaba en el cielo. Grandes nubarrones negros pasaban por su cara, como crespones que apagaban su luz, llenándolo todo de sombras” (págs. 29 y 30). Estas descripciones tienen un contenido emocional, poético: “La luna, como si no quisiera ver lo que iba a suceder, se escondió tras una nube: la noche se volvió muy negra, y en ese momento una ráfaga de aire se paseó entre las tumbas, arrastrando hojas secas que producían un ruido lúgubre” (pág. 31). También hay descripciones con un cierto regusto melancólico, nostalgia de un tiempo que fue y ya no volverá: “Cada año, los muchachos recorrían las casas pidiendo todos los desechos, a los que se sumaba algún que otro fardo lleno hasta los topes de camisas de millo o de paja picada; incluso, a veces, se llevaban también granos de anteriores cosechas que, al arder en la hoguera, daban olor a tafeña. La ronda de recaudadores solía acabar en cualquier lonja , donde terminaban de agarrar una monumental borrachera, que había tenido su comienzo en la primera casa del recorrido, donde junto a cualquier ventana desportillada habían encontrado una botella de vino joven…” (pág. 42).

Diálogos: Los diálogos son poco importantes en esta obra, ya hemos comentado como en el texto aparece, en varias ocasiones, la historia dentro de la historia por lo que la narración se impone en extensión y en valor. En “Noche de San Juan” y en “Yaya” no hay diálogo, sólo se escucha la voz del narrador; en “La mano negra” y “Un camisón al viento” las diferentes intervenciones de los personajes dan pie a los relatos que se intercambian entre ellos.

Otros: En algunos cuentos, la intriga y el final desconcertante está más logrado (“La mano negra”) que en otros que son más previsibles (“Un camisón al viento”). En este tipo de textos, el final adquiere un valor fundamental, saber acabar la historia es imprescindible para que toda la atmósfera que se ha ido creando no se pierda. La creación y recreación de esta atmósfera está bien lograda por la autora.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La ambigüedad que rodea los episodios misteriosos facilita la interpretación de los lectores, y en la obra se va guiando al lector para que vaya haciendo sus hipótesis conforme se acerca el final. La categoría de los sucesos descritos hace que cada uno se acerque a ellos de forma diferente: recordando otros que le contaron, imaginando con miedo, sonriendo ante la ingenuidad de los protagonistas, etc.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: En el libro se mencionan muchas tradiciones ya perdidas en las Islas como aquellas que tienen que ver con la noche de San Juan, y que todavía los mayores recuerdan: “De todas maneras creo firmemente que, de haber noches mágicas, las de San Juan se llevan la palma. Es en esa noche cuando quemamos tantas cosas que en su momento tuvieron para nosotros importancia y razón de ser y, muchas veces, intentamos consumir, con la misma llama, el objeto y su relación con nosotros” (pág. 39). También, costumbres, como la de las parrandas, que en las Islas eran muy comunes y hoy lo siguen siendo pero de forma menos extendida: “Entonces, del lugar más insospechado salía un timplillo, y un coro ronco, desacompasado y sentido, entonaba canciones de los más variopintas, que reflejaban fielmente el ánimo de los

cantores: los alegres cantaban isas; los nostálgicos habaneras, y los decididamente melancólicos, los borrachos llorones, folías y malagueñas, coplas que casi nunca terminaban, quebradas en trémolos y sollozos" (pág. 42). Estas costumbres han ido conformando, de alguna manera, una parte de la idiosincrasia de los canarios.

Mitos o leyendas: Todo el libro es una suma de leyendas, historias de aparecidos y muertos que reviven, pero en concreto, pueden destacarse las leyendas de la noche de San Juan. Son muchas las historias que giran en torno a esta noche, todas ellas recogidas de la tradición familiar; en cada pueblo se recordaban acontecimientos, más o menos imaginados, relacionados con esta noche: "No faltaba quien se decía protagonista de cualquier suceso extraordinario acaecido en tal fecha. El que no había visto la cara del amante muerto en el agua del aljibe, había visto a las brujas, con sus ropas negras colgando de las alargadas figuras y los ojos tan verdes como los de los gatos, sobrevolar el pueblo en la parte más deshabitada. Otros aseguraban que a la muchacha más guapa del pueblo, desaparecida en circunstancias extrañas (¿un indiano?, ¿el fotógrafo?, ¿el afilador?) la habían avisado de su aventura los pétalos de rosa que dejara macerando la noche de San Juan, y que su novio, que aún lloraba en una perpetua borrachera, también había tenido un pálpito de la desgracia al mirar en los posos del café de su mañana sanjuanera" (pág. 43).

¿Relación con otros textos?: Los textos a los que se apela en la obra son aquellos que tienen su origen en la tradición oral, en general, sin destacar un cuento conocido o que haya pasado a la tradición literaria. El relato oral es la fuente de inspiración de la autora y el impacto que produce queda de manifiesto en muchos pasajes: "Durante varias semanas hablaron de la momia y de los vampiros; del barco que, se decía, había arribado a la isla y del que bajaron unos extraños hombres totalmente vestidos de negro, a los que nadie esperaba ni conocía, de los niños que, a partir de ese momento, comenzaron a desaparecer hasta que los encontraban muertos, terriblemente blancos, vacíos, sin una gota de sangre. Los chicos, a veces, se dividían en opiniones contrarias: unos creían las historias y los otros no, pero juntos las disfrutaban" (pág. 12), "Recuerdo las canciones de Yaya, su cadencia, su voz, pero es imposible recordar las letras. Las iba inventando, enhebrando historias y cuentos, poniéndole música a las cosas que hacia, a sus sentimientos y a los ajenos" (57 y 58).

Valores poéticos: En el texto hay recursos propios de la narración oral como repeticiones y paralelismos, sobre todo en el primero, de este modo se pretende captar la atención del lector, pero también es una forma de hilvanar la historia: "Se reunían cada atardecer… Se iban sentando en el jable…" (pág. 7), "Y luego, el resto del tiempo, que separaba unas vacaciones de otras, un tiempo al que intentaban engañar..", "Los tres se alejaron del grupo sin despedirse, dejando a los chicos enfadados, con el sentimiento de que les habían robado lo mejor de cada noche: el placer de sentir miedo, el placer de recrear los pasajes más impactantes de la historia…" (pág. 22). También las comparaciones se repiten en la obra como un instrumento para definir con exactitud lo que se pretende narrar, sobre todo el paisaje, que parece propicio para que ocurra lo misterioso y oscuro y lo que sienten los personajes: "Dice don Paco que sintió un frío intenso, como si le clavara miles de cuchillos de hielo, y que el pánico lo paralizó" (pág. 18), "Al recibir el impacto, emitió un sonido semejante a un aullido, y despidió un líquido viscoso y pestilente que le salpicó la cara" (págs. 18 y 19). Además se utilizan personificaciones: "La Luna, como si no quisiera ver lo que iba a suceder, se escondió tras una nube" (pág. 31), "Se había hecho un silencio tal, que solo se oía el chisporroteo del fuego al morder aquella pira heterogénea

que daba al aire mil olores distintos" (pág. 47); imágenes : "Los labios se estremecían guardando palabras que no habrían de pronunciarse hasta estar ante la hoguera" (pág. 43), "De alguna extraña manera, la noche, las estrellas, la música y el fuego eran sus aliados, le prestaban su misterio, su belleza, su encanto. Ella los tomaba para trenzarlos junto a su pelo, para arroparse con ellos, para empapar su piel y reflejarlos en cada uno de sus movimientos, miradas, palabras…" (pág. 49); epítetos: "Más de uno había calculado de qué lado soplaba el inexistente viento para estar al resguardo de posibles cenizas volanderas o humos cegadores" (pág. 46). Todo ello contribuye a crear con palabras la atmósfera ideal para contar cuentos de miedo.
Algún/os aspecto/s que destaca: Planteamiento original que rescata la tradición oral y la convierte en materia narrativa.

3.20. *Entre sueños, santos y ardillas …*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *Entre sueños, santos y ardillas …*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 12 años), 2000, 101 páginas. Ilustradora: Lucía Martín Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada en papel satinado, ilustraciones escasas pero en color.
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto Reguera ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: Mateo es un niño soñador que vive en Tiscafite, Fuerteventura, y que confunde realidad e imaginación, esto le lleva a ser objeto de burla en el colegio y a meterse en más de un problema. Uno de ellos resulta cuando la explicación de la desaparición del aguan bendita que el niño da es que el santo se la bebe porque así se lo ha contado éste, el pueblo cree que hace milagros y llegan personas de todas partes de la isla para conocerlo. Mateo, agobiado por las consecuencias de su comportamiento, huye de casa y se pierde, pasa la noche a los pies de un molino y tiene un sueño en el que aparecen distintos personajes, entre ellos, san Benito, su madre y el maestro. También su madre y el maestro sueñan con diferentes personajes durante la noche que Mateo anduvo perdido, después se encuentran todos y vuelven a casa. A su vez, su compañera de clase, Mecedes, que tantas veces le recriminó sus historias, sueña que el agua bendita desaparecía porque las ardillas se la bebían. Todos contaron sus sueños cuando Mateo volvió a la escuela mientras el maestro se limitaba a escuchar y a no crear más incertidumbre entre los niños narrando, a su vez, lo que había observado mientras dormía. Decidieron entonces ir a la ermita y discutieron sobre la importancia de diferenciar fantasía y realidad; pero, cuando regresaban, Mateo y Mercedes comenzaron a ver cómo las ardillas se disponían a entrar en el templo.
Tema o temas: Puede asegurarse que el tema fundamental de la obra es la diferentica que existe entre fantasía y realidad y cómo a veces los niños confunden ambas dando por cierto sucesos que sólo soñaron o inventaron. También se tratan las correrías de un niño que confunde realidad e imaginación y de los personajes que conoce durante sus ensoñaciones. Las leyendas y los relatos fantásticos cuyo origen se remonta a generaciones anteriores tienen su lugar en la obra, perfectamente instalados en el plano fantástico de la mente del protagonista.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor adopta un tono didáctico y moralizador a lo largo de la obra porque, aunque la mayor parte de la misma transcurre en territorios de la fantasía del protagonista, afirma a través de algunos de los personajes que soñar es bueno siempre y cuando no se confunda con la realidad; ésta es la moraleja de la historia. Así por ejemplo, afirma el Santo: “Claro que estás soñando, pero es bueno que te des cuenta de ello. Y que conste que tampoco es malo soñar, pues en más de una ocasión te puede dar motivos para seguir afrontando con más fuerza la realidad de la vida” (pág. 54). María Camejo va más allá y a una pregunta de Consuelo, la madre del protagonista, le responde: “Algo así como usted dice, si bien

hay que decir que los extranjeros también tienen fantasías. A todas las criaturas por igual hay que interpretarles sus pensamientos y luego encauzarlos para que los momentos de felicidad que viven en esta tierra no les creen confusión en la realidad" (pág. 46). Parece que el autor está empeñado en hacer distinguir sueño y realidad a sus lectores para evitarles problemas en el futuro. Además de esta intención didáctica, se observa, por un lado, la implicación afectiva del autor con el texto en la dedicatoria: "A nuestra Fuerteventura". Esto supone una aproximación emocional al entorno en el que se desarrollan los hechos. Y, por otro, una idealización de la infancia como espacio de libertad y bondad: "te pasará igual que a mí, que me aterra pensar que algún día, cuando sea mayor, vaya a tener que enfadarme con mis compañeras, y que esas disputas acaban siempre echando chispas" (pág. 10). La historia de Mateo pretende formar a los jóvenes para que de mayores tomen decisiones de forma adecuada. La localización geográfica es precisa pero no lo es tanto la temporal, no se indica el año exacto en el que transcurren los hechos pero se deduce que puede ser alguno de la década de los sesenta o, incluso, de los setenta. Nos lleva a hacer tal suposición la manera en que los feligreses acuden a misa los domingos, ya en desuso e incomprensible para los jóvenes lectores: "Entonces todos van a cumplir con sus deberes como buenos cristianos. Las mujeres se ponen faldas y blusas de color y se cubren la cabeza con un velo; las mayores también, aunque muchas de ellas usan trajes negros en señal de duelo. Los abuelos y padres van a misa con ternos grises y sombreros que se quitan a la entrada de la iglesia en señal de respeto y, cuando son viudos o les ha fallecido algún allegado, llevan una franja de tela negra que cubre su antebrazo" (pág. 13). El texto es bastante surrealista en algunos episodios como en el diálogo entre los molinos y el niño en el que un matrimonio de molinos, ella vestida con ropas de campesina, interpela a Mateo sobre lo que busca y le da lecciones de cómo debe comportarse (pág. 37) ; también surrealista y algo "desenfrenado" es el sueño de la madre del protagonista (pág.44).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona pero le habla directamente al lector, pareciera que establece una conversación con él: "Fíjate si es vieja, que sus grandes puertas de madera no encajan y es que se ha deteriorado con la carga de haber vivido casi tres siglos" (pág.12). Quién le habla a quién nos preguntamos en estas intervenciones del narrador que, por otro lado, es un narrador omnisciente, es decir, guía a los lectores a través de los acontecimientos del relato: "No creas que es un botarate. Se sabe administrar y con lo que ahorra compra cuentos y libros con muchas ilustraciones" (pág. 14). En algunas ocasiones utiliza un tono coloquial, a semejanza del lenguaje oral, que reafirma la idea de que conversa con el lector: "Es buenísimo también y, como te decía, muy soñador, pues tienen el inconveniente, o la suerte –vete tú a saber, de que sueña y piensa, y entonces cree haber vivido sus sueños y pensamientos, lo que origina unos líos tremendos" (págs. 13 y 14). "A lo que íbamos. A los pocos días de conocer a nube Nonata surgió un gran revuelo por algo que a los ojos de los vecinos no tenía explicación" (pág. 14).

Personajes: El protagonista de la obra es Mateo que se presenta a los lectores desde la primera frase de la narración: "Mateo es joven. Aparenta diez, pero debe tener ocho años… Ésa es la cuenta que hacen los vecinos. Y es que, más menos, nació cuando cayeron las lluvias fuertes" Sorprende que no esté clara la edad de Mateo, es más, hace presuponer al lector que es huérfano o que vive aislado; pero no es así, según avanza la historia comprobamos que tienen madre y padre, que va al colegio y que se relaciona con otros niños, cómo entonces no se conoce su edad exacta, esto es algo que no aclara el texto. Es un niño despistado, soñador y muy listo, aunque no lo parezca por su torpeza,

por eso lo llaman Niño Soñador o Cabeza de Chorlito. Mateo sueña cuando se aburre, por ejemplo en la escuela, pero también porque le asustan los problemas de los mayores: "-Pues no lo sé. Yo estoy durmiendo y me pongo a soñar. También en el cole, si me aburro, me voy a las nubes. Y lo mismo pasa cuando me reúno con mis amigos y hablamos de cosas poco importantes. Y aunque todos se enfadan mucho, puesto que dicen que estoy despistado, yo soy muy feliz aquí arriba imaginándome historietas o soñando, porque también, a veces, los problemas de los adultos me asustan" (pág. 9). El problema es que "en ese ir y venir se acentuó su confusión y, para colmo de sus males, ya no sabía distinguir cuándo estaba en las alturas con su imaginación, en sueños o viviendo la propia realidad" (pág.11). Esta actitud permanente de estar "fuera de la realidad" le ocasiona problemas que son los que constituyen la base del relato. Además de Mateo, los personajes que pueblan el texto pueden diferenciarse en dos planos: el real y el imaginario, aunque, tal como el niño lo vive, todos parecen muy humanos. Sus compañeros de clase, el maestro, sus padres y los vecinos del pueblo dan forma al plano real, en cambio, el santo, San Benito, las nubes, cuyos nombres no destacan por su originalidad sino por los datos que aportan de cada una, entre ellas nube Nonata, o María Camejo son los habitantes de los sueños y de la imaginación del niño. Entre estos últimos hay personajes mitológicos como los lobos de mar, que son reales pero en el texto se convierten en protagonistas de una fábula, o las sirenas, que solo se mencionan. Todos viven en un entorno con algún vínculo a la realidad: una isla pequeña junto a Lanzarote y Fuerteventura que no puede ser otra que Isla de Lobo, pero transfigurado en un espacio imaginario con tintes míticos, el Valle del Encuentro, al respecto indica el narrador: "Lo cierto es que el valle no es grande. En los mapas de Canarias aparece como una isla chinija al lado de las otras que son mayores y donde vive mucha gente. Pero, en realidad, su mérito estriba en que allí habitan lobos de mar y, según cuentan los marineros, también hay sirenas que cantan con al intención de conseguir nuevas amistades. Y cuando los más osados consiguen encontrarlas, jamás vuelven, puesto que, convertidos en seres marinos, viven la felicidad para toda la vida. Y no te creas que hay pocos que hayan conseguido tal dicha" (pág. 74). El mito de las sirenas queda así dulcificado puesto que los marineros no se ahogan y mueren sino que se transforman en seres dichosos. Es interesante cómo se plantea un personaje, Don José, que no sabemos, al final de la obra, si es real o fruto de la leyenda. Se presenta ante el maestro y cuenta una historia coherente pero, después, descubrimos que el maestro también está soñando, ¿acaso nunca se encontró con él? Porque llega un momento en que los dos planos, perfectamente diferenciados al principio, se entremezclan y los personajes reales viajan en sus sueños hacia el encuentro del niño de la mano de los personajes fantásticos. Este movimiento lo representa, además de Dª Consuelo, la madre de Mateo, el maestro. A través de su historia personal, el autor cuenta la historia de tantos docentes en las islas, su humilde procedencia, los esfuerzos que debió hacer su familia para que estudiara, su recorrido por las escuelas de las islas, muchas de ellas aisladas en los pueblos y sin recursos; establece, además, tal como aparece en *Chicho*, las diferencias, de costumbres, de metodología y creencias entre los maestros de antes, aquellos formados en la posguerra española, y los del momento de la obra: "El maestro es joven y parece uno más entre ellos. Llegó al pueblo ese mismo curso desde Gran Canaria y le agradó tanto aquel ambiente que quiere repetir. Aún anda tratando de conocer a sus nuevos alumnos. Vive en la casa que está sobre la misma escuela y allí pasa toda la semana. Suele decir que el lugar es propicio para la lectura y que, en los ratos libres, además de leer, escribe cuentos que luego relata a sus alumnos. Gusta mucho a las chicas casamenteras, pero a él parece interesarle más el estudio y la literatura. Se llama don Carlos y no para en todo el día de moverse entre las mesas para que sus alumnos lo entiendan y trabajen: -A las personas hay que respetarles sus creencias y su forma de ser.

A todas por igual. Algunos no lo hacen y eso está muy mal. ¿Ustedes se han preguntado por qué creemos que nuestros pensamientos son los mejores? Hay que escuchar y también comprender que todos no somos iguales- les decía aquella mañana a sus alumnos. Aquella en la que a Mateo le dolía la cabeza desesperadamente y había aprovechado para irse a las nubes, aunque ya de vuelta escuchaba atentamente a su maestro". Lejos queda la dura instrucción de las escuelas españolas de posguerra que duró hasta la década de los setenta en que un aire fresco llegaba a las aulas de la mano de los maestros más jóvenes. En uno de sus paseos, don Carlos, mientras recuerda su infancia, conoce a un hombre afable que le cuenta la historia del niño que no sabía hablar porque se había criado entre cabras; pero, después, también lo ve en sus sueños por lo que el lector duda de su existencia y mantiene la incertidumbre el resto de la obra, el maestro también sueña. Entre los niños de la escuela, un personaje destacado es Mercedes, la niña-madre, huérfana que se responsabiliza de las tareas de casa, de sus hermanos y de llevar al día los estudios. Ella es la que recrimina a Mateo su afán soñador, tal vez porque entre sus múltiples tareas no puede permitirse fantasear aunque también termina soñando y, gracias a este sueño, descubre el misterio de por qué desaparece el agua bendita de la ermita. Mercedes recuerda a otro personaje, Diana, de *Enigma en El Colmenar*, ambas son niñas huérfanas, maduras y en cierta medida líderes del grupo. Además de estos personajes, aparecen otros muchos que forman parte del pueblo y cuya importancia no va más allá de representarlo. Entre ellos encontramos algún nombre que aporta algo de información sobre el personaje, poco más se dice de él: "-¿Pero es que tú conoces al santo- le preguntó Marquitos, el hijo de Marcos *el Salao*, a quien le pusieron el mote a razón de que vendía jareas en un almacén que tenía en su propia casa" (pág. 20), también encontramos nombres con esta función en el mundo imaginario: don Molinón de Millos y Cebadas para el molino, y doña Molina de Aguas y Riegos para su esposa, e incluso algunos algo pretenciosos: Arrecife de Brístol se llama el lobo de mar, su mujer, Brisa de Majanicho y sus hijos, Amanecer, Atardecer y Mediodía.

Léxico: Aún siendo sencillo, como sucede en los textos para niños y jóvenes, el vocabulario recoge algunas singularidades en esta obra, por ejemplo, existe algún término coloquial, identificado como dialectalismo pero que, en realidad, pertenece a un nivel familiar y es poco normativo: "pelete" (pág. 9); en este registro nos encontramos con palabras que, en su momento, fueron muy comunes y hoy han quedado limitadas a hablantes de mayor edad en zonas rurales, por ejemplo: "terno" para referirse al traje chaqueta de los hombres (pág. 13). Otros dialectalismos son usuales y pueden considerarse apropiados para el nivel culto, pertenecen a la denominación de la fauna propia de las islas: "alpispa" (pág. 49), "cabozo" (pág. 78),"guirres" (pág. 89), que, en ocasiones, también se pueden utilizar como adjetivos, "pejín" (pág. 48); otros se refieren a plantas "palas secas de tuneras" (pág. 44), "sebas" (pág. 78), o simplemente a formas de denominar la realidad a través de sustantivos o adjetivos: "geito" (pág. 58), "chinijas" (pág. 73), incluso alguna palabra que adquiere un matiz diferente en Canarias, aunque sea un vocablo común en el resto de las variedades de lengua, tal es el caso de "función" (pág. 20) para referirse a la misa solemne que se celebra el día grande de las fiestas populares en honor del patrón o patrona del pueblo. También sucede esto con la palabra" gavia" que se refiere a un sistema que aprovecha el agua de las lluvias para regar zonas áridas y llanas: "Baje por esta calle y luego entre por el camino de tierra que cruza por delante de la escuela y enseguida, después de las gavias de Dominguita Gopar, se va a topar con la ermita" (pág. 14). Las gavias forman parte de la toponimia de todas las Islas. Además de vocablos, es interesante destacar expresiones propias del habla canaria en contexto coloquiales como "Usted haga el favor de tocar las campanas para que los más rezagados

se enteren del comienzo, sobre todo, aquellos que, al venir, vi arrimados al mostrador de Fulgencio" (pág.16). Podemos reseñar, a su vez, algún término, confuso por su uso inusual: "No, no hay nada de eso. El agua bendita se estará resumiendo, pero les puedo asegurar que no hay milagros y que lo imaginó o soñó todo. ¡Vayan a saber!" (pág. 40).

Sintaxis: Predominan en el texto los párrafos no muy extensos formados por oraciones de estructura sencilla (yuxtapuestas, copulativas, adversativas). Aún así hay alguna frase que resulta poco natural: "casi llegó al cielo con el fin de propiciar amistades" (pág.8): la elección del nexo "con el fin de" y, sobre todo, del verbo "propiciar" para referirse a los amigos no es muy acertada. También se fuerza el lenguaje cuando no se utilizan las palabras más sencillas sino que se da un rodeo, tal vez innecesario: "Su madre había abandonado *este mundo*…" (pág.88), en lugar de decir que había fallecido o se había muerto, "Me parece muy bien lo que has hecho, pues habla a la perfección de la calidad de tu persona" (pág.99). Algo confusos son los fragmentos en los que se trata el tema de la fantasía y la realidad, la lengua, quizás porque está al servicio de
la intención didáctica, quizás porque pretende simplificar lo que ya de por sí es difícil de entender, se complica con aclaraciones, incluso antítesis y paralelismos a través de las oraciones adversativas, un ejemplo de ello lo tenemos en la intervención del molino: "-No, hombre. No te confundas. Ahora estás dormido, pero vives la realidad de tus sueños. ¿Es que cuando hiciste amistad con el santo o con Nube Nonata no te gustó?" (pág.36). También, y de forma más elaborada, en el discurso que el maestro dirige a los niños: "Este mundo que nos ha tocado vivir es maravilloso, pero también, a veces, difícil de entender. Todo lo que vemos es real, pero existe también la posibilidad de disfrutar de la fantasía, que debe ser un recurso o arte de la mente para alegrar los momentos que consideremos de nuestras vidas. Debemos, por tanto, tener cuidado de no confundir la realidad y la fantasía y de usar esta última en su justa medida, porque nos puede jugar malas pasadas. ¿De acuerdo?" (pág. 100). La información que se ofrece al lector, a veces, es redundante con aclaraciones que no son necesarias: "Era la jornada del día siguiente al de la pérdida de Mateo" (pág. 95), así se puede lograr que el pequeño no se pierda en el devenir temporal de la narración, pero también puede resultar muy repetitiva.

Descripciones: En la obra las descripciones se utilizan para destacar cómo son los pueblos y paisajes de Fuerteventura, entorno geográfico que condiciona el desarrollo de la trama: "Vallebrón está a quince minutos de Tiscatife y hacia allí enfiló sus pasos. Aquél era su lugar preferido para andar y pensar en sus cosas. Se acercaba por lo alto del barranco e iba contemplando el precioso atardecer de la isla. A un lado aparecía majestuosa La Muda, un poco más allá Montaña Sabia, donde se había homenajeado al escritor y, detrás de sus espaldas, la bella Tindaya. Y, por si fuera poco, en el horizonte se marcaba el color añil tan característico de aquel mar" (pág. 57). Este entorno es real, perfectamente localizable, pero a veces se transforma por la fuerza de la imaginación y se convierte en un territorio ambiguo, sin acotar por límites geográficos concretos, aunque los tengan, tal como sucede con El Valle del Encuentro (en los mapas reales Isla de Lobo): "Bueno, para que te hagas una idea, El Valle del Encuentro es una isla, como todas las islas rodeada de mar, adonde puedes llegar sin necesidad de mojarte, pues caminas a través de las aguas de la fantasía. Y a Mateo, un niño acostumbrado a soñar, comprenderás que no le fue difícil llegar hasta allí caminando o navegando o quizás nadando… ¡Vete a saber! (…) Las casas no son como las de Tiscatife, sino que tienen puertas, ventanas y también balcones abiertos al mar y a la vida. O sea, que las viviendas las imaginan a gusto de la felicidad de los habitantes. Tampoco hay coches ni dinero ni cosas de ésas. Y lo que más llama la atención de los viajeros es que el ruido no hace ruido" (págs. 73 y74). Además del

entorno, las descripciones se preocupan de retratar algún elemento de ese paisaje como es el caso de la ermita:"La ermita es blanca, de una sola nave y antiquísima. Fíjate si es vieja, que sus grandes puertas de madera no encajan y es que se ha deteriorado con la carga de haber vivido casi tres siglos. Además, está retirada, aunque a la vista de la gente. Dicen que los murales que cubren sus paredes fueron realizados por un gran pintor venido expresamente para ello y la madera fue encargada y traída de lejos, pues en la isla no disponían de la suficiente para tales menesteres" (pág.10). También se describe a los personajes, sobre todo a aquellos más destacados en la obra como el santo: "Era tremendamente corpulento, y su cara la cubrían unas grandes barbas blancas que escondían unos ojos tan pequeños que no acertaba a distinguir su color. Encajaba en su cabeza un gorro de color rojo y amarillo que parecía en su extremo no tener fin. Vestía de forma bastante llamativa. Jamás había visto en Tiscatife a nadie ataviado así, aunque a medida que se acercaba comenzaba a sudar de tal desconocimiento. "¡Me parece que lo conozco!", se decía. A poca distancia del encuentro comprobó que tapaba su cuerpo con una larga túnica, que hacía juego con el colorido sombrero, y que en su mano derecha llevaba ceremoniosamente una ramita de olivo" (pág 50). O don José, para cuya descripción se emplea también detalles precisos de su vestimenta:"Carlos se sobresaltó. Se dio la vuelta y vio que estaba acompañado por un hombre de unos setenta años. Cubría su cabeza con un gorro negro que ocultaba seguramente abundantes canas de sufrimiento. Al cuello, un pañuelo negro caía hacia su espalda y sobre una camisa a rayas grises. Los pantalones se sostenían abrochados con una correa que hacía una doble función: ayudar a mantenerlos en su sitio y soportar una considerable barriga, que, descuidada y con su peso, llevaba el camino irremisible del obligado descanso sobre sus rodillas. Escondía sus pies en unas sencillas alpargatas que ocultaban su verdadero color. En su mano derecha, un palo de salobre, seco y trabajado, le hacía de bastón" (pág. 61). Don José es el prototipo de campesino canario en una época, y una isla, en la que eran los campesinos los que sostenían la economía y desarrollo de las Islas. En ocasiones, la descripción se vuelve historia narrada, como sucede cuando el maestro evoca su infancia y sus años de estudio (pág. 58, 59, 60), historia particular del personaje pero también historia de las Islas y, en este caso concreto, de la profesión de maestro. Muchos de los docentes que recorrían, y recorren, los pueblos de las islas procedían de familias humildes que, gracias al duro esfuerzo de sus padres, conseguían estudiar y se dedican a educar a los hijos e hijas de otros trabajadores.

Diálogos: En la obra se mezclan diálogos con párrafos narrativos y descriptivos. Predominan los primeros porque son el instrumento que utilizan los personajes para contar sus historias y para relacionarse entre sí. Acordes con la trama que desarrolla, y con el tipo de personajes que aparece en el libro, hay diálogos más objetivos y coherentes, y diálogos más absurdos y fantásticos que, aunque tienen su propia lógica, en ocasiones resultan un poco desconcertantes, ejemplo de esto es la conversación entre el niño y el molino (pág. 36-37). En una ocasión, el diálogo se asemeja a un monólogo interior sencillo, es decir, a una conversación del personaje consigo mismo. Este es el caso de la madre de Mateo cuando espera en el porche de su casa a que regrese su hijo dejándose llevar por sus pensamientos hasta que exclama: "-¡Jesús con la nube! ¡Pero bueno! ¿Qué hará ahí parada tanto tiempo sin moverse? ¿Será pesada?" (pág.41), así se inicia su diálogo con un personaje fantástico, Nube Nonata, y su entrada en el mundo de los sueños.

Otros: Los saltos que se producen en la historia ente el plano de la realidad y el de los sueños complican la trama y crean un cierto caos narrativo debido a que la mayoría de los

personajes acaban teniendo sus propios sueños y las historias de cada uno terminan entrelazándose hasta que, al final, se encuentran. Es una propuesta narrativa interesante en la que, a veces, no se consigue del todo la coherencia del relato, por ejemplo, el encuentro del maestro con Don José ¿es real o no?, lo parece pero al final de la trama suponemos que también es un sueño. El trenzado de hechos reales y hechos fantásticos se observa claramente en las palabras del narrador: "En el País de los Sueños, los molinos pueden tener vida, así como un niño que vivió en el silencio de la fantasía se hace mayor en el de la realidad. Por tanto, no es de extrañar que El Valle del Encuentro de María Camejo, la mujer que todos recomendaban como solución a los problemas del Niño Soñador, fuera una isla situada al norte de Fuerteventura" (pág.73). Esos vínculos entre sueño y realidad se vuelven, en ocasiones, algo caóticos.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No es un texto especialmente connotativo o ambiguo más allá del tema desarrollado que se presta a interpretaciones puesto que se habla de los sueños y de la imaginación. La interpretación que el lector debe practicar es más fruto de la exposición del tema (ya hemos indicado algunos ejemplos en el apartado de la sintaxis o el narrador) que del uso consciente de un recurso literario.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: El lector joven no necesita conocimientos culturales concretos para comprender el texto pero se hace referencias a tradiciones y costumbres de las Islas que ya han quedado en el pasado por lo que el narrador explica brevemente (en algunos casos, en otros sólo las nombra) en qué consisten con el fin de que los pequeños se sitúen correctamente. El lector adulto las conoce, si no directamente, a través de referencias familiares. Por ejemplo, se explica la costumbre de custodiar las llaves de la ermita." Una señal de respeto, entre los vecinos de los pueblos de Fuerteventura, es ser custodio de las llaves de las ermitas. Doña Consuelo es quien tiene las de Tiscatife. Históricamente siempre fue así, pues por la bondad de sus antepasados se ganaron ese derecho y actualmente ella las ofrece con gusto a todos los que ruegan por sus desventuras" (pág. 13). Pero no se dice qué son "las apañadas", propias, sobre todo, de Fuerteventura: "-Bueno, ahora lo que importa es buscar al chiquillo, así que vamos a dejar los milagros para otro momento. Será mejor que nos organicemos. ¿Qué les parece si seguimos las batidas de las apañadas?- el Salao tomó la voz cantante- Pues entonces nos vemos aquí en media hora" (pág. 40). Por otra parte, se mencionan algunos momentos de la historia de las Islas y retazos de la forma de vivir de los canarios de otras épocas, no tan lejanas, por medio de la historia del abuelo de Mateo (pág. 53) o del maestro que ya hemos comentado.

Mitos o leyendas: En el relato se menciona la leyenda de la luz de Mafasca, propia de la isla de Fuerteventura, que cuenta cómo se parece una luz misteriosa en las noches despejadas, una luz que anuncia la muerte de algún vecino:"El cielo estaba claro y muy lindo. Se podían ver todas las estrellas. Incluso le pareció distinguir una luz extraña que se pavoneaba entre Montaña Quemada y La Muda. "Posiblemente sea la Luz de Mafasca. ¡Será presumida!-se dio cuenta de que con sus pensamientos se estaba alejando de la realidad y exclamó: ¡Bah, tonterías de la gente1" (pág.40). Además de la leyenda popular, encontramos un relato mítico en la historia del lobo de mar, antes un pescador (pág.80-83).

¿Relación con otros textos?: Además de la técnica del relato dentro del relato que aparece en la historia del Niño Silencioso dentro de la novela (pág. 63 y ss), se establecen otras

relaciones intertextuales, algunas más evidentes que otras. En el transcurso de la historia que cuenta don José sobre el niño que no sabía hablar, éste insiste: "Usted que sabe tanto de cuentos y de historias no sé si sabrá esta que apareció hace años en un libro para niños" (pág.63), no sabemos de qué libro se trata pero el personaje deja constancia de que el relato oral pasó en su momento al texto escrito. Las relaciones entre textos se dan, también, entre obras del mismo autor: ya hemos destacado las semejanzas entre el personaje de Mercedes y de Diana; también existen paralelismos entre el maestro de esta obra y la maestra de *Chicho*, fundamentalmente porque representan otra forma de hacer pedagogía. Alguna relación, oculta a los ojos de los jóvenes lectores, podemos encontrar entre el cuento del Niño Silencioso y la novela de Ruyard Kipling *El libro de la selva*, y a través del tópico del niño salvaje que otras muchas obras de la literatura universal trataron a lo largo de los siglos, entre las que destaca el *Emilio* de Rousseau. Si tenemos en cuenta que Joaquín Nieto insiste en este libro en diferenciar el sueño de la realidad, inmediatamente recordamos otro tema clásico que tiene su máxima expresión en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Un mundo real que se mezcla con un mundo imaginario que Mercedes, la compañera del protagonista, como hiciera Alicia en el País de las Maravillas, contempla a través de la cerradura: "Mercedes se levantó de su asiento. Las ardillas, sin embargo, no daban señales de observar su presencia, siguiendo a la que parecía jefe del clan, hasta que entraron en el interior del local por la rendija de la puerta principal. La niña se extrañó por el comportamiento de las ardillas. Rápidamente se levantó y, agachando el cuerpo, aproximó su ojo a la cerradura de la puerta, ya que, debido a su gran tamaño, permitía una visión perfecta" (pág.91).

Valores poéticos: como en otras obras de este autor, los valores más poéticos los encontramos en la descripción del paisaje, en este caso, descripciones de las tierras yermas de Fuerteventura al atardecer (pág. 57) y al amanecer (pág. 95).

Algún/os aspecto/s que destaca:

Parece que la imaginación, incluso los sueños, valen por la moraleja que de ellos se puede extraer, así el lobo de mar cuenta una historia increíble pero insiste en aleccionar al niño: "-¡Ah! ¿No me crees? Escucha, te voy a contar algo que sucedió hace ya muchísimos años. Y te prometo que todo lo que aquí vas a oír fue realidad. Pero no quiero que confundas más las cosas. De esta historia sólo debes sacar la parte buena, aquella que le día de mañana te pueda ayudar cuando tengas que tomar alguna decisión, ¿de acuerdo?" (pág.80). Primero le propone creer en su relato, completamente fantástico, y después le reprende su tendencia a confundir realidad y ficción.

3.21. *Filipo y yo*

Datos bibliográficos y de la edición: Miguel Ángel Guelmí, *Filipo y yo*, Madrid, Anaya, colección El volcán (a partir de 9 años), 2010, 57 páginas. Ilustrador: Felipe López Salán Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada y atractiva, ilustraciones en color.
Datos sobre el autor/a: Miguel Sánchez, conocido también como Miguel Ángel Guelmí, nombre que utiliza para firmar sus últimas es profesor de lengua y literatura en Educación Secundaria. Estudió Filología en la Universidad de La Laguna. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y reside en Agaete, un pueblo del norte de Gran Canaria.
Sinopsis del argumento: Daniel desea tener una mascota con todas sus fuerzas, pero su madre no quiere perros ni gatos. ¿Y un hámster? A pesar de su negativa, Daniel consigue arrancarle la promesa de que si trae buenas notas y se convierte en un niño responsable y ordenado le dará permiso para tener uno, aunque insiste en que un hámster no es un animal de compañía sino un ratón. Con sus ahorros, el niño compra el hámster que durante varios días había estado observando en la tienda y lo lleva a su casa. Es entonces cuando averigua que Filipo, como así se llama, duerme de día y come y juega de noche a pesar de lo cual Daniel juega con él, lo acaricia, e, incluso, lo suelta por la casa ante la alarma de su madre. La obra va narrando distintas peripecias del niño con el hámster: cuando se le escapó en la guagua, el día que lo llevo al colegio, cuando se perdió junto a los de sus amigos en un descampado donde fueron a pasearlos, etc. Al final, la mascota muere y Filipo lo entierra y reflexiona sobre la importancia que tienen los recuerdos para mantener vivos a os seres queridos.
Tema o temas: El libro de corte realista se centra en las peripecias de un niño con su hámster, refleja aspectos de la rutina diaria y las costumbres del animalito y del niño que lo convierte en su compañero. El final de la mascota ayuda también a tratar el tema de la muerte de una forma muy sencilla y cotidiana.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor toma un tema que a casi todos los niños les resulta familiar, el deseo de tener una mascota y lo desarrolla con sencillez sin más pretensión que contar en los diferentes capítulos lo que le sucede al protagonista con su hámster. Plantea también las dificultades que presentan las ciudades para que los niños puedan convivir con animales, más aún si viven en un piso pequeño, para ello sitúa el relato en un barrio de Las Palmas de Gran Canaria, Schamann. Representa, además, una madre responsable de la casa y los niños, que toma las decisiones que tienen que ver con ambos, y se preocupa de su formación: "-Vas a adquirir un compromiso. Cuidar a un animal es comprometerse con él. Estar atento a su salud y seguridad. Lo que hacemos papá y yo contigo y tus hermanas" (pág.10), el padre, en cambio, delega en ella estas tareas familiares: "Recurrió a su padre y por tercera vez su papá le remitió a su mamá. –Si tu madre quiere…-decía" (pág. 78). Esta distribución de tareas familiares no es una excepción sino que durante mucho tiempo ha sido la que ha funcionado y aún continúa haciéndolo. Por último, la muerte se presenta como algo natural y se explica de forma sensible: "Poco a poco se fue acercando. Allí

estaba, quieto, inmóvil. Daniel pasó sus dedos por su pelaje, acariciándolo. Era suave como el algodón" (pág. 56). "No importaba. Filipo, su mullidito Filipo, con dos ojitos como alfileres y su bigotito peludo a modo de escoba que todo lo barre, estaba en su corazón, en ese lugar que ocupan los seres queridos, y de ahí sí que no lo iba a mover nadie" (pág.57). Todos los lectores que han tenido un hámster se sentirán plenamente reflejados en el protagonista puesto que las experiencias y descubrimientos que vive con su mascota serán idénticos a los suyos.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona, narra los hechos pero también explica: "A veces, por alguna razón especial, hacía el viaje en autobús –en guagua, como dicen en las Islas Canarias-" (pág. 34), también adelanta o realza determinada información: "a la cajita le había abierto unos agujeros para que el roedor pudiera respirar (quiero resaltar lo de "roedor" por lo que ahora les voy a contar)" (pág. 36). No es un narrador objetivo, intercala, en más de una ocasión, comentarios en el texto: "Él pensaba, ¡qué inocente!, que cuando su mamá se levantara su macota estaría durmiendo en cualquier rincón debajo de algún mueble de la cocina" (pág. 20),"Daniel decía que no, que no pasaría nada. ¡Si es que sus ideas…!" (pág. 34), señala los pensamientos de los personajes: "El pobre Daniel callaba y buscaba. Tenía que estar pegado al suelo. ¿Sería Filipo escalador? ¡Se había encaramado al bolso de su madre! Bueno era muy poca altura" (pág. 23) y, sobre todo, habla directamente al lector: "A veces, llevado de la emoción, lo lanzaba al aire para volverlo a coger entre sus manos. ¡No lo hagan! Más de una vez calculó mal y se le fue al suelo. ¡Terrible susto! Filipo quedaba inmóvil, como muerto, y el corazón de Daniel parecía decirle a golpes de tambor: "¡Tonto, que matas al animalito!"" (pág. 19).

Personajes: El protagonista de la historia es Daniel y su hámster Filipo, aunque este último sólo es un animal que se comporta como todos los de su especie. Daniel cursa cuarto de Educación Primaria y vive en Las Palmas de Gran Canaria en un piso con sus padres y dos hermanas. Lo más destacado de este personaje es que es un niño como los demás, que desea una mascota y, cuando la tiene, la lleva a todas partes ocasionando alguna situación complicada. No es un niño especialmente travieso pero sí imaginativo y, según da a entender su madre, desordenado e irresponsable, es decir, un niño como cualquier niño de su edad. Se entrevé una personalidad tenaz, por no decir cabezota, pues no se rinde ante los obstáculos para tener una mascota: "Tal vez esperaba su cansancio, como antes con el perro y el gato. Tenía que convencerla. Si no, ¿qué pediría de mascota la próxima vez?, ¿una pulga?" (pág. 9). Daniel resulta simpático al lector precisamente por esto porque en él pueden verse tantos otros niños y niñas, listo y espabilado: "Daniel ya le había puesto nombre. No uno corriente como Sultán, Pulgoso o Dumba, sino uno con vocales cerradas, apropiado para un animal pequeño. Tampoco pensaba ponerle Mimí, o Lulú, nombres cursis, de animales de sillón… Le pondría Filipo, sí, Filipo, como el padre de Alejandro Magno. Un nombre histórico, intrépido, pedregoso, adecuado para un roedor "(pág. 10). Pero también es inocente, por lo que, a veces, no le salen los planes muy bien y no sabe muy bien cómo actuar: "Lo de "bicho" le llegó al alma. Miró al profesor. Este le lanzó una mirada de drácula sediento, no sé si por lo del hámster o por lo del dichosos verbo; tal vez por las dos cosas. Daniel se puso rojo cereza y empezó a gritar" (pág. 32), "-Abro la puerta y tú y tu bicho van a la calle-sentenció malhumorado. Estaba a punto de echarse a llorar cuando un hombre con un bigote muy gordo, que había estado todo el camino leyendo el periódico, levantó a Filipo entre sus manos. -¿No ve que es un niño?- le dijo al conductor. Lo de "niño" le sonó un poco cursi y paternal. Pero era su salvador, ¿o no? La gente se tranquilizó y la guagua reanudó la marcha" (Pág. 41). Los

otros personajes de la obra que acompañan a Daniel son su familia y sus amigos, pero no destaca en especial ningún rasgo de ellos a no ser el carácter de la madre que ya hemos comentado; entre los niños, Rafa representa el compañero de clase que siempre se encarga de fastidiar y molestar.

Léxico: El vocabulario seleccionado es sencillo, aunque hay palabras algo más complicadas como "arrebujaban" (pág. 5). Se explican algunos dialectalismos como "guagua" (pág. 34) pero no otros como "papas" (pág. 42). Además, aparece alguna denominación muy utilizada en Canarias, en determinadas épocas, que procede de la castellanización de palabras extranjeras, generalmente inglesas: "sillones de escay" (pág. 36). Un recurso interesante que utiliza el autor es entrecomillar algún término para darle el significado contrario al que aparece en el diccionario, este recurso es conocido como ironía, tanto en el lenguaje oral como escrito: "Andaba en eso cuando su "amigo" Rafa se levantó aparentando ir a la papelera a afilar el lápiz" (pág. 30).

Sintaxis: La sintaxis es ágil y fácil de leer. Hay algún leísmo: "Su padre, sin ganas de aguarle la fiesta, y con toda la buena intención del mundo, le ponía en clases de inglés con un amigo de la familia" (pág. 33), así como un uso de la segunda persona del plural de respeto que, sin ser exclusiva del español de Canarias, se utiliza mucho en las islas para llamar la atención de los niños y mostrar la distancia propia que se utilizaría si se hablara con un adulto; a veces se usa como recurso para indicarles que estos no están obrando bien o cuando tienen que comprender la importancia de lo que se les está diciendo: "¿Qué se le ofrece?"

Descripciones: No hay apenas descripciones en el texto, en algún caso el narrador se detienen en describir, mínimamente, las características del entorno de los protagonistas, pero sin aportar demasiados detalles, por ejemplo, el niño duerme en el salón y conocemos cómo es más por lo que no tiene que por lo que tiene: "Daniel no tenía habitación propia, dormía en el salón en un mueble cama, uno de esos inventos modernos para poder sobrevivir en un piso pequeño. No podía tener carteles, ni banderines "chincheteados" en las paredes con sus héroes o jugadores de fútbol preferidos" (pág. 13). Por su parte, el roedor vive en "una jaula amarilla, con su noria, para que hiciera ejercicio; y una casita del mismo color, con el techo blanco, donde pudiera dormir" (págs. 13 y14). Tampoco son muy extensas las descripciones de los paisajes o lugares de la isla: "En verano, cuando llegaban las vacaciones, la familia de Daniel se trasladaba a Agaete, un pueblo blanco al norte de Gran Canaria, de aguas claras y cielo limpio, para veranear" (pág. 33). Basta con tres rasgos, esto hace que, en alguna medida, el lector deba completarlas con su propia imaginación: "Para ello cogió una cajita de cartón que todavía daba olor a las galletas que en su día guardara y le puso papel en el fondo, para que su hámster estuviera confortable. Era cuadrada, con la tapa por arriba (…) A la cajota le había abierto unos agujeros para que el roedor pudiera respirar" (pág. 34 y 36).

Diálogos: Los diálogos forman parte de la obra pero son minoritarios respecto a los párrafos narrativos, en algunos capítulos apenas aparecen al final de los mismos tras la narración de todos los hechos, por ejemplo, en el capítulo 5, "Filipo y los amigos", o bien sólo se introducen para añadir alguna voz a la del narrador, capítulo 4, "Con Filipo de paseo".

Otros: Aunque la editorial sitúa la edad de los lectores a partir de 9 años, es un texto muy ameno y divertido que puede resultar atractivo para niños más pequeños.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No se añade ningún aspecto connotativo o ambiguo, el contrario la narración se encarga de explicar las aventuras de Daniel y Filipo de forma breve pero clara.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: El conocimiento que los niños puedan tener de cómo es y cómo vive un hámster hará que los lectores comprendan a Daniel y reconozcan a Filipo. Ahora bien, si no existiera este conocimiento, los niños lo aprenderían porque en el libro se explican los detalles más importantes. Además de esta referencia, debemos tener en cuenta la del nombre del hámster.

Mitos o leyendas: No existe ninguna referencia a algún mito o leyenda

¿Relación con otros textos?: Cuando el narrador explica en el texto: "Daniel asintió con cara de bobo y mano de hierro, porque por poco no estruja de pura rabia al "miserable roedor"" (pág. 42), esta expresión "miserable roedor" recuerda aquella otra de "malditos roedores" que exclamara el gato de una serie de dibujos animales en la que los ratones Pixi y Dixi ganaban continuamente al felino que intentaba cazarlos por todos los medios.

Valores poéticos: Comparaciones, metáforas, imágenes y expresiones algo exageradas aportan expresividad a un texto sencillo y ágil. Así en la tienda de mascotas, el dependiente creía que, más que vender animales, "premiaba ilusiones, sueños, deseos de compañía" (pág. 5), "Las clases empezaban a las nueve de la mañana, así que mamá tocaba el silbato, es un decir, a las ocho" (pág. 14), "Daniel lo miraba, y este ras-ras de sus dientes le recordaba a los presos de los cuentos intentando limar los barrotes de sus celdas para poder escapar" (pág. 17), "-¿Adónde vas?-preguntó su mamá que por las noches ponía el radar" (pág. 20), "Ponerle una caja de cartón a un hámster era como darle un fósforo a un pirómano" (pág. 38). El símil del hámster como un monstruo terrible despierta la sonrisa el lector y consigue trasladar lo común a un universo fantástico y humorístico. El humor está presente en muchas obras de literatura infantil, también en ésta: "La casa se desmoronaba poco a poco bajo las fauces de Filipo y su pipí, que también ayudaba" (pág. 38). Humor o ironía encontramos en algunas intervenciones del narrador: "El hombre le regaló el periódico, lo cual agradeció muchísimo Daniel. De esta guisa llegó a casa de sus familiares. Parecía que venía de comprar papas en el asadero de pollos, y, ¡chiquito pollo llevaba dentro!" (pág. 42).

Algún/os aspecto/s que destaca:

Es una obra sencilla, tierna y sensible que recordará a muchos niños sus propias experiencias. La narración es ágil por lo que los jóvenes lectores no tendrán ninguna dificultad para leerla, además de los hechos se narran con sentido del humor.

3.22. *Hermanos en guerra*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto y Alicia Nieto, *Hermanos en guerra*, Las Palmas de G.C., Cam-PDS Editores, colección Episodios Insulares, 2009, 75 páginas. Ilustradora: José Socorro Formato: Formato de libro de bolsillo, aunque más pequeño de lo habitual, ilustraciones en blanco y negro.
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto Reguera ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido. Alicia Nieto Sánchez es arquitecta y ésta es su primera incursión en la literatura.
Sinopsis del argumento: La obra transcurre en los años anteriores a la Guerra Civil y durante el alzamiento del ejército nacional contra el gobierno de la República, en la ciudad de Las Palmas. Narra la amistad fraternal del protagonista con dos hermanos gemelos, hijos de la familia formada por un diplomático francés y una chica de la burguesía canaria en cuya residencia sus padres atendían el jardín y las tareas domésticas. Uno de los hermanos se convirtió en militar de profesión, el otro ejercía de abogado. El 18 de julio de 1936, el militar estaba destinado al cuartel de La Isleta en el que el narrador de los hechos cumplía el servicio militar, el otro, de ideas comunistas, se refugiaba en el Gobierno Civil de la ciudad. Para poder liberar a su hermano, prisionero de los insurrectos, idean una trama en la que ambos salen indemnes haciéndose pasar uno por el otro, tal como habían hecho en multitud de ocasiones en sus juegos infantiles.
Tema o temas: La idea central de la obra es la anécdota protagonizada por dos gemelos que intercambian su identidad; esta anécdota se convierte en un hecho trascendente debido al contexto en el que se produce por lo que se transforma en una aventura en la que ambos se juegan la libertad, y la vida. La temática histórica viene marcada por la colección en la que se publica el libro pero, tal como aclara el editor en el prólogo, no dejan de ser ficción: “En las páginas de los Episodios Insulares podrás encontrar interesantes sucesos sobre la Historia de Canarias (…) Sin embargo, debes tener en cuenta que estos episodios no son libros de Historia, sino relatos sobre la historia de las islas. Y como ya ocurriera con los Episodios Nacionales de Don Benito Pérez Galdós, no dudamos de que estos nuevos Episodios Insulares te ayudarán a entender mucho mejor la Historia de Canarias”
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: Los autores, a pesar de los sucesos históricos trágicos en los que se enmarca la historia, envuelven el relato en un aire optimista y positivo desde el momento que escogen a un narrador que rememora sus recuerdos y comienza diciendo: “Dicen que un hombre es afortunado en la vida si puede contar con un buen amigo. Si ese es el caso, entonces yo he sido doblemente afortunado” (pág. 7). Esta afirmación hecha desde la perspectiva que dan los noventa años, según declara el mismo narrador, está llena de nostalgia pero también de alegría, pues la vida ha merecido la pena y el recuento final es valioso. Por otro lado, los autores aprovechan los hechos para añadir un discurso final, capítulo V, con intención moralizadora: “Porque siempre supe que éramos afortunados. En nuestra familia, gracias a

los valores transmitidos por nuestros mayores, pesaba más la fuerza de la sangre que la tinta de los idearios. Y eso jamás lo olvidamos" (pág. 75). Ya al comienzo de la obra, el narrador-personaje había declarado: "Siento que ha llegado el momento de compartir un secreto que he guardado durante cerca de sesenta años. Tengo la esperanza de que esta decisión sirva como ejemplo de que aún en tiempos de guerra, la fuerza de la sangre debería pesar más que la propia conciencia" (pág.8). En esta afirmación, la defensa de la amistad y el amor se confunde con un elogio a los lazos de sangre más propio de épocas históricas anteriores, probablemente se refieran a la importancia de la familia por encima de cualquier idea. Más allá de las ideologías están las personas, parecen decir. Éste es un mensaje positivo, humanizador y pacífico.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador escogido para esta obra es en primera persona por tanto los sucesos se desarrollan bajo el enfoque de la biografía; el protagonista del relato lo cuenta, como él mismo dice, "desde la atalaya de mis noventa y dos años y con la perspectiva que me dan las experiencias vividas" (pág.7). Todo texto autobiográfico dota a la narración de un barniz real, es como si gritara que todo aconteció tal como se cuenta, pero no debemos olvidar que es ficción, de ahí que no podamos saber si este narrador existió en realidad, si los autores conocieron algún hecho similar o, simplemente, se dejaron llevar por su imaginación. Por su doble condición de personaje y narrador, este último domina la narración pero resta objetividad a la misma, aunque lo pretenda a través de su tono de cronista de una época. Las aportaciones personales al texto son lógicas y esperadas como testigo de lo que narra: "en definitiva, fuimos tan felices durante nuestra infancia y juventud que estas pasaron con la velocidad del rayo y pronto nos vimos en puertas de tomar decisiones como jóvenes adultos" (pág. 18); aunque no destacan excesivamente pues lo que importa es la concatenación rápida de sucesos. Estos, en alguna ocasión, se van adelantando en la narración, van dando pistas al lector de lo que sucederá después: "Años después completaría la familia María, una pequeña muy linda y de ojos azules, que aumentó la alegría de la casa y que con el paso de los años jugaría un papel muy importante en mi vida" (pág.13).

Personajes: Los protagonistas de *Hermanos en guerra* son, como el nombre del libro indica, los gemelos Martín y Étienne o Esteban y Pablo Gómez, el narrador, casi un hermano para los gemelos. Además de ellos se nombra a su familia, los padres de los gemelos, Monsieur y Madame Blanc, y los padres de Pablo, jardinero y asistenta de la mansión del diplomático. De las descripciones de los personajes, la más destacada es la que se hace de los gemelos, idénticos en su apariencia pero completamente diferentes en su carácter. Martín era audaz, decidido y estaba acostumbrado a que se le obedeciera, era el líder del grupo. Esteban era más enfermizo, sensible e idealista, interesado por las causas difíciles. Pablo era el práctico, el intermediario perfecto en sus disputas pues conseguía que resolvieran sus peleas con tranquilidad. Las madres se dejan entrever como las confidentes de los niños, implacables en mostrar su disgusto pero también cariñosas. Los tres se convertirían en una familia; a pesar de que Pablo fuera el hijo de los trabajadores de la casa, nunca se hacían distinciones entre ellos: "… así que no tardé en darme cuenta de que Madame no hacía distinciones entre los tres a la hora de repartir unos merecidos coscorrones o algunas galletas recién horneadas, si era el caso. Y pronto la chiquillería de la casa comprendió que en ella siempre teníamos un compinche dispuesto a escuchar nuestras aventuras y a ayudar con las consecuencias de las correrías por el barrio. El mismo efecto, pero a la inversa, se produjo en mi madre, con más lentitud eso sí, pues lo gemelos aprendieron a tener el mismo sano respeto por sus zapatillas que

siempre tuve yo" (pág. 14).

Léxico: En este apartado no hay ninguna característica especialmente destacable. Se utilizan términos propios del habla canaria: "guagua" (pág. 26), correíllo (pág. 32); otras familiares "aquella noche permanecerá grabada en mi mente mientras viva" (pág. 27). En general, el vocabulario es fluido y, aunque no es complicado de comprender para los jóvenes lectores, tampoco es excesivamente simple: "Yo tenía mayor sentido práctico que cualquiera de los dos, así que las tareas que requerían algo de mano izquierda caían irremediablemente en las mías, ya que la vehemencia de uno y las ensoñaciones del otro los hacían virtualmente incapaces de resolver con eficacia" (pág. 15), "Martín vendría con su despacho y por consiguiente con su uniforme de teniente de Artillería. Étienne con su toga negra de estreno y su barba incipiente que le proporcionaba un aspecto de bohemio parisino, dispuesto a resolver todos los problemas del mundo." (pág. 24).

Sintaxis: En consonancia con el vocabulario, la sintaxis es ágil y fluida; la estructura oracional acompaña al ritmo de la narración en la que prevalecen los hechos y su secuencia. Aún así, hay algunas frases confusas: "A pesar de las reticencias de mis padres y sus esfuerzos por mantener las distancias protocolarias, Esteban, Martín y todos los de la mansión pronto me acogieron como un hermano sin tener en cuenta la diferencia de edad, un detalle de agradecer pues los chicos lo mirábamos con lupa, así que no tardé mucho en darme cuenta…" (pág. 13). ¿A qué se refiere el pronombre?, ¿a la edad? Otras frases son poco correctas, en este caso, en el uso de las preposiciones: "Recuerdo especialmente las conversaciones interminables, en un idioma creado por espontaneidad intermedio entre el francés y el español…" (pág. 20). Y otras son algo forzadas, aunque correctas desde el punto de vista sintáctico: "Mientras tanto, dentro del Gobierno Civil la noticia corrió como la pólvora. Étienne oyó el nombre de su hermano y corrió hacia la ventana del primer piso para dirigir su mirada calle arriba hasta donde habían dicho que estaba emplazado el cañón. Tras comprobar que se trataba de un hecho real, trató de distinguir en la lejanía a Martín, pero le fue imposible" (pág. 49).

Descripciones: Las descripciones están al servicio de la narración por lo que solamente se utilizan como telón de fondo. La historia se divide en cuatro partes; en la primera (capítulo I) se pone al lector en antecedentes, es decir, se explica quiénes son los personajes, qué relación hay entre ellos, cómo transcurre la infancia. En la segunda (capítulos II y III) se enmarcan los hechos, se produce el golpe de estado y, ante tanta confusión, se explica dónde estaban los hermanos: cada uno en un bando, pero ambos en una situación complicada y amarga. Martín amenaza con un cañón el edificio en el que se encuentra Étienne que después sería hecho prisionero. En la tercera parte (capítulo IV), se resuelve la situación porque se pone en práctica el plan ideado y se resuelve satisfactoriamente. En cada una de las partes, la descripción tiene su función. En la primera se describe brevemente a los personajes (págs. 14 y 15) y el entorno de sus juegos: "Sin embargo, añorábamos estar siempre juntos, pues el Ciudad Jardín de aquellos años era un campo de juegos inmejorable para poner en práctica los entretenimientos que nos vinieran a la cabeza por muy descabellados que parecieran, ya fuera entre los jardines de sus preciosas mansiones o en su costa, donde zonas de playas de suaves arenas se alternaban con el litoral de rocas y en los que nadar, tomar el sol, pescar o mariscar era una delicia" (pág. 17 y 18). En la segunda parte, aparecen descripciones de la vida en el cuartel en el que el narrador hace el servicio militar y donde Martín ejerce su profesión: "La noche pasó muy lentamente. Me tocó un turno de guardia en el Faro de La Isleta. Nos llevaron en mulas, pues la carretera estaba sin terminar. Desde allí se veía buena parte de

la capital y sobre todo el mar; un correíllo se acercaba lentamente al puerto. Parecía todo muy tranquilo. Con la madrugada arreció la humedad y me protegí como pude en el interior de la garita. Solo se oían las voces de los centinelas cantando las alertas. Era un sonsonete que rompía el silencio de las montañas cada quince minutos" (págs. 31 y 32); de las calles tras el alzamiento: "Las calles de La Isleta eran un hervidero de gente asomada a las puertas y hablando en corrillos. Notaba cómo nos miraban a hurtadillas y luego apartaban las miradas. El movimiento de coches era muy escaso lo que nos posibilitó llegar a la calle Albareda sin tropiezo. El recorrido hacia Las Palmas lo hicimos con tensa tranquilidad" (pág. 35); de los sentimientos que momentos tan duros suscitan en los personajes: "Yo sujetaba el mosquetón entre mis manos y a la vez lo estrechaba entre las partes interiores de mis rodillas para que descansara sobre el suelo del pescante. Las cartucheras iban tan llenas de munición que su peso me hacía daño en los riñones, pero lo peor era el sudor frío que caía por debajo de la gorra y comenzaba a empapar el cuello de mi guerrera" (págs. 35 y 36), "el corazón se me iba a salir por la boca. Sentía mucho miedo" (pág. 38). También se describe cómo se prepara el asedio al Gobierno Civil: "Las calles de la capital estaban vacías. Una hora más tarde llegaron a su destino. A la orden del teniente, la pieza fue bajada de las mulas y montada, en menos de cinco minutos, sobre el suelo de la calle Domingo J. Navarro. Su posición no ofrecía dudas pues estaba dirigida hacia la fachada del Gobierno Civil situado más abajo en la calle Mayor de Triana y a unos doscientos cincuenta metros. Para ello los artilleros aplicaron los cálculos aportados por Martín y, tras corregir el ángulo de tiro, cargaron el cañón del diez y medio y esperaron órdenes. En el Castillo de Mata estaba destinada unan guarnición también de artillería que estaba a la espera de aportar el tendido telefónico que serviría de recurso para contactar con la institución civil, pero Martín dirigió sus pasos hacia el cine Wood, situado a pocos metros del emplazamiento de la pieza, y solicitó el teléfono a un empleado que, al igual que otros muchos en la calle, estaba a la puerta del establecimiento viendo lo que ocurría" (págs. 46 y 47). En la tercera parte, se describe la situación de los prisioneros en el Gobierno Militar cuando Martín y su amigo Pablo ponen en marcha su plan para sacar de allí a Étienne: "Allí había más de sesenta personas entre civiles y militares. Inmediatamente nos dimos cuenta de que se trataba de prisioneros, pues ocupaban la zona central y muchos de ellos estaban sentados en el suelo, otros hablaban entre sí en pequeños corros y en su derredor varios soldados los mantenían vigilados. Ambos localizamos con rapidez el retrete que estaba situado en una de las esquinas laterales y, sin mediar palabra alguna, Martín dejó en mi mano la primera fase de la operación y subió pausadamente la escalera" (págs. 64 y 65). La cuarta parte (capítulo V) es la reflexión final del narrador por lo que no hay descripciones. Las descripciones reseñadas son importantes porque van situando los hechos, la narración de los mismos es rápida y precisa, sobre todo, mientras se lleva a cabo el plan trazado que hace que uno de los gemelos, el prisionero, se haga pasar por el otro, el militar (págs. 65 a la 71).

Diálogos: No existen, como sucede en otras obras, diálogos en los que intervengan de forma diferenciada los personajes. La fuerza de la narración da prioridad absoluta al narrador y éste es el que cuenta qué es lo que dice o piensa cada uno, el estilo indirecto es el instrumento del que se vale para ello: "Martín sonrió, y con aplomo, le pidió a su madre que le preparara el otro uniforme de diario…" (pág. 57), "María, mi valiente María, desde un principio se mostró de acuerdo con la idea, mientras que Monsieur, aterrado, se negó tajantemente" (pág. 58), "Yo me temía que no pudiéramos hacerlo cuando Madame, los ojos arrasados en lágrimas, miró a su hijo mayor y le pidió que protegiera a Étienne de la misma manera que había hecho en nuestra infancia" (pág. 59). Los deseos, opiniones e intervenciones de los personajes las conocemos a través del narrador.

Otros: La narración mantiene la atención puesto que en pocas páginas se sitúa la historia y se resuelve el conflicto. El motivo principal del libro es, en realidad, sólo una anécdota que despierta interés debido al momento en el que sucede.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: Si tenemos en cuenta el tema y las características de la colección en la que se publica el libro, comprobaremos que la ambigüedad y la connotación no son aspectos que se traten en el relato pues se pretende narrar de forma concisa, aunque detallada, los sucesos acontecidos el día que se declaró la guerra civil española y aquellos que sirvan para contextualizarlos de forma adecuada. El narrador orienta al lector explicando acontecimientos, pero también qué piensan y sienten los personajes. Únicamente cuando el relato alcanza el momento de mayor tensión, cuando se van desencadenando los hechos que obligan a idear un plan para salvar a uno de los gemelos, es cuando el narrador no lo explica todo, sino que el lector debe completar el significado que aporta el texto, los gestos y las miradas de los protagonistas dicen tanto como sus palabras: “No tuvimos más inconvenientes durante el resto del camino. Cuando cruzamos el arco de entrada del cuartel observé cómo Martín, delante del despacho del comandante, apuraba un pitillo desesperadamente. Exhaló el humo que le quedaba en su cuerpo y asintió con la cabeza dándose por satisfecho con mi vuelta. Yo le correspondía con un gesto de tranquilidad acompañado de una leve sonrisa, mientras la carreta dirigía su camino hacia el economato” (págs. 38 y 39), “Martín sonrió, y con aplomo, le pidió a su madre que le preparara el otro uniforme de diario, una navaja de afeitar, unas tijeras de buen tamaño y, por las dudas, la vieja cédula de identificación de Étienne, aquella que Madame guardaba por motivos sentimentales y en la que figuraba el nombre de Esteban Blanco” (pág. 57),“Pasados unos cinco minutos vi que Martín estaba en una de las ventanas del piso superior y con la cabeza me hizo señas hacia el fondo derecho del patio. Allí estaba sentado, cabizbajo, el otro gemelo” (págs. 65 y 66).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se apela de forma explícita a este tipo de conocimientos, aunque hay una referencia al Hotel Santa Brígida, balneario en el que se curaban las enfermedades respiratorias y donde veraneaban las familias con posibilidades económicas de la ciudad hasta la década de los setenta, esta referencia histórica no la conocen los jóvenes lectores y no se detalla en el texto, tampoco es necesario (pág.17).

Mitos o leyendas: No hay mitos o leyendas en el relato, pretende ser un texto histórico o basado en hechos históricos por lo que no tienen cabida ni unos ni otras.

¿Relación con otros textos?: La referencia intertextual más evidente la encontramos cuando el narrador detalla el romance entre Monsieur y Madame en París, este episodio se narra estableciendo un símil con las novelas de caballería: “Madame siempre recordaba, entre risas, cómo su caballero de brillante armadura, en lugar de descender de un caballo blanco, hizo su entrada triunfal bajando de una lancha a las puertas de los salones del antiguo *Hôtel Lancaster*, en la *rue de Berri*, a pocos metros de los Campos Elíseos. Primero hubo miradas; luego, conversaciones debidamente supervisadas por institutrices; con posterioridad, largas cartas; y en poco tiempo Monsieur Blanc comenzó a desplazarse regularmente a Berna. Luego pidió la mano de su amada a sus suegros y se casaron en París” (pág. 10 y 11), la escena bien podría pertenecer a una novela romántica.

Valores poéticos: La obra está narrada con la técnica del *flash back*, por otro lado, el recurso utilizado por el autor, que a su vez es un tópico literario, es el de los gemelos, idénticos en apariencia pero antagónicos en ideas y carácter. También es recurrente la idea del juego infantil que se repite en la edad adulta con distinta intencionalidad y, sobre todo, con diferentes consecuencias.
Algún/os aspecto/s que destaca: La historia, breve pero narrada de forma ágil, resulta interesante porque añade a la trama histórica el afecto entre los personajes, reforzado por el recuerdo de la infancia.

3.23 ¡*Hoy no me quiero levantar!*

Datos bibliográficos y de la edición: Lola Suárez, *¡Hoy no me quiero levantar!*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 6 años), 1999, 2ª edición, 1ª edición de 1997, 75 páginas. Ilustrador: Andrés Guerrero Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada con ilustraciones en color, abundantes aunque no aparecen en toda las páginas.
Datos sobre el autor/a: Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.
Sinopsis del argumento: Esta obra recoge dos cuentos, uno de los cuales es el que da título al volumen, "¡Hoy no me quiero levantar!", el otro se llama "El cangrejo Rufino". El primer cuento narra la historia de Ana, una niña testaruda que grita a su madre que no quiere levantarse para ir al colegio, que en la cama se está muy calentita. Ante el desespero de la madre que ve cómo pasan los minutos en el reloj, unos obreros le ayudan a bajar la cama hasta la calle, un policía detiene el tráfico, después un camionero la remolca hasta el colegio donde la jornada presenta numerosas vicisitudes, a pesar de lo cual Ana pasa el día en la cama. En el regreso a casa, de nuevo, le prestan ayuda los obreros, el policía y el conductor del camión. Al día siguiente, Ana desayuna y se dispone a ir a la escuela como siempre, de la mano de su madre; ambas descubren entonces que las calles están colapsadas por cientos de niños que se dirigen al cole en cama. En el segundo cuento, Rufino, un cangrejo ermitaño, anda por el mar en busca de una caracola pues la suya era demasiado grande y al agua se la llevó. Recorre el mar y se va encontrando con diferentes animales a los que va pidiendo ayuda hasta que, al final, encuentra a otro pequeño cangrejo ermitaño cuya caracola también es demasiado grande; ambos deciden compartirla para moverse con más facilidad y protegerse uno al otro.
Tema o temas: El primer texto parte de un supuesto que parece imposible (aunque en realidad no lo sea): ir al colegio en cama. A partir de ahí, la autora desarrolla un relato cargado de surrealismo, basta comprobar las dificultades con las que se va encontrando la madre y cómo se van resolviendo. No existe un tema específico a no ser el de que todo es posible, basta con intentarlo. También podemos deducir que se plantea la necesidad de vencer la tozudez y el capricho de los niños con sentido común, que es lo que falta en la narración, pero no se insiste en ello: el texto es una fórmula lúdica, divertida, sin excesivo afán didáctico. En el segundo cuento, el protagonista busca hasta que encuentra y la solución a su problema es compartir casa, y lo que esto lleva consigo, compartir responsabilidades: "-Abelardo, ¿qué te parecería si tú y yo viviéramos juntos, compartiendo caracola? Entre los dos podríamos moverla con mucha facilidad y encontraríamos el musgo más verde y jugoso. Así, nunca nos aburriríamos y cuidaríamos el uno del otro. Abelardo pensó en lo que le decía Rufino y al momento se puso a mover las pinzas contentísimo" (pág. 74). El cangrejo Rufino, en cierto modo, comienza un viaje iniciático en busca de un hogar y pasa por diferentes obstáculos hasta que consigue su propósito, tener una casa y un compañero es hacerse un poco más adulto.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

En este libro para niños pequeños, la autora refleja una visión divertida, amable y tierna de la vida. ¿Qué sucedería si no nos levantáramos de la cama para cumplir nuestras obligaciones?, parece preguntarse la autora y lleva este planteamiento hasta sus últimas consecuencias. Ana pasa el mejor día de su vida en la cama, también en el colegio disfrutan, y hasta la señorita, aunque no lo reconozca, lo cree: "Realmente, aunque a la maestra le cueste confesarlo, fue la clase más divertida, alegre y diferente que diera nunca" (pág. 33). Ese día, lejos de todo pronóstico, los adultos han complacido a los niños en sus "locuras", por eso la madre de Ana notó un colegio diferente cuando fue a recogerla: "Cuando llegó mamá a recoger a Ana, encontró en la escuela un ambiente nuevo y le pareció que todo el mundo sonreía y era más feliz que en los días anteriores" (pág. 35). Romper la rutina se convierte, a veces, en una necesidad; hay que arriesgar e intentarlo. Ahora bien, todo tiene un límite porque al día siguiente, como todos los niños se empeñaron en ir en cama al cole, nadie podía circular por la calle. El segundo cuento es menos disparatado, y contienen una moraleja final sobre la importancia de compartir y la necesidad del esfuerzo: a pesar de las advertencias de sus padres, Rufino, se conformó con una casa que le quedaba grande por no molestarse en buscar más, y terminó perdiéndola con el oleaje. También la autora hace llegar al lector la idea de que cada uno busque su lugar según su forma de ser, el cangrejo no podía saltar como la pulga de agua, tampoco vivir en una valva de mejillón, cada cual es diferente y tiene necesidades diferentes a pesar de que los demás no lo entiendan: "Rufino la vio desaparecer entre las algas y le dio risa: parecía que tenía un ataque de hipo. Pensó que a él no le gustaría vivir así, que ese tipo de vida esa bien para una pulga de agua, pero no para un cangrejo ermitaño" (pág. 48), "¡No me sirven1 ¡Yo no puedo vivir en las valvas de un mejillón! ¡Yo soy un cangrejo ermitaño! ¿No tiene caracolas vacías, caparazones para los cangrejos como yo? El mejillón estaba enfadadísimo" (pág. 68).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona, va relatando todos los acontecimientos sin detenerse en explicaciones o detalles, sólo los precisos. La trama es rápida puesto que en pocas páginas suceden varios acontecimientos y se plantean escenas de distinto tipo, siempre de forma rápida, tal como sucede en los cuentos de hadas.

Personajes: En "¡Hoy no me quiero levantar!", los personajes principales son la niña, Ana, y la madre pero también aparecen otros importantes para el desarrollo de la trama, éstos se van incorporando a la aventura de la niña a medida que va avanzando. Ana es tozuda y resuelta aunque: "Al día siguiente, Ana que a pesar de todo era una niña bastante razonable y soportaba más que bien a su mamá, le permitió que la levantara y le diera el desayuno" (págs. 37 y 38). No parece tan razonable cuando se empeña en no salir de la cama, pero todos tenemos días especiales. La madre es una mujer paciente y sacrificada: "Mamá empujó la cama y vio, sorprendida, que pesaba bastante más de lo que había imaginado. Pero el reloj seguía corriendo y la pobre mamá, sudando la gota gorda, siguió empujando calle adelante" (pág. 23). Ahora bien, no es la madre típica porque, aunque grite a la niña, termina arrastrando por la cama. Su conducta resulta inexplicable, le pone "un gorrito de lana de muchos colores para protegerla del frío" (pág. 19) pero da su visto bueno al traslado en cama; tampoco lo es la del resto de los adultos: obreros, policía, camionero, maestros. Es más, ante la duda, incluso, terminan aceptando la situación con total normalidad, así el policía no entendía lo que le proponía la madre, pero paró el tráfico como ella le pedía: "El buen señor no entendió demasiado bien si se trataba de un

simple capricho de niña mimada, de un rasgo de histerismo materno o de un caso de enfermedad grave. Como quiera que el pobre hombre no se aclaraba demasiado, decidió parar el tráfico con ayuda de unos enérgicos toques de silbato al tiempo que extendía un brazo hacia la azotea para mostrar a los conductores y transeúntes la cama que parecía caer del cielo" (pág. 20). El relato está lleno de buena gente que, aunque la situación que se les presenta no sea la más normal del mundo, reacciona de forma positiva, así sucede en el colegio en el que hubiera sido muy fácil prohibirle la entrada a Ana y su cama, en cambio, "El problema surgió cuando entre la profesora y el bedel intentaron meter la cama en la clase: no entraba de ninguna manera. La maestra acabó con las medias rotas, el moño torcido y la frente perlada de sudor. Fue entonces cuando a alguien se le ocurrió la idea: -¿Por qué no damos la clase en el patio?" (pág. 29). En "El cangrejo Rufino", además del protagonista, aparecen diferentes animales: la pulga de agua, la anémona de mar que "movía sus tentáculos verdes y rosados" (pág. 48), la lapa, el pulpo, el cabozo, la morena, el mejillón y Abelardo, el otro cangrejo. Cada uno de estos animales representa su papel, son como tienen que ser, como la naturaleza los ha creado. Aunque sus rasgos se humanizan, no pierden sus características: la pulga no para quieta; la anémona es peligrosa y, aunque ella insiste que se acerque que le quiere dar un beso, el cangrejo se esconde por temor a que se lo coma; la lapa vive camuflada y hasta el cangrejo la confunde con la roca; el pulpo es también muy voraz; el cabozo, amable, es un pez pequeño que limpia a los mayores de algas y parásitos, él le presenta a la morena, temible serpiente que, sin embargo, ayuda al cangrejo a atravesar los dominios del pulpo; el mejillón es algo perezoso y cascarrabias y Abelardo, otro cangrejo igual que él, menudo y decidido.

Léxico: En "¡Hoy no me quiero levantar!" destacan varios tipos de vocabulario, uno de ellos es el que se relaciona directamente con la cama y la acción de dormir: "arrebujó" (pág. 8), "enfurruñada" y "repantigada" (pág. 11), "amodorrándose" (pág. 12), "remoloneando" (pág. 13). También encontramos dialectalismos coloquiales como "guirigay" y "muy sulfurada" (pág. 16), "bombonas" (pág. 23), "jaleo" (pág. 27). A pesar de ser un texto para niños pequeños, el léxico es lo suficientemente complejo para mejorar la competencia lingüística de los lectores: "fornidos" (pág. 17), "histerismo", "transeúntes" (pág. 20), "ovación" (pág. 22), "extraña comitiva" (pág. 25), "fregona en ristre" (pág. 26), "habían seguido expectantes el desarrollo de la odisea" (pág. 27), "frente perlada de sudor" (pág. 29), "expectación", "flanqueada" (pág. 37). En "El cangrejo Rufino", el vocabulario se relaciona con el mar, medio en el que transcurre toda la trama: "olas", "caracoles", "caparazones", "algas", etc., incluso aparece alguna expresión marineras como "amainar la tormenta" (pág. 43). En este texto, el uso de diminutivos, aunque no excesivo, destaca porque, en cierta forma, infantiliza la expresión literaria: "menudillo" (pág. 41), "cangrejillos" (pág. 44), "pegadito" (pág. 44), "cabecita" (pág. 49), "tallitos" (pág. 51), "cangrejito" (pág. 58).

Sintaxis: La sintaxis refleja dominio narrativo porque, aunque sea un texto destinado a los lectores menos diestros, se construye con cuidado usando diferentes tipos de frases, oraciones y sintagmas que se intercalan para aportar información o aclarar, como aposiciones o en función apelativa. Muestra de ello encontramos en"¡Hoy no me quiero levantar!": "Sin miramientos de ningún tipo, la levantó de golpe y tan pronto como la cogió la dejó caer, porque un nuevo grito taladró no sólo sus tímpanos, sino también las paredes del edificio donde vivían" (pág. 15). El uso correcto de la puntuación y los nexos es fundamental para lograr párrafos amplios pero no excesivamente complejos de comprender, requieren un esfuerzo a los pequeños lectores, pero no tanto que hagan que

abandonen la lectura: “Entraron en la calle del colegio, llena de coches con padres apurados y niños con cara de aburrimiento, que desapareció en cuanto vieron la extraña comitiva formada por el camión del butano y la cama de Ana, que ya saltaba alegremente sobre el colchón” (pág. 25). También la repetición y el paralelismo son un buen recurso narrativo, frecuente en los textos orales para que el oyente mantenga la atención. Por ejemplo, varios párrafos seguidos comienzan con la misma palabra: “Mamá se la quedó mirando boquiabierta…. Mamá conocía la tozudez de su hija… Y mamá se enfadó y se puso a gritar también… Mamá le explicó, muy sulfurada, la increíble pretensión de Ana… Mamá no lo pensó dos veces…” (pág. 15, 16 y 17), o bien se repiten verbos: “Ante el follón que se organizó a la entrada del colegio salieron la directora y los profesores al completo. Hasta la señora de la limpieza, con su rolete en la cabeza y su fregona en ristre, salió a ver qué pasaba” (pág. 26). En varias ocasiones, la autora, siguiendo el modelo de los cuentos tradicionales, utiliza una estructura acumulativa: “No hubo manera de que nadie se aclarara: mamá y el repartidor del butano, más el policía y los cuatro obreros, que habían seguido expectantes el desarrollo de la odisea, intentaban dar su visión del acontecimiento” (pág. 27); “Pero más sorprendida se quedó cuando vio aparecer en la puerta del patio al conductor del camión, los cuatro obreros y el policía” (pág. 36). La sintaxis de “El cangrejo Rufino” también es variada en tipos de frases pero es más sencilla en la estructura debido, sobre todo, a que en este texto hay una mayor presencia del diálogo, esto condiciona el desarrollo de los párrafos narrativos cuya función es servir de transición entre una conversación y otra: “En una de las paredes de aquel desierto estaba la cueva del pulpo, y Rufino tenía miedo de que se lo comiera. No sabía cómo pasara al otro lado sin que el pulpo lo descubriera y le dieron muchas ganas de llorar. De pronto descubrió unos ojillos saltones que lo miraban curiosos” (pág. 57).

Descripciones: En las primeras páginas de “¡Hoy no me quiero levantar!”, se describe a la niña protagonista, Ana, de forma progresiva y sin muchos rasgos, conforme se va desperezando y va asomando su cara entre las sábanas: primero se habla del tronco, oculto bajo al ropa de la cama: “un tronco de mazapán: rosado, tibio y con apariencia de estar tan dulce como un caramelo” (pág. 7), después se mencionan el pulgar en la boca: “Ana se arrebujó entre las mantas, metió el pulgar en la boca y lo chupó con deleite” (pág. 8) y, por último, los ojos: “Mamá la sacudió, esta vez con más fuerza, y por fin la dormilona abrió dos ojos grandes, claros, cargados de sueño y enfado” (pág. 10). No hay muchas más descripciones, solamente se exponen de forma breve, los obstáculos que deben salvar para llegar al colegio en cama, en la casa, en la calle y en el colegio: “Hubo un pequeño problema al traspasar la estrecha cocina: la cama de Ana pasó de lado y ésta gritó alegremente mientras mamá se mostraba muy alarmada” (pág. 17). Todo el relato se va organizando con escenas que se suceden hasta que acaba el día y la niña y su cama vuelven a casa: sale de casa por la azotea en una grúa, el público en la calle ovaciona el hecho de que aterrice una cama en mitad de la calle, un camión remolca la cama hasta el colegio, los niños dan la clase en el patio y en el recreo montan tiendas de campaña en la cama, en la hora de la comida, hacen un picnic y cantan canciones. En “El cangrejo Rufino”, se describe el fondo del mar y poco más: “Dejó atrás las rocas donde vivía la lapa y se encontró de pronto en un gran llano de arena amarilla, donde no había más que algunos tallos de algas que se mecían con suavidad en el agua transparente” (pág. 55), “Los dos amigos recorrieron un buen trecho entre rocas y pequeños bancos de peces que nadaban entre las algas, delgadas como cintas, hasta que al fin llegaron a una roca muy grande donde tenía su casa la morena” (pág. 59). No hay detalles, la descripción se limita a hacernos llegar cómo es el escenario que recorre Rufino.

Diálogos: Los diálogos son más numerosos en el cuento de Rufino, el cangrejo, puesto que éste se va encontrando con diferentes personajes y con todos ellos establece un diálogo siempre con el objetivo de lograr una concha. En cambio, en el primer cuento aparece el diálogo pero de forma escasa, en menor proporción que la narración. En realidad, dialogan la madre y la hija al comienzo del texto, después únicamente intervienen personajes en el momento en que los obreros ofrezcan ayuda a la mujer y cuando los niños proponen dar la clase en el patio, en el resto del texto sólo se oye la voz del narrador.

Otros: El primero de los cuentos es bastante original y divertido: el lector se hace una idea clara de lo que va sucediendo a Ana y su cama y, sobre todo, descubre una madre esforzada y "sufridora". La historia del cangrejo Rufino recuerda a muchas otras que se narran en los cuentos tradicionales, y en la literatura infantil contemporánea, en la que el personaje va buscando algo que precisa y, en el camino, va encontrando nuevos personajes, pero, de alguna forma, también a sí mismo.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No se insiste en la connotación, al contrario, hasta el hecho más surrealista de viajar en cama se plantea como algo normal y se explica de esta forma, como si fuera lo más lógico.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Estos conocimientos no son necesarios, no sólo porque se trata de un texto para niños pequeños, sino por las características de los sucesos que se narran. En el cuento sobre el cangrejo, si el niño conoce los peces que se nombran, bien, si no fuera así, buscará información sobre ellos o se los imaginará.

Mitos o leyendas: No hay mitos o leyendas que se mencionen de forma implícita o explícita. Alguna expresión como "el desarrollo de la odisea" (pág. 27) tiene su origen en el mito de Ulises y su regreso a Ítaca, pero se ha convertido en una expresión común que muchas veces se usa sin saber su origen.

¿Relación con otros textos?: El primer texto tiene cierta semejanza con los cuentos tradicionales debido a la utilización de algunos recursos que ya hemos mencionado en el apartado de sintaxis. En concreto, el hecho de que junto a la cama se vayan incorporando personajes hasta lograr una comitiva rumbo al colegio, recuerda a relatos como "La oca de oro" de la tradición popular, llamado también "El ganso de oro"* en otras versiones, en el que las distintas personas que se acercaban a la oca con intenciones diversas, casi todos ellos para robarla, se quedaban pegados. Y así se presentaron ante la princesa que nunca sonreía. Ésta rió abiertamente ante tal espectáculo y el dueño de la oca, el tercer hijo de un matrimonio pobre, bueno y tontorrón, se casó con ella.

Valores poéticos: Encontramos en la narración algunas comparaciones muy comunes: "Aquella mañana, cuando mamá se asomó llena de sueño al cuarto de Ana, la encontró dormida como un tronco, pero un tronco de mazapán…" (pág. 7) y otras menos frecuentes pero igual de plásticas: "Y Rufino se calló porque la anémona, muy molesta, había recogido sus tentáculos y ahora parecía un gran botón pegado a su roca" (pág. 50). También existe en algún ejemplo de rima interna: "Rufino dio un gran suspiro y siguió su camino" (pág. 50) o, simplemente, uso de un lenguaje más literario que da rodeos para expresar conceptos sencillos. Por ejemplo, para explicar que la madre al final despertó a la

niña, dice: “La niña seguía profundamente dormida, pero esta vez mamá no tuvo compasión y, apartando con energía y rapidez las mantas, mostró a la claridad del día el cuerpo acurrucado y calentito de Ana” (pág. 10).
Algún/os aspecto/s que destaca: Este libro, aunque es para los pequeños lectores, está bien escrito con una sintaxis y vocabulario correctos. Además, no se detiene en los aspectos didácticos y moralizantes tan propios de los textos destinados a estas edades.

* Esta versión podemos encontrarla en Riordan, James (1993). *Cuentos maravillosos de hoy y siempre*, tomo 4. Barcelona: Plaza y Janés, colección Plaza Joven, pág. 78-83.

3.24. *Irene Pintaparedes*

Datos bibliográficos y de la edición: Chema Hernández, *Irene Pintaparedes*, Madrid, S.M., colección Cuentos de ahora, 1999, 22 páginas. Ilustradora: Rocío Martínez Formato: Formato de libro de bolsillo, pero con características del álbum ilustrado: imágenes en color que ocupan la mayor parte de las páginas.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: Este texto cuenta la historia de una niña aficionada a pintar continuamente y en todos los lugares, paredes, mesa, suelo, sillas, armario, frigorífico, etc., para desespero de sus padres. Pinta con lápices de colores pero también con la mantequilla y la mermelada del desayuno, pinta en casa y en el colegio. Una noche, Irene se levanta mientras sus padres duermen y pinta toda la casa, las paredes, el techo y los muebles del salón, los azulejos, la nevera, la bañera, la lavadora y las puertas de las habitaciones. Rendida se queda dormida en el sillón del salón pero, cuando menos lo espera, comienza a oír unos ruidos… ¡los dibujos se desprenden de las paredes y cobran vida! Los coches, los jardines, los aviones, los animales, ... saltan, vuelan, se bañan. Irene, asustada, corre y sus dibujos la persiguen. Piensa en cómo librarse de ellos y tiene una buena idea: pintó en la pared una casa con las puertas abiertas y todos se colaron en ella.
Tema o temas: El tema del cuento es la afición de una niña a pintar y de cómo sus dibujos cobraron vida. Aunque parece que el cuento habla de las travesuras de Irene, en realidad, sólo señala su desmedido afán por pintarlo todo sin ser consciente de lo que esto supone.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor relata una actividad bastante frecuente en los niños pequeños, pintar en las paredes y muebles, pero esto se exagera hasta el punto de que la niña protagonista pinta todo el tiempo y en todos los lugares. Sin embargo este hecho real se transforma en uno fantástico al final del cuento cuando todos los dibujaos salen de las paredes y disponen de la casa a su antojo. Los adultos que aparecen en el texto, el padre y la madre, aunque se enfadan, no toman ninguna determinación, ni tienen protagonismo alguno, por lo que el relato se centra en la niña únicamente.
Elementos narrativos: Narrador: El narrador es en tercera persona. Es un texto dirigido a primeros lectores así que no hay saltos temporales ni voces narrativas diferentes a la del narrador omnisciente. Personajes: El personaje principal es Irene, una niña pintora con una energía y vitalidad enorme pues no para de dibujar en todo el día incluso, por la noche, se levanta para

continuar con su tarea. Además tiene mucha imaginación, dibuja por ejemplo, un dragón, una casa con patas, un animal medio oso medio sardina. No aparecen más personajes, excepto el padre y la madre que únicamente intervienen una vez para exclamar ante la obra de su hija pero no tienen mayor trascendencia. Incluso, el padre no parece estar muy enfadado o cuanto menos muestra una actitud contradictoria: "Su padre muy enfadado, contestó: -Irene, ¡ya está bien! En la pared no se pinta. Irene sonrió y lanzó un beso con alas. Su padre, encantado, lo dejó posar en su mejilla" (pág. 7).

Léxico: El vocabulario es muy sencillo para que los más pequeños puedan entender el texto sin problemas. Se incorporan algunas onomatopeyas expresando el ruido que hacían los dibujos cuando se despegaban de las paredes: "¡Cras, crus, gruf, plaf!" (pág. 15).

Sintaxis: La sintaxis es muy elemental, se compone de frases cortas y simples. Aparece también alguna enumeración que refleja la actividad febril de la niña: "Tigres, monos, coches, motos, naves espaciales, marcianos, monstruos, brujas… No quedó ni un solo rincón sin pintar, ni siquiera los techos se libraron. En los azulejos, la nevera, la bañera, la lavadora y hasta las puertas de las habitaciones. Bosques, soles, perros, ratones y hasta aviones, todo lo pintó" (págs. 13 y 14). También se encadenan los verbos par mostrar una secuencia completa: "Su padre siempre la despertaba, así que se acercó a su habitación, abrió la puerta y gritó" (pág. 6).

Descripciones: No hay descripciones, las ilustraciones se encargan de mostrar la actividad de la niña y sus dibujos.

Diálogos: El texto es fundamentalmente narrativo, sólo hay diálogos entre el padre, la madre y la niña. Estos diálogos se limitan a que los adultos le digan que eso no se puede hacer o que ya no pueden más, y ella responda destacando lo bonito que es su dragón o su casa.

Otros: Es un texto divertido que a los adultos recordará alguna experiencia con los pequeños de la casa. El recurso de que los dibujos cobren vida no es nuevo, en cierta medida es un lugar común en la literatura infantil.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El lenguaje es sencillo, no juega con la connotación ni el doble sentido.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se apela a ninguno de estos conocimientos como es habitual en los libros destinados a los primeros lectores.

Mitos o leyendas: No aparecen.

¿Relación con otros textos?: En *Irene Pintaparedes* aparece un tema que se ha tratado en otros libros de literatura infantil: los dibujos cobran vida y actúan como tales. Esta misma idea la encontramos en publicaciones como *Tomás y el lápiz mágico* de Ricardo Alcántara y Gusti publicado en 1993 por Edelvives o *El niño que pintó el mundo* de Javier del Amo y Alicia Cañas publicado en 1997 por Gaviota Junior. En el primero Tomás, que vivía solo en una caja de zapatos, encuentra un lápiz y gracias a él sale de su encierro pues dibuja una puerta y descubre el mundo, después dibuja una mariposa, una pelota, etc. En el segundo, el protagonista, Javier, tiene el poder de que sus dibujos cobren vida, por eso

es el encargado de volver a poblar el mundo de todo aquello que ha quedado destruido después de que una terrible bomba explotara: el sol, el cielo, las estrellas…, todo lo tiene que volver a pintar Javier que queda exhausto.

Valores poéticos: La situación de la que parte la narración es una situación real pero que, muy pronto, se convierte en algo fantástico, éste es el mayor valor poético del texto. Junto a esto podemos encontrar algunas imágenes que refuerzan este carácter mágico y poético, una forma diferente de referirse a la realidad, así Irene envía a su padre "un beso con alas" y "Su padre, encantado, lo dejó posar en su mejilla" (pág. 7). Además, dibujó un "enorme animal, sardina y oso a la vez", "una casa con piernas" y "un perro con gafas" (págs. 8 y 9). También encontramos una comparación que ayuda a comprender el ruido que hacían los dibujos mientras se despegaban de la pared: "Las paredes se partían como galletas mordidas, los azulejos se rajaban como barras de chocolate almendradas" (pág. 16). Es un acierto utilizar como elementos de la comparación estos alimentos tan del gusto de los niños. También es llamativa le escena en que "los marcianos veían la televisión y los soles calentaban las habitaciones" (pág. 17) o la otra en la que "hasta el animal medio oso, medio sardina llenó la bañera con agua y jabón y se dio un chapuzón" (pág. 19). En ambos casos, el texto podría servir para que los pequeños lectores, igual que Irene, pintaran cómo se imaginan estas escenas.

Algún/os aspecto/s que destaca:

Este libro es divertido por su sencillez y por la mezcla de realidad y magia. La niña protagonista resulta tierna en su ingenuidad y en la pasión que pone en sus dibujos.

3.25. *Jero aletas de mero*

Datos bibliográficos y de la edición:

Joaquín Nieto, *Jero aletas de mero*, Madrid, Anaya, colección El volcán (9 años), 1ª edición 2002, 2ª edición 2004, 3ª edición 2006, 75 páginas.
Ilustradora: Lucía Martín.
Formato: Libro de bolsillo, tapas duras, edición cuidada (papel satinado).

Datos sobre el autor/a:

Joaquín Nieto ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.

Sinopsis del argumento:

La obra se centra en su protagonista, Jero, al que le encanta bucear y al que todos consideran un valiente porque se adentra en profundidades que ninguno consigue alcanzar. Su única obsesión es pescar un mero y la noche de Reyes pide un deseo: conseguir aletas. Esa mañana se despierta con aletas de mero, y lejos de ser un problema, todos le felicitan porque Jero es feliz, ahora nada más rápido. En una de sus incursiones al fondo de la bahía de Las Palmas de G.C., divisa los restos de un barco hundido, el Papabolo, y a un enorme mero que dormita en él. Jero vuelve al lugar con la intención de matar al pez pero, justo cuando va a disparar su fusil, el mero llora dos lágrimas que se convierten en perlas al llegar a sus manos. Al día siguiente bucea con sus hermanos, pero ya el barco no está; así que, intrigado por este hallazgo, investiga el origen del barco y descubre (también con la ayuda del mero que lo guía hasta el diario del último capitán) que el barco fue propiedad de sus antepasados y que las lágrimas pertenecen a su familia, a la que antes no habían llegado debido al naufragio cerca de las costas de la isla.

Tema o temas:

Esta historia mezcla elementos reales con elementos fantásticos: la vida del niño es la de cualquier niño criado cerca de la costa que tiene una familia convencional, va a la escuela y utiliza, para investigar sobre un suceso de su interés, la hemeroteca de un museo; pero, en esa rutina aparecen sucesos que podemos denominar mágicos, tiene aletas de mero, descubre un barco que sólo él puede ver, se comunica con un pez enorme que llora perlas. Las localizaciones geográficas precisas: Playa de las Alcaravaneras, la iglesia de los Salesianos, la Base Naval, el Club Náutico, el barrio de Ciudad Jardín, la calle León y castillo, el Museo Canario, sitúan la obra, no ya en la ciudad de Las Palmas sino en una zona determinada de la misma; esto establece un contraste con el misterio que envuelve al Papabolo y el encuentro bajo el mar de Jero con el mero. Por otro lado, se nombran pueblos de la isla como Arucas, origen de la familia de Jero. En cambio, no se indica la época exacta en la que transcurren los hechos narrados aunque podemos situarlos a mediados del siglo XX; llegamos a esta conclusión porque, por un lado, el niño encuentra el barco a la altura del hotel Sarta Catalina, lugar que hoy ocupa el Club Natación Metropole y el Muelle Deportivo que se edificaron en fechas posteriores, después de los años 60 del siglo XX; por otro, se señala que en el muelle atraca uno de los Castle: “En la playa tampoco había nadie. Sonaba la bocina de un barco de pasajeros solicitando práctico. Miró al exterior de la dársena y comprobó que se trataba de uno de los Castle, ¿acaso el Windsor Castle, del que tenía unas postales preciosas que había obtenido del propio buque” (pág. 27). Estos famosos buques ingleses frecuentaban el Puerto de La Luz y de Las Palmas e inspiraron unos versos de la canción “El Tartanero” de Andrés Plata,

muy popular en el folklore isleño, en la que se refleja la vida de los tartaneros que, cuando llegaban los turistas, los paseaban por la isla: “Hoy es lunes, llega el Castle/ y mañana llega el Yovar /media vuelta a la trompá/ pa’Tafira voy de fiesta”. Tampoco conocemos la edad del protagonista, únicamente sabemos que es el mayor de tres hermanos.
La obsesión del niño protagonista por capturar un mero, el misterio que envuelve al barco fantasma y la aventura con el pez son los temas principales de este libro, pero también el amor por el mar y la historia de la familia que, en alguna medida, es la historia de la isla, ganadera y marinera a la par.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

Aparentemente la obra es la historia de un niño que adora el mar y de la aventura que en él le acontece, pero, si leemos un poco de la biografía del autor, descubrimos que pasó su infancia en este barrio de la ciudad, que estudió en el colegio Salesianos y que, aún hoy, sigue vinculado a este centro. Por otro lado, algunas de sus obras posteriores se enmarcan en este entorno por lo que nos permitimos sugerir que refleja algunas de las vivencias de su infancia, si bien es cierto que no utiliza, en ningún caso, el recurso de las memorias o el recuerdo para desarrollarlas, solamente forman parte del texto, no son el motivo principal. Sí posee el relato cierto tono de leyenda (muy acorde con los suceso que se narran) al final del mismo cuando se deja entrever que el protagonista ya es un adulto que cuenta sus aventuras a los niños y afirma el narrador: “Ah, y ahora, en el tiempo, cuando lo observo nadando entre los arrecifes de su playa, lo sigo viendo con sus enormes aletas de mero” (pág. 75). Entonces el lector se pregunta si Jero continúa con sus aletas, y, sobre todo, si existió que hay testigos de ello. La historia, envuelta entre la niebla de lo real y lo imaginado, enlaza muy bien con las leyendas que se narran con tintes de verdad aunque el sentido común lo niegue.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona, aunque al final del libro esta tercera persona se convierte en primera, muestra así que narra lo que le han contado.

Personajes: El personaje fundamental es el niño protagonista que se describe en las primeras frases de la obra: mediana estatura, cabellera azabache, vivaracho y locuaz. Poco más sabemos de su aspecto físico aunque conocemos su amor por el mar y su obsesión con los meros; esto hace que se vuelva cabizbajo y triste: “Ya han llegado las vacaciones de Navidad y ha cambiado su carácter. No habla en casa ni con sus amigos, y dedica muchas horas a bucear; cada jornada, más. Lo sorprendente es que ya no vuelve con centollos, ni langostas ni pulpos. Regresa sin pesca, tiritando de frío y con la cara triste por el desencanto. Todos están muy preocupados. Acostumbrados a verlo feliz” (pág 8). Posteriormente demuestra ser perseverante, curioso y valiente. Su aventura con el mero le devuelve la alegría. Los otros personajes son sus hermanos, de nombres extraños: Pimbo, Yuyo y Joseni (pág. 33), y su madre que destaca por su serenidad y su inteligencia, esto se aprecia, sobre todo, cuando le proponen vender la exclusiva o llevarse al niño a un circo para mostrar sus aletas y ella responde con llaneza: “Él es como los otros niños. Es verdad que tiene aletas; sin embargo, algunos se las ponen artificialmente. No es un espectáculo. Además, tiene que estudiar y hacerse un hombre de bien. Yo estoy segura de que, como todos los juguetes de Reyes, estas aletas de mero se le estropearán, o vete a saber si las perderá con el tiempo cuando deje de desearlas…” (pág. 16). La aceptación de lo mágico con naturalidad prevalece en este personaje que, además escucha a su hijo, incluso en los aspectos más disparatados del relato. También atiende con interés la bibliotecaria del Museo que le facilita a Jero la fuente de información en la que hallará noticias del

Papabolo, el diario El Florete. Estos son los personajes más importantes aunque también se mencionan a los sucesivos capitanes del Papabolo y al abuelo de Jero.

Léxico: El texto recoge palabras del léxico canario: topónimos propios de la isla como Arucas, expresiones populares como "Virgen del Carmelo" (pág.10) o denominación de peces propia de las islas: sargos, viejas (pág. 21) y el propio mero.

Sintaxis: La narración es ágil porque el tiempo transcurre rápidamente entre un suceso y otro, esto se debe, sobre todo, a la estructura sintáctica organizada con frases cortas, copulativas o simplemente yuxtapuestas con punto y seguido, ejemplo de esto lo encontramos en el encuentro entre el niño y el mero: "De nuevo, le pareció que el mero sonreía. Ambos, instintivamente, se acercaron rozando sus cuerpos. Después, el extraño pez volvió hasta la puerta de su cueva. Jero cogió el cofre. No pesaba mucho ni tenía gran tamaño. Le faltaba el aire. Levantó su mano en señal de despedida, y el mero se introdujo de nuevo en su refugio. Llevaba el cofre agarrado con fuerza entre sus dos manos" (pág. 62).

Descripciones: Las descripciones no son muy numerosas, la más significativa es la del barco hundido (págs. 20, 21 y 22) en la que intenta, no sólo reflejar cómo se encontraba el barco, sino la impresión que le causaba al protagonista: "…La nueva estancia que encontró debió de ser una sala de reuniones o camarote. Había oscuridad; sin embargo, el haz de luz procedente de la cabina iluminaba lo suficiente como para desplazarse por el habitáculo. Pensó en quiénes pudieron ser sus moradores…" (pág. 21). Para describir al mero, utiliza una definición de manual científico o de diccionario que recuerda las características de este pez (pág. 24).

Diálogos: Son frecuentes entre los personajes. Los diálogos más largos son aquellos en los que un personaje, Jero o su madre, narran una historia, la del pez o la del abuelo. Por eso hay momentos en los que más que un diálogo estamos ante una narración, así sucede cuando Jero comparte con su familia el resultado de sus pesquisas.

Otros: De alguna forma, el texto evoca, a través de la historia del Papabolo, las relaciones de las islas con América y el carácter aventurero que tenían los marineros que iban en busca de los tesoros que se escondían en las Indias. Por otro lado, las historias de piratas de la época son sólo una referencia fugaz pero despiertan la imaginación del lector.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La historia del mero y el protagonista resulta un poco ambigua, sobre todo, al final del relato pues se nos insinúa que fue un hecho real. Además, la identificación del pez como el antepasado de Jero que naufragó con el barco, nunca se afirma, el lector realiza este paralelismo por esas perlas que lloró el pez y que eran lo único que le quedaba al capitán.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No es necesario disponer de estos conocimientos para disfrutar del relato pero la ciudad que se retrata no es la misma que existe en la actualidad, los lectores jóvenes deberán hacer un esfuerzo para imaginarse los lugares comunes, que sí conocen, con el perfil que tenían décadas atrás.

Mitos o leyendas: La historia en sí misma es una leyenda que, a su vez, incluye la leyenda de qué le pasó al Papabolo, y la del capitán convertido en mero. En este apartado, habría

que señalar también el hecho de que el barco sigue la tradición de los barcos fantasmas, aparecen y desaparecen. ¿Relación con otros textos? En el libro, el diario El Florete, archivado en el Museo Canario, da noticias de lo que ocurría en las Islas en otras épocas y es fundamental para lograr resolver el enigma. Valores poéticos: La imagen del mero llorando perlas, o la historia desgraciada del último viaje del Papabolo tienen un alto contenido literario. Además, el protagonista está "predestinado" a encontrar el barco (sólo se le parece a él) porque es el sucesor de la estirpe de aquel capitán.
Algún/os aspecto/s que destaca: Los acontecimientos se suceden con rapidez lo que facilita la lectura; junto a esto, la interrelación entre realidad y fantasía garantiza la motivación de los jóvenes lectores.

3.26. *Juan cabeza de nido*

Datos bibliográficos y de la edición:

Lola Suárez, *Juan cabeza de nido*, Sta Cruz de Tenerife, Editorial Afortunadas, colección Maresía (a partir de 6 años), 1998, 43 páginas.
Ilustradora: Rosa Felipe Martínez
Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada con ilustraciones en todas las páginas. Estas ilustraciones, que destacan por su colorido y expresividad, incorporan como un elemento más de la imagen algunas palabras, entre ellas varios términos del español de Canarias: lebrillo, kineguas, verodes.

Datos sobre el autor/a:

Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.

Sinopsis del argumento:

Juan es un niño de ocho años algo despistado y feliz; es un niño como los demás niños excepto por su pelo, una madeja rebelde y tiesa. Un día Juan le escribe una carta de amor a la niña nueva del cole que tiene unas hermosas trenzas rubias, ésta en respuesta le dice delante de sus amigas que es feo y lo llama cabeza de nido. Juan se entristece hasta tal punto que no acude a los requerimientos de su madre y permanece encerrado en un rincón del sobradillo. Allí descubre un pequeño pájaro que lo acompaña durante la siesta y que ha desaparecido cuando se despierta. Ya recuperado de su pena, decide volver a casa y por el camino la niña nueva le grita: no te basta con tener cabeza de nido, ahora llevas pájaros en la cabeza. Entonces Juan descubre al pajarillo en medio de su pelo, se alegra por ello y decide hacer una horrible mueca a esa niña que ya no le parece tan guapa.

Tema o temas:

Este cuento habla de las diferencias, en este caso la diferencia estriba en el pelo que tiene Juan, y de que éstas no tienen por qué suponer discriminación, ni siquiera han de considerarse como algo negativo. Trata el texto, además, sobre los sentimientos: la alegría, el amor, la tristeza, siempre desde el punto de vista de un niño de ocho años al que aún le queda por aprender cómo encajar las frustraciones pero que, por otro lado, se repone fácilmente de los tropiezos en su estima.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

La autora se pone de parte del niño y la imagen que proyecta de la madre así lo deja entrever: “Es verdad que por las mañanas su madre se desesperaba al intentar atusarle la moña, pero ¡las madres se desesperan por tantas cosas!” (pág. 18). Parece que oímos la voz del niño cuando el narrador expone su opinión sobre los adultos, la madre en este caso. Además, se acerca a sus sentimientos con ternura: “¡Pobre Juanillo! Dedicó gran parte de la mañana a escribir con su mejor letra, había afilado el lápiz tres veces, su primera carta de amor” (pág. 21); consigue así transmitir a los lectores el punto de vista del niño que ella hace suyo. Pero también advierte que los niños viven el presente, olvidan rápido las pequeñas tristezas cotidianas, síntoma de buena salud emocional: “El pájaro se acercó a Juan que lo contemplaba con asombro. Había olvidado por completo el motivo que lo trajo al sobrado. Hubiera jurado que la única razón de estar allí era ver lo que tenía ahora delante” (pág. 28). Y aprenden que todo depende de la mirada con la que se

observen las cosas, las personas, los acontecimientos: “Y Juan, de pronto, encontró a la niña rubia menos rubia y vio que era tonta y mala…” (pág. 41).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es un narrador en tercera persona, omnisciente que ofrece al lector la información que considera necesaria y hace alguna reflexión sobre la situación del protagonista basada, supuestamente, en sus conocimientos sobre los niños y su forma de ser: “Pero a los ocho años, dos penas para un solo día son demasiadas, sobre todo si además se tiene la barriga vacía: la leche con gofio de la mañana ya era poco menos que un recuerdo” (pág. 34 y 35). La narración no siempre es lineal, se acude a unos pequeños *flash back* en los que se van ofreciendo datos que ayudan a seguir los acontecimientos del presente de Juan: conocemos primero que el niño está en el sobrado escondido, triste y no responde a la llamada de su madre pero no sabemos por qué, así que el narrador tiene que contarnos qué fue lo que sucedió por la mañana en la escuela para poder entender su actitud, aunque antes añade una descripción del niño y, sobre todo, de su pelo, dato muy importante para comprender el texto: desde la página 12 a la 24 se cuenta lo que hizo que Juan se sintiera tan mal, y en la 25 se vuelve al principio: “Sin saber cómo, salió de la escuela y, subiendo al sobradillo, se había tumbado donde ahora estaba”. Se cierra así el círculo y la narración continúa reseñando los sucesos de forma lineal.

Personajes: El personaje principal es Juan y, después, en un segundo plano, nos encontramos a la madre y la niña de las trenzas rubias. Cada uno de ellos responde en cierta forma a un prototipo: la madre es algo gruñona e impaciente, el niño, imaginativo y la niña, cruel y tonta. El único personaje que evoluciona algo, que cambia es Juan porque, tras su encuentro con el pajarillo, observa la realidad de otro modo. El niño triste, herido e inseguro se vuelve fuerte después de conseguir un nuevo amigo que, además, se instala en su pelo: “Y después, con una mano en el bolsillo y la otra acariciando plumas y pelos, se dirigió a su casa silbando más alegre y desafinado que nunca, dando enérgicas patadas a las piedras” (pág.43).

Léxico: Hay varios tipos de léxico en el cuento, por un lado, se resaltan aspectos sensitivos, de ahí palabras como: “crujientes”, “fragancia”, “dulzona”, “tierna”, “pena” (pág. 25); por otro, algunos términos corresponden a vocabulario específico de la agricultura: “camisas de millo”, “sobradillo” (pág. 10). También encontramos expresiones coloquiales como: “¡Juan, Juanillo! Pero, ¿dónde estará ese demontre de chico?” (pág. 8), “… a la mujer, que, por último, con aire resignado y meneando la cabeza, entró en una casita enjalbegada hablando para sí: -Este chico acaba conmigo, pero hoy no hay quien lo salve de una buena paliza” (pág. 9) y dialectalismos:”demontre” (pág. 8), “enjalbegada” (pág. 9), “millo” (pág. 10), “trancada” (pág. 27), “canelo” (pág. 29), “cambalache” (pág.31). Alguna palabra como “sobradillo”, importante en el texto porque es el lugar en el que se refugia Juan, aún siendo de uso común, aparece en el diccionario de RAE como “tejadillo sobre un balcón o ventana”, tiene un significado diferente en el español de Canarias donde se conoce como “desván”. Este término aparece en la toponimia de Gran Canaria para denominar un pueblo, o mejor un barrio de un pueblo, del norte de la isla con el sentido de “zona que está en las alturas”. Si atendemos al contexto, debe ser una parte de una especie de almacén en el que se guardaban las piñas. Esta selección de vocabulario se utiliza de forma fluida y bien organizada, a pesar de que, en algunos casos, se repitan los vocablos: “tierna pena” (pág. 25) y “tiernas patitas” (pág. 27).

Sintaxis: La estructura sintáctica se forma con frases y sintagmas yuxtapuestos por comas

lo que da una condición ágil al texto: “Era Juan un chico exactamente igual a los demás: los mismos ojos brillantes y grandes, los hoyuelos en dos mejillas rojas, la misma nariz respingona y no siempre del todo limpia, el mismo cuerpo menudo que aún no ha perdido la forma tierna y rechoncha de la infancia…” (pág. 12), “¡Qué desilusión cuando volvió la niña rubia! Venía rodeada de sus amiguitas, se daban unas a otras con los codos, lo señalaban tapándose la boca para no soltar la carcajada, y cuchicheaban entre ellas” (pág. 21); aunque, en otras ocasiones, los párrafos s vuelven más complejos con oraciones que funcionan como aposición o aclaración, sin que ello suponga una comprensión difícil del significado, más aún si tenemos en cuenta que el relato va dirigido a lectores principiantes:”Lo que nuestro Juan tienen sobre su cabeza no se sabe a ciencia cierta si es un estropajo de grandes dimensiones (como para lavar los calderos de un cuartel o de un orfanato) o un nido de algún caprichoso pájaro, que eligiera para tal fin filamentos encrespados de un color indefinido y de una naturaleza tal que cada uno se disparara hacia donde lo dirige su propia voluntad” (pág. 14 y 15), “En realidad, hasta ese mismo día no le había preocupado su aspecto físico. Es más, cuando jugaba a escondidas en la alcoba de sus padres a hacer morisquetas frente al espejo del armario, quedaba francamente satisfecho de toda su personilla. Le parecía a él que estaba pero que muy bien, casi, casi guapo cuando vestía de domingo. Claro, que hubiera preferido morir a confesar sus “debilidades frente al espejo” (pág. 18). El texto se organiza para ir introduciendo la sorpresa ante los ojos del lector, habitualmente con partículas adversativas: “pero, porque claro, hay un pero …”(pág. 13), “…pero hoy todo había cambiado…” (pág. 18).

Descripciones: Las descripciones se utilizan para retratar, brevemente, a los personajes, alguna frase se destina a reflejar una característica del paisaje; pero en ambos casos, sólo se aporta al lector una pincelada sutil, sin detalles. Por ejemplo, el cuento empieza “El sol empezaba a guiñar un ojo al pueblecito blanco” (Pág. 7), esto ¿qué significa?, ¿acaso es por la tarde?, ¿es mediodía? Continúa dibujando la imagen de una mujer, la madre de Juan, de la que no sabemos su apariencia, pero sí la postura que toma para llamar al muchacho: “Las manos, regordetas y lisas, pasaron de la boca a la frente y esta vez sirvieron de visera a la mujer” (pág. 9). La descripción más detallada es la de Juan porque es fundamental comprobar qué tiene su pelo de particular. Juan es un niño como los demás pero no así su pelo, en este momento la autora se esfuerza en hacer llegar al lector la imagen más acertada posible de en qué consiste este pelo, ante la dificultad de crear una imagen con palabras sencillas, comprensibles, usa calificativos y comparaciones: “Juan tienen algo extraño donde todos sus amigos del colegio tienen cabellos de todos los tonos: rubio, moreno, negro e incluso pelirrojo. Lo que nuestro Juan tiene sobre su cabeza no se sabe a ciencia cierta si es un estropajo de grandes dimensiones (como para lavar los calderos de un cuartel o de un orfanato) o un nido de algún caprichoso pájaro, que eligiera para tal fin filamentos duros y encrespados de un color indefinido y de una naturaleza tal que cada uno se disparar hacia donde lo dirige su propia voluntad” (pág. 15). A pesar de esta descripción, el lector debe imaginarse cómo es la cabeza de Juan ya que no se define el color o la forma de la cabellera con exactitud. Tampoco del otro personaje que destaca, la niña nueva de la escuela, se dice mucho: “la niña nueva, que tenía trenzas rubias y olía bien” (pág. 20); el único dato objetivo es que tiene trenzas rubias porque oler bien no se puede precisar en qué consiste. Por último sabemos que el pajarillo que logra que Juan olvide su tristeza es “un pajarillo marrón, con las patitas tiernas y torpes y las alas poco mayores que las de una mariposa..” (pág. 27). La obra es un cuento corto, imaginativo y las descripciones se corresponden a la intención de no narrar más de lo necesario, de dejar un lugar a la fantasía del lector.

Diálogos: Este texto es, sobre todo, una narración; es más, en las ocasiones en las que se oye la voz de algún personaje no se trata propiamente de una conversación sino, bien de un pensamiento que se expresa a modo de sencillo monólogo interior, bien de una exclamación emitida en voz alta. Del primer caso tenemos dos ejemplos, dice la madre de Juan: "-Este chico acaba conmigo, pero hoy no hay quien lo salve de una buena paliza" (pág. 9), y el propio niño: "-Se habrá volado- pensó y no supo por qué extraña razón tuvo una sensación de pérdida, de tristeza" (pág. 34). En el segundo caso, nos encontramos la llamada de la madre, mezclada con una reflexión, al inicio del cuento: "-¡Juan, Juanillo! Pero, ¿dónde estará ese demontre de chico?" (pág. 8) o el comentario de la niña rubia: "-¡No te basta con tener cabeza de nido-dijo-ahora, además, llevas pájaros en el pelo!" (pág. 39) formulado para herir pero que ya no tienen efecto en Juan que cuenta con un amigo nuevo más interesante. Ya no hay más intervenciones de los personajes, solo se escucha la voz del narrador.

Otros: Éste es un cuento sencillo, breve, pero muy bonito, escrito de forma que lo entiendan los niños más pequeños pero con agilidad y fluidez, sin ramplonerías.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La connotación se asegura a través de las descripciones y el lenguaje que obligan al lector a elaborar una representación mental tanto de los personajes como de las situaciones.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No necesariamente, solamente se recoge alguna costumbre, como la de acostarse encima de las camisas de millo para la siesta, vinculada al entorno rural de las islas, que hoy no será muy familiar a los niños, basta con una aclaración o explicación previa, o posterior, de en qué consiste.

Mitos o leyendas: No hay mito o leyenda en el texto.

¿Relación con otros textos?: No existe relación con otros textos; el formato de la obra la acerca al cuento tradicional pero ni sus personajes ni su estructura confirman este parentesco.

Valores poéticos: El texto contiene recursos literarios como las personificaciones: "El sol empezaba a guiñar un ojo…" (pág. 7); además, el pelo parece tener voluntad propia:"… filamentos duros y encrespados de un color indefinido y de una naturaleza tal que cada uno se disparara hacia donde lo dirige su voluntad" (pág. 15). Ya es poético, sobre todo plástico, llamar al niño "cabeza de nido". También encontramos comparaciones: "… hasta que un ruidito pequeño, casi insignificante, le hizo incorporarse con las orejas alertas como un perdiguero" (pág. 26), "de vez en cuando levantaba la cabecita y mientras gorjeaba, clavaba en Juan dos ojos negros como dos mostacillas" (pág. 28)", metonimia: "El chiquillo casi no respiraba: era todo ojos" (pág. 29), y ritmo narrativo que se logra con el uso de adjetivos y paralelismos: "…Juan descompuso su rostro en la más fea mueca de su largo repertorio, hasta conseguir que la risa tonta muriera en los labios de la niña rubia " (pág. 41). El lenguaje consigue crear imágenes bastante sugerentes. "Juan seguía mirándolo fijamente y el picor que el deseo ponía en sus manos pasó a sus ojos. Sintió sueño. Haciendo mil cambalaches con su cuerpo consiguió tenderse próximo a la avecilla, sin casi hacer ruido. A cada crujido de las camisas de millo se quedaba quieto conteniendo la respiración, pero al final, se quedó tan dormido como el pajarillo" (pág. 31 y 32).

Algún/os aspecto/s que destaca:

La historia resulta bastante original, la autora ha construido un texto que bien podría basarse en la frase común: “Tienes la cabeza llena de pájaros”, pero en este caso interpretada de forma literal, sin sentido metafórico. Esto podría dar pie a un ejercicio creativo con los niños en el que se plantee: ¿Qué sucede cuando las metáforas dejan de serlo y se convierten en realidad.

3.27. *Kasweka*

Datos bibliográficos y de la edición: Pepa Aurora, *Kasweka*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 6 años), 2012, 70 páginas. Ilustradora: Valeria Gallo. Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con un cuidado papel e ilustraciones en la mayoría de las páginas. Estas ilustraciones son sugerentes y en ellas predominan los tonos ocres, verdes y marrones, igual que en África la tierra de la que procede la protagonista.
Datos sobre el autor/a: Pepa Aurora (Josefa Rodríguez Silvera) ejerció de maestra durante más de treinta años. Su profesión y vocación la llevó a escribir historias para los más pequeños, puesto que no encontraba los libros adecuados para contar en el aula. A partir de 1989, fecha en la que se incorpora al grupo de narradores orales hispanoamericanos, lleva sus historias y sus poemas no solo a los niños de todas las Islas, sino también a los de la Península y a los de algunos países hispanoamericanos. Como investigadora de cuentos y juegos populares, ha participado en numerosos encuentros y congresos con diferentes ponencias. A lo largo de su dilatada carrera ha recibido muchos premios, entre ellos destacan el Premio Chamán (1992), Premio de Teatro Infantil (Agüimes, 2005), el Premio Internacional Del Dicho y el Cuento Breve (2008), y el Premio El Almendro de las Artes y Las Letras (Tenerife, 2011).
Sinopsis del argumento: Kasweka es una niña de Zambia que llega nueva al colegio que no sabe leer sino las vocales. La maestra le dice que escriba lo que quiera y ella llena hojas con vocales de todos los tamaños. Pronto la maestra descubre la imaginación que tiene la niña para la que cada letra cada letra es un dibujo, su madre es la “a” y la “o”, gorditas y sonrientes, su padre y su abuelo un a ”i”, delgada y alta. Kasweka escribe sus “cuentos” dibujando letras, cuentos maravillosos que después narra a sus compañeros. En estos cuentos habla de su tierra, de su familia y de ella misma. En una ocasión, les narra una historia que explica por qué hay camellos con dos jorobas. Un día la niña trajo su caja de regalos a clase, una grande y una muy pequeña con los regalos de sus primos. En la grande había objetos de todas clases, cada uno de ellos tenía una explicación que la niña iba narrando. Cuando le preguntaron que había en la pequeña, Kasweka respondió que un bosque entero porque servía para guardar semillas. Entonces a la maestra se le ocurrió plantar un jardín en el colegio para lo cual le pidió a cada niño que trajera una de alguna planta de su país de origen.
Tema o temas: El texto trata la multiculturalidad pues en la clase de Kasweka hay niños de muchos países diferentes. En consecuencia, plantea también valores como la tolerancia y el respeto a al diferencia. Además, la niña protagonista se descubre como una gran contadora de historias que ella misma “escribe”, la imaginación se convierte así en un instrumento de comunicación y de expresión. Se valora también la narración oral como transmisora de la cultura de los pueblos, ése es el papel de la abuela de Kasweka.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La autora plantea una visión tierna y cariñosa de la situación que se presenta en la clase. Los niños que comparten aula son amables y pacientes con la alumna nueva: “Kasweka se

tomó un tiempo antes de contestar, como si esperara a que algo la liberara; pero miró a sus compañeros y vio en sus rostros unas sonrisas tan amistosas que más bien parecían regalos, y no pudo callar" (pág. 22). Es más, ayudan a Kasweka a descubrir nuevas letras pero de forma imaginativa: "Muy pronto había consonantes que parecían pompas de jabón queriendo subir hasta las nubes; otras eran como rojos carbones encendidos; y hasta pintaron algunas similares a flores. Al final de la jornada, colgaban del tablón de corcho todas las letras de un abecedario fantástico, y el aula, silenciosa, parecía esperar una fiesta" (págs. 11 y 12). Pepa Aurora parece decirnos que la alegría y la imaginación son la mejor forma de aprender, igual que las narraciones orales. Incluye la autora una reflexión de la maestra que bien pudiera ser de ella misma. Se lamenta del paso del tiempo y se pregunta quién continuará la tarea empezada: "Y siguió pensando... "¡Ah! ¡Los años pasan volando! Si parece que fue ayer cuando comencé a dar clases y ya estoy cerca de la jubilación! Casi sin notarlo, los niños crecerán al compás de los árboles. Nuevas generaciones ocuparán los pupitres y los juegos compartidos bajo la sombra del minibosque. ¿Alguien se preocupará por el origen de estos árboles que comparten la misma tierra y el mismo sol" Los sonidos que provenían del jardín la apartaron de sus reflexiones" (págs. 68 y 69)

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona. Pero encontramos la narración dentro de la narración pues la niña protagonista cuenta a sus compañeros las historias que dibuja. Estas historias son en primera persona cuando narra sobre su vida y en tercera cuando narra un cuento que su abuela le contaba.

Personajes: El personaje principal es Kasweka, una niña tímida, asustada que llega a un colegio que no conoce. Se describe como si fuera un "gatito" asustado: "Kasweka se encogió temerosa. Apenas podía contestar. Abría y cerraba la boca, pero, cuando intentaba hablar, las palabras se entretenían entre sus dientes negándose a salir" (pág. 6). La niña no entiende qué pasa en la clase y le cuesta expresarse: "Se sentó donde le indicaron con una tímida sonrisa y cruzó los brazos sobre el pupitre como esperando sin saber muy bien el qué" (pág. 7). Pero pronto se muestra como una pequeña avispada, imaginativa a la que le encanta contar historias, es cuando mejor se siente: "En los ojillos de Kasweka parecían navegar monedas de oro. Calló un momento, como añorando su tierra, y después volvió a sonreír para seguir explicando sus dibujos" (pág. 20). Además de la niña, destaca el papel de la maestra, una maestra atenta a sus alumnos, pendiente de lo que necesitan y que sabe aprovechar la situación nueva que tienen en el aula para que participen de ella todos los alumnos: "-Vamos a enseñarle a Kasweka que hay otras letras que se llaman consonantes. ¡Que cada uno escoja la que más le guste y al dibuje como quiera! (pág. 10), "Cuando los niños volvieron del patio, encontraron a la maestra dibujando en la pizarra palotes y rayas en un extraño cuadro que copiaba del cuaderno de Kasweka. Después se dirigió a los niños y les dijo: -He descubierto que esta niña es una escritora de cuentos maravillosos. Tienen mucha imaginación, pero como no conoce nuestro idioma ha dibujado sus pensamientos" (pág. 19). Junto a ellas están los niños y niñas de la clase, de diferentes países pero que forman un grupo unido y feliz: "En aquella clase, la alegría revoloteaba entre las palabras como mariposas en un campo de amapolas" (pág. 5), "La alegría iluminó el rostro de la niña. Vio a sus compañeros tan amistosos que ya no quiso estar sola. Arrastró su pupitre junto al de su amiga preferida y ella también le sonrió" (pág. 26).

Léxico: El texto va dirigido a niños a partir de seis años por lo que no resulta muy difícil

de entender, aún así tampoco es excesivamente simple. Además de términos familiares a los pequeños: consonantes, vocales, palotes, fiesta, patio, pizarra, cuaderno, ... campo semántico de la escuela, hay algunas expresiones más complejas: “maraña de signos” (pág. 14), “docenas de carcajadas brotaron de los pupitres” (pág. 15), “charquitos arenosos” (pág. 16), “palmera cuajada de dátiles” (pág. 35), “fertiliza la tierra” (pág. 40). Alguna palabra está relacionada con África, el lugar de donde viene Kasweka: “boabab” (pág. 31), “tamtan” (pág. 38). De todas formas, es un vocabulario que puede entenderse fácilmente por el contexto.

Sintaxis: La sintaxis, igual que el léxico, no destaca por su complejidad. Junto a las oraciones sencillas, yuxtapuestas mediante comas o puntos: “-Ahora vivo aquí. Mi casa. Mi padre. Mi madre. Mi hermano. Mi perro. Mis vecinos” (pág. 24), “-Cuando la tierra tuvo ese color, se fue papá y todo se volvió muy rojo. El río se llevó la casa y los animales. En esa época, mamá tenía que caminar mucho para traer la comida. Cada día tardaba un poco más” (pág. 23), encontramos párrafos más largos: “Mientras Kasweka aprendía escribir las consonantes en la pizarra, para que las vocales no bailaran solas en sus cuentos, los demás niños dibujaban a sus familias y los recuerdos más destacados que guardaban en sus memorias” (pág. 35). Cuando explica lo que contiene la caja se utiliza una enumeración: “-Estos son pelos de un león, para no tener miedo; plumas de colores, para no estar nunca triste; siete piedras redondas, para jugar cuando esté aburrida...” La estructura se basa en el paralelismo.

Descripciones: Las descripciones no son muchas, se centran en la niña protagonista, aunque no se expresan muchos rasgos físicos, sino cómo se siente. Para hacer la descripción más plástica se utilizan comparaciones e imágenes “Acurrucadita en un rincón, Kasweka, que no comprendía las risas de sus compañeros, estaba a punto de llorar” (pág. 16). En alguna ocasión se describe el momento en el que se reunían en su país para escuchar las historias de la abuela: “-Los niños de mi pueblo juegan por las tardes bajo el árbol grande de la plaza. A veces nos sentamos sobre la tierra y esperamos a que os pájaros duerman. Cuando se apaga a la antorcha del sol y llega el silencio, la abuela se acerca para contarnos historias” (pág. 30).

Diálogos: El texto se apoya en los diálogos entre los niños y la maestra. En medio de la conversación se intercalan las narraciones de la niña y algunas intervenciones del narrador.

Otros: Narración dinámica y bien estructurada. Propuesta no excesiva original (la niña que dibuja letras) pero bien desarrollada. La situación de partida podría ser la de cualquier aula de Canarias.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El texto es bastante poético lo que facilita la evocación, sobre todo cuando la niña cuenta las historias de África que le transmitía su abuela. No hay ambigüedad porque se explican las situaciones con detalle, pero la narración ocupa un lugar muy importante y es eminentemente connotativa: “De pronto, la niña hizo un alto y enmudeció un momento pensativa... Para animarla, la maestra le preguntó: -¿Qué quiere decir esta raya roja y ancha que has pintado debajo de las casas?” (pág. 22), “Mi abuela conoce el lenguaje de las plantas, de los pájaros y de los vientos, que es un lenguaje con sonidos y signos, aunque nosotros no lo veamos” (págs. 30 y 31)

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se necesitan conocimientos previos porque, aunque se habla de lugares que los niños no conocen, se hace a través de las narraciones de la niña por lo que los cuentos se convierten en la mejor fuente de información. Mitos o leyendas: La abuela de Kasweka sabe leyendas africanas: “Mi abuela sabe muchos cuentos de animales que hablan y juegan como los niños. También sabe leyendas de nuestros antepasados” (pág. 31), y la niña sólo cuenta una, la de por qué algunos camellos tienen dos jorobas. Este relato tienen todos los componentes de los relatos míticos: explicación fantástica sobre los atributos de los animales y cómo los consiguen, suceso fortuito, intervención de una fuerza superior o divina. ¿Relación con otros textos?: En el libro encontramos la narración dentro de la narración, pero también un vinculo entre narración oral, tradicional, y texto escrito. Ambos discursos narrativos tienen características diferentes y emplean también recursos distintos. Valores poéticos: Hay bastantes ejemplos en la obra del lenguaje figurado formado por metáforas, comparaciones, giros y expresiones poéticas. las palabras jugaban al escondite dentro de su boca (pág. 6), “sus ojos de miel parecían dos charquitos arenosos” (pág. 16), la niña tiembla “como una planta mecida por la brisa” (pág. 16), “en los ojillos de Kasweka parecían navegar monedas de oro” (pág. 20), el sol es una antorcha (pág. 30), los agujeros de la flauta son ojos negros (pág. 41), “la maestra, que parecía leer los pensamientos de la clase, dijo” (pág. 43). Estas metáforas y comparaciones se intercalan con el lenguaje más descriptivo con total normalidad y, en cierta forma, asemeja el lenguaje que utilizan los niños cuando quieren expresar lo que sienten o describir lo que recuerdan y les faltan las palabras.
Algún/os aspecto/s que destaca: Texto muy poético pero no infantilizado. El personaje principal resulta agradable al espectador y su don para narrar recuerda a los pueblos cuya historia se fundamentaba en las narraciones orales, tradición que también se extendió por Canarias hace ya algunas generaciones

3.28. La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas*, Sta Cruz de Tenerife, Cíclope Editores, Colección Doramas, nº 2, 1ª edición 2011, 137 páginas. Ilustrador: José Socorro Formato: Libro de bolsillo, tapas duras, edición cuidada (papel satinado)
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: En el segundo número de la colección Doramas, los miembros de la Banda del Cerepe comienzan sus vacaciones de verano y se plantean planificarlas de modo que puedan aprovechar cada uno de sus momentos. Sin embargo, el primer día surge un suceso con el que no contaban, no pueden deambular por el parque Zoológico porque ha sido víctima de dos robos en la jaula de las aves. Este hecho condiciona la diversión de los cerepes pero también les da una tarea que se imponen como una obligación, descubrir la solución al enigma. Junto a esto su vida transcurre entre la playa, el Parque Doramas y la piscina Julio Navarro donde tendrá lugar el desafío a los mocoverdes, sus eternos rivales. La Banda del Cerepe consigue atrapar al ladrón de aves tras organizar un plan infalible, pero el libro acaba con una triste sorpresa: nadie reconoce su hazaña pues otra persona, el sereno del Parque, se ha adjudicado todo el mérito sin que haya mencionado la labor de los niños. El argumento queda así abierto a otra aventura porque acaba la obra con las palabras del Morocho: "- Bueno, tendremos más noches para resarcirnos dándole una lección… Luego se fueron hacia el Parque Zoológico con la firme promesa de no hablar más del asunto, pero se prometieron que la venganza no tendría límites. Eso lo juraron como miembros de La Banda del Cerepe".
Tema o temas: El grupo, los amigos, y la diversión en tiempo de vacaciones es, como en *A vista de Gaviota*, el tema principal de la obra. Sin embargo, en esta entrega de La Banda del Cerepe el tapiz de personajes o las actividades cotidianas de los niños quedan en un segundo plano pues sus correrías se centran más en desentrañar el misterio de los robos en el Parque Zoológico. Tampoco se detiene tanto el autor, como en la obra anterior, en recrear el entorno en el que viven los niños. Aunque continúa siendo importante, ahora solamente se trata del escenario en el que se desenvuelve la valentía y astucia de los pequeños. La situación temporal está perfectamente indicada desde la primera frase del libro, verano de 1961, éste es el verano siguiente al de *A vista de Gaviota* y algunos de los sucesos tienen su origen en este primer libro, por ejemplo, el desafío a los mocoverde, cuyo significado se relaciona con la afrenta ocurrida en el primer capítulo de *A vista de Gaviota* en el Campo de las Brujas en el que llovieron las piedras, motivo por el cual los cerepes tuvieron que retirarse de forma vergonzosa. De todas formas un libro no es la continuación exacta del otro porque el primero, *A vista de Gaviota*, acaba con un capítulo en el que se cuenta que Quino, uno de los protagonistas, va al instituto Tomás Morales. Por lo tanto, en el segundo libro, se produce un salto temporal para retomar las correrías de los niños en su etapa escolar. De este modo, el final de *La Banda del Cerepe y hurto en el Zoo del Parque Doramas* deja una

puerta abierta a otras aventuras localizadas en el mismo entorno durante las vacaciones.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

En este libro, el misterio y la aventura son lo más importante, sin abandonar las rutinas cotidianas de los niños: ir a pescar, robar pichones, encontrarse con algún personaje estrafalario (el prófugo Alfredo), tramar la humillación de los mocoverde. En principio, parece que la vinculación autobiográfica, aunque se mantiene, es menor que en la obra anterior, así que el lector se pregunta si estos acontecimientos habrán ocurrido de verdad o son ficción. Esto último es un acierto porque, después de una obra claramente descriptiva, basada en los recuerdos de la infancia que sirve de presentación de lugares y personajes, el autor puede permitirse inventar o imaginar haciéndonos creer que los hechos ocurrieron tal como los narra, pero no sabemos a ciencia cierta si se ha permitido esta licencia.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador, en tercera persona, aporta información que ya aparece en *A vista de Gaviota* a modo de apunte breve, para recordar que los protagonistas de esta obra son los mismos, datos innecesarios para los lectores de la obra anterior, pero útiles para los que no la hayan leído: "eran hijos de militares profesionales y se habían criado en las casas ubicadas en los alrededores…" (pág. 9); además también insiste en cuál era su mayor preocupación: "no querían dejar cabos sueltos para no desaprovechar un minuto de diversión" (pág.9). En alguna ocasión, no demasiadas, este narrador da muestras de conocer todo sobre los personajes, sus sentimientos: "Una sensación de bienestar les corría por sus cuerpos" (pág. 10), "El estómago le dio un vuelco y los gases intentaron jugarle una mala pasada. Se contuvo como pudo. Las piernas le comenzaron a flaquear. Sentía su corazón como si quisiera salírsele del pecho" (pág. 58); sus pensamientos: "Estaban apenados por la suerte que podría correr aquella persona que con el tiempo había comprendido lo negativo del uso de las armas y aunque en parte les había mentido, demostró tener muy buenos sentimientos, lo que les llenaba de consuelo" (pág. 113). Es un narrador que incluso opina: "Ese rincón del Parque Doramas era precioso", demuestra conocer el entorno, cada uno de sus rincones y lo que éstos despiertan en los niños, y en él mismo.

Personajes: El número de personajes es menor respecto a la obra anterior de la misma colección, tal vez porque la intencionalidad de ésta es diferente, y ya no importe tanto enumerar a todas las personas que transitan por los alrededores de Ciudad Jardín. En la Banda del Cerepe, algunos personajes se repiten, aunque nos despista el cambio de nombre, por ejemplo, Gavi es "Gaviota" y Yoni "el Mago" se parece a Juan "Sajuní", tartamudea como él. Otros niños aparecen por primera vez y tienen bastante protagonismo como Toni "el Morocho", Lolo "el Fusil" o Guille "el Masa". También en el grupo de los adultos los hay que se repiten como Currito el dueño del kiosco, Paquito en la obra precedente, y otros nuevos como el ladrón al que bautizaron como el Cojo del Cuchillo o el Cojo de los Loros, y resultó ser el Patillas, el sereno que es Juanito "el Sereno", y también "Cambeito", el zapatero Duarte o Alfredo, el prófugo que vivía en una casa abandonada.

Léxico: El texto recoge términos propios de la flora que abunda las islas: "ñameras", "laureles", "palmeras" (pág. 11-12); también de la fauna marina: cangrejos y jacas peludas" (pág. 118); dialectalismos: "coscorrones" (pág. 31), "guagua" (pág. 32); coloquialismos y frases hechas: "majareta" (pág. 27), "simplón" (pág. 31), "perras" por pesetas (pág. 33), "he dado más vueltas que un circo" (pág. 28), "larga por esa boquita"

(pág. 30), “tienda de aceite y vinagre” (pág. 39) ; y algún vulgarismo: “ ¿Un cambeito sin ver?” (pág. 56). Aunque el léxico es bastante asequible, y caracteriza muy bien a los personajes (por ejemplo la forma de hablar de Duarte, el zapatero, se acomoda muy bien a su talante filosófico y hasta algo predicador, pág. 46-47), es también un vocabulario rico y fluido: “*El Mago* sonrió con cierto aire de complacencia al comprobar que su razonamiento comenzaba a tener lógica” (pág. 35).

Sintaxis: La estructura sintáctica de la obra es sencilla, lo cual no significa que le reste dominio de la narración. Las formas verbales que utilizan los protagonistas, en contraste con las que usan personajes de la península, son propias del español de Canarias porque responden al pronombre ustedes como término para designar la 2ª persona del plural: “- Bueno, ¿se acuerdan de Richi?” (pág. 30), “- ¿Y no lo echaste de allí a coscorrones?” (pág. 31). Podemos encontrar también alguna redundancia innecesaria: “Los dos amigos, hijos de militares acostumbrados al ambiente militar notaron de inmediato que por su juventud se trataba de un oficial de academia” (pág. 106) y errores de concordancia frecuentes que, tal vez, solo sean erratas: “Ellos le prometieron el silencio más absoluto y que seguirían visitándole con más asiduidad para charlar y conocer aspectos de sus aventuras, así como para llevarles algo de comer” (pág. 105).

Descripciones: Hay en el texto descripciones de paisajes o rincones en los que los niños se mueven cotidianamente y descripciones de personajes. Las primeras se caracterizan por su plasticidad, acorde con al belleza de los rincones descritos: “... se dispusieron a disfrutar de la panorámica que ofrecía la cascada de agua, gota a gota, caía por las rocas volcánicas que decoraban el punto central del arco de la escalera. En su base había un pequeño estanque donde se recogía el agua y en el que unos peces nadaban entre los nenúfares sin descanso. Las rocas negras incrustadas sobre el enorme muro ya no se veían por las frondosas trepadoras. Las ñameras se abrazaban a las enredaderas dándole mayor volumen y verdor al lugar. Aquel vergel tenía sus motivos para que en su día fuera bautizado por ellos mismos como *La Cascada Verde de la Plaza del Respiro*“ (pág. 10-11). Esta descripción, la más extensa del relato, parece la de un bosque, el mismísimo bosque Doramas que, en tiempo de los aborígenes, ocupó la mayor parte de la isla de Gran Canaria. De alguna manera, este párrafo sigue la estela de los poetas canarios clásicos que cantaban a la naturaleza de las islas, convertidas en un paraíso precisamente por su exhuberancia. Las descripciones de los personajes son muy precisas, se detienen en los detalles importantes para definir la figura de cada uno de ellos; a través del paisaje, el narrador acerca al lector a la belleza que acompaña a los niños en sus días de libertad, en cambio, con los personajes pretende que reconozcamos rasgos físicos y de carácter decisivos para el desarrollo de los hechos. Por ejemplo, el sereno del Parque “era un hombre fuerte que caminaba encorvado hacia delante y que apuraba un cigarro tras otro sentándose por doquier. Era muy simpático y cuando se encontraba con los cerepes se colocaba en una pose teatral, pierna derecha adelantada con la punta del pie levantado, y mano derecha tapando el reloj que tenía en su muñeca izquierda a la vez que preguntaba: ¿un cambito sin ver?, ofreciendo abiertamente un cambio de reloj” (págs. 54 y 56). Este carácter propenso a la modorra va a facilitar los planes de los niños para descubrir al ladrón, por otro lado, su afabilidad hará que nos sorprendamos un poco con el final de la obra. Cuando el narrador describe al ladrón, lo hace de forma enigmática porque no se ve su rostro pero su forma de andar y, sobre todo, el cuchillo que amarra a la cintura contribuyen a despertar el miedo de los niños: “Cada vez oía mejor el ruido de una pierna al pisar sobre la grava y el arrastre de la otra. Tienen que ser un cojo, pensó. A los pocos segundos vio delante de él la figura de un hombre que le sobrecogió. No lograba verle la

cara pues las hojas situadas sobre su frente le tapaban las posibilidad de hacerlo, pero era de mediana estatura, más bien bajo; llevaba unas botas de agua, unos pantalones grises con una correa desproporcionada que le daba casi dos vueltas a su cintura y amarrado a esa cintura colgaba un cuchillo de gran tamaño que brillaba cada vez que se movía. Su brazo izquierdo mostraba unos tatuajes de serpientes y dragones" (pág. 57-58). También es impactante la puesta en escena del mendigo, que resultó ser una persona amable que huía del ejército, a pesar de que se describe en tres rasgos: "-¿A dónde van con esas palomas? –el individuo tenía una gran estatura, una espesa barba y su apariencia era la de un mendigo pues su desaliñado aspecto así lo delataban" (pág. 101). En esta novela, los niños protagonistas demuestran ser valientes, astutos e inteligentes, no se hace un retrato de estas cualidades pero en los enfrentamientos con los adultos demuestran un arrojo y una agilidad mental admirables, así sucede cuando se enfrentan, por ejemplo, a los militares que buscan al desertor, lejos de acobardarse por la fuerza de éstos, les plantan cara y les responden con gallardía; igual sucede en el diálogo que mantienen con el mendigo para demostrar que los pichones que se llevan son suyos, que no los han robado.

Diálogos: Son frecuentes y marcan toda la obra pues, al tratarse de las aventuras de una pandilla de amigos, el diálogo aclara al lector todo lo que éstos traman, piensan o desean.

Otros: La influencia del entorno y de las experiencias de la infancia conforman el texto, tal como sucediera en *A vista de Gaviota*.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El texto no es tan connotativo porque quiere narrar las aventuras de unos niños, no tanto los recuerdos del narrador o de uno de los personajes.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No hay referencias a libros o aspectos culturales más allá de los propios de las Islas en esa época: los turistas, Rafaelito el camellero, los bailes y canciones folklóricas, los pintores que venden cerca del Museo Néstor sus obras. El narrador insiste en alguna alusión mitológica cuando dice que el sereno del Parque cayó en brazos de Morfeo, pero ésta es una expresión bastante común que se utiliza aún cuando no se sepa quién fue Morfeo. Además, nombra "El Mundo Obrero", revista clandestina del Partido Comunista que Duarte, el zapatero, leía a escondidas. Resulta curioso que en el libro anterior de los cerepes también aparezca un personaje "comunista" que alababa al ejército rojo y que los niños llamaban Dimitrov.

Mitos o leyendas: Más que mitos o leyendas, encontramos en la obra el cuento dentro del cuento, cuando el zapatero narra a los niños, en su tono de docto profesor, la historia que ocurrió en Dinamarca de un ladrón de aves que solamente quería repoblar un bosque ya abandonado (págs. 46,47 y 48).

¿Relación con otros textos? Esta obra mantienen relación, sobre todo, con la anterior de la colección, *A vista de Gaviota*, Los protagonistas, la Banda del Cerepe, y el entorno en el que ésta se desenvuelve son los mismos, además hay hechos que suponen la consecuencia de otro sucedido en el libro anterior (el desafío a los mocoverdes). Pero también pueden establecerse relaciones intertextuales con la literatura juvenil clásica en la que la pandilla de niños es la protagonista y en la que siempre hay un misterio por resolver, representada claramente por *Los cinco* o *Los siete secretos* de Enid Blyton

Valores poéticos: Hay metáforas muy literarias en el libro como aquella que identifica la

vida con un teatro, metáfora clásica por otro lado (recordemos *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca): “Así se levantaba el telón. Cada día, a las nueve de la mañana, comenzaba una nueva aventura cuando se reunían en las barandas de eucalipto que bordeaba el jardín de la Piscina Julio Navarro” (pág. 10).
Algún/os aspecto/s que destaca: La narración es muy ágil, entretenida y fácil de leer, aún así nos preguntamos si el lector joven mantendrá el gusto por las aventuras de estos amigos y si no sentirá los hechos muy alejados a su forma de vida actual. Por esto mismo, el libro tiene un gran valor evocador para los adultos, padres ya de los lectores jóvenes. ¿Acaso la literatura no sirve para trasladarnos a otros lugares, y experiencias? Probablemente, como siempre sucede en la selección de textos para los niños, la empatía entre receptor y texto tenga que ver con la edad pero también con la competencia literaria, los gustos e imaginación de los pequeños y de cómo se les proponga la lectura.

3.29. *La bruja Ulula y el Bosque del No*

Datos bibliográficos y de la edición:

Miguel Ángel Guelmí, *La bruja Ulula y el Bosque del No*, Madrid, SM, colección El Barco de vapor (a partir de 9 años), 2007, 1ª edición en España, 2009, 1ª edición en México, 2010, 1ª reimpresión, 90 páginas.
Ilustrador: Federico Delicado
Formato: Edición de bolsillo con el formato propio de la colección El Barco de Vapor, ilustraciones escasas en blanco y negro.

Datos sobre el autor/a:

Miguel Sánchez, conocido también como Miguel Ángel Guelmí, nombre que utiliza para firmar sus últimas es profesor de lengua y literatura en Educación Secundaria. Estudió Filología en la Universidad de La Laguna. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y reside en Agaete, un pueblo del norte de Gran Canaria.

Sinopsis del argumento:

Gabriel es un niño costarricense que, tras la muerte de su madre, reside con una familia española de acogida. Sus nuevos padres le quieren mucho pero su hermano Adrián, un niño consentido y malcriado, lo insulta y trata con desprecio. Una noche, Adrián desaparece y Gabriel descubre que se ha trasladado a otra dimensión, secuestrado por la bruja Ulula. Decide ir en su busca a pesar de los peligros a los que tiene que enfrentarse y entonces descubre un mundo siniestro donde impera el terror, conocerá a los opías, niños muertos, a la bruja, a los habitantes del pueblo Esperanza, pero también recuperará la ayuda y el cariño de sus padres que se transformarán en un bello quetzal que lo va a ir guiando por caminos oscuros y encrucijadas sin final aparente. Después de superar la soledad, la desorientación y el desánimo con astucia y valor, consigue llegar a la casa de la bruja y rescatar a su hermano tras vencer el último obstáculo, la última trampa de la bruja. Gabriel y Adrián vuelven a casa, al momento justo en el que se habían ausentado, pero nada será como antes, ahora sí se convertirán en una auténtica familia, y los dos niños en hermanos.

Tema o temas:

El libro, de temática fantástica, no pierde cierto valor didáctico y moral: los niños que se portan mal corren el riesgo de ser raptados por la horrible bruja Ulula. El valor, la bondad, el amor de los padres son temas que se esconden tras las aventuras de Gabriel. Por lo demás, el relato tiene todos los elementos de un cuento maravilloso, con sus personajes malvados y su héroe valeroso. La relación entre dos mundos paralelos, dos dimensiones diferentes de la realidad se refleja en el texto a través del viaje que Gabriel hace en busca de su hermano a los dominios de la bruja Ulula.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

En esta obra se dibuja un mundo tenebroso que da miedo, en el que silba el viento y gritan los zopilotes, en el que los niños muertos cantan a modo de ritual una canción malvada. El autor no ha dulcificado el relato sino que ha pretendido dar miedo, por lo menos, susto. Tampoco ha interpretado los hechos desde una lógica real, añadiendo, al final, una solución literaria que explicara lo sucedido, diciendo, por ejemplo, que todo había sido un sueño, los hechos ocurrieron así y así los narra. En este sentido, atrapa a los lectores en la ficción narrativa en la que tampoco se explica todo al final, ¿qué sucedió con la bruja tras ganarle la partida Gabriel?, ¿y con los niños secuestrados?, ¿volvió la alegría al pueblo

Esperanza? … La ficción deja entrever la dura realidad de muchos niños en el mundo, el autor la refleja a través de los niños muertos: “Se fijó en sus rostros y en sus cuerpos: los había blancos, negros, mulatos, asiáticos… Algunos tenían las caras y los cuerpos ligeramente aplastados, como si hubieran sido víctimas de un terremoto; otros estaban azulados, como si les hubiese faltado el aire; otros tenían impactos de bala en sus cuerpos, o de machete o cuchillo; otros, la mayoría, parecían famélicos, como si el hambre o la enfermedad los hubiera devorado por dentro” (pág. 51). Este ejército de niños causa tristeza y horror, no tanto porque sean aliados de la bruja, sino porque son víctimas de un mundo cruel y violento. Nada más real. Tampoco se esconden experiencias duras como la muerte, expresadas con mucha emotividad pero sin excesos de dramatismo (págs. 11, 12 y 13). Además de este carácter realista, en todo el texto resuena un tono moral que, aunque no se erige como el centro de la aventura, está permanentemente en su trasfondo: Adrián desapareció porque era un caprichoso, como todos los niños que están el poder de la bruja; el bosque del No crece porque aumentan los pequeños malcriados y desobedientes. Por otro lado, el niño bueno se arriesga y hace todo lo posible por salvar a su hermano: “- De cada árbol cuelgan trece niños. Cuando se supera ese número, otro árbol crece, y después otro, y otro. ¿Ves por lo que el bosque crece sin parar? - ¿Y atrae a todos los niños? –No, solo a los consentidos, caprichosos y maleducados. Claro que, de paso, atrae a las personas de buen corazón que van en su busca” (pág.27).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador se dirige, antes de comenzar a narrar los hechos, al lector, le interroga y le presenta la historia que sigue. Con esta apelación directa consigue despertar la curiosidad y establecer complicidad con la persona que está detrás de las páginas, además de favorecer cierta reflexión que conduzca a descubrir que muchas veces no conocemos a quienes más tratamos y nos conformamos con relaciones superficiales, o tal vez no damos oportunidades a quienes llegan a nuestra vida por primera vez: “Te has preguntado quién es tu compañero o compañera de pupitre. ¿Lo conoces de verdad? Puede que sí, que la amistad venga de cursos anteriores, que os conozcáis de toda la vida, de jugar en el barrio… Claro que quizás no, y es esta la primera vez que compartís mesa…” (pág. 5). Este recurso clásico de dirigirse al lector (iniciado por Cervantes en su *Don Quijote de La Mancha*) lo prepara también para escuchar, o para leer, y es muy usual en los relatos orales que pasan de generación en generación: “Yo, mientras tanto, te voy a contar una historia. Ocurrió no hace mucho tiempo…” (pág.5). En el primer párrafo de la historia añade de nuevo, a través de una pregunta retórica, una llamada de atención al lector, adelanta información que se irá aclarando durante la sucesión de los hechos, ya tiene preparado a su interlocutor para comenzar: “Pero, luego, todo cambió. Porque después de lo que pasó, ya no lo volvió a decir, es más, arremetía contra aquellos que se burlaban de Gabriel, que cada vez fueron menos. Después le llamó “hermano” y estuvo siempre pendiente de sus cosas. ¿Por qué? Esta historia te lo cuenta… ¿Sigo?” (pág. 6). “Claro que quiero que sigas, si aún no me has contado nada”, parecen decir los lectores tras estas palabras. Este narrador hace otra parada en la historia, tal vez con intención de mantener este diálogo con su lector, se separa del texto e introduce, de nuevo, la apelación directa para trasladar los hechos a la realidad cotidiana: “ Igual os acordáis de vuestra lámpara de la mesilla de noche, o de algún juguete con forma de bruja… Bah, no le deis importancia. Probablemente solo sea eso: un juguete”, es posible que a ti también al lector pueda pasarle lo mismo que a Adrián, de este modo el autor dota de verosimilitud a lo meramente fantástico.

Personajes: Hay varios personajes que aparecen en la obra y tienen su importancia para el

desarrollo de los acontecimientos: Mari Luz, el alma inquieta de una niña muerta que da consejos a Gabriel para superar las pruebas que le esperan hasta rescatar a su hermano y que trae el cariño de sus padres en una cesta, Adrián, el hermano caprichoso de Gabriel que desencadena toda la trama, los padres de ambos, la madre de Gabriel que murió, los niños muertos, los opías, que trabajan para la bruja construyendo sus objetos infernales, el anciano que le plantea la primera decisión difícil que debe tomar y que representa el tiempo. Pero los dos protagonistas del texto son Gabriel y la bruja Ulula, la bondad y la maldad, el amor y el odio, la cara y la cruz del alma humana. Gabriel es de Costa Rica, huérfano que ha tenido la suerte de encontrar otra familia que lo quiere y con la que vive, tal como indica el texto "Según el más antiguo de los calendarios nahual, el animal que se manifiesta en tu carácter, es el perro. Eres generoso, valiente, altruista" (Pág. 31). Gabriel quiere salvar a su hermano y aunque duda y se entristece, continúa con su tarea de forma tenaz hasta conseguir su meta. La bruja Ulula es una bruja mala y fea como las brujas de los cuentos tradicionales, cuando joven fue hermosa y buena pues ayudaba a su padre en rituales de sanación, hasta que un día, debido a que uno de sus ritos no surtió efecto y se murió su paciente, intentaron quemarla en su casa. Fue entonces cuando murió su padre y ella se alió con el hechicero del mal aprendiendo de él pues sólo deseaba venganza. La bruja Ulula se aparee a Gabriel la primera vez como una anciana que le ofrece de comer, aunque su mirada no deja lugar a dudas: "Gabriel miró a la anciana. Se fijó en sus ojos. Eran negros, profundos y podía ver en ellos la inmensidad de las tinieblas" (pág. 36). Cruel y tajante pretende engañar al niño que rechaza su ayuda, entonces "La bruja, con la mano derecha flaca y venosa, le cogió el mentón obligándole a mirarla" (pág. 36). Esta bruja necesita el calor porque tienen el corazón seco, con esta imagen, el corazón parado, el lector comprende, sin necesidad de más detalles, cómo es el personaje: "La bruja Ulula necesitaba estar cerca del fuego, pues, por más ropa que se pusiera, no lograba atajar del todo el frío. El corazón, le había dicho María Luz, se le había secado, no palpitaba, y por eso no podía mantener su cuerpo caliente" (pág.43). Algunos nombres como el de la bruja y el del pueblo aportan información, bien porque reflejan un rasgo del personaje o el paisaje, bien porque representan todo lo contrario, como una terrible ironía. No son casuales, así la bruja chilla como los pájaros en la noche, como el viento entre el maíz: "Empezó a soplar el viento, que ululaba entre las varas de maíz. Gabriel recordó el nombre de la bruja, Ulula. "¿Por qué la llamarán así? ¿Por el canto de anoche?", pensaba. No tardó en comprobarlo. Le pareció que un pájaro negro pasaba por delante del arco de la luna. Producía un extraño y confuso griterío" (pág. 42). Este nombre onomatopéyico asusta porque evoca la oscuridad y sus sonidos misteriosos: "El pájaro escapó veloz hacia las alturas, mientras la bruja ululaba de frío y de rabia" (pág. 45). También el nombre de la niña muerta que aconseja a Gabriel es significativo, María Luz, y, en verdad, es la luz que ayuda al protagonista en su camino, éste recuerda sus consejos, los sigue y así salva los engaños ideados por la bruja. Por su parte el pueblo Esperanza es la antítesis de su nombre: "El pueblo presentaba el mismo aspecto fantasmal de la noche anterior. Era como si en él no pudieran hallar cobijo la ilusión, la alegría. Su nombre le sonó a burla. -¿Esperanza? Más bien debería llamarse Tristeza- masculló" (págs. 56 y 57). El Bosque del No está formado por todos aquellos niños que se negaban a todo, o casi todo, y por los que fueron en su busca. La canción que cantan los niños muertos que trabajan para la bruja y que resuena a lo largo de la historia actúa como un sonsonete que va martilleando al protagonista, y No es una de las palabras que más se repiten en esta letanía.

Léxico: En el vocabulario podemos encontrar expresiones coloquiales o de jerga: "el borde de Adrián", "sudaca", "coger el tranquillo" (pág. 6). También existen términos que corresponden al español de América, en consonancia con el origen de Gabriel:

“banana”,”balacera” (pág. 10), otros que establecen semejanzas entre el mundo fantástico y la culturas amerindias: “zopilotes” (pág. 42), “quetzal” (pág. 45), “tlachtli” (pág. 59) y hasta alguno inventado: “opías”. Hay en todo el texto un léxico que resalta los sentidos y conforma imágenes muy plásticas: “Abrió los ojos. Olfateaba el olor de los mangos, de los melones y de las papayas de su tierra. Abrió los ojos de nuevo. Sintió un escalofrío que, como una ráfaga de viento helado, le dejó la piel de gallina” (pág. 21). “Abrir”, “olfatear”, “sentir”, “escalofrío” forman, por un lado, una visión de una tierra idílica en la que le perfume de la fruta augura un estado placentero, pero, por otro, “escalofrío”, “helado” regresan al protagonista a una realidad oscura y tenebrosa. Este vocabulario ayuda a las descripciones y ofrece al lector la posibilidad de activar su imaginación, de representar en imágenes lo que explican las palabras, en ocasiones, el texto se huele y se siente: “Asunción volvió a su tierra a morir con el olor del salitre, de las papayas, de los mangos, a morir sola porque quería que su hijo la recordara viva y con la sonrisa en los labios” (pág. 13). “Miró al sol. Proyectaba un bonito color rojizo” (pág. 19), “Eran unos imponentes cóndores, con su hermoso plumaje negro y un bonito collar blanco. Parecían mecerse en el aire” (pág. 19), “Allí, dentro de un arcón negro, hay dos dagas. Una tienen la empuñadura roja y es de oro; la otra la tienen azul y es de plata” (pág. 30), “El adorno más llamativo, por decirlo de algún modo, era un zopilote de color negro y cabeza parda rojiza” (pág. 44), “También veía la tenebrosa sombra oscura del Bosque del No” (pág. 47).

Sintaxis: Las oraciones son sencillas y la estructura de los párrafos fácil de seguir por los jóvenes lectores, lo cual no significa falta de elaboración, se intercalan oraciones subordinadas, adversativas, aclaraciones, etc.: “Cuando despertó, por la mañana temprano, pudo comprobar dos cosas. La primera, que el muro pertenecía al cementerio del pueblo, y la otra, mucho más alegre para su corazón y su estómago, que la hermosa ave, que había desaparecido al anochecer del día anterior, estaba de nuevo a su lado. Y no solo eso, sino que le había traído fruta y tres crujientes tortas de maíz. Comió con apetito” (pág. 53). La claridad sintáctica es importante porque facilita la comprensión de ese otro mundo en el que Gabriel va avanzando, además de que orienta al lector para que no se pierda entre todos los obstáculos que debe superar. En cuanto la variedad de habla utilizada, tanto el narrador como los personajes utilizan el español peninsular, a pesar de que aparezcan elementos culturales de América del Sur, los protagonistas viven en Madrid y así se expresan, un ejemplo de ello lo tenemos en el uso de la 2ª persona del plural, “vosotros”, “os”.

Descripciones: Las descripciones son muy importantes porque la narración se centra, la mayor parte del tiempo, en un universo poco conocido, si el autor no lo explica con detalle, el lector no podrá hacerse a la idea de dónde está y cómo es ese territorio oculto. Son estas descripciones las que nos guían. La casa de la bruja, los maizales, el pueblo Esperanza, el campo de juego donde Gabriel compite con los opías, todos estos escenarios se van construyendo ante nuestros ojos a través de las descripciones que hace el autor que resuelve, en ocasiones, la dificultad de figurar lugares ajenos y extraños a la realidad cotidiana a través de comparaciones, metáforas, y un vocabulario que pertenece a campos léxicos relacionados con los sentidos, como ya hemos comentado: “Cuando se despertó, se encontraba en otro lugar. Era circular, sin esquinas. Parecía el tronco hueco de un árbol. No había ventanas. Solo dos puertas. De espaldas a él, estaba sentado en el suelo un anciano encorvado. Llevaba un sombrero negro, una bufanda y un traje rojo con chaleco color oro viejo. Se giró y miró fijamente a Gabriel” (pág. 15), “La cerradura empezó a ceder lentamente, como si se tratara de una pesada mole de acero, y la puerta se abrió,

mostrando un largo y estrecho camino delimitado, en uno de sus lados, por un enorme abismo que, como una herida abierta, mostraba el discurrir de un río de aguas oscuras. El otro lado del camino moría en las paredes de unas enormes montañas, cuyas cumbres apenas lograba divisar. Gabriel avanzó tres pasos. La puerta empezaba a cerrarse. Miró atrás" (pág. 18), "La casa de la bruja no era gran cosa. Estaba formada por dos estancias: el salón, que hacía también de cocina, y el dormitorio. Cada una con su ventana y su chimenea. Era de adobe, aunque los años la habían vuelto de piedra. Tenía un pequeño porche con una mecedora, donde tiempo atrás le gustaba sentarse a contemplar cómo su bosque crecía fruto tras fruto, árbol tras árbol; pero eso era antes, pues los árboles crecían ahora lejos de su casa. No había cuartos de baño. Las paredes eran de color ocre y necesitaban una mano de pintura. No había cuadros no espejos. El adorno más llamativo, por decirlo de algún modo, era un zopilote de color negro y cabeza parda rojiza. Le hacía compañía y era de un carácter endiablado. Detrás de la puerta principal, reposaba su escoba" (pág. 44). Con estas últimas palabras queda claro que es una bruja a la antigua usanza, con casa maltrecha y con escoba. Estas descripciones no siempre son fáciles de visualizar, exigen atención y capacidad de abstracción al lector: "En el centro de la plaza se levantaban dos muros paralelos de veinte metros de longitud y ligeramente inclinados hacia fuera. Estaban separados el uno del otro unos diez metros y alcanzaban el techo. Los muros eran de color rojo y en el centro de cada uno, a dos metros del suelo y perpendicular a este, había un aro de piedra labrado con el rostro de la bruja y el árbol del Bosque del No. El pavimento era también de piedra, como el de toda la explanada. En el centro, debajo de los aros y de muro a muro, había pintada una raya amarilla con un círculo en la mitad que dividía el campo en dos. Al fondo y cerrando la U estaban las gradas donde muchos niños se sentaban ya" (pág. 59). Casi es necesario dibujar el terreno de juego, siguiendo cada una de las pautas que ofrece el texto para hacerse a la idea de cómo es. A veces la oscuridad es tan impenetrable que no podemos percibir nada, igual que le sucede al protagonista, hasta que llega la luz y se van descubriendo los objetos, las formas del camino: "Se puso en pie y, alumbrado por la pluma, avanzó unos pasos. Su potente luz iluminaba perfectamente la zona donde se encontraba. Era una trampa muy bien diseñada. El camino se interrumpía dando paso a un enorme abismo cuya profundidad no alcanzaba a ver. "El reino de las tinieblas", pensó, "donde la bruja quiere mandarme, donde han ido a parar tantos desdichados". Un escalofrío pasó de puntillas por su espalda. El camino, después del primer corte, continuaba de manera caótica, sin orden ni concierto, zigzagueando a la derecha y a la izquierda. Estaba formado por pequeñas piedras que, a intervalos de un metro aproximadamente, parecían surgir del abismo como islas perdidas en un mar muy negro. Si quería llegar al otro extremo, no le quedaba más remedio que ir saltando de una en una" (pág. 75). Es muy significativa la descripción que se hace del tiempo en la obra, pues éste no se considera igual que en el mundo "real". El tiempo transcurre lento en unos momentos, pero rápido en otros; cuando llegó por primera vez al pueblo era el anochecer, es decir, que estuvo un día entero en camino desde el maizal (pág. 48). El lector, a veces se pierde como le sucede a Gabriel: "¿Cuántas horas llevo aquí dentro? Quizás ya sea demasiado tarde" (pág. 77). Pero María Luz se lo había advertido, al niño y a los lectores: "-Tengo casi un mes. –No. Aquí el tiempo transcurre de otra forma. Mañana tendremos cuarto menguante; pasado mañana, luna nueva; la siguiente noche, luna creciente, y la otra, nuevamente luna llena. –Cuatro noches. –Tres, si quitamos esta. Y el camino es largo. Y los peligros muchos" (pág. 29 y 30). La luna rige el destino de Gabriel y de Adrián, es la que marca el ritmo de las horas. Este ritmo se desencadena de forma vertiginosa al final, en el último día del plazo, Gabriel juega con los opías, gana, llega a la casa de la bruja, salva a Adrián y regresan a casa de sus padres donde el tiempo sigue siendo el mismo de cuando desapareció. Mientras que el tercer día

lo había pasado en vano pues se había perdido en el maizal y tuvo que desandar el camino y volver al pueblo. El niño no lucha solo contra la bruja y sus malas artes, también contra el tiempo: "Sentía que la angustia empezaba a hacer mella en su ánimo. No podía perder más tiempo, el reloj marchaba en su contra" (pág. 47).

Diálogos: Los diálogos se intercalan perfectamente con la narración y con las descripciones, son importantes porque representan la relación del protagonista con los otros personajes, pero no ocupan un espacio mayoritario, como sucede en otras obras de literatura infantil. En algunos casos, el diálogo es del protagonista consigo mismo, con los consejos que recuerda a modo de monólogo interior: "Recordó lo que le había dicho María Luz: "En el cuarto menguante descansa, planifica…Y ten presente estos tres consejos: escucha la voz de tu conciencia". -Estoy haciendo lo que debo- decía. "No camines con los ojos cerrados". –No caminaré a oscuras. "Y piensa antes de decidir tus actos". –No volveré a cometer errores" (pág. 42).

Otros: El texto atrapa en su mundo fantástico al lector, lo asusta e inquieta, pero tiene la virtud de mezclar estas emociones con otras reales, bien expresadas, con naturalidad y sensibilidad, con sentimientos que todos podemos reconocer ante la muerte, la violencia, la enfermedad, etc.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No se deja mucho lugar a la interpretación, porque se describen lugares y personajes para que el lector tenga una visión exacta de los mismos. Sin embargo, la narración a veces sugiere una presencia maléfica o un acontecimiento futuro de forma velada, esto contribuye a crear una atmósfera de misterio que propicia que el lector vaya adelantando los hechos o imaginándose lo que va a suceder después: "Abrió los ojos. Creía haber oído un ruido. Puso atención, pero no vio nada. Volvió a cerrarlos. (…) Se incorporó. No estaba solo. Alguien se acercaba" (pág. 21), "Miró en la dirección de la voz y pudo ver una mujer que lo llamaba mientras le hacía señas con la mano. –Gabriel, hijo mío, ven, antes de que aparezca la bruja de nuevo. Ven con tus padres, date prisa. Era la voz de su madre, de Asunción. Se puso en pie de un respingo. El corazón le palpitaba con fuerza. La mujer seguía haciéndole señas. Corrió hacia ella. Cuando estaba a punto de alcanzarla, ella volvió a internarse en el maizal. La siguió, adentrándose en la espesa masa vegetal" (pág. 40), "La pareció que un pájaro negro pasaba por delante del arco de la luna. Producía un extraño y confuso griterío. –Los zopilotes no vuelan de noche- musitó" (pág. 42).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: En el mundo que habita la bruja Ulula encontramos muchas referencias a las culturas de los indígenas americanos, sobre todo, de los mayas, incas y aztecas. No es necesario conocer estas culturas porque el texto explica los elementos que pudieran resultar confusos, por ejemplo, dice qué significa el quetzal: "Alargó la mano y la noble ave se dejó acariciar. Recordó lo que un viejo profesor costarricense le explicó una vez: "Es un ave sagrada para los aztecas, que lo llamaban *quetzaltototl*, es decir, "ave de plumas verdes my ricas y apreciadas"; los mayas, que lo llamaban *kukul*, y los incas utilizaban sus plumas de la cola para adornar los atuendos reales". Gabriel le arrancó una pluma y la clavó en su poncho" (pág 46); o el parecido que tiene el juego que le proponen los opías a Gabriel con uno que ya ejercitaban los mayas: "Reconoció en seguida lo que allí habían levantado. Su viejo profesor, aquel que le había hablado del quetzal y de los mayas, la civilización que dominaba Costa Rica y los demás países de Centroamérica cuando los españoles llegaron, le había enseñado el

juego de los dioses: el *tlachtli*" (pág. 59). Sin embargo, el texto puede ser una buena excusa para acercarse a estas culturas y establecer relaciones menos evidentes entre ellas y el libro: el paisaje de maizales, las tortas de maíz como fuente principal de alimentación, etc. ¿Por qué el mundo fantástico tiene rasgos de estas culturas? No lo sabemos, ¿tal vez porque son las del país de procedencia de Gabriel? Entonces, ¿el país de la bruja es el de cada niño?

Mitos o leyendas: Las leyendas que aparecen en el texto tienen que ver con las culturas de las que hablamos en el apartado anterior, el quetzal era un pájaro casi sagrado, representa el bien mientras el zopilote, pájaro común y vulgar, es el mal, el *tlachtli* era el juego de los dioses Pero, además, durante la narración se intercala otro tipo de historias, el relato de cómo fue que la bruja pasó de ser una muchacha hermosa o una bruja. Este recurso es común a muchos cuentos y trata de dar a conocer los orígenes del personaje malvado. Este texto tiene ya carácter de leyenda debido al tiempo transcurrido y al medio de transmisión, la tradición oral.

¿Relación con otros textos?: La bruja Ulula y el Bosque del No recuerda los cuentos de hadas en muchos aspectos, es con este tipo de textos con quien mantiene mayores semejanzas. Algunos de los elementos que constituyen la historia aparecen en los cuentos maravillosos, por ejemplo, el niño llega al universo de la bruja a través de la lámpara de su hermano, cae en una habitación redonda, como el hueco de un tronco de árbol; en muchos cuentos el hueco de un árbol o una cueva son los lugares donde comienza la aventura: "Aladino y la lámpara maravillosa", "El encendedor de yesca", etc. Además, Gabriel cuenta con cuatro días, que en realidad son tres, número mágico de los cuentos, para resolver el desafío, tal como sucede en las historias de hadas en las que el tiempo siempre adquiere otra dimensión. La historia es, en realidad, un camino de iniciación y madurez del pequeño que ya antes había sufrido experiencias traumáticas, ahora él decide qué opciones tomar y cómo afrontar los peligros: "Quiso llorar, pero se contuvo" (pág. 28). Después de esta aventura nada volverá a ser lo mismo ni con su hermano ni consigo mismo. La influencia de la luna y el objeto mágico que ayuda a superar los obstáculos, el cariño de sus padres representado primero en una bola de luz y después en el quetzal, también forman parte de la estructura de los cuentos tradicionales. Ante estos textos, el lector se hace siempre la misma pregunta: ¿Por qué los niños anteriores no tuvieron objetos mágicos que les ayudaran?, ¿o si los tuvieron y no supieron ser astutos y lo suficientemente valientes? El destino está escrito: era Gabriel el que tenía que finalizar la tarea que otros dejaron a medias: vencer a la bruja; también sucede así en los cuentos de hadas tradicionales. La técnica del cuento dentro del cuento hace que el relato tradicional oral (la historia de la bruja) se incluya en el relato contemporáneo, de autor (pág. 25).

Valores poéticos: Se utilizan bastante s recursos literarios que dan al texto un halo poético favorecido por la trama, inquietante y mágica. La simbología, como sucede en los cuentos, es muy importante: el cariño de los padres como un sol que da calor en un mundo frío, solitario; la bruja tienen el corazón reseco por lo que necesita un calor que no tiene porque ha sustituido el amor por el odio; el camino es tortuoso y exige decisión y valor al héroe. Se emplean comparaciones que tienen bastante fuerza: "las varas eran tan altas que parecían un ejército bien alineado" (pág.35), "las varas de maíz se le antojaban verdugos a punto de ajusticiarlo" (pág. 41), "su estómago parecía un pozo profundo" (pág. 46), "su corazón empezó a correr como si quisiera huir" (pág.51), "El sol comenzó a ponerse y el corazón, presagiando el peligro, empezó su tum-tum" (pág. 55). El maizal asfixiante y el corazón del protagonista ocupan muchas de estas comparaciones, de esta manera se

refuerza la idea de que a las trampas de la bruja solo se consigue vencer con arrojo y valor. Encontramos alguna sinestesia: “Después de una buena caminata, el valle empezaba a abrirse ante sus ojos. Era hermoso, aunque estaba teñido de melancolía” (pág. 35). Algunas de las expresiones que se utilizan dan carácter animado a objetos o realidades abstractas logrando que la narración tenga un valor literario añadido: “El aire la llevaba a todos los confines de aquellas tristes tierras y se metía en los oídos como una horda de avispas” (pág. 34), “María Luz hablaba despacio, dejando que sus palabras se fueran poco a poco acomodando a Gabriel” (pág. 24). Otros recursos son más tópicos o comunes, un objeto que sirve de vehículo hacia otra realidad o las piedras “flotantes” que la bruja deja en el camino de su casa son imágenes bastante utilizadas en libros fantásticos y películas de aventuras, aunque no por ello menos útiles.
Algún/os aspecto/s que destaca: Este cuento llama la atención porque enfrenta el bien y el mal. Su protagonista debe salvar muchas dificultades en el mundo de la bruja como antes tuvo que hacerlo en el mundo real tras la muerte de su padre y su madre. La aventura de Gabriel tiene bastantes lugares comunes con los relatos que representan un camino de iniciación y búsqueda, como los cuentos de hadas. El aire misterioso y el miedo que produce la bruja resultan atractivos del texto.

3.30. *La cueva de Pim Pam*

Datos bibliográficos y de la edición: Miguel Sánchez, *La cueva de Pim Pam*, Madrid, Anaya, colección El volcán (a partir de 12 años), 1998, 1º edición, 154 páginas. Ilustrador: Santi Vidal. Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada y atractiva, ilustraciones en color, escasas pero de gran calidad.
Datos sobre el autor/a: Miguel Sánchez, conocido también como Miguel Ángel Guelmí, nombre que utiliza para firmar sus últimas obras, es profesor de lengua y literatura en Educación Secundaria. Estudió Filología en la Universidad de La Laguna. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y reside en Agaete, un pueblo del norte de Gran Canaria.
Sinopsis del argumento: Faina y Damián acaban de mudarse a la misma zona de la ciudad de Las Palmas por diferentes razones; ella porque su casa anterior se había quedado pequeña, él porque trasladaron a su padre desde Madrid, su ciudad natal. Son vecinos y se hacen amigos hasta el punto de que comparten una misteriosa aventura en el interior de una cueva cercana a sus casas. Primero se adentran en ella con una pandilla de chicos que acaban robándoles, pero vuelven porque Faina insiste en que oye una voz que la llama. Pertrechados con material para no perderse en las innumerables bifurcaciones de las galerías, llegan hasta una zona en la que yacen varios cadáveres y en la que ven una figura humana envuelta en una luz que habla y gime, desorientados se adentran más en el laberinto de cuevas hasta que encuentran otros dos cadáveres vestidos de diferente forma. En un primer momento huyen de la cueva por temor, pero regresan al día siguiente con información suficiente: una de los "fantasmas" es un aborigen, el otro un soldado español, muy jóvenes los dos. Texama y Vivaldo, que así se llaman, les cuentan cómo llegaron hasta allí durante una de las batallas de la conquista de la Isla, salen con ellos de la cueva y, mientras los chicos regresan a su casa, recorren la ciudad y la isla. Después de un encuentro fugaz en Tamadaba, prometen despedirse de Faina y Damián la víspera de la fiesta de la Rama. Damián cuenta la historia a su abuelo, antiguo profesor de Historia con el que mantiene una estrecha relación, y posteriormente a toda su familia. Faina hace lo mismo y en la despedida las dos familias observan y escuchan a ambos espíritus. Éstos relatan cómo han viajado por el mundo entero, las maravillas y atrocidades que han descubierto fruto ambas de la mano humana. Por último, arengan a los jóvenes para que mantengan la tierra viva y sana y luchen contra todo tipo de maldad.
Tema o temas: El tema fundamental de la obra es la ecología, la necesidad de conservar la tierra y desterrar la maldad que nos rodea. Es un canto a la paz y la esperanza puesta en los niños y jóvenes como artífices del futuro. Los personajes históricos nos remontan a la época de la conquista de la Isla por lo que las costumbres y forma de vida de los aborígenes también es un tema importante.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor hace una propuesta didáctica a partir del descubrimiento sorprendente de los protagonistas; los chicos consiguen salvar los obstáculos que les presenta la cueva, los espíritus deciden pasear por la ciudad de noche y descubren lo bueno y también lo malo

que ésta encierra. Ambos hechos dan pie al autor para establecer un retrato del ser humano y exponer algunas lecciones al lector, decantándose siempre por la idea de que lo verdaderamente importante de la existencia es lo sencillo y auténtico: “Ver la luz de la tarde, cosa tan simple y tan hermosa. La vida cobra su valor más esencial. Se miraron y una sonrisa brotó rápidamente de sus corazones” (pág. 58). Desde esta perspectiva, el rechazo a la guerra cobra una dimensión nueva, estamos destinados para la paz, aunque el ser humano se ha empeñado, siglo tras siglo, en hacer la guerra: “Sentados los cuatro, a un lado el testimonio tétrico de que aquello no había sido un juego, de que la guerra, fuera del sitio que fuera, era siempre cruel” (pág. 84). El autor pone su empeño en dar información sobre lo que, tal vez, el lector no sepa, de ahí el relato de la visita al Museo Canario (pág. 62 a la 64), pero, sobre todo, se detiene en la lectura moral de la realidad con sus luces y sombras, su lado bueno: “Es fantástico este sitio. Personas de diferente raza y religión conviven armoniosamente. No luchan, sonríen –comentó Vivaldo” (pág. 102), y su lado amargo: “Otro edificio, luces que se apagan y se encienden. Unos niños están solos ante el televisor. No hay nadie en la casa. Lucha, guerra, escenas violentas que el extraño aparato presenta ante ellos. El más pequeño, de apenas cuatro años, pasea su cuerpo ocultando por momento la visión a los demás. -¡Quítate de ahí, idiota! ¡No puedo ver!... ¡Vete a acostar! Mamá llegará tarde- gritaba el que parecía mayor” (pág. 103). Hasta que uno de los personajes, Vivaldo, añade unas sentencias que no resultan nada consoladora: “Creo que el mundo no ha cambiado tanto” (pág. 103), “-El hombre progresa, pero no en todo- añadió Vivaldo” (pág. 107), y el narrador apuntilla: “Todo es tan nuevo; todo, menos el hombre, que por algunas conductas parece seguir siendo el mismo” (pág. 107). Ante este panorama desolador, centran su discurso en los aspectos ecológicos e instan a los jóvenes a liderar el cambio de actitud: “Hemos recorrido la isla: sus costas, sus valles, sus montañas. Todo es tan diferente. Da alegría ver cómo la gente vive en paz. En mi tiempo hubiera sido impensable que en una isla tan pequeña pudiera vivir tanta gente. Es formidable- comentaba Texama- Pro se han talado muchos árboles, se han vaciado muchos pozos de agua. Se han destruido, con afán de lucro, muchos parajes hermosos. La isla que dejé tienen poco que ver con ésta” (pág. 124), “Ustedes son la esperanza. Los campos y los montes están llenos de basura. El hombre que atenta contra la naturaleza no es noble…” (pág. 125). Al final del libro, cuando sus dos personajes fantásticos, Texama y Vivaldo, han recorrido parte del mundo, el autor construye un discurso en el que defiende la capacidad de progreso del ser humano pero rechaza su afán destructivo (pág. 145 y siguientes), aunque antes puntualiza a través de los personajes: “-Lo que vamos a decirles va dirigido a todos, a grandes y pequeños. La única condición es que sean jóvenes de espíritu, niños con ganas de jugar a la vida –dijo Texama” (pág. 145). Se enaltece así la infancia como un estado inocente en el que todo es posible y todo está aún por ocurrir, estado que conviene mantener también en la etapa adulta.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador, en tercera persona, habla al lector con cierta familiaridad, se dirige abiertamente a él: “La historia, ya lo adivinan, le apasiona” (pág. 16), “La estancia era preciosa, creedme” (pág. 22). ¿Quién es este narrador que, a veces, habla en plural: “su enfado era evidente, pero en el fondo podíamos encontrar motivos que lo animaban” (pág. 16), ¿quiénes son los que van a encontrar estos motivos? Este narrador adelanta información e indica qué contará más tarde: “Representaba para él un talismán, un punto de apoyo, un ejemplo. Ya hablaré de él en algún momento” (pág. 21). Pero no parece un narrador omnisciente porque también olvida: “Fuera, se presentaron. Los nombres se me han olvidado todos, excepto el de Carlos, el chico que había hablado antes” (pág. 39). ¿Es

acaso uno de los protagonistas de la aventura quien se encarga de narrarla? Sea como fuere, en ocasiones da la impresión de que el relato se plantea como una conversación en la que una de las partes es el lector que escucha y contempla los hechos que se le van desvelando: "Damián estaba encantado. La historia, ya te lo dije, le apasiona" (pág. 63).

Personajes: Los cuatro protagonistas de la obra representan las dos épocas históricas que aparecen en el texto, por un lado Faina y Damián, por otro, Texama y Vivaldo. Los últimos nos acercan a los sucesos que acontecieron cuando se perdieron en la cueva, pero su función principal es relatar las diferencias entre el mundo de un lado de la Historia y del otro. Faina y Damián son, en cambio, los que nos acompañan durante la obra, y los personajes mejor definidos. La presentación de Faina se produce desde el mismo principio de la obra, se muestra como una niña diferente, más madura y profunda que el resto de las jóvenes de su edad: "Le encantaban los sitios nuevos, saberse perdida por un momento y convertir un espacio pequeño en un universo…" (pág. 11), "Echó una última mirada, abrió una puerta del ropero, colocó una pulsera en su interior y dijo: -Ve llenando esta habitación de mí, dale vida –y salió escaleras abajo" (pág. 129., Estas reflexiones son propias de una niña con gran capacidad para la introspección y la reflexión. Faina tiene 14 años y es algo solitaria: "A Faina la ciudad no le gustaba. Suponía muchas fronteras (tráfico, ruidos…) y pocos amigos" (pág. 12) y, según Damián, es muy guapa: "se fijó en ella, en su rostro, su piel morena, su pelo negro, sus ojos, que se le antojaban verdes. Era muy bonita. Y eso le alegraba aún más el corazón". Damián es también soñador, aventurero, por ejemplo, durante el viaje en avión imagina que es él el que pilota el aparato después de que piloto y copiloto sufran un desmayo (pág. 20), pero, sobre todo, el joven es leal, no abandona a su amiga ni siquiera en los momentos que considera su actitud una temeridad, aunque no es un inconsciente: "Damián la escuchó en silencio, sin pestañear. Cuando ella dejó de hablar aún estuvieron un rato mudos, mirándose. –Volveremos, no lo entiendo, pero volveremos- contestó al fin el chico. Faina sonrió y le apretó las manos. –Prepararemos la vuelta para mañana. Siempre me ha gustado una frase que leí una vez: "Cuanto más loca es la aventura, más cuerdo ha de estar el aventurero"- sentenció Damián-. Necesitaremos hilo, para no perdernos y marcar la vuelta; una potente linterna, o mejor, dos; y llevaré la navaja multiusos de mi padre- agregó" (págs. 46 y 47). En los capítulos iniciales de la obra se presenta a la familia de ambos protagonistas, sobre todo a los abuelos de Damián y la abuela de Faina, los personajes más destacados de ambas por su especial vínculo con los chicos. Los abuelos representan la sabiduría labrada a través de años de experiencia, la capacidad de escuchar y de derramar amor por sus nietos. La abuela de Damián, Inés, no corresponde al prototipo de abuela tradicional: "No tenía el pelo blanco, como las abuelas de los cuentos. Bueno, no del todo. Vestía unos pantalones vaqueros, una blusa de vivos colores y unos cómodos mocasines. Miró al chico, sonrió y un cálido beso se posó en su mejillas" (pág. 22). El abuelo, Pablo, es un profesor de historia jubilado, amante de los libros, observador e inteligente: "Hablaron durante un buen rato del futuro inmediato, de lo que se avecinaba. Pablo, como buen profesor, observaba con detenimiento los gestos de los tertulianos. Se centró en Belén. Reflejaba preocupación disimulada, como cuando vas a clase sin la lección aprendida, temiendo que te pregunten y al mismo tiempo intentas evitar que descubran tu miedo" (pág. 24). Pablo es como una enciclopedia que estimula el conocimiento de su nieto (pág. 25). No se hace su descripción física pero está presente en toda la obra, no en vano es la primera persona que descubre el secreto de los chicos porque Damián le cuenta el descubrimiento de la cueva y de los "fantasmas". En contraposición a estos abuelos de ciudad, intelectualmente formados y con una vida más o menos holgada, nos encontramos a María, la abuela de Faina. María es una mujer luchadora que ha sufrido duros golpes y

cuya vida se ha desarrollado en un entorno rural, trabajando duramente para criar a su familia e intentando sobrevivir a los malos momentos. En torno a ella se reúne la familia, las tres hijas que le quedan, sus nietos y hasta sus bisnietos, de alguna forma, María, es la abuela canaria por excelencia, así lo identificará la generación que actualmente ronda los 40 y 50 años. María es la tradición oral, la magia del relato sin transformar, transmitido de generación en generación: "Cuando estaba en Agaete dormía siempre son su abuela, desde pequeñita. Sentía por esa mujer devoción y una admiración que tocaba lo mágico. Las historias en su boca se volvían maravillosas, extrañas, fantásticas" (pág. 27). Hasta su descripción física recuerda la de muchas mujeres mayores de los pueblos de Canarias: "María, 85 años, pelo blanco y largo, recogido en un moño y ceñido con peineta. El brillo destacaba en sus ojos negros como una ventana limpia abierta al cielo. Vestía como tantas ancianas del pueblo, siguiendo una promesa, pago de un favor cumplido hacía ya años" (págs. 29 y 30). Y como tantas mujeres de la época, interpreta la vida y el dolor con la resignación y la conciencia cierta de que forma parte de la voluntad divina y así debe ser tomado. María ha perdido tres de las hijas que tuvo y ella lo señala como el resultado final de un pacto que hizo con la Virgen para que esta le concediese la posibilidad de ser madre. El pacto consistió en que, si le concedía su deseo, ella podría llevarse la mitad, aunque el primero se fuera cuando cumpliera le edad en que más se le quiere, los ocho años. Y así sucedió, como un encantamiento terrible que la abuela señala con naturalidad como una de las condiciones del trato: "Me parece estarla viendo. El médico vino y dijo que era una vacuna infectada. Yo esperaba. Wenceslá empeoró. Volvió el médico, lo notaba asustado. Le tranquilicé diciéndole que la niña tenía que marchar. No me hizo caso. Al alba nos dejaba para volar junto a la Virgen del Carmen. Tiempo más tarde nacería Pino. Tres tengo, tres tienen ella. Alegró mi casa y a mi marido. Hice promesa de llevar su hábito y aquí me tienes" (pág. 32). El relato de la abuela parece un cuento pero no lo es, es real, en este caso, realidad y ficción se toman de la mano superando la primera a la segunda. Su yerno, el padre de Faina, es médico y mantiene un silencio respetuoso ante las creencias de su suegra que cura el mal de ojo a los hijos de las vecinas y explica la naturaleza de las cosas que ocurren de forma fantástica, poco científica: "Don Francisco miraba interesado. Hacía tiempo había optado por no entrometerse en los asuntos de su suegra. –Esto es así, mi niña. Fíjate en Teodora. Ella sabe que produce mal de ojo si mira a los niños. Si algún crío llega a su casa, lo pellizca para que llore y así no surta efecto su mirada- añadió la abuela. –Gracias, Mariquita. Ya la veo más calmada. Adiós" (págs. 34 y 35). Los padres de Faina y Damián tienen interés en la obra aunque no participen mucho en ella; son padres comprensivos y dialogantes que confían en sus hijos, después de todo no se irritan, ni se extrañan demasiado cuando les cuentan la historia de Texama y Vivaldo.

Léxico: Existe una selección precisa del léxico, sobre todo de los calificativos, por ejemplo, el timbre de la casa, que es "el buque insignia", de los abuelos de Damián es "negro y voluptuoso" (pág. 22). Aparecen también dichos y refranes en boca de los mayores de la obra, los padres y abuelos: "Alegrar el alma es alegrar el cuerpo" dice el padre de Faina (pág. 12), "No querías viento, pues echa la cometa" sentencia la abuela de Damián (pág. 26), "Al que madruga, Dios le ayuda" arenga la abuela de Faina (pág. 28). En este vocabulario cuidado se incluyen dialectalismos como "canelo", "encarnado" (pág. 32) o "palangana" (pág. 142), algunos de ellos se refieren a fauna marina propia de las costas canarias: "lapas", "burgaos" (pág. 28), a topónimos de raíz aborigen: "Agaete", Tirma", "Tamadaba", a expresiones coloquiales: "No quedaba ni un cristiano abajo" (pág. 145), o incluso vulgares, de uso eminentemente oral: "María, matriarca donde las haya, ponía al trote a la harca de chiquillos y a sus tres hijas" (Pág. 28). Por otro lado, se

recogen términos y frases tomadas directamente del escaso lenguaje aborigen que se conserva: *Enac, Alcorac, maxio, gabiot, magado, tamarco, ¡Faita, Faita!*, estos términos están vinculados al personaje de Texama y a la historia de los primitivos habitantes de la isla; también utiliza Damián un frase en latín como si de un amuleto se tratase para detener la lucha entre ambos espíritus: "*Cedant arma togae*". Encontramos en el texto algunos usos que resultan confusos, por ejemplo, el abuelo de Damián, madrileño y de padre soriano, dice: "-¡Caramba! ¡Me van a dar ustedes motivos para volver a Canarias" (pág. 24). ¿No hubiese sido más coherente que utilizara el pronombre "vosotros" propio de su variedad de habla. No es habitual tampoco la oración: "A eso de las nueve y media zumbó de la cama" (pág. 28), fundamentalmente porque se suele emplear el verbo zumbar en la construcción "salir zumbando de". Es importante destacar que en muchos párrafos de la obra se escoge un vocabulario que refleja la importancia de los sentidos y la placidez que produce un momento cotidiano, un paisaje… : "Un exquisito olor venía de la cocina. Faina apretó la almohada y se encogió en la cama. -¡Qué agradable!- susurró mientras ovillaba su cuerpo" (pág. 28),"Pasaron las horas. Llegó la tarde y la merienda. Sobre la mesa, dos bocadillos de queso, jamón, tomate y orégano; dos tazas de café con leche y azúcar" (pág. 45), "Caricia tras caricia, agua cálida en la noche, rumor de enamorados" (pág. 99), "Avanzaron un poco más, hasta dominar el valle de Agaete. Imponía el paisaje. Un pueblo inmaculado, formado por pequeñas casitas blancas, aparecía ante ellos. Irradiaba tranquilidad, quietud, serenidad" (pág. 120), "Por la tarde, la abuela se sentaba en el patio, al fresco. Sus manos llenas de surcos, aradas en los tomateros muchos años atrás, doblaban la ropa recién lavada y zurcían los calcetines. A Faina le gustaba ovillarlos, formando caracoles de diversos colores" (pág. 135), "Y el día de La Rama llegó, 3 de agosto, con su olor a café, con los pasos de la abuela en el patio y el ras-ras de la escoba" (pág. 139). El uso de onomatopeyas contribuye a producir un efecto sonoro: "El miedo hacía latir sus corazones con más fuerza, produciendo un tam-tam en sus oídos, de tambores en la selva, que anunciaba el peligro inminente" (pág. 37).

Sintaxis: La sintaxis, igual que el vocabulario, es cuidada y variada; se utilizan los diferentes recursos que proporciona la lengua para construir el relato. Esta sintaxis se vuelve más compleja en los fragmentos narrativos en los que se detienen los diferentes personajes, o bien en sus monólogos, sobre todo los de Texama y Vivaldo; en cualquier caso, nunca llega a ser una estructura oracional compleja, generalmente se enlazan oraciones simples cortas (así ocurre, por ejemplo, en la intervención de Vivaldo para contar su infancia, págs. 84, 85 y 86). Resulta algo forzada alguna frase del discurso de Texama debido al uso de la preposición: "Tanto he tardado. Soy Texama, hijo de Garfa, nieto de Adeun, defensor contra los ataques que querían expoliar nuestro pueblo…" (pág. 74). Además se utilizan en la obra expresiones coloquiales como: "-¡Alucinaban en colores- comentó Damián contento" (pág. 89), o bien oraciones que van creciendo mediante sintagmas yuxtapuestos con un claro sentido poético: "Una ciudad, un enigma, un regalo por abrir aparecía ante ellos. "¿Por dónde empezar? Que el azar les guiara", pensaron. Furtivos, duende de la noche, enviados especiales para ver la gran película de la vida. Descendieron sobre el parque Doramas" (Pág. 99). Este tipo de digresión es una herramienta que se utiliza en algunos momentos de la narración que aclara o añade información o que, simplemente, deja al personaje hablar: "Yo me llamo Faina… ¡De Madrid!... De la Corte, como dice mi padre. Nunca he estado allí. Mis padres sí. La conozco por fotografías, postales: el Retiro, el Museo del Prado… Mi padre, que colecciona las cosas más raras, tiene en su escritorio una piedra que se trajo de Aranjuez. Una piedra normal, cogida del suelo en los jardines del palacio, una vez, hace tiempo, en su primer viaje, cuando conoció el pueblo y sus fresas con nata. Y también tiene otra que

se trajo de los Pirineos." (pág. 18). Lógicamente la verborrea de los personajes se concreta en una estructura sintáctica que va enlazando ideas a veces de forma casi automática. Hay ocasiones en que la sintaxis se utiliza para hacer un retrato a través de pinceladas (pequeñas oraciones) de una situación:"Un enorme trasatlántico dominaba el puerto. Se acercaron. Los turistas paseaban en la cubierta. Una orquesta tocaba sones caribeños en un enorme salón. Los camareros iban y venían. Las copas tintineaban. Risas, chismes, cuentos mundanos: fiesta, en resumidas cuentas" (pág. 101), "Otro edificio, luces que se apagan y se encienden. Unos niños están solos ante el televisor. No hay nadie en la casa. Lucha, guerra, escenas violentas que el extraño aparato presenta ante ellos. El más pequeño, de apenas cuatro años, pasea su cuerpo ocultando por momentos la visión a los demás" (pág. 103). Este procedimiento contribuye a que los lectores dibujen las escenas sin dificultad en su imaginación.

Descripciones: Las descripciones de los escenarios ayudan a entender el contexto de la trama y están bien elaboradas, con detalles que figuran aspectos físicos pero también emocionales. Así sucede, por ejemplo, con la descripción de la estancia donde lee el abuelo de Damián en la que no sólo se hace un retrato de la habitación, sino que se habla de los personajes de modo que el lector establece un vínculo afectivo con ellos: "El abuelo estaba en el salón sentado a una mesa llena de sellos y archivadores. La estancia era preciosa, creedme. El piso de madera, rodeado de estanterías y libros que la vida y el interés de sus moradores habían ido depositando. Allí podíamos encontrar los cuentos de Dickens, la última novela de Miguel Delibes o un Diccionario de la Real Academia publicado a principios del siglo XX. El color de sus sillones, sus cuadros. El salón biblioteca era un ente vivo, engendrado por el afán de cultura y el buen gusto de la bisabuela de Damián, cuyo óleo, junto al del bisabuelo, colgaba de una de las paredes" (pág. 24). No resulta sencillo describir algunos elementos como la cueva, tan importante para el desarrollo de la historia, pero el autor consigue establecer un mapa que oriente a lector y personajes, usando comparaciones e imágenes de cuevas que el lector pueda tener en su imaginario colectivo: "La boca que conectaba la parte posterior del zaguán con el resto de la cueva era estrecha, muy estrecha. Tuvieron que pasar casi a gatas. Una vez dentro, Carlos encendió una potente linterna. La galería que apareció ante sus ojos era corta y se podía ver sin dificultad cómo se bifurcaba al fondo en dos. Su altura era irregular. Se parecía a las que salían en los cuentos de hadas, belfos y mazmorras. La amalgama de piedra y barro se volvía tenebrosa cuando era descubierta por la luz artificial. Parecía que caminaran por el interior de una larga serpiente. El relieve provocó algún que otro golpe, ya que las galerías eran estrechas y caminaban en fila india. La luz era privilegio de los primeros. Faina y Damián iban en el centro. La situación no era precisamente cómoda. De esta guisa caminaron un buen trecho a lo largo de una serie de bifurcaciones hasta que llegaron a una zona espaciosa, donde se sentaron todos" (pág. 40). Pero la cueva es aún más profunda con innumerables galerías y, en una visita posterior, los chicos avanzan más adentro aún hasta encontrar el fantasma de Texema y los cadáveres de sus compañeros y de los españoles: "Siguieron. Caminaron unos veinte metros más tropezando con una especie de montículo similar al de la entrada. Había que encaramarse e introducir el cuerpo por un pequeño agujero (…). Se arrastraron con gran cuidado. Una galería, otra…, el lugar empezaba a iluminarse. Una luz tenue y azulada emanaba de la galería próxima" (pág. 51). En otros episodios, las descripciones son, sobre todo, explicativas, se trata de mostrar cómo son las costumbres y el paisaje de la isla: "Sobre las doce llegaron al playa del Risco, un paraje de piedras y arena negra situado a unos catorce kilómetros de Agaete, dominado por el Pinar de Tamadaba, cerca del santuario aborigen de Tirma. Los hombres ya esperaban con los frutos arrancados del mar.

Éste, frío aún, dado que estaban en marzo, despertaba poco a poco entre los gritos de los niños y el cálido sol del mediodía. La marea estaba subiendo, pero bajaría a primera hora de la tarde. Ello permitiría jugar y correr" (pág.29), "Prosiguieron la ruta. Las medianías, que así se llama la zona intermedia entre cumbre y costa, están asaetadas por caseríos. La gente se refugia los fines de semana en el campo. Se plantan papas, berros, lechugas, judías… y aquellos cultivos que necesitan el agua y la buena tierra. El tiempo en San Mateo era fresquito. La niebla cubría algunas casas cercanas" (pág. 116). La precisión, pero también el tono poético, caracterizan estas descripciones que dejan entrever el afecto con el que el autor se acerca al paisaje y sus gentes: "Algunas luces se apagaban en los edificios. La luna, bombillo gigante, lo iluminaba todo: lo bueno y lo malo. Vivaldo y Texama, como luciérnagas, revoloteaban atraídos por todo lo que brillaba: salas de fiesta; gente que reía; jóvenes que a la luz de una lámpara preparaban sus clases; personas, que recostadas en la cama, leían un libro antes de dormir… Se sentaron en un banco de la plaza de Santa Ana. Ya no había nadie. Daban las dos en el reloj de la catedral" (Pág. 111).

Diálogos: Los diálogos son abundantes en el texto, aunque se combinan con los fragmentos narrativos. En ocasiones, estos diálogos se convierten en monólogos como cuando cuentan su historia los personajes del pasado Texama y Vivaldo o tienen la función de explicar y aportar información, como cuando Damián y su abuelo hablan de las Islas (pág. 25) o cuando los jóvenes protagonistas visitan el Museo Canario y exponen aspectos de la historia de los aborígenes (pág. 62, 63 y 64).

Otros: El ritmo narrativo es lento al principio porque se detiene en las familias de cada niño, aunque es en estos pasajes donde es más entrañable la historia y mayor el tono poético. Después la narración se vuelve ágil, a partir del capítulo 4, y en pocos párrafos los vecinos se reencuentran, se hacen amigos y empiezan la aventura.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La connotación surge de las descripciones de los paisajes y de los personajes de los abuelos porque, a pesar de que se enumeran rasgos de cada uno, se apela directamente a los sentimientos de los lectores. Igualmente sucede con el recorrido por la ciudad que hacen los dos personajes históricos: Vivaldo y Texama ya que las escenas que contemplan se exponen como un cuadro incompleto, con datos suficientes para que cada lector lo imagine, pero sin terminar, será el lector el que aporte las emociones que le suscite cada uno: "Descendieron en un sitio nuevo. No hay casas de cemento. Cartón piedra, planchas de zinc, plástico, fango y basura son los elementos que dominan. Unos niños juegan en la calle con un balón roto. Risas y, a veces, trifulca. Un hombre de rostro famélico se asoma cojeando a la puerta de una chabola" (pág. 108). La estructura de frases cortas propicia esta recreación emocional de los lectores.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Estos conocimientos no son imprescindibles porque, en realidad, los elementos culturales se explican. Estas referencias tienen que ver con las costumbres de la sociedad canaria, que pueden resultar ajenas a los foráneos, vinculadas a unas creencias mezcla de tradición y superstición, así por ejemplo se menciona el uso del hábito del Carmen entre las mujeres mayores, y no tan mayores, para pagar una promesa hecha a la Virgen: "todos callaron. El hábito del Carmen consistía en un traje marrón. La abuela, para la faena diaria, llevaba uno de manga al hueco con un blusón canelo o a cuadros grises y marrones debajo. Otras mujeres hacían promesas a la Virgen de las Nieves, patrona de marineros en el puerto que lleva su

nombre. Vestían entonces de azul y encarnado" (pág. 32), o el mal de ojo que se cura con rezos, práctica aún popular en las Islas (pág. 33). Otras rutinas tienen que ver más con la idiosincrasia de los canarios como las paellas en la orilla de la playa (pág. 29), o con una época y entorno concreto, por ejemplo las meriendas con galletas y conservas (pág. 30), ésta tal vez hoy resulten extrañas a los niños pero eran habituales hace tan solo unas décadas. En estos conocimientos culturales, incluimos la gastronomía, de hecho la madre de Damián aprende a hacer el sancocho e invita a Faina a probarlo para que le dé su opinión (pág. 66). Las referencias literarias que aparecen en la obra son las que tienen que ver con los libros que se mencionan en la descripción de la biblioteca del abuelo, Dickens y Delibes, o en la conversación entre los jóvenes, *Las mil y una noches* (pág. 142). En un momento dado, Damián exclama: "-Sabes, lo curioso de esto es que no es un sueño, es real. Tú y yo lo sabemos. Es un cuento de hadas y yo soy uno de sus personajes" (pág. 115). Esta referencia a los cuentos de hadas es fácilmente comprensible para los lectores, habituados desde pequeños a este tipo de textos.

Mitos o leyendas: La historia de Texama y Vivaldo son una leyenda en sí misma: dos fantasmas de una época ya lejana que traban amistad con dos niños y recorren el mundo antes de retirarse definitivamente, no sabemos dónde ni cómo, lo cual aumenta el sentido fantástico del relato. Se mencionan otros mitos como el de Prometeo: "Al igual que Prometeo, condenado a que sus entrañas fuesen devoradas eternamente por un águila" (pág. 76), o el de la Torre de Babel: "Era curioso, todos se entendían. La Torre de Babel parecía haber encontrado de nuevo su lengua única" (pág. 78). Estos mitos se integran con coherencia en el relato de los acontecimientos y le aportan una dimensión mayor, así lo entenderán los lectores mayores, no tanto los más jóvenes que desconozcan a qué se refieren.

¿Relación con otros textos?: *La cueva de Pim Pam* tienen una continuación en *La mecedora y los piratas*, pero, al ser éste el primero de los libros no recoge ninguna referencia a la historia que se desarrollaría años después.

Valores poéticos: Muchos fragmentos del esta obra tienen una gran carga poética, avalada por el significado afectivo que encierran algunos de los episodios descritos. Las comparaciones ayudan a mostrar la realidad desde una perspectiva mágica: "Su pensamiento estaba inquiero. Corría como un perro buscando a su dueño" (pág. 19), "Era interesante rastrear. Un viejo boliche olvidado, una muñeca sin manos, un coche sin alguna rueda… Eran como restos de un naufragio, pensaban, en una isla perdida" (pág. 37), "Y la historia fue contada de nuevo, oralmente, como lo hacían los juglares de antaño. Nadie movía un dedo. La ropa esperaba en la cesta" (pág. 138). Aunque, a veces, la narración se excede en carga retórica: "Una buena ducha y una cama caliente querían arrullarles el alma, pero no pudieron conciliar el sueño" (pág. 44), "Faina pasó toda la mañana sumida en interminables pensamientos. Sus ojos mostraban en todo su esplendor ese extraño brillo de las piedras preciosas." (pág. 45), "No sé cómo explicártelo: es seguir una luz donde solo hay oscuridad, es mirar el mar sintiendo en el corazón que pronto aparecerá un bonito barco, y de repente vez su silueta pequeña en el horizonte" (pág. 46), "Su mente las evocaba una y otra vez, como la ola que vuelve a la orilla, como el bonito que año tras año sazona el mar, o el cuento que no quieres olvidar" (pág. 71).

Algún/os aspecto/s que destaca:

En esta obra se pueden diferenciar dos partes, por un lado, la presentación de los personajes y la aventura que sucede en el interior de la cueva; por otra, el viaje de los dos

fantasmas y sus enseñanzas morales. La primera parte, bien escrita, se deja leer con avidez, emocionan algunas de sus descripciones y despierta el interés por lo que sucede a los personajes; la segunda peca en exceso de didactismo lo que produce una cierto cansancio en el lector. La historia de Canarias es solo un punto de partida, no el motivo principal del texto.

3.31. *La guagua del cole*

Datos bibliográficos y de la edición: José María (Chema) Hernández Aguiar, *La guagua del cole*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Benchomo, colección Tayri y Airam, 1993, 44 páginas. Ilustrador: Antonio Cuesta Villén. Formato: Formato de libro de bolsillo con algunos dibujos muy rudimentarios en blanco y negro.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: La guagua que recoge a los niños del colegio y que todos esperan ansiosos tiene una historia, y esta historia es la que cuenta el libro. Nicanor la rescató muy vieja y la arregló para que fuera el transporte escolar de los colegiales. En una ocasión se averió y el mecánico avisó a su conductor, Nicanor, de que debía pensar en retirarla. Antes de que esto sucediera la llevó de excursión y cuando ya tuvo que sustituirla por otra nueva, Nicanor hizo con su guagua el último viaje, y desapareció con ella transfigurada en su primera novia, aquella que le daba nombre, Isabel.
Tema o temas: Ésta es una narración en la que un elemento cotidiano e insignificante, la guagua que lleva a los niños al colegio, se convierte en un ser que emana cariño y felicidad. La relación entre ella y su conductor es muy especial. El texto refleja algunas anécdotas de esta guagua en sus últimos viajes antes de que la retiren. El final, sin embargo, sorprende por su carácter fantástico, es, en cierta forma, abierto, refuerza esa unión entre conductor y guagua llevando la personificación de ésta al extremo, es decir, la guagua se convierte en una persona.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor muestra sus simpatías, o sus preferencias, a través de algunos comentarios que hace el narrador. Así, por ejemplo, no le gusta mucho la publicidad, por lo menos en la guagua que ha ideado, y afirma: “la guagua del cole padecía alergia publicitaria” (pág. 10), comentario simpático que la hace más amable y tierna, pero con mucha personalidad. Muestra su agrado por la vida natural lejos del ruido de las ciudades: ”Ahora todo eran pitazos, movimientos amenazadores de los coches, insultos de conductores, incluso la llaman *chatarra, carroza*, *diligencia*; todo esto le había afectado muchísimo, y Nicanor era consciente de ello” (pág. 26). También expresa el autor/narrador su preferencia por una educación apegada a la naturaleza, una educación que se ha quedado encerrada en las escuelas, por eso, con cierta nostalgia, rememora la escuela salía con más frecuencia al campo: “Isabel disfrutó. Antes hacía esto con frecuencia pero ahora con tantas y tantas asignaturas lo niños ya no salen de excursión. Ella y Nicanor no entendían cómo había tantas cosas que enseñar entre cuatro paredes, pero como Nicanor no había estudiado, se decía a sí mismo: -¡Qué sabes tú, Nicanor! ¡Los profes saben hoy tantas cosas, que no

necesitan salir ni al jardín del cole! Además, con la tele… De todas maneras, Nicanor prefería oler la hierba, las flores y la tierra mojada, mancharse con el polen y ver caminar a una lagartija. Él no era capaz de contar esas cosas como hacían los maestros del cole. ¿Cómo contar como huele el campo?" (pág. 31). Sitúa la historia en Las Palmas de Gran Canaria porque habla del barrio marinero de la ciudad, San Cristóbal, pero también aparecen otros lugares de la isla cuando los niños se van de excursión: San Mateo, Cueva Grande, o cuando es necesario llevar a un alumno nuevo que vive en Marzagán.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona, aunque el libro comienza con las palabras de uno de los niños a modo de monólogo interior, esto hace suponer que es el que va a contar la historia, un narrador testigo. Pero pronto se descubre que es simplemente un diálogo entre maestro y alumno. Es un narrador que mira desde fuera la hermosa historia entre Nicanor y su guagua, que conoce los sucesos y los sentimientos de ambos: "Nicanor se enamoró de ella a primera vista" (pág. 14). Este narrador es capaz también de adelantar acontecimientos posteriores, más bien de sugerirlos, y con ello despierta la curiosidad de los lectores: "Pero aquel día, aquel fantástico día… Bueno, este increíble suceso ya lo relataremos" (pág. 20).

Personajes: Los dos personajes principales que, además, forman una pareja inseparable, son Nicanor y su guagua Isabel. Nicanor es un hombre ya mayor que nació en la misma época de la guagua. "Él, tímido, calladamente alegre, de tez oscura, cabello rizado y ojos tiernos, propietario de una afilada y prominente nariz y dos orejas abanicadas, encorvado y panzudo, no encarnaba la figura del guapo protagonista de una serie; más bien poseía el físico de esas personas que pasan desapercibidas y de las cuales no recordamos ni su cara. Sin embargo, de alguna manera atraía, probablemente fuera la tierna dulzura de sus palabras y gestos que contrastaban con su horrible físico" (págs. 13 y 14). Representa al hombre canario que atesora el carácter que sólo conservan aquellos que vivieron otra época: "Nicanor bajó de la guagua, se sentó en una piedra y encendió uno de esos cigarros que nunca se acaban. Él no fumaba, llevaba el tabaco apagado en un extremo de la boca" (pág. 30). Y entre sus cualidades está comprender lo que esconde la apariencia de las cosas, ir más allá de los que se ve: "Nicanor le contó que su abuelo era majorero, que muy niño vivió con él en Fuerteventura y le enseñó a hablar con las caras y a llamar a las morenas, y él ya mayor entendió que no sólo se puede conversar con cabras y morenas, y que todos los seres vivos escuchan y hablan a su manera, también los peces de la fuente" (pág. 37). Junto a Nicanor está su inseparable Isabel, la guagua, ella es la auténtica protagonista y muchos son los atributos que la describen y la definen: "Frente al colegio, como siempre, ella, elegante, extravagante, la guagua del cole" (pág. 8), "Ella era distinta, diferente, seductora y encantadora, ella no era una guagua común, triste con dos manchas de publicidad a los lados: Coca cola, la chispa de… La guagua del cole padecía alergia publicitaria, además no llevaba las nalgas manchadas de hollín en forma de abanico como las demás, no mostraba apenas sus llantas herrumbrientas. La guagua del cole tenia su propia personalidad. Pintada de color rosa, con lunares azules, amarillos, violetas, ella destacaba entre las hermanas de su especie (…). Su presencia no pasaba inadvertida; esbelta, orgullosa, con sus espejos retrovisores erguidos…" (págs. 10 y 11). Esta guagua tiene vida propia y Nicanor sabe entenderla porque siente, se enferma y se entristece.

Léxico: En el vocabulario, sencillo como es propio de una narración para lectores noveles, destaca algún canarismo: "guagua" que se contrapone a "autobús", de hecho cuando hay que sustituir a Isabel, la escuela compra un autobús; "playeras" (término que se utiliza en

Gran Canaria, aunque no en otras Islas). Destaca la profusa adjetivación por lo que el texto se llena de palabras que aportan cualidades, condiciones o características: “frenética e incontrolable carrera” (pág. 8), “tierna dulzura de sus palabras” (pág. 14), increíble e irremediable curiosidad” (pág. 23), un gracioso aburrido y celoso (pág. 32), “fantasmal y nunca inaugurado Parque de Atracciones” (págs. 34 y 35), “algo extraordinario, increíble, fantástico” (pág. 43), “un brazo delicado, suave, femenino” (pág. 43).

Sintaxis: La sintaxis la conforma una sucesión de oraciones yuxtapuestas, muchas de ellas por medio del punto y seguido que facilitan la lectura, pero, en alguna ocasión, también encontramos párrafos más largos con aposiciones y oraciones relativas en función de adjetivo: “Don Domingo, que así se llamaba el director, no interrogaba sobre colores, formas, belleza, sentimientos, él era un hombre práctico, sobrio y ahorrador, y Nicanor que lo conocía sólo insistió en estos aspectos, incluso se ofreció para conducir la guagua y seguir cuidando el jardín. Don Domingo, hombre de pocas, poquísimas palabras, lo despidió con un escueto *¡lo estudiaremos!* Nicanor marchó contento; al menos había pronunciado dos palabras. Al mes, el colegio, adquirió la guagua” (pág. 18). En este ejemplo también se muestra cómo en la obra se mezcla el estilo directo con el indirecto.

Descripciones: Hay, sobre todo, descripciones de los personajes, especialmente de Nicanor y la guagua. Aunque también se detalla la algarabía que hacen los niños al salir de clase: “ En muy pocos segundos todos los alumnos emprendieron una fanática e incontrolada carrera por el aula, golpearon frenéticos los asientos de los pupitres contra los espaldares, agarraron por el aire las mochilas, lanzándose contra la puerta de la clase al tiempo que se propinaban unos a otros palmadas en la cabeza” (pág. 8).

Diálogos: No hay muchos diálogos en la narración, sin embargo, la obra comienza con uno en tono coloquial, con exclamaciones y frases inacabadas: “-¡Por fin la melodía que más me agrada!, ¡qué sonido tan maravilloso!, ¡venga, suena otra vez, y otra..!, ¡qué bien! Y don Jaime ni se entera, él sigue impasible, habla que te habla, ignorando a nuestra amada sirena. ¡Don Jaime, la guagua!- advirtió Ramón. -¡Bueno, bueno!, ¿ya tomaron nota de las tareas para mañana?- preguntó Don Jaime. Todos los alumnos, formando un disciplinado coro, contestaron: -¡Síííí…! – ¡Vale, de acuerdo! ¡Hasta mañana, si Dios quiere, niños!” (pág. 7).

Otros: El texto es ágil, sin pretensiones, de lectura amena y entretenida, bien narrado. El hecho de que parta de un objeto tan reconocido por los niños ayuda a ganarse su simpatía, la personalidad de Nicanor, el chófer, contribuye a ello.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La mayor ambigüedad se encuentra en el final, que es una sorpresa. Es simpático y enternecedor que la guagua se considere igual que una persona, pero el lector no espera que se convierta en una mujer de verdad, aunque la forma de detallarlo es un poco imprecisa:”

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se apela a ningún conocimiento cultural específico. Todos los lectores identificarán lo que es un transporte escolar, si no fuera así, sí necesitarían alguna aclaración.

Mitos o leyendas: No parece ningún mito o leyenda concreta.

¿Relación con otros textos?: No hay una relación evidente ni aparente con otros textos, de otros autores o del mismo autor, aunque en obras posteriores, como *Borja quiere ser mago* o *Irene Pintaparedes*, Chema Hernández también introduce el elemento fantástico al final del cuento, inesperado para narraciones realistas y cotidianas.

Valores poéticos: En el texto destaca la personificación por encima de cualquier otro recurso pues la guagua es considerada una persona: "sus labios pronunciados, carnosos le servían para parar con dulzura a los coches atrevidos" (pág. 11). Cuando leemos: "Nicanor reflexionó mucho sobre la enfermedad de Isabel y decidió alegrar el tiempo que le quedara. Deseaba ofrecerle lo que más le agradaba a Isabel, aquellas cosillas con las que disfrutaba y se entretenía muchísimo…" (Pág. 27), nos imaginamos que se habla de una mujer con una enfermedad muy grave a la que quedan pocos días de vida. Y se refiere a la avería de la guagua a la que hay que retirar porque ya está vieja para hacer los trayectos. Esta personificación es una constante en toda la obra de modo que parece que Nicanor e Isabel son una pareja convencional. Pero, además de las personificación, se utilizan comparaciones, como la que se hace de la guagua con el Arca de Noé porque Nicanor tiene un pájaro, una tortuga, plantas, etc. en su interior, es más se comenta que la función de guagua y la del Arca es la misma: "Era aquella guagua un Arca de Noé, por lo menos tenía la misma o parecida edad que el Arca, y cumplía la misma función; alejaba del diluvio de la jornada escolar a sus pasajeros, los alumnos del cole", comparación, por otro lado, algo forzada. Otro recurso es la sinestesia: "olores refrescantes, dulces, naturales" (pág. 11), "Nicanor bajó la escalera abatido, amargo" (pág. 40), "La guagua olía a bosque y golosinas" (pág. 28). Ya hemos comentado, la adjetivación que se encuentra en todo el libro de forma abundante, pues a un sustantivo le acompañan varios adjetivos. Junto a esta hayamos una gradación de conceptos que, habitualmente tiene como objetivo afianzar la idea expuesta y reforzarla, por ejemplo, "hombre de pocas, poquísimas palabras" (pág. 18), "La sirena liberadora sonó aquel martes cinco minutos más tarde, cinco larguísimos minutos…" (pág. 22).

Algún/os aspecto/s que destaca:

La personificación de la guagua es uno de los elementos más destacados y atractivos porque es un recurso que se puede utilizar con otros objetos de la vida cotidiana. Podemos proponerles a los niños que hagan sus historias con aquellos que prefieran o que piensen preguntas que le harían a la guagua del libro.

3.32. *La mecedora y los piratas*

Datos bibliográficos y de la edición: Miguel Sánchez, *La mecedora y los piratas*, Madrid, Anaya, colección El volcán (a partir de 12 años), 2005, 1º edición, 187 páginas. Ilustrador: Jordi Giménez Formato: Libro de bolsillo, edición cuidada y atractiva, ilustraciones en color, escasas pero que ocupan una página completa.
Datos sobre el autor/a: Miguel Sánchez, conocido también como Miguel Ángel Guelmí, nombre que utiliza para firmar sus últimas obras, es profesor de lengua y literatura en Educación Secundaria. Estudió Filología en la Universidad de La Laguna. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y reside en Agaete, un pueblo del norte de Gran Canaria.
Sinopsis del argumento: Es verano y Faina y Damián se disponen a disfrutar de sus vacaciones. Un día que deciden ir a la playa de Las Canteras entran en una casa abandonada (adquirida por un empresa para abrir un negocio) de la calle de La Peregrina, situada en la parte más antigua de la ciudad, y descubren una misteriosa mecedora. Damián baja hasta la puerta de la calle porque oye unos ruidos y cuando regresa Faina ya no está. Damián intenta descubrir qué es lo que ha pasado con su amiga y recaba toda la información posible de la mecedora y los dibujos que en ella aparecen, así llega a la conclusión de que ella es la responsable de la desaparición de su amiga. Damián se prepara para partir mientras Faina descubre que se ha trasladado a Las Palmas de Gran Canaria en 1599, justo cuando se prepara la defensa de la ciudad ante el inminente ataque de los piratas holandeses. Faina conoce a Inés y se dispone a ir con ella hacia la plaza de Santa Ana, emplazamiento para las mujeres durante el ataque. Damián se sienta en la mecedora y llega a la misma casa y la misma época. Ambos corren la suerte de los habitantes de la ciudad y viven las mismas experiencias que ellos: defienden la playa, ven caer a muchos hombres, ayudan a las mujeres con los heridos, refuerzan las murallas de la fortificación que sirve de protección a la ciudad, huyen hacia la Vega de Santa Brígida, etc. Los dos jóvenes se encuentran en medio de estos sucesos y, en el momento propicio, no sin antes arriesgar sus vidas y dar muestras de su arrojo, vuelven a sentarse en la mecedora y regresan a la misma calle, el mismo día, Parece que todo ha quedado atrás hasta que Faina recibe una carta escrita por Inés, monja de clausura, cuatrocientos años antes.
Tema o temas: En el libro aparecen varios temas entrelazados aunque el que destaca es el histórico: la obra cuenta los sucesos que ocurrieron en la ciudad de Las Palmas durante el ataque del pirata holandés Van de Does, esto significa que hay personajes históricos que se mezclan con los anónimos, los que no se encuentran en los libros de historia, también se describen la defensa de la ciudad, la batalla que originó miles de muertos entre los canarios, el repliegue hacia Sta Brígida. El autor con este escenario de fondo, trata también de las diferencias entre ambos siglos gracias al viaje en el tiempo que hacen los protagonistas, de la amistad y el amor, del valor y de la ciudad de Las Palmas, antes y ahora. Pero, sobre todo, el libro es un relato de aventuras con episodios románticos: “No aguantó las ganas y pasó su mano por el cabello de su amigo, lo acarició dejando que sus dedos se entremezclaran, como si tocara el mar. La había seguido hasta aquí, la seguiría hasta el fin del mundo. Paseó su mirada por la habitación. Podía oír el murmullo del agua

discurriendo por la acequia de la que bebía el molino. Cerró sus ojos y sintió cómo cogían su mano. Los abrió y ahí estaba Damián, mirándola en silencio. Le besó los labios" (pág. 149).

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

El mismo autor explica a través de una nota al final del libro el origen de esta obra. Según él, resultado de las lecturas que le han permitido recrear unos hechos pasados y su interés por mostrar "cuánto de maravilloso hubo, hay y habrá en estas tierras y mares". La aproximación a un momento histórico crucial para la ciudad de Las Palmas permite al autor introducir lecciones para el lector. Por ejemplo, durante el ataque de la flota holandesa Damián interroga al general Pamochamoso sobre los motivos de tal ataque y éste le responde: "-¿Por qué? Por lo de siempre, por ambición. Por guerras que unos deciden y otros padecen. Por la gloria en la muerte ajena, y a veces, las menos, en la suya propia. Tenemos a las Provincias en guerra con nuestro rey, Felipe III, y lo acosan atacando sus posesiones y a sus súbditos. Así es, así ha sido, y, probablemente, así será siempre. "¡Cuánta razón lleva!- pensó Damián-. Si supiera que, cuatro siglos después, la humanidad se enfrentó a dos guerras mundiales…". Se acordó de Stalingrado. "60.000 mil personas muertas en una sola batalla", musitó. Se acordó de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, que siguen produciendo muerte y dolor años después" (págs. 105 y 106). Nada ha cambiado, parece decirnos, al contrario, las guerras se han vuelto más virulentas y el ser humano poco ha aprendido de la historia. En la batalla que ocupa las páginas de la obra, se enaltece el valor de los canarios y el amor a su tierra porque, aún siendo minoría frente a los holandeses, luchan hasta las últimas consecuencias: "Muchos ni siquiera tenían armas de fuego. Había leído en otro libro que a los soldados, antes de la batalla, les daban vino sin aguar para enaltecer el ánimo y envalentonarlos ante la crueldad del combate. Tenía la impresión de que el vino de los isleños era la familia y la tierra que estaban obligados a defender" (pág. 72). Pero las reflexiones de los personajes, y por ende del autor, no se limitan a los pasajes históricos, van más allá, reflejan una consideración de la ciudad de Las Palmas como lugar privilegiado: "-¿Sabes lo que me gustaría? –Asústame. –Comerme un helado de tiramisú sentada en la plaza de Santa Ana, entre las palomas. Esta ciudad no solo es playa" (pág. 16) y enaltecen la vida sin complicaciones, al capacidad de disfrutar de las cosas pequeñas: "La muchacha se dejó caer sobre un montón de paja para contemplar la simplicidad de la vida: el cielo azul, la tierra generosa en frutos, el rumor del agua. Cerró los ojos y se quedó dormida" (pág. 127).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona y es el encargado de guiar al lector a través de los diferentes episodios de la trama, sean éstos contemporáneos o históricos. En estos últimos tiene un papel fundamental porque no resulta sencillo imaginar el campo de batalla y cómo se organizaba la ciudad a finales del siglo XVI. El narrador presenta la localización espacial y temporal, bastante precisas: "Apuntaba ya el reloj las tres de la tarde. En la playa de Las Alcaravaneras no cabía un alfiler" (pág. 7), el paisaje: "Se sentaron al pie de unos árboles, en la parte alta, en unos jardines que separan la playa de la transitada avenida Marítima. Frente a ellos, el muelle de Las Palmas, con su inmensa terminal de contenedores, con su trajín de grúas y barcos, y más cerca, besando la playa, los pequeños veleros" (pág. 8), los personajes: "Un beso se posó en la mejilla derecha de Damián. La muchacha lo miraba fijamente. Sus ojos verdes se abrían como flores ante el milagro del Sol. Quince años los dos, con una diferencia de meses. Ya había pasado algún tiempo desde aquel día en que el azar los unió como vecinos, desde la historia de la cueva de Pim Pam. La amistad, y tal vez algo más, iba entrelazando sus vidas. Damián la

miraba…" (pág. 10), y lo que ellos piensan y sienten: "La mecedora seguía con su rítmico movimiento. A Damián se le heló la sangre" (pág. 20). En muchas ocasiones son los ojos del narrador los que nos van mostrando el entorno y, gracias a ellos, como si de una cámara cinematográfica se tratara, podemos situar los hechos y a los personajes: "Era de noche. Una triste vela se inclinaba en una palmatoria. Estaba sentada en la misma mecedora, pero la estancia era distinta. Estaba en una habitación más grande, con los cantos a la vista. A su derecha, un catre de madera, a su izquierda, una cortina que parecía dividir el aposento. Detrás, una pequeña alacena y dos sillas. Enfrente, un portalón y una ventana que daban, sin duda, a la calle" (pág. 21),"Cruzaron el Guiniguada a la altura de la catedral. El trasiego aumentaba. Miró al mar. Una impresionante flota cubría el horizonte, Sus proas enfilaban el puerto. Los navíos estaban engalanados con banderas naranjas, azules y blancas, a remolque se podía contar un buen número de lachas de desembarco. La gente gritaba todo tipo de insultos y blasfemias a los piratas holandeses que, con sus barcos, rompían la mañana, Una cuadrilla de jinetes entró a buen trote en el puente martilleando el pavimento con los cascos de sus caballos. El gentío se hizo a un lado. Los chiquillos se enredaban en sus madres" (págs. 55 y 56), "Paso a paso iba quedando atrás Triana. Al fondo, podía verse la muralla norte, que remataba en la parte del naciente en el fuerte de Santa Ana. Se dirigían a la gran perta que permitía salir extramuros, rumbo a La Isleta. En el mar, la imponente flota, en la que destacaban por su enarbolada la tres capitanas y las tres almirantas" (pág. 64).

Personajes: Indiscutiblemente los personajes protagonistas son Faina y Damián, dos adolescentes listos, instruidos (incluso algo "resabidos"), valientes y decididos; pero otros muchos llenas las páginas de la obra en los dos tiempos, en 2005 y en 1599. Lo más interesante es contemplar a los personajes de los que solamente tenemos referencias a través de los libros y de los nombres de las calles de la ciudad (como sucede con Pamochamoso) en acción, descubrir cómo hablan y cómo actúan en la ficción, porque no debemos olvidar que estamos ante un texto novelístico, no de historia. La personalidad de los dos jóvenes es bastante atractiva, Faina es de inteligencia rápida: "Damián se quedaba mirándola. Faina tenía la habilidad de tejer los pensamientos con la agilidad y la suavidad de una araña, formando conexiones entre su pasado y el presente. "¿Qué pasará por su cabeza", pensaba"(pág. 15), pero también es sensible, de algún modo es diferente al resto de las chicas de su edad: "-Desde que te conozco, he vivido momentos maravillosos contigo. Tienes algo especial. Una sensibilidad fuera de lo corriente. Esa mecedora estaba ahí por ti, y por extensión para mí" (pág. 179). Damián es práctico, sereno, el compañero ideal de aventuras porque como él mismo dice "cuanto más loca es la aventura, más cuerdo ha de estar el aventurero" (pág. 49). Es un chico leal que no duda en ir a buscar a su compañera, esté donde esté. Ambos juegan con las palabras, que son también reflejo de sus sentimientos, tienen sentido del humor y captan el sentido oculto de los acontecimientos, de la vida: "-Yo prefiero el rumor de la brisa entre los árboles desiertos de tu corazón- declamó Faina aguantando la risa. –Sin sentido, pero con un toque onírico muy interesante. Sí señora- se burló él" (pág. 15); incluso en los momentos más difíciles son capaces de encontrar una sonrisa de complicidad: "La muchacha cogió la mano de su compañero entrelazando los dedos con los suyos. –Cuando me levanté, te juro que solo quería ir a la playa… Damián soltó una ligera carcajada" (pág. 138), "... pero traje prismáticos. Tengo que conseguir, para la próxima aventura, unos pequeños. Ah, y recuérdame que me ponga bañador en lugar de calzoncillos. –No me digas que anoche no te quitaste los pantalones porque debajo traías… -Salí de noche, y sí, fue por eso. -¡Vaya tontería! -Lo consideré poco elegante ante una dama. Se echaron a reír" (pág. 164). El horror de la guerra y de sentirse perdidos en el tiempo es más llevadero con el amor

parecen gritar los jóvenes. De los personajes que viven en 1599 destaca Inés, una niña que se comporta como una mujer (tal como sucedería en esa época) y, alrededor de ella, su padre, Teresa, Carmen, Juan etc., buena gente, personas del pueblo, trabajadores que intentaban sobrevivir a las calamidades antes que llegaran los piratas, y ahora defendían su ciudad. El gobernador, Alonso de Alvarado, y el general Pamochamoso destacan entre los nombres que han pasado a los libros de historia, el primero cae herido muy pronto y es el segundo el encargado de la defensa de la ciudad, con él le gusta conversar a Damián. Es un hombre sereno y, aparentemente, pacífico a pesar de su profesión y la tarea encomendada. Junto a ellos otros muchos soldados, profesionales o no, a algunos de los cuales se llaman por su nombre, y hasta con apellido: Mateo López, capitanes Lorenzo, Armas y Cabrejas, el cabo Juan Negrete, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Martel, Miguel de Múxica, etc. Todos ellos contribuyen a formar un amplio tapiz de personajes que se mueven de un lado a otro durante la batalla con los holandeses y que demuestran que en la defensa de la ciudad todos estaban implicados. En cuanto a las filas holandesas, el más destacado es el almirante Van der Does al que se imprime un cierto halo de misterio: "Ante sus ojos, el hospital de San Lázaro, solitario, y lo extensos arenales, tierra de nadie; y más allá, banderas naranjas, azules y blancas. Una masa de hormigas que le hizo recordar la cabalgata de carnavales. -Ahí lo tienes van der Does prepara tranquilamente el asalto- decía Pamochamoso. -¿Lo conoce? –Esta mañana lo pudimos ver en su flamante armadura … Solo sé que es el almirante holandés que está al frente de la flota…" (pág. 104).

Léxico: En el vocabulario de esta obra podemos encontrar dialectalismos que corresponden a la flora de las islas: "tabaibas", "cardones", "mocanes", "lentiscos", "dragos" (pág. 120), a su fauna "baifos", "machorras" (Pág. 122), a la toponimia: "Agaete", "Telde", "Gáldar", "Guiniguada", y también a expresiones más coloquiales: "chacha" (pág. 20), "morrúo" (pág. 168). Léxico del habla de Canarias que está perfectamente integrado en la forma de expresarse de los canarios como: "guagua"(pág. 7, 13, 15), "banqueta" (133), incluso alguna de ellas se utiliza en el texto con otro significado, así "modorra" es habitual en Canarias para referirse a un estado de somnolencia y pereza, fundamentalmente cuando aprieta el calor, después de la comida de mediodía, en cambio en esta obra aparece como sinónimo de "peste bubónica", por lo que es probable que actualmente se haya producido un desplazamiento del significado original. En consonancia a la temática que desarrolla la obra, se selecciona un vocabulario ya arcaico para referirse, sobre todo, a las armas y utensilios de finales del siglo XVI, por ejemplo las "parihuelas" (pág. 83) parecen semejantes a las camillas actuales para transportar a los heridos, o el "catre" (pág. 24), sinónimo de cama se ha utilizado en las zonas rurales de las islas hasta hace muy poco, es más, aún lo conservan los hablantes de mayor edad. Algunas de estas palabras son incomprensibles hoy porque tienen otro significado, por ejemplo, se selecciona "versos" como un tipo de arma: "Unas 150 lanchas, agrupadas en 27 banderas, repletas de soldados armados con versos, esmeriles, arcabuces y mosquetes, se aprestaban a tomar la costa" (pág. 70). Cuando uno de los personajes explica a Damián cómo funciona un arcabuz, también se utilizan términos ya en desuso: "-Es fácil. Mira, primero introduces por delante la pólvora, luego la bola de hierro, después el taco, para que alcance más, y con esta vara de fresno, llamada baqueta, empujas hasta que esté bien dentro y justo. Mantienes la mecha encendida, llenas la cazoleta de cebado y … a esperar" (pág. 113). Esto no solo sucede con el arcabuz o las armas que utilizan los soldados del siglo XVI, el contacto de las dos civilizaciones, en realidad de las dos épocas, significa como es lógico que muchos inventos y máquinas del 2005 sean desconocidas en 1599, de este modo deben producirse aclaraciones continuas

de palabras que Faina expresa con naturalidad y que Inés no entiende, no comprende porque no conoce el objeto a que se refieren: “coche”, “moto”, “propaganda” (pág. 124).

Sintaxis: En la estructura oracional de la obra, encontramos expresiones populares, refranes:”La muerte no viene la víspera sino el día” (pág. 116), expresiones más literarias, personificaciones, comparaciones: “-Tengo hambre. Y los granos de arena parece que también. Se me están clavando en la piel- comentaba Damián. -Pues vámonos. Me corren las tripas-sugirió Faina” (pág. 7). No hay una sintaxis característica del siglo XVI en el habla de los personajes de esta época, tal vez solo nos valga la frase pronunciada por el teniente cuando ve a Damián después de la caída de la ciudad: “¡Por los clavos de Cristo! Enorme alegría me das. Ven aquí que te abrace -dijo efusivo el militar” (pág. 142), aunque, en realidad, simplemente se invierte el orden más común. Alguna oración resulta extraña: “Lo verdaderamente importante era recuperarla y regresar a su mundo, al período de tiempo que el hado les había deparado vivir” (pág. 83) ya que esta palabra se utiliza habitualmente en plural: “los hados”, o incluso incorrecta desde el punto de vista gramatical por el uso inadecuado de la conjunción: “… que han muerto prácticamente en mis manos dos hombres jóvenes, más no sé cuántos que vi caer delante de mí” (pág. 138).

Descripciones: Las descripciones son exhaustivas, sobre todo, de la ciudad en los dos planos cronológicos. La ciudad de ahora (pág. 8, pág. 14) y la ciudad de antes. Son muy importantes para situar al lector que sólo conoce, y tal vez no, una de ellas. La casa antigua en la que los niños encuentran la mecedora es un espacio de misterio, también de temor: “La chica introdujo su cabeza por el resquicio que dejaba el portalón. Era una casca muy antigua, con zaguán y patio central. Llevaba tiempo deshabitada. Solo las columnas y los puntales de tea parecían estar en perfecto estado. (…) -Esta casa tiene años. – Siglos, creo yo. ¿Te fijaste en la puerta de la calle? Todavía tiene la argolla donde se amarraban las bestias. ¿Qué familia viviría aquí?- se preguntaba la muchacha. Subieron por una escalera de madera, cuyo entramado parecía ceder ante el peso. El crujir de sus pasos hizo recelar a Damián. –Deberíamos marcharnos. Nos pueden ver… o pensar que somos ladrones. -¿Y qué íbamos a robar? Caminaban a lo largo del corredor. Estancias vacías que parecían retener, sin embargo, el calor de sus antiguos moradores” (pág. 17 y 18). Esta misma casa que cuatrocientos años atrás se revela como un espacio diferente, en ella aparece Faina y la descripción de la habitación va dando pistas al lector sobre la época a la que ha llegado: “Era de noche. Una triste vela se inclinaba en una palmatoria. Estaba sentada en la misma mecedora, pero la estancia era distinta. Estaba en una habitación más grande, con los cantos a la vista. A su derecha, un catre de madera, a su izquierda, una cortina que parecía dividir el aposento. Detrás, una pequeña alacena y dos sillas. Enfrente, un portalón y una ventana que daban, sin duda, a la calle” (pág. 21). Esta construcción de la época aporta datos de cómo eran las casas de entonces, también las rurales, de las que ya casi no quedan restos: “La construcción era grande y estaba formada por tres bloques pareados. El primero de ellos era el molino de agua, en el centro se levantaba la vivienda y en el tercero había instalado el matrimonio una pequeña tienda en la que vendían azúcar, velas, jabón, aceite y otros productos” (pág. 126). Al lector contemporáneo le puede resultar curioso, y hasta divertido, comprobar cómo son hoy los lugares que aparecen en la novela, aquellos que aún se conservan, buscar en la calle de La Peregrina la casa, o alguna que se le pareciera, intuir dónde se emplaza la muralla de la ciudad, cómo eran los arenales y el antiguo muelle, etc. , vestigios de otras épocas que aún hoy quedan como testigos de la historia de la ciudad y de la isla. A todos, en un momento dado, nos gustaría, como los protagonistas de la obra, viajar en el tiempo y ver de cerca cómo eran los lugares hoy familiares y los acontecimientos que sólo conocemos por los

libros. Es la mecedora el mágico artilugio que obró el milagro de viajar en el tiempo, y su descripción es también decisiva: "Faina observaba la mecedora. De madera oscura estaba ricamente labrada y parecía haber tenido algunas incrustaciones, posiblemente piedras preciosas. Se las habían quitado. El espaldar y el asiento estaban tejidos de fibra natural, tal vez caña. En la parte alta del respaldo había unos dibujos: un sol en la parte izquierda, en el centro una nube, una mano y un pie, y a la derecha, lo que parecía una luna. ¿Quién la habría hecho?, ¿con qué propósito?" (pág. 30), en la parte superior estaban los extraños dibujos del espaldar y "unas misteriosas palabras: MIXTITLAN AYAUHTITLAN NOMA NOCXI" (pág. 34). Las descripciones de las batallas entre españoles y holandeses son exhaustivas y complejas; el autor intenta, primero, situar al lector en la ciudad del siglo XVI y, después, explicar la distribución de las fuerzas (pág. 66 y siguientes), el ataque a la fortaleza de Santa Ana (págs. 107 a 112), cómo se van relegando los habitantes de la ciudad hasta que deben huir de ella hacia Santa Brígida, etc. Pero, además de ser un instrumento fundamental para contar el paisaje, en la paz y en la guerra, las descripciones retratan y caracterizan a los personajes, así conocemos a Inés: "Cuando salió de su escondite, aparecieron detrás de dos muletas de madera. Tiró de ellas y las puso encima del catre. Se asió con extraordinaria fuerza y agilidad y se incorporó, sentándose sobre el camastro. Dos ojos negros, redondos como lunas, alumbraban un rostro de facciones alargadas y piel morena. Recogía su larga y castaña cabellera en una trenza adornada en su final con un lazo de terciopelo verde. Vestía un blusón y un zagalejo de lino" (pág. 24).

Diálogos: Los diálogos son muy importantes pero se enlazan perfectamente con la narración de los hechos y las diferentes descripciones. A través de los diálogos nos acercamos a los personajes, su personalidad y sentido del humor; también se utilizan, en alguna ocasión, para ofrecer explicaciones al lector a través de la conversación entre dos personajes, así sucede cuando Faina y Damián repasan la historia de la ciudad, la más remota, que curiosamente se centra en la piratería, uno de cuyos episodios se desarrollará en la obra: "-Hemos estudiado en clase la piratería en Canarias. Fernando, nuestro profesor de Geografía e Historia, dice que estas tierras fueron siempre "codiciadas" (vaya palabra) por su situación estratégica. Por aquí pasaba la flota rumbo a América, la Flota de Indias, que salía de Cádiz y fondeaba para proveerse de agua, o hacer aguada, en Canarias, principalmente en La Gomera…" (pág. 11) y la más reciente: "Llegaron a una zona donde las viejas casas de mezclaban con grúas, palas mecánicas, excavadoras. La ciudad proyectaba construir una gran avenida en la calle Luis Doreste Silva. El nuevo orden entraba a saco en lo que en su día fue un barrio de pescadores y, más atrás en el tiempo, un arsenal, tierra de nadie a caballo entre el istmo de la isleta y la zona de Vegueta, donde está la catedral, y donde se desarrolló, caminando el siglo XVI, el germen de la actual ciudad de Las Palmas" (pág. 14), o cuando el abuelo va contando a Damián el resultado de sus investigaciones sobre la mecedora (págs. 42 y 43). Estas explicaciones a través de los diálogos, sobre todo las que se refieren a la historia, ayudan al lector y lo aleccionan, pero también van adelantando los sucesos posteriores.

Otros: Los personajes y las descripciones están muy bien trabajadas y el texto logra interesar al lector porque es ágil, con las dosis suficientes de misterio, acción y hasta romanticismo.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La obra sugiere en muchos fragmentos significados a pesar de los detalles y explicaciones que ofrece el autor al lector. Uno de los interrogantes que éste puede hacerse es por qué una mecedora es el objeto mágico. La mecedora evoca el

regazo de la madre, también la tranquilidad del hogar, el momento del descanso, todo lo contrario al efecto que tienen en los que en ella se sientan en la obra. El movimiento rítmico, cadencioso y hasta rutinario de una simple mecedora se vuelve un viaje frenético en el que se intercambian rostros y lugares sin sentido alguno: "Faina sentía vértigo. Una sucesión de rostros aparecían ante ella… valles, lagos, bosques inmensos, enormes desiertos… fuego, luz, sombras…Cerró los ojos" (pág. 21).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Hay bastantes referencias culturales en el texto que, si el lector conoce con anterioridad, le ayudarán a dar otra dimensión a la lectura, aunque el narrador explica lo que considera que debe saber. La referencia principal es la de la Historia de Canarias que el protagonista aclara que ha conocido a través del libro de Antonio Romeu de Armas. Pero también se menciona la cultura azteca, a la que pertenece la mecedora, en concreto se describe cómo era su escritura, y se establece una relación entre los juegos y costumbres de las dos época que conviven en el texto, siglo XXI y siglo XVI (págs. 95, 96 y 97). Otras referencias culturales son menos explícitas: la cultura católica: "Los caminos del Seños son inescrutables" (pág. 16), o la clásica por medio de uno de sus mayores héroes, Ulises, cuyas peripecias se relatan en *La Odisea*: "La Luna caminaba en el cielo oscuro. "Parece el ojo entreabierto del gigante Agamenón vigilando desde lo alto, y yo, Ulises, perdido e intentando regresar a casa", pensaba" (pág. 130). Algunas citas se refieren a películas como "Regreso al futuro" (pág. 28) o "El planeta de los simios" (pág. 33) por lo que literatura y cine se convierten en un sustrato fundamental para los dos jóvenes protagonistas.

Mitos o leyendas: Toda la historia de la mecedora es una leyenda que se enreda con los datos históricos reales. La mecedora pertenece al cultura azteca pero su origen es mítico, el mismo abuelo de Damián lo asegura: "Según la leyenda, perteneció a un noble de la corte de Moctezuma, el último emperador, que vivía en la ciudad de Tenochtitlán. Parece que fue un regalo para su hija inválida. Según la leyenda, tenía poderes…" (pág. 41) y añade más adelante: "Cuentan (y esto hay que tomárselo como lo que es, un mito, una historia) que la hija salía de viaje en las noches con luna creciente o llena y volvía cuando el sol estaba en lo alto y era más fuerte, o al revés" (pág. 44).

¿Relación con otros textos?: La obra con la que se estable una relación más directa es la que la precede, del mismo autor, *La cueva de Pim Pam*. En realidad, *La mecedora y los piratas* es la segunda aventura de Faina y Damián que se conocieron y vivieron la primera con dos "fantasmas" de la época de la conquista, un aborigen y un soldado que viajaba con los conquistadores. Además de los protagonistas, hay personajes que aparecen en ambas como el abuelo de Damián. En las dos obras, Damián escribe una carta a sus padres por si no vuelve sano y salvo, también son semejantes las reflexiones del autor, el amor por la tierra y la vida sencilla, el rechazo a la guerra. Por si esto no fuera suficiente para establecer concomitancias entre ambos textos, Faina nombra a los personajes que aparecen en la obra anterior: "-¿Sabes?- dijo de pronto Faina-. He pensado en Vivaldo y Texama, en la cueva de Pim Pam. –Yo también, no pude evitar mirar cuando veníamos de regreso. -¿La viste? –Quizá sí. Quiero decir, que no tengo muchas marcas de referencia. Hay muchas cuevas" (pág. 88). El primer libro ha dejado sus huellas en el segundo aunque éste pueda leerse con total independencia. Existe otra relación con *La bruja Ulula y el Bosque del No*, posterior a *La mecedora y los piratas*, porque en ambos se utiliza un objeto mágico para trasladarse a otra realidad, el mundo de la bruja o la ciudad del siglo XVI. En ambos casos, estos objetos son enseres cotidianos, una lámpara y una mecedora,

aunque hay algo en ellos que hace sospechar que nos son vulgares, que encierran algún misterio: la lámpara representa una figura de bruja horrible y la mecedora posee extraños símbolos incomprensibles.

Valores poéticos: Esta obra utiliza un lenguaje, en muchos momentos, poéticos, para ello se vale de comparaciones: "-En esta época no hay muchos yates extranjeros, pero ya verás en octubre o noviembre. Banderas alemanas, danesas, francesas, inglesas, holandesas… Llegan con los alisios, se reúnen como los pájaros, para irse después a América o a las Antillas…" (pág. 8), "Se pusieron al día de todo lo sucedido. Se sentían náufragos en su propia isla y, en este caso, el mensaje en la botella iba a servir de poco. Pero estaban juntos y eso…" (pág. 86). También de metáforas y personificaciones muy plásticas: "La ciudad, poco a poco, perdía el pulso, se desangraba en un continuo huir de sus moradores. Encomendada al valor y la pericia de unos pocos, se llenaba de silencios y temores" (pág. 100). Este lenguaje deja ver la ciudad como un cuerpo vivo, o muerto, que, agazapada, espera su destino: "En la puerta de Triana dominaba una quietud enfermiza, tensa espera a un invasor mucho mayor en fuerzas y equipamiento" (pág. 101). La búsqueda de un lenguaje asequible para los jóvenes pero que no pierda su riqueza literaria, tiene hallazgos que ayudan a sentir las experiencias de los personajes, sean éstas felices: "El muchacho se sentía extrañamente halagado, príncipe en busca de amada en un país extraño y con final incierto" (pág. 85) o terribles: "Cuatro soldados holandeses dormían a pierna suelta delante de él. Necesitó de unos segundos para recuperar el aliento y superar el terror inicial. Parecía una estatua de sal a punto de desmoronarse. Uno de ellos roncaba con tal ímpetu que su enorme boca abierta se le antojó a Damián un atajo al infierno" (pág. 131). Determinados hechos parecen trozos de una película por el modo como se van exponiendo, frases cortas, acciones que se suceden, carga dramática: "Los gritos trajeron a Faina de nuevo al presente. Inés había parado la comitiva y besaba el rostro del herido. Cayó al suelo una de sus muletas y Damián, que portaba una de las asas, la recogió. Al levantar la vista para dársela, vio a Faina. Ella lo miraba, quieta, sin parpadear. De repente, echó a correr y, abalanzándose sobre él, estuvo a punto de hacer rodar al herido a los portadores por el suelo" (pág. 85). Nos parece estar contemplando una escena emotiva, de esas que mantienen al espectador impaciente.

Algún/os aspecto/s que destaca:

El ataque de Van der Does a la ciudad de Las Palmas es uno de los episodios más atractivos de la historia de las islas desde el punto de vista literario, a él acuden bastantes escritores para desarrollar argumentos de ficción en los que la historia sirve solamente para enmarcar los sucesos ideados por el autor. Esta obra es una de las que mejor describen este momento concreto de la historia sin que por ello pierda vigor la trama paralela de los protagonistas.

3.33. *La montaña sabia*

Datos bibliográficos y de la edición: Joaquín Nieto, *La montaña sabia*, Fuerteventura., Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, 1996, sin paginar. Ilustrador: Tino Melián Betancor Formato: Edición a modo de pequeño documento artesanal, sin paginar y con escasas ilustraciones en blanco y negro. Cuartillas encuadernadas con papel y cuya tipografía recuerda las de las máquinas de escribir.
Datos sobre el autor/a: Joaquín Nieto Reguera ha sido maestro, pedagogo e inspector. Además se ha dedicado a la comunicación, no solamente a través de sus escritos sino coordinando y llevando programas de radio. Nació en Las Palmas de Gran Canaria, y en ella ha residido.
Sinopsis del argumento: La historia es la relación entre el valle que está a los pies de Montaña Quemada y su vecina, también entre diferentes montañas de la isla de Fuerteventura, Montaña Quemada, Montaña de Tindaya y La Muda, que culmina con la inauguración del monumento a don Miguel de Unamuno en una de ellas, Montaña Quemada, y con la relación que éste mantiene con el entorno en el que está emplazado.
Tema o temas: Parece que el tema fundamental de esta pequeña obra es dar a conocer una parte del paisaje característico de Fuerteventura, también algunas pinceladas de su historia, y de llamar la atención sobre el monumento a Unamuno que se encuentra en medio del desierto árido de la isla, a los pies de una montaña.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor, escondido detrás del narrador, habla de Fuerteventura con afecto, envuelve la isla en un halo de misterio: “Te lo puedo asegurar y es que aquí, en esta Isla, puede ocurrir de todo”. Aprovecha la voz del valle a los pies de Montaña Quemada para hacer un fugaz recorrido por la historia de Canarias: “Sobra decir que dimos lecho a familias de nuestros primeros pobladores que, a base de aprovecharme para la agricultura, ganadería y paso hacia el mar en busca de alimento, sobrevivieron a años de trabajo, sacrificio e infortunio”. Pero siempre desde una perspectiva subjetiva, incluso algo idílica: “Hombre bueno el majorero, tenía entre sus costumbres y entretenimientos el pintar, subiendo por ello a lo alto de mi vecina, así como luchar entre ellos agarrándose para no dejarse caer al suelo y ser vencidos por el contrario. Tenían además otros divertimentos como el canto y el baile, para al final acabar en comilonas de carne, con baño incluido, en la playa”. En el texto, de alguna forma, se simplifica la historia para hacerla más asequible a los jóvenes lectores y siempre se decanta por los nativos de la isla: “Por nosotros pasaron personajes de todas las procedencias y costumbres en busca de piratear la tan maltrecha economía de estos pobladores. Gentes de otras lenguas desconocidas que en lugar de aportar la tan necesaria paz y tranquilidad de los moradores, les obligaban a abandonarse a las más resignada soledad, lapsos en los que sólo rompía la monotonía la afabilidad del protocolo vecinal”.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en primera persona, es el valle el que cuenta los sucesos que acontecen en Fuerteventura. Asentado a los pies de Montaña Quemada, aprovecha esta ubicación para hacer un repaso de sus relaciones con ella, de ésta con sus "hermanas" montañas y del cambio que supuso el asentamiento de la estatua de Unamuno en la falda de su vecina, fin último del relato. Este narrador se dirige al lector de forma explícita y le habla de tú a tú: "fíjate", "créeme", "te lo puedo asegurar", "te cuento", es más, en algún momento, este educado narrador, utiliza el plural mayestático: "te hemos explicado".

Personajes: Los protagonistas de este texto son seres inanimados, integrantes de un paisaje singular, que cobran vida y, por tanto, piensan, sienten y se comunican. Así nos encontramos al Valle, a Montaña Quemada, a la Montaña de Tindaya, a La Muda, también conocida como La Blanca, y a la estatua de Unamuno. Todos estos elementos forman parte de Fuerteventura de forma destacada, incluso algunos poseían un significado especial en la cultura aborigen, como sucede con Tindaya. Deducimos por las relaciones entre ellos que se detallan en la narración que Montaña Quemada es algo altiva, orgullosa y tozuda por lo que no es fácil convivir con ella: "Desde muy joven mantuvo conmigo las relaciones propias de dos vecinos avenidos, aunque en honor a la verdad, ella pareció estar siempre distante, como muy segura de su sino, lo que unido a su fácil dibujo para los niños de las escuelas cercanas, me hizo a veces insoportable su compañía". Resulta curiosa esta referencia al fácil dibujo de los niños que le supone una fisonomía a modo de las montañas convencionales que los escolares insertan en sus dibujos, hayan conocido de cerca una montaña o no. Las otras montañas solamente se mencionan por una disputa que mantuvo con ellas Montaña Quemada, de este enfrentamiento se intuye a la Montaña de Tindaya con aire señorial y porte majestuosos y a La Muda humilde, silenciosa, como su nombre indica; con ninguna de ellas parece llevarse bien Montaña Quemada: "hubo de vérselas con la Montaña de Tindaya al querer ésta utilizarla como serventía. Ella, muy puesta en su sitio, le contestó que se arreglara con La Muda, cosa que a la otra, la denominada La Blanca, no cayó bien, pues de todos es conocido que no podía hablar, dando lugar a un altercado que es mejor olvidar". Ahora bien, el rasgo característico de la protagonista es que sabe mucho, de ahí el título de esta obra, sus conocimientos tienen que ver con la tierra y la experiencia, pero su sabiduría se incrementan en las conversaciones con la estatua de Unamuno a la que se califica de sabia: "Para ello, una vez comprobamos que había descansado del ajetreo del día anterior, cumplimos con lo pactado ofreciendo al sabio nuestros conocimientos de la naturaleza y de la historia de aquellas tierras, que era, desde la más sencilla y humilde postura, lo menos que podíamos hacer con el fin de hacerle la estancia entre nosotros lo más llevadera posible", "Yo había notado cada vez más como Montaña Quemada hacía esfuerzos para acaparar la atención de D. Miguel y dejarme sin intervenir, cosa que el sabio, con buen criterio, corregía con su hábil quehacer". Las relaciones con el escritor, empañan la relación entre vecinos pues tanto la Montaña como el Valle se disputan la atención de Unamuno y propician un cierto distanciamiento entre ellos, aunque al final las rencillas se superan gracias al afán de aprender de ambos: "En actualidad las tertulias se mantienen a un nivel intelectual cada vez más elevado y si bien participo poco, empleo toda la astucia que la naturaleza me ha dado para escuchar y observar. El fin es aprender de ellos y ser algo más que un simple valle a los pies de la montaña sabia". Este final parece demandar también del lector una actitud de escucha y humildad ante el poder de la naturaleza.

Léxico: El vocabulario del texto es sencillo aunque no excesivamente simple;

encontramos expresiones como “lazos del destino”, “de lustro en lustro”, “maltrecha economía”, “devenir histórico”, “escuela de la vida” que exigen un cierto grado de abstracción al lector, y términos complejos para los niños pero que ofrecen variedad y riqueza léxica: “avatares”, “sino”, “infortunio”, “penuria”, “moradores”, “afabilidad”, “protocolo”, “pululando”, “locuacidad”, etc. Hay un vocabulario que pertenece a campos semánticos relacionados con la ganadería y la agricultura: “apañadas”, “gambuesas”, también encontramos dialectalismos propios de las tareas a las que destinaban su tiempo los antiguos pobladores de las islas, o a la flora y fauna característica de las mismas: “baifas”, “aulagas”, “penca de tunera”, “tarajal”, “jairas” (especie de cabra endémica de Fuerteventura cuya denominación se ha incorporado al lenguaje popular con expresiones como: “estar como una jaira”), etc. En ningún caso se señala que éste sea un texto para niños y su vocabulario no se limita al conocimiento lingüístico de los jóvenes lectores, pero tanto niños como adultos pueden disfrutar de la historia sin limitaciones.

Sintaxis: En consonancia con el léxico, la sintaxis, sin ser excesivamente compleja, es variada, con oraciones largas y estructuras de diferente tipo. Los párrafos se construyen con sintagmas o con oraciones intercaladas, bien sea subordinadas de relativo, bien sean yuxtapuestas, generalmente con función de aposición, aclaración o refuerzo de una idea, o bien formadas con perífrasis para lo que se utilizan las formas no personales del verbo: “En principio, el suceso no dejó de ser para nosotros, además de una sorpresa, todo un acontecimiento, pues suponía reflexionar y hacer nuevos planes sobre nuestra forma de vida en el futuro, teniendo en cuenta que después de tantos años juntos ya nos habíamos acostumbrado a nuestra peculiar forma de ser”, “en este devenir histórico, mi vecina y yo seguíamos aprendiendo de las circunstancias y posibilidades que nos daba la naturaleza, nos formábamos en el conocimiento de cosas sencillas como las que te hemos explicado, observábamos y luego a nuestra manera, compartíamos estos aprendizajes en conversaciones en las que ella, si estaba de buenas, mostraba su cada vez más aguda locuacidad”. En ocasiones, una sola frase forma un párrafo completo: “De los avatares de la vida que le llevaron al exilio en Fuerteventura, el sabio nos explicó cómo el poder autoritario, institucionalizado en la nación, había decidido confinarle en la Isla como consecuencia de unos discursos y escritos por él realizados”, además esta última expresión: “por él realizados” es algo forzada en español.

Descripciones: Las descripciones aparecen, sobre todo, al inicio de la narración, son muy breves y se centran en Montaña Quemada, no cabe otra posibilidad cuando ésta es la protagonista. Sin embargo, no son descripciones extensas ni al uso, esto es, no se detienen en explicar los rasgos físicos de la montaña, se hacen a través de metáforas y comparaciones que facilitan la libre interpretación del lector: “Montaña Quemada nació como todas las demás montañas, y es cierto que no más favorecida que el resto, pues su figura se alza, a partir de su base, en sólo un intento de llenarse de cielo y marcando surcos en su rostro los miles de avatares de la vida”, “Eso sí, tiene dos grandes ojos que perpetúan su mirada, hasta tal punto que jamás he podido tener un secreto que ella no supiera”.

Diálogos: No hay diálogos directos, se utiliza el estilo indirecto para indicar qué dicen los personajes: “Ella, muy puesta en su sitio, le contestó que se arreglara con La Muda”. Aunque, este estilo indirecto es muy escaso, predomina la narración y es el narrador el que detalla el contenido de las conversaciones entre los personajes: “De dicha estancia guardaba inmejorables recuerdos. De los ratos pasados en diferentes parajes y del agradable impacto en él producido por Montaña Quemada, lo que posiblemente fuera

decisivo para su estancia entre nosotros. Nos hablaba de la eternidad en la visión desnuda y esquelética de las tierras majoreras sin manto vegetal alguno, del sublime impacto de la mar en sus pensamientos, del estilo sencillo de vida de los isleños…"

Otros: Esta obra, pequeña en extensión, muestra fluidez narrativa y originalidad en el planteamiento del tema, aunque sea un monólogo del valle cuya intención es dar a conocer el monumento a Unamuno y su entorno en la isla de Fuerteventura. El autor aprovecha la ocasión para explicar algunos rasgos de la idiosincrasia de la isla, por ejemplo, las características de su ganado.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: Aunque el texto refleje una visión subjetiva del paisaje de Fuerteventura, no es especialmente connotativo, despierta en el lector emociones a partir de la personificación de los elementos naturales. La subjetivad aumenta a partir de la intervención de Unamuno en el relato, donde otros sólo ven aridez y abandono, él tiene una "visión desnuda y esquelética de las tierras majoreras sin manto vegetal alguno". La intervención de este personaje obliga a la trascendencia, a ir más allá de la primera impresión que causa esta tierra a quien la visita, o a quien la vive.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Es conveniente conocer, aunque sea de forma superficial, a qué escritor se dedica el monumento de Montaña Quemada. El texto explica las causas de su destierro, pero no estaría de más ahondar mínimamente en la España de entonces y en las causas de por qué se consideraba Fuerteventura tierra de expulsión. El lector que ha experimentado el paisaje de Fuerteventura, no sólo el que lo ha conocido en fotos, comprenderá la obra de manera diferente, podrá contrastar su propia vivencia con las que transmite el texto, bien para reafirmar la visión del autor, bien para rebatirla.

Mitos o leyendas: El relato es un relato mítico en alguna medida porque los protagonistas, fenómenos de la naturaleza, dialogan entre sí y porque se atribuye a la Montaña Quemada una sabiduría que la dota de "poderes" especiales. Además, en un momento del relato, el narrador indica que el altercado entre Montaña Quemada y la montaña de Tindaya se conoce porque "-esto se comenta de boca en boca-" por lo que se refuerza la idea de relato oral, de leyenda.

¿Relación con otros textos?: Hay una relación explícita con los textos de Unamuno, porque la edición incorpora al final del librito el soneto "De Fuerteventura a París", escrito en la capital francesa el 16 del 10 de 1925, esto aporta, no sólo un dato histórico y cronológico al texto, sino una referencia literaria que muestra una imagen poética, personal, de la isla que don Miguel sintió.

Valores poéticos: Este relato tiene una enorme carga poética; los recursos utilizados: personificaciones, comparaciones, metáforas, etc. y la sensibilidad con la que se acerca el autor al paisaje exhiben gran sensibilidad y emoción. En el texto no llueve sino que "el cielo, apenado de ver tanto sufrimiento, dejaba caer de lustro en lustro, favorables lágrimas de esperanza que mojaban nuestros pensamientos"; la montaña "tiene dos grandes ojos negros que perpetúan su mirada" y su figura se alza "en sólo un intento de llenarse de cielo". Este lenguaje suscita una belleza que no siempre despierta en el visitante el paisaje adusto y seco de la isla majorera. Además, el hecho de otorgar a las montañas y al valle la capacidad de sentir, de relacionarse y de querer aprender, aporta

valores imaginativos a la historia.
Algún/os aspecto/s que destaca: Este cuento llama la atención por sus personajes. Tal vez sea un encargo para potenciar la imagen de Fuerteventura, si es así, el resultado final es llamativo y se aleja de la conferencia usual que ensalza los valores de un entorno, aunque se cumpla con este objetivo.

3.34. *La noche mágica*

Datos bibliográficos y de la edición:

Félix Hormiga, *La noche mágica*, Madrid, Anaya, 1996, colección "El Volcán", 86 páginas.
Ilustradora: Rosa Felipe.
Formato: Formato de libro de bolsillo, ilustraciones en color, bien cuidadas.

Datos sobre el autor/a:

Antonio Félix Martín Hormiga nació en Arrecife (Lanzarote) y ha desarrollado su actividad siempre en el campo de la cultura y la literatura. Ha escrito teatro, prosa (sobre todo aquella vinculada con la investigación histórica) y literatura infantil y juvenil. Además ha desarrollado una actividad de gestión cultural tanto en el ámbito privado (responsable, entre otras, de las editoriales Litoral y Cíclope), como en el institucional, fue responsable de cultura y de publicaciones del Cabildo de Lanzarote. Ha impartido numerosos cursos de teatro y de Animación a la lectura y participó en el Programa de Animación a la Lectura (PAL) del los Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura.

Sinopsis del argumento:

En *La noche mágica* se incluyen cuatro relatos que, aunque tienen elementos que sirven de unión, pueden leerse por separado sin que pierda sentido el texto. Los protagonistas de los cuatro cuentos son una pandilla de amigos y sus correrías por las calles de Arrecife, también se repiten los personajes femeninos que aportan la magia del relato oral, la fuerza de lo oculto y lo inexplicable. En el que se denomina "La noche mágica" se cuenta la historia de un barco que aparece, después de una tormenta, en la playa y da lugar a todo tipo de sucesos extraños y creencias populares. Entonces, una noche, la señora Juana se acerca al puerto y lanza un conjuro a modo de cántico que hace que todo vuelva a la normalidad. En el segundo relato, "La Señora Blanca", se presenta al lector la figura de una vieja adivina que vaticina a uno de los niños la llegada de su padre, que se daba por muerto tras un naufragio. Efectivamente, el padre de Ginés vuelve a la isla a buscar a su familia. "El mundo de piedra" es la historia del viaje que los pequeños hacen a través de diferentes mundos, igual que lo hiciera el protagonista de uno de los cuentos de María Roger. En uno de ellos, el mundo de piedra, descubren a unos seres casi inertes que esculpen las tallas de aquellos que pronto van a morir. Por último, "Los Montes Claros" narra la leyenda de cómo llegaron desde África los primeros habitantes de las Islas Canarias al archipiélago. Convertidos en pájaros sobrevolaron el océano, aunque dos ancianos pidieron ser avestruces y permanecer juntos en tierra. Los huevos que puso la hembra, en cambio, volaron a tierras canarias en las garras de una de las águilas. El avestruz, siglos después, volvió con un circo para terminar de incubar sus huevos, aquellos que los chicos habían visto en casa de mamá Quica. De este modo, pasado y presente se unen por un hilo increíble que rompe con todas las normas de la lógica.

Tema o temas:

Como su título adelanta, el libro es una muestra de hechos inexplicables que pueden encontrarse en muchos de los relatos que se transmiten de generación de generación. Por eso, además de ser cuentos con un componente fantástico, adentran al lector en el mundo de la oralidad, de las leyendas y de los personajes que bordean los límites entre realidad y misterio. El realismo mágico de estos textos es patente, pues cada uno de ellos describe la vida cotidiana de unos chicos en cualquier población pequeña, en una isla alejada, en los años cincuenta o sesenta del siglo XX, época en la que aún se conservan tradiciones como

la de reunirse para escuchar a los narradores más hábiles del lugar, o en la que aún los niños disfrutan libremente de la calle y el entorno. Pero en medio de esta cotidianidad siempre ocurre algún suceso inexplicable, siempre aparece una sombra que invita a creer que hay otro universo detrás del que observamos.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

Desde el comienzo de la obra se aprecia que el autor se inclina por el poder y la fuerza que tienen las palabras y, en consecuencia, se pone del lado de la tradición oral. Evoca Hormiga otra época, una época en la que el dominio de las palabras concedía una autoridad a quien las manejaba con sabiduría, más allá de su condición social: "En la puerta de mi casa no había acera, apenas un grupo de piedras llanas arracimadas que servían de asiento en las noches del estío. Allí la gente se congregaba a contar y callar sus cosas, mientras la luna observaba desde el cielo lejano y oscuro" (pág. 11). No nos encontramos ante un elogio del palabrerío, del efecto de hablar por hablar, del acto de convencer más allá de la verdad y la razón, sino ante la creencia de que el verbo encierra una magia cuyo poder no sabemos calibrar.: "Todos corrimos. No porque temiésemos enfermarnos, sino por el miedo que teníamos a la vieja Juan. Se decía que sabía palabras capaces de hacer caminar a una mesa, y al mismo Pedro Luis, el patrón de la balandra La Carmen, por haberse reído de ella, le gritó en extraña lengua un repertorio de voces que lo levantó del suelo por lo menos medio metro y allí en el aire lo tuvo hasta que quiso" (pág. 10). El texto reivindica el espacio de la infancia, la infancia del autor, y un entorno que permitía la libertad a los niños, tanto de movimiento como de imaginación: "A los chicos nos encantaba ese cielo tan dibujado y andábamos casi todo el día mirando hacia arriba descubriendo veleros, animales, monstruos, cosas…" (pág. 7); "El día de invierno se materializó en lluvia, una lluvia dura que caía en remolinos empujada por el viento sur. Los chiquillos nos echamos a la calle hasta quedar empapados. De esta forma nos curábamos el calor del ardiente verano de la isla" (pág. 9); "Sé que de golpe se nos habían quitado las ganas de entrar en otros mundos, pues nos parecía más peligroso que jugar a abordar, encarnando a los más fieros piratas, las lanchas varadas en la playa del Carbón, o subirnos a los cañones de bronce del Castillo de San Gabriel y soñar que disparábamos hacia el infinito océano buscando defender las isla de imaginarias invasiones" (pág. 65). Son niños que comprenden que no hay que despreciar lo que no entienden, aceptan lo mágico y extraño como parte de su medio natural: "Y nosotros aprendimos a sonreírle a la vieja Juana, la mujer que tenía la Fuerza de la palabra" (pág. 30), "Y así lo creímos todos, pues sabíamos del poder que ella tenía y cómo su palabra hacía girar el mundo como si fuera un atractivo tiovivo" (pág. 58). En ocasiones se percibe un cierto aire de nostalgia ante el tiempo que pasó y no va a volver pero que el recuerdo mantiene vivo: "Cuando digo que había un quiebro en la calle o que la casa de madre Quica era colindante con la escuela de Lila, no es que esté diciendo que hoy en día la calle no tenga el mismo quiebro o que no sea igual que antes; lo digo en pasado porque la casa de madre Quica ya no existe, tampoco la de María Dolores, lo cierto es que ni siquiera estas dos queridas personas viven ya…" (pág. 72).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador de los textos que conforman *La noche mágica* es un narrador en primera persona que, desde la primera línea, apela directamente al lector: "Si les digo que la calle olía a mar, es justamente eso" (pág.7). Es más, en esta afirmación de inicio reafirma su carácter de testigo de los acontecimientos y reclama veracidad para su testimonio. Estas apelaciones al receptor del texto se repiten alguna vez más: " Como les digo, …" (pág. 19) y consiguen dar a la obra un carácter de cuento oral, cuento narrado no

a través de la escritura sino de la cadencia de la voz. Este narrador se presenta a sí mismo como uno de los personajes principales, uno de los chicos que forman la pandilla que sirve de nexo de todos los cuentos: "Y yo, bueno, yo me llamo Ángel Luis. Era en aquel tiempo el más grueso de todos, un poco despistado y poco amante de pleitos" (pág. 18). El doble papel de testigo y protagonista de los hechos, faculta al narrador para que pueda narrar de manera más o menos objetiva lo que acontece, pero también le da la oportunidad de introducir comentarios, o sus propios sentimientos y los de su edad, en el transcurso de la narración: "A los más chicos algunas cosas nos divertían, pero, cuando luego eran relatadas por los mayores, tan sujetos a los miedos, nos dejaban el cuerpo mal, y no hubo noche en la que no nos despertáramos empapados en sudor, envueltos en fiebre de pesadilla" (pág. 24).

Personajes: Hay dos grupos de personajes fundamentales en esta obra: los niños y las mujeres. Los primeros se organizan en una pandilla de chiquillos que corren en libertad por el pueblo, escuchando las historias de los mayores. Tienen la inocencia y la su capacidad de asombro intacta. Los niños son Chicho, Fernando, Ginés y Ángel Luis, el narrador. Más tarde, una vez se ha ido Ginés a Las Palmas, se incorpora Eulalia al grupo: Chicho es el que posee la imaginación más viva, es de tez blanca y cuerpo menudo. Ginés, moreno y alto, es el único varón de una casa llena de mujeres. Fernando es el más alto, rubio y siempre despeinado; es también el que muestra más afán por la pendencia. Ángel Luis es algo rechoncho, despistado y poco proclive a las peleas. Eulalia es la última en incorporarse al grupo y la que los encandila a todos con su pelo largo y negro. En cuanto a las mujeres son personajes de una fuerza enorme, son las que guardan el tesoro de la oralidad, además del poder de fuerzas inexplicables que, en algún caso, proceden de los aborígenes. Estas mujeres, María Roger, la vieja Juana, la señora Blanca, poseen el poder de congregar a sus paisanos e incluso de determinar el futuro. María Roger es la que canta y cuenta: "tenía el don especial y maravilloso de la palabra. Su boca, frutada de romances y coplas, podía estar desgranándolos, como cuentas de un rosario, durante horas, cada día de la semana, cada semana del mes, cada mes del año y así año tras años" (pág. 12). Su voz embelesa tanto a chicos como a grandes, es la rapsoda que entra en comunión con el texto recitado y no logra controlar sus sentimientos ante el silencio absorto de todos: "Aquella noche María Roger cantó y contó cosas de marineros que pedían auxilio y nunca lo había hecho con tanto ardor, pues a veces las lágrimas le bajaban por las arrugadas mejillas y le caían sobre su ropa negra y por un instante parecían perlas" (págs. 14 y 15). A Juana se dirige el narrador como "la poderosa Juana" (pág. 12). Ella es la que tiene el poder de la "tribu", al modo de los antiguos chamanes es capaz tanto de mover las mesas como de parar las tormentas. Juana conserva el poder de los antiguos aborígenes, de hecho su intervención en el episodio del barco fantasma es arrolladora, y así se narra en una escena digna de cualquier gran producción cinematográfica: "De pronto se hizo un silencio: la vieja descendiente del faicán apareció por el callejón y caminó despacio sin mirar a ningún lado como si fuera la única criatura que existiera sobre la tierra. Caminaba sin titubeos, arrastrando su edad hacia la explanada entre la calle Real y la Boca del Muelle. Al llegar estuvo mirando un rato hacia las cuatro direcciones del mundo, luego al suelo y por último sus ojos escrutaron el profundo y oscuro cielo. De entre su falda sacó una pequeña bolsa y de ella extrajo un polvo blanco que arrojó a su alrededor y que en el suelo brillaba como cristales (…) Cuando nadie lo esperaba, brotó de su boca un cántico que hizo dar un respingo a todos los asistentes. Aquel cántico ocupó el lugar de las nubes, cubriéndolo todo" (pág. 28 y 29). La señora Blanca, en cambio, tiene el poder de la adivinación: "tenía dones de adivina y que podía mantener conversación con gente por muy lejos que estuviese" (pág. 37), una especie de santera que predice el regreso de padre

de Ginés: “La señora Blanca se puso en pie. Era increíblemente gruesa y caminaba bamboleándose como un barco o como si en sus caderas tuviera un artilugio hidráulico que hiciera balancear al resto del cuerpo. Se dirigió a una esquina de la habitación y dio voces, que eran suaves como cuando se habla a la gente que duerme. Extrajo entre los pliegues de sus ropas un frasquito alargado y asperjó su líquido contra el rincón oscuro. El líquido no cayó al suelo, sino que comenzó a danzar en el aire adquiriendo diferentes formas luminosos, todas ellas humanas” (pág. 35). Pero no son éstas las únicas mujeres del texto, junto a ellas aparecen otras igual de misteriosas: madre Quica que tienen dos huevos de avestruz de los que no se explica su origen, pero que el relato termina mostrando como aquellos que pertenecieron a los primeros pobladores de la isla, y Margarita Cabrera y su gato gigante. Todas ellas convierten esta obra en un homenaje a las mujeres de otra época, aquellas que con su sola presencia llenaban la estancia o la vida de la familia. Son ellas las responsables de la transmisión de la cultura oral de Canarias, y todas viven a través de sus palabras que, por otro lado, son la palabra de la comunidad, de su pasado y su futuro.

Léxico: El vocabulario de la obra, variado y rico, recoge palabras de la variedad del español de Canarias pero también otro tipo de cultismos y términos pintorescos que retratan bien la época en la que transcurren los hechos. Ejemplos de canarismos son: “cisquitos” (pág. 9), “faicán” (pág. 10), “chaplón” (pág. 15), “guineo” (pág. 22), “Tagoror” (pág. 79). Algunos de estos canarismos responden a su versión más vulgar o popular: “Estos chicos están asoliados”, este participio procede del verbo ”asolar” que significa ‘secar el calor o la sequía de los campos o los frutos’ (pág. 56); y otros resultan muy locales: “Corrimos hacia ella sin importarnos dejar de curiosear en el forocho de Ganguito, que cargado de olorosos frutos de Testeina, tosía con su motor ronco e hipaba tembloroso sobre el desdentado empedrado de la calle” (pág. 31). Aparecen en el texto otros términos frecuentes en el español de Canarias, aunque no de forma exclusiva, por ejemplo, galicismos como “quinqué” (pág. 11) o arabismos como “zaguán” (pág. 11). Otras palabras son poco frecuentes como el participio del verbo espejear: “manantiales dorados y espejeantes” (pág. 53).

Sintaxis: La sintaxis es fluida y se muestra cierto dominio de la narración, puesto que se combinan oraciones sencillas con otras más complejas, pero sin romper la naturalidad y agilidad del relato. Aunque hay algún ejemplo que contradice esta afirmación: “Realmente no deseaban abandonar su hogar, pero fueron convencidos y se sintieron útiles para los trabajos de la caravana” (pág. 78). En este caso la oración pasiva retuerce un tanto la estructura sintáctica, aunque no es lo habitual en esta obra de Hormiga.

Descripciones: Las descripciones ayudan a conocer a los personajes y su entorno, pero, sobre todo, contribuyen perfectamente a crear la atmósfera mágica del texto, y a la vez poética: “La señora Blanca vivía en una casa aislada, en medio de un llano terroso y polvoriento sin vegetación alguna; solo una fecunda hoja manchada se mantenía viva, a la entrada, justo a la izquierda de la puerta, en una maceta improvisada con una gran lata que en su origen había contenido aceite. La puerta daba a un pasillo corto que se abría en patio interior, y, aquello sí que era una selva: plantas de todos los tamaños y formas, macetones por un lado y otro derramando un frescor que daba gusto…” (pág. 32). En las descripciones destacan los recursos plásticos y literarios como las sinestesia o las comparaciones: “por el callejón el viento traía, como en las cabalgadas, el olor azul del amplio océano y el verde y pardo profundos de las algas” (pág. 7); “En un momento todo era líquido: el olor penetrante del mar y la lluvia. Bien parecía que estuviéramos dentro de

una de esas bolas de cristal que nada más agitarse se llena de cisquitos de nieve" (pág. 9); "No se veía a nadie por las calles, sólo un guineo de letanías oratorias rezumaba por las rendijas de las viviendas y se desparramaba por la ciudad. El tiempo había amainado y se quedó el aire sin fuerza. Lo más grave fue que las campanas de la iglesia repiquetearon y el eco movió los sonidos entre las callejuelas, barnizando de bronce sonoro cada rincón del viejo puerto de Arrecife" (pág 22); "Aquel cántico ocupó el lugar de las nubes, cubriéndolo todo. Imaginamos que el aire se llenaba de colores. Entonces, palabras, música y colores danzaron durante un tiempo que pareció eterno. Brillaron los frontis de las casas con el color del nácar, y las empedradas calles fueron turquesas y esmeraldas; en el mar, transparentes como un cristal iluminado, los peces dibujaban caprichosas cartas náuticas." (pág. 29); "Poco antes del final de la tarde, cuando el cielo parece metálico y el sol, anaranjado y suave, comienza a ocultarse, un buen corro de gente estábamos acomodados en la acera de mi casa, rodeando a María Roger" (pág. 75). Este aliento poético se mantiene a lo largo de toda la narración y nos traslada a una sociedad diferente a la del lector, bien porque perteneció a otro tiempo, bien porque nunca existió y sólo vive en las creencias y relatos de los viejos, este es el caso, por ejemplo, del mundo de piedra:"Los cuatro quedamos sobre una gran pirámide de bloques lisos; comenzamos a bajar, mirando a todos lados. El cielo era casi blanco, apenas tenía un tono azul que podía ser gris. Al llegar a bajo comprobamos que el suelo era también de esos bloques de piedra y que entre ellos había rendijas por las que brotaban unas hierbas finas, también de piedra, con sus florecillas de piedra" (pág. 61).

Diálogos: Los diálogos son abundantes, sobre todo, entre los niños protagonistas, y entre éstos y otros personajes de la obra como las mujeres, María Roger, la vieja Juana y la señora Blanca, aunque en el caso de esta última poco le hablan, más bien es ella la que dirige sus palabra a los chicos. Resulta llamativo que, en alguna ocasión, estos diálogos se mantienen incluso con la ausencia de una de las interlocutoras, como si ésta tuviera el don de hacerse oír allá donde estuviera el destinatario de sus palabras: "-¡Cuidado!- oímos dentro de nuestra cabeza, la voz de la vieja Juana-. Es la figura de Eulalia: tienen que huir rápidamente, pues, si los canteros consiguen terminarla, ya más nunca podrá salir de ahí" (pág. 64).

Otros: Destacan en esta obra el inicio y el final. El inicio porque introduce al lector en un universo poético, de vínculo con la naturaleza, sitúa la acción en un espacio privilegiado en el que se afinan los sentidos. El final mantiene el misterio: unos cuentos en los que lo irracional hace acto de presencia, acaban con otro suceso ilógico y, cuanto menos, extraño: "La calle se alegró mucho de esa noticia y de la de María Camacho, una vecina de la calle de atrás que, ya perdidas las esperanzas de tener hijos, había dado a luz unos hermosos gemelos" (pág. 86).

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La ambigüedad en el texto se refleja, sobre todo, en el carácter de los hechos que describe. Por ejemplo, el mundo de los que leen se sitúa frente al mundo de los que no leen; de un lado, la superstición, la explicación mágica a los que sucede, de otro, la razón y el sentido común: "-Habría que desarmar el barco y enterrarlo en un lugar sagrado; así las almas en pena descansarán en paz- decía uno que había leído mucho. -¡Boberías! Eso es que algún gracioso se está riendo de todos con sus bromas- decía otro que también había leído mucho. Los demás, los que apenas habían leído, se conformaban con poner los ojos en blanco y persignarse hasta casi gastarse los dedos"(págs. 22 y 23). A pesar de esta clara distinción, no siempre quedan bien definidas

las fronteras entre uno y otro y hay fenómenos que no se entienden, así, por ejemplo, si todo lo que sucede al pueblo a raíz de la aparición del barco abandonado tiene una razón de ser, ¿por qué acaban las situaciones extrañas cuando la vieja Juana lanza el conjuro al mar y no antes?: "Las noches se calmaron y no volvió a ocurrir nada extraño en el puerto de Arrecife. Si era un bromista quien estaba detrás de las campanadas, nadie lo sabrá nunca. El barco hecho astillas quedó diseminado por la orilla del islote" (pág. 30). Forma parte del acervo popular el dicho de poner una vela a Dios y otra al diablo por si acaso, y en esta creencia parece fundamentarse la solución al episodio del barco fantasma.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: Los conocimientos que se precisan para entender el texto en sentido amplio, son los de saber ponerse en el lugar de los personajes, es decir, trasladarse a otra época, no tanto porque sea muy remota (aún hoy se observan sus huellas en muchos pueblos de las Islas), como porque es completamente extraña para el lector actual. Hay que imaginar un pueblo pequeño, marinero, cuyos habitantes conceden crédito y tiempo a los relatos y a las personas que los narran pues no se necesitan más saberes. Algunas de las creencias y costumbres que se detallan pertenecen a esta época de supersticiones y explicaciones poco científicas, pero válidas hasta hace poco, de este modo se relaciona, por ejemplo, pensar mucho con la calentura: "Era delicado de salud y andaba metido en fiebres que, según su madre, eran el resultado de estar todo el día dándole y dándole vueltas a la cabeza: siempre estaba imaginando cosas y tenía facilidad para inventar historias" (pág. 16). Otra costumbre ya perdida, pero vigente hasta hace muy poco, era la de besar la mano a los curas: "Fuimos corriendo hacia ellos y le besamos la mano al sacerdote al tiempo que le pedimos la bendición. Él farfulló algunas palabras mientras nos tocaba la cabeza y luego siguieron el camino" (pág. 24). En el caso de que algunos acontecimientos puedan resultar confusos para los lectores, el narrador se encarga de aclararlos. Así sucede con la emigración, una constante en la historia de Canarias, tal como la sufre uno de los personajes, el padre de Ginés, un emigrante de tantos que se enrolaban en aquellos barcos de miseria. Para apreciar determinadas figuras literarias, es mejor que el receptor ya tenga una cierta experiencia lectora pero, en cualquier caso, no es imprescindible, este es el caso de las comparaciones con figuras mitológicas: "El callejón parecía el tubo con que los dioses fabrican los vientos" (pág. 19).

Mitos o leyendas: La leyenda que se repite en la obra es la de los orígenes de los primeros pobladores de las Islas Canarias. Primero se menciona cuando la vieja Juana les explica por qué utiliza el apelativo de "pajaritos" para llamar a los niños que forman la pandilla: "No me pregunten por qué, pues desconozco la razón; sólo sé que un día los antiguos canarios se reunieron en esos montes y que su dios les dio el poder de convertirse en pájaros y que volando se acercaron hasta estas tierras y que aquí habitaron para siempre. Por eso yo les llamo a ustedes "pajaritos". ¿Entienden ahora?" (pág. 42). Más adelante, en el último capítulo de la obra, el que se denomina "Los Montes Claros" se detalla la historia completa. La presencia aborigen se observa también en la descripción de Juana, pues "la anciana era descendiente de un poderoso faicán, sacerdote de los antiguos canarios" (pág. 10).

¿Relación con otros textos?: La narración del origen de los primeros canarios y cómo llegaron a las Islas, tiene alguna semejanzas con aquella del Antiguo Testamento que cuenta cómo Moisés liberó a los israelitas del yugo egipcio: "Los invasores, como castigo, quemaron los campos donde las doradas espigas danzaban al viento, mataron el ganado, destruyeron las casa y reimas y esclavizaron a quienes pudieron capturar, rompiendo así la

armonía y separando para siempre a las familias. Entonces los ancianos se reunieron en el tagoror para decidir acerca del futuro y, estando todos en aquella asamblea, escucharon la voz del Creador que les indicó que dejaran todas sus posesiones y se dirigieran hacia los Montes Claros y que una vez allí volverían a escuchar su palabra" (págs. 75 y 76).

Valores poéticos: El texto tienen un marcado acento poético; el lenguaje se convierte en un recurso indispensable para ello, y su poder evocador se concentra en la utilización de recursos literarios como las comparaciones y las metáforas. Algunas de estas comparaciones son más usuales, fácilmente identificables en el imaginario popular, aunque no por ello dejan de tener fuerza descriptiva: "… las lágrimas le bajaban por las arrugadas mejillas y le caían sobre su ropa negra y por un instante parecían perlas. Allí estaba con su belleza anciana sembrando en la noche las semillas saladas" (pág. 15); "Por la madrugada volvió a llover, las losas del patio se convirtieron en un desfile de tambores que repiquetearon hasta que el sueño logró vencerme de nuevo" (pág. 15); "… en el *forocho* de Ganguito, que, cargado de olorosos frutos de Testeina, tosía con su motor ronco e hipaba tembloroso sobre el desdentado empedrado de la calle" (pág. 31). Otras comparaciones son simpáticas, semejantes a las que usan los niños: "… el cielo estaba cubierto de nubes regordetas y grises como pelos de gato" (pág. 7), o tienen la chispa ocurrente del lenguaje popular: "Un león con más moscas que vida" (pág. 72). En otras ocasiones, las imágenes son de gran belleza plástica: "Los cuatro caminamos detrás y alrededor de la anciana, parecíamos un cardumen de peces mordisqueando la carnada" (pág. 31); "… caminaba bamboleándose como un barco o como si en sus caderas tuviera un artilugio hidráulico que hiciera balancear el resto del cuerpo" (pág. 35). También se utiliza el lenguaje metafórico para abordar temas difíciles de comprender para pequeños y mayores: "Nunca había visto a tanta gente llorando, ni siquiera cuando murió la niña de Frasco José por desprendimiento de las alitas del corazón" (pág. 46).

Algún/os aspecto/s que destaca:

Este libro está muy bien escrito, no sólo porque permite al lector reconocer un universo en el que se mezclan la realidad y la magia con total naturalidad, sino porque la narración fluye ligera, sin imposturas. El lenguaje contribuye a recrear una atmósfera de misterio y poesía bastante hermosa, y los personajes femeninos, bien definidos, tienen una presencia rotunda en el texto.

3.35. *La nube de ronquidos*

Datos bibliográficos y de la edición: José María (Chema) Hernández Aguiar, *La nube de ronquidos*, León, Everest, 1998, 70 páginas. Ilustrador: Javier Olivares Formato: Formato de libro de bolsillo, con algunas ilustraciones en color.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: El cuento narra la historia de dos primos, Paula y Diego, que no pueden dormir la siesta debido a los ronquidos de sus padres. Exageran diciendo que con sus ronquidos pueden mover las sábanas, abrir y cerrar puertas y ventanas y deciden comprobarlo en la casa de Diego. Pero, entonces, un fuerte ronquido del padre de Diego los traslada en una nube al cielo y llegan a donde viven las nubes; posteriormente, visitan la habitación donde duermen las estrellas. Cuando el ronquido se suaviza, comienzan a caer y llegan a tierra sanos gracias a la ayuda de las gaviotas. Sin embargo, no reconocen la ciudad en la que han aterrizado. En una esquina encuentran un títere con forma de estrella que los ayuda para que alcancen el Valle Azul, país de los títeres, más allá de la habitación de las estrellas. Así lo hacen y siguen un consejo del títere anciano para volver a casa: soñar que se desea volver. Ambos se quedan dormidos y sin darse cuenta regresan a su hogar.
Tema o temas: Éste es un texto fantástico que parte de un elemento común, los ronquidos. El tema es el viaje de los niños protagonistas a través de mundos imaginativos encima de la nube mágica, la nube de los ronquidos y los sueños: el país de las nubes, el de las estrellas, el país de los títeres, lugares que están en el cielo pero no se sabe muy bien dónde.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor se pone en el lugar de los niños a través de sus protagonistas y construye un texto en el que prima la imaginación. Es más, en ocasiones, intenta mostrar el mundo tal como ellos lo ven, así los adultos son “mayores que tienen las orejas muy arriba” (pág. 7) y “los piernas largas” (pág. 49). También comentan “La verdad es que los mayores no saben tanto” (pág. 49) o se detiene en aspectos que por comunes, no dejan de ignorar la existencia de los pequeños: “Paula miró por un agujero de la nube, como cuando su padre ojeaba por la mirilla de la puerta, aunque el inventor del agujero había olvidado a los niños, que no alcanzaban a ver ni a ser vistos” (págs. 36 y 37). Recurre a lugares comunes en el imaginario de los relatos infantiles: las nubes, las estrellas, los títeres, el viaje.
Elementos narrativos: Narrador: El narrador es en tercera persona a pesar de lo cual, a veces, se hace eco de lo que piensan los niños, así sucede al comienzo de la historia ya que no se sabe si habla el narrador o la niña: “La siesta ¡qué horror! Todos los días lo mismo ¡qué aburrimiento!

(pág. 5). Es un texto dirigido a primeros lectores así que no hay saltos temporales pero sí espacios por los que los niños van pasando sin detenerse mucho.

Personajes: Los dos personajes principales son Paula y Diego, dos primos de siete años, que, como tanto otros niños, no quieren dormir la siesta y prefieren curiosear y escuchar los ronquidos de los mayores. Cuando inician el viaje inesperado sobre una nube muestran asombro pero no miedo, además tienen desparpajo pues van preguntando por todos los lugares que pasan para saber dónde están. Junto a los niños aparecen los habitantes de cada uno de estos lugares, las nubes, las estrellas, los títeres. Estos personajes desempeñan roles muy determinados que ya se indican en el nombre que se les da: la nube abuela, la nube maestra, la nube escritora, la nube guardia de tráfico, la nubecita que acaba de salir de la escuela. Cada una de estas nubes comenta su extrañeza ante la nube de ronquidos acorde con su papel: la nube abuela dice que es un nube extraña, la maestra que seguro que viene de un cielo lejano, la escritora que es una nube de sueños, la guardia de tráfico insiste en que no respeta la señales y la nubecita exclama que lleva pasajeros. Todas son sumamente tímidas por lo que no hablan con los niños y estos siguen su viaje. En la habitación donde duermen las estrellas se encuentran con Fugaz que, como su nombre indica, no para quieta. También los distintos títeres que encuentran en Valle Azul se caracterizan a través del nombre: títere estrella, melancólico y bueno, títere anciano, reflexivo, títere travieso que propone que despierten a su padre de un susto, títere rockero cuya idea es que lo hagan con música muy alta, títere relojera que indica que la mejor forma es con un buen despertador. Todos estos personajes, incluidos los protagonistas, están al servicio de la trama, no se desarrollan ni matizan, simplemente se presentan y la mayoría desaparece enseguida.

Léxico: El léxico es adecuado para la comprensión de lectores primerizos. Hay rimas en las letras de varias canciones que interpretan algunos de los personajes. Por ejemplo, las nubes cantan una canción, más bien una retahíla: “Nube de sueños,/ de ronquidos de caramelo/ subes y bajas,/ saludas/ y te marchas/ con tu sonrisa blanca/ de merengue y nata” (pág. 32). Del mismo modo, Paula explica a Diego la procedencia de los pasos de peatón: “¡Eh! Sigue las huellas,/ que las cáscaras de limón/ enseñan/ por dónde cruzar la carretera./ ¡Eh! Sigue las huellas:/ son las pisadas de melón/ del guardia gigante/ que de amarillo pintó/ los puentes del peatón./ ¡Eh! Sigue las huellas/ y recuerda/ que pies amarillo miró,/ una y otra vez,/ antes de pisar/ con sus enormes pies” (págs. 42 y 43). Estos versos tienen también vocabulario sencillo, asequible, y rima consonante cuyo resultado son algunos ripios.

Sintaxis: Los párrafos no son muy largos pero hay diferentes tipos de oraciones, las más frecuentes son las yuxtapuestas, copulativas y adversativas, las más fáciles de comprender: “Al principio, Paula y Diego se asustaron mucho, creyeron que les atacaban, pero pronto vieron cómo sostenían con delicadeza la nube de ronquidos, agitando las alas para mantener el vuelo” (pág. 34), pero también encontramos párrafos más largos con aposiciones formadas por oraciones de relativo adjetivas y oraciones temporales: “Cuando ya no oyeron la música ni las voces de las nubes, una bandada de gaviotas que volaba rozando las montañas, al ver pasar a Diego y Paula tiritando, asustados y temblorosos, decidió ayudarles” (págs. 32 y 33); oraciones adverbiales de lugar: “Diego se acercó al títere y le puso en una de las puntas, donde brotaba una luminosa melena, su gorra preferida” (pág. 54) y algún caso de polisíndeton: “En la esquina, sentado en un escalón, un misterioso títere movía sus brazos y sus piernas resplandecientes, muy brillantes, y tenía la cabeza en forma de estrella, y correteaba de un lado a otro” (pág. 51). En

cualquier caso, es una sintaxis que no confunde a los lectores y les permite seguir con fluidez los sucesos que narra el texto. En cuanto a la adjetivación, en alguna ocasión se anteponen los calificativos al sustantivo, tal vez para reforzar las características maravillosas de los objetos: "asomándose a los inmensos escaparates, llenos de preciosos objetos, vestidos, juguetes, ricas tartas y magníficos pasteles" (pág. 44).

Descripciones: Prácticamente no hay descripciones en el texto, sólo alguna referencia a cómo es el títere o el Valle Azul donde habitan estos seres, pero muy breves: "Paula y Diego siguieron los hilos, atravesaron la ciudad de las nubes, recorrieron el dormitorio de la estrellas y, de repente, vieron un valle de hierbas azules, de flores luminosas como las bombillas de las fiestas" (pág. 60).

Diálogos: Todo el texto está basado en el diálogo que mantienen los niños entre sí y en las preguntas que hacen a algunos de los seres que se encuentras. La narración sirve de nexo entre los diálogos, los introduce o aclara algunos de las situaciones en las que se desenvuelven. Alguno de estos diálogos son redundantes porque no aportan información nueva, sino la misma que ya se ha explicado en el párrafo anterior: "Habían entrado en el dormitorio de las estrellas, en las habitaciones donde duermen durante el día. -¡Eh, Diego, fíjate, están durmiendo! –Sí, es verdad, cuando cuente esto en el cole …" (pág. 22).

Otros: El argumento da unos rodeos algo incomprensibles, pues cuando los niños ya han llegado a tierra, a un lugar impreciso, vuelven a subir a una nube de ronquidos, a pesar de que no están cerca de su casa por lo que no sabemos muy bien de dónde viene la nube, y pasan de nuevo por aquellos lugares que ya habían recorrido, el país de las nubes y las estrellas hasta llegar al de los títeres. Toda la historia parte de una situación algo insólita, aunque puede ser real: todo el mundo en la casa hace la siesta, y los padres duermen profundamente.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No hay ambigüedad, es más, las situaciones se explican y detallan aunque sea brevemente; la trama es un viaje y se expone los lugares por los que transita la nube. A pesar de que los niños visitan países fantásticos, el autor no se detiene mucho en ellos y la descripción que hace de los sucesos que allí acontecen no se presenta de forma ambigua o sugerente; cada personaje tiene su rol y su mensaje, por otro lado previsible.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se apela a ninguno de estos conocimientos como es habitual en los libros destinados a los primeros lectores.

Mitos o leyendas: no se expone ningún mito o leyenda conocido pero la fabulación sobre hechos reales está presente en todo el texto, es el punto de partida del mismo: los ronquidos forman una nube que viaja por el espacio. También se explica que las líneas de los pasos de peatón son las huellas de un gigante guardia de tráfico que las pinta con la tinta de sus calcetines amarillos.

¿Relación con otros textos?: En la literatura infantil canaria contemporánea podemos encontrar textos cuyo motivo central es una nube, *La nube transparente* de Emilio González Déniz, o el viaje que hacen los niños en un genio del agua que, en realidad, es como una nube: *Viaje fantástico por las Islas Canarias* de Isabel Medina. A través de estos viajes los protagonistas también descubren lugares y personajes míticos y leyendas.

Valores poéticos: El recurso literario más recurrente en el texto es el de la personificación; las nubes, las estrellas, los títeres hablan, sienten, duermen. Junto a esto abundan las explicaciones mágicas como la del gigante guardia que pinta las rayas de los pasos de peatón, y comparaciones como la de las estrellas con los panaderos y las faroles: "- La verdad es que a las estrellas durante el día no se las ve, en algún sitio tenían que estar, como los panaderos que trabajan por la noche y descansan durante el día" (pág. 29)., "- O las farolas que se ponen de acuerdo para alumbrar al mismo tiempo, cuando acaba el día, y apagan su cara iluminada antes de que salga el Sol, todas al mismo tiempo, aunque a veces he visto alguna despistada" (págs. 32 y 33). El títere anciano explica a los niños el significado de los ronquidos y en esta explicación entremezcla sueños, fantasía y ronquidos; es curioso que una un término tan común, casi vulgar, como los ronquidos, con otros mucho más poéticos: "Cada vez que soñamos con algún lugar mágico, los soplos de aire y la fantasía nos llevan allí en compañía de las personas que queremos. Los ronquidos son nuestros sueños lanzados al espacio" (pág. 65). No parece una explicación muy convincente pero a los niños del cuento les vale: sueñan que desean volver a su casa, y así fue.

Algún/os aspecto/s que destaca:

Este libro es adecuado para niños pequeños y, aunque deja volar la imaginación, no se caracteriza por sus valores poéticos, tal vez por los lugares comunes que utiliza y por el predominio de diálogos muy sencillos.

3.36. *La rebelión de Karen*

Datos bibliográficos y de la edición: José María (Chema) Hernández Aguiar, *La rebelión de Karen*, Barcelona, Editorial Casals, colección Punto Juvenil, 1996, 117 páginas. Ilustrador: Luis Sánchez Robles. Formato: Formato de libro de bolsillo, con algunas ilustraciones en blanco y negro muy poco vistosas.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: El profesor Lowy, un famoso inventor de juguetes ha desaparecido y, mientras la policía lo busca, él permanece encerrado en un sótano de la fábrica elaborando una antigua pócima que devuelve la vida a los juguetes. Sus compañeros de encierro son dos niños, Estela y Eduardo, un titiritero, José Ángel, un músico callejero, Paulo y una narradora de cuentos, Giovanna. El profesor consigue acaba su fórmula y la prueba con un oso que, en realidad, tiene el alma de un jefe indio por lo que decide mejorarla. Esta vez la prueba con Karen una muñeca guapa y delgada, con la intención de que niños y mayores olviden las apariencias y la belleza superficial y se fijen en la bondad del corazón. Karen cobre vida y, entonces, el profesor idea una fórmula de maquillaje que transforme a todas las muñecas en seres preocupados por algo más que sus vestidos. El problema surge cuando las niñas y sus madres también se ponen el maquillaje por lo que las muñecas rechazan su vida fatua y superficial pero las mujeres se convierten en personan vacías, de goma, todas con el mismo rostro. El profesor da una rueda de prensa y lo explica todo para asombro de la policía; se siente apabullado pues no esperaba que las madres y sus hijas usasen la fórmula y ahora no sabe qué hacer, entonces su amigo el Sabio Chino, que ya en otra ocasión lo había asesorado, le dice que no se preocupe que niñas y mujeres volverán a su forma habitual muy pronto.
Tema o temas: La narración comienza siendo un relato de misterio, empieza con una desaparición y un acertijo por lo que la intriga garantiza la atención y las expectativas de lector, pero pronto se convierte en un cuento moral: de un lado critica el afán de las niñas por parecer maniquíes hasta el punto de enfermar y, de otro, la escasa capacidad de jugar y fantasear de los niños actuales que se entretienen con las máquinas. El grupo de personas que acompañan al profesor están destinados a ayudar a chicos y mayores a recuperar la imaginación, de ahí su profesiones: “-Sí, pero a mí lo que más me impresionó fue que decenas de niños con la cabeza agachada y una maquinita en las manos se sentaban solos a apretar unos botones y al rato se escuchaba: ¡Tres mil puntos!” (pág. 46), “-Sí y recuerdo cómo los niños y los mayores se divertían con los cuentos de Giovanna, los títeres de José Ángel y las canciones de Paulo, y sobre todo que los que escuchaban, reían juntos, imaginaban lo que contabas y no seguían ningún manual de instrucciones para divertirse, no necesitaban pilas, ni aparatos, ni historias acabadas” (pág. 46).

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

El autor expone abiertamente su visión de la infancia y de sus juegos y juguetes en la sociedad actual, así dice que los niños de hoy no saben jugar y que es preciso enseñarles; escoge para ello uso personajes cuyas actividades parece que se extinguen porque pertenecen a otra forma de entender las relaciones y el entretenimiento; cuentacuentos, titiriteros y músicos, son profesiones que necesitan la comunicación y el contacto con las otras personas. También culpa de alguna forma a las muñecas que se ofrece a las niñas de la obsesión que éstas pueden sentir por la apariencia hasta el punto de anteponerla, incluso, a la salud. Además, defiende el poder de la fantasía y la imaginación. Por otro lado, añade la idea del derecho a decidir lo que cada uno quiere hacer con su vida, algo exagerada si tenemos en cuenta que se refiere a una muñeca, este planteamiento tiene una carga de moralina excesiva: "-Somos tus amigos, deseamos que tú decidas lo que deseas hacer con tu vida y por eso te hemos ayudado para que puedas moverte, andar y pensar por ti sola" (pág. 80), "Cuando ya había decidido abandonar, comprendió que sólo estaba fotografiando su bello físico. Conversó durante hora con Karen, la descubrió con todo su esplendor interior que estaba repleto de sentimientos; plagado de buenas intenciones, asombrosas capacidades e inteligentes y generosos pensamientos. José Ángel cogió de nuevo su cámara, enfocó al corazón, reveló esa única fotografía y la auténtica Karen se mostró" (pág. 95). El compromiso del autor es evidente, y no se esconde para decirle al lector lo que piensa, aunque quizás su forma explícita de decirlo no posea la sutileza ni la poesía propias del lenguaje más literario: "-Sí, me produce mucha tristeza ver cómo muchas jóvenes descuidan su interior, como yo que antes era hueca. Hay jóvenes que se preocupan sólo de su físico llegando a enfermar por tener mi silueta. Ahora, lo más bello que poseo, lo llevo dentro, muy dentro, donde antes sólo había aire" (pág. 115). Junto a este didactismo, introduce notas de humor a través de la figura del inspector Gil, torpe y creído, y de algunas escenas que por disparatadas parecen casi surrealistas, como la del restaurante chino cuando los policías recogen todos los rollitos de primavera de los paltos para analizarlos.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona. Un narrador omnisciente que no sólo narra los hechos que suceden sino lo que piensan y sienten los personajes: "Tantos años esperando este momento y de pronto, el miedo se apoderaba de él. ¡Cuántas veces el Profesor deseó conversar con sus juguetes, saludarlos cada mañana, que relataran a él y a los niños sus aventuras, alegrías, penas e ilusiones! Siempre había deseado que sus creaciones, sus nuevos juguetes conversaran con él, opinaran, incluso se manifestaran en desacuerdo con su inventor. Y ahora que su sueño se podría abrazar. El pánico a lo desconocido hacía temblar hasta sus peludos macarrones blanquecinos" (pág. 21). En ocasiones el narrador omnisciente da paso a la narración de alguno de los personajes pues, igual que las matrioskas rusas, la narración esconde en su interior otras narraciones, tal como sucede cuando Estela cuenta la historia de su amiga Ana, en ese caso el narrador pasa a ser un narrador-testigo: "Ana y yo conseguimos que nos regalaran sus trajes de fiesta, sus bañadores y ropa de playa, su boutique, su coche deportivo rojo, su casita de campo, y tantas y tantas prendas y objetos que ya no recuerdo. Bueno, recuerdo mucho su caja de cosméticos y la peluquería. Nos encantaba" (pág. 36). El Sabio "Pensamiento del Cielo" también cuenta la historia antigua de por qué desean unos chinos robar los inventos del Profesor. Es decir, la obra tiene un narrador principal que guía al lector y narradores circunstanciales que aportan información a la trama.

Personajes: En la obra aparecen bastantes personajes, cada uno de ellos con una función determinada por lo que no podemos afirmar con rotundidad que exista un personaje principal. Aún así la acción transcurre en torno al Profesor Lowy y el grupo que lo acompaña. El profesor es un inventor obsesionado por sus creaciones y porque éstas tengan vida propia y por eso se encierra en un sótano para lograr una antigua poción que pueda revivirlos. Junto a él lo hacen dos niños, Estela y Eduardo, la contadora de cuentos italiana Giovanna, el músico callejero Paulo y el titiritero cubano José Ángel. Todos se encerraron durante cinco meses sin que el lector sepa muy bien por qué; es comprensible que el profesor viva oculto trabajando pero, ¿qué papel desempeñan sus compañeros de encierro? Imaginamos que ayudar al Profesor pues todos desean que los niños aprendan a jugar de otra forma y que los juguetes muestren su interior, pero esto se deduce del texto, no se aclara. Junto a ellos, aparece la muñeca Karen que recuerda a tantas otras que están en el imaginario colectivo y, en concreto, a Barbie, la más conocida ya que como ella tiene ropa, zapatos y accesorios y un novio que la acompaña. Karen vive gracias a la pócima y muestra sus sentimientos y deseos, además de sus recuerdos lo que significa que, cuando era muñeca, también pensaba. Vinculado al grupo principal está el Sabio Chino cuya descripción física lo asemeja a una figura de porcelana muy común entre la decoración oriental: "Estela y Eduardo parecían intrigados y hechizados por el misterioso aspecto del Sabio del que deslumbraban su larguísima barba blanca, la cabeza rapada y brillante, una mirada transparente e intensa, y un extraño amuleto que colgaba de su cuello elaborado con fragmentos de cielo mañanero" (pág. 54). Sus "poderes" y atributos no hacen sino conformar un estereotipo que se repite en la literatura, también en las películas, del místico cuyos razonamientos son incomprensibles pero cuya autoridad emana precisamente de su sentido trascendente de la vida. Esta figura aparece en algunas de las películas que los niños reconocen con facilidad (*Mulán*, *Kung Fu Panda*). Aunque no sean caracteres principales, hay dos personajes en la obra que destacan por la función que desempeñan, son extravagantes y aportan humor al relato, son el Inspector Gil, rudo y experimentado pero algo tonto, y el conserje de la fábrica, don Leocadio, el hombre que vigilaba dormido, literalmente dormido. El Inspector Gil queda en ridículo en varias ocasiones como cuando el Profesor pone en marcha los juguetes teledirigidos y cree que un grupo terrorista ha asaltado la fábrica; o cuando en el restaurante chino manda que todo el mundo se esté quieto y no toquen los rollos imperiales: "Los comensales estaban estupefactos y aterrados. Sin lugar a dudas se trataba de un policía demente, un borracho o de un tragón irremediable" (pág. 10). Gil recuerda a esos policías que pueblan el cine y la literatura cuyas acciones desmedidas no hacen sino dejarlo en evidencia (como sucede al inspector Jacques Clouseau en *La pantera rosa*). Por su parte, Don Leocadio es un sinsentido pues vive dormido: "Realmente, jamás vivió despierto, ni siquiera su familia recordaba la última ocasión en la que caminó con los ojos abiertos, y sin embargo, durmiendo despierto, bromeaba, conversaba, era tan cariñoso como una estrella correteando de la mano de otra. Don Leocadio, ese era su nombre, era tan especial, que en vez de despertador utilizaba dormidor, un extravagante reloj que lo dormidespertaba con un fuerte ronquido, aunque a veces le costaba dormidespertarse y entonces su esposa le gritaba: -¡Leocadio, Leocadio, cierra los ojos y levántate ya de la cama!" (pág. 23). Estos dos personajes, el inspector y el conserje, son los más divertidos y los menos pretenciosos porque los demás se rodean de un aire filosófico y de misterio poco espontáneo y, en algunos casos, incomprensible: ""Pensamiento del Cielo" supo que sus días y sus noches pasarían pero que jamás ciudad alguna le daría la felicidad, que tanto anhelaba, Debía encontrarla cerca de él, a su lado, dentro de él. Ahora ya tiene ciento veinte años y cuentan que su tiempo transcurre de manera distinta a los demás humanos porque "Pensamiento del Cielo" desanda todos los caminos que recorrió, hasta que de nuevo

regrese a las entrañas amorosas de su madre" (pág. 51). En el plano de los personajes hemos de señalar que la obra expone algunos estereotipos, por ejemplo, habla de los chinos para referirse a la banda que desea robar los inventos del Profesor para copiarlos, o bien se refiere a la facilidad de palabra de los cubanos: "José Ángel que era un cubano de verdad, es decir, todo palabras, enseguida intervino "(pág. 45).

Léxico: El léxico no es complicado pero, en ocasiones, debido a la estructura sintáctica de la frase o a las metáforas o comparaciones utilizadas no se entiende. Vocabulario sencillo pude complicarse debido a las asociaciones que hace el autor o a las imágenes que suscita: "Un día cuando ya estaba completamente agotado se sentó a la sombra de un urbano pino con reuma, de los regados por el humo y el hollín de los coches" (págs. 52 y 53).

Sintaxis: Tal como hemos comentado en el léxico, la sintaxis, a veces, se vuelve algo forzada porque se aclara algún concepto, se introducen oraciones a modo de comentarios o simplemente se utilizan las frases subordinadas. En determinadas ocasiones, el uso de los signos de puntuación no ayuda a la estructurar el párrafo y, de este modo, mejorar la comprensión, se convierte en una oración muy larga: "Encerrado con una docena de juguetes preparaba una antiquísima pócima. Supo de su existencia por sorpresa cuando estudiaba unas pinturas primitivas donde aparecían dibujados con colorantes naturales unos juguetes animados y la silueta de un extraño recipiente en cuyo interior aparecían hojas de distintas plantas y minerales" (pág. 17); "Desde la llegada del Sabio, todos habían perdido la noción del tiempo. Los relojes se pararon, y es que siempre sucede, que cuando un anciano sabio regresa en el tiempo y pasa junto a un reloj las agujas, confusas, titubean, discuten entre ellas si regresar o repetir la visita a sus vecinos de izquierda a derecha. Pasado algún tiempo, nadie sabe cuánto, "Pensamiento del Cielo" habló" (pág. 55).

Descripciones: Además de la pequeña descripción física de "Pensamiento del Cielo", que ya se ha comentado en el apartado de los personajes, hay otras descripciones de personajes, breves, aunque la del osito transformándose después de sumergirse en la pócima es lo suficientemente expresiva para que el lector se haga una idea de cómo se produce este cambio: "Al momento las pupilas del osito se llenaron de lágrimas. Unos segundos después comenzó a revolverse en la bañera. Su cuerpo se estiraba, aumentaba de tamaño a cada instante, parpadeaba y movía sus ojos, enredados entre pestañas, sin embargo, su mirada resultaba inquietante, extraña, humana y salvaje al mismo tiempo" (pág. 28).

Diálogos: Son muchos los diálogos que aparecen en la obra, combinados con los fragmentos narrativos. Se refieren siempre a las intervenciones de los diferentes personajes y son los del Sabio Chino los únicos que varían un poco en intencionalidad porque nunca responde lo que se espera de él y aprovecha para contar algún pensamiento o historia cada vez que interviene. Paulo sorprendido, preguntó: -¿Cómo sabes que te busco y deseo que me acompañes? ¿Cómo conoces mi nombre? El Sabio sonrió y le preguntó: -¿Te imaginas tú con otro nombre? Mira Paulo, hace muchísimos años …" (pág. 53).

Otros: Hay que constatar algunos errores ortográficos en la edición, que no parece muy cuidada en este aspecto: "sobretodo" (pág. 46), "espectantes" (pág. 74), "aquél" (pág. 111).

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No existe ambigüedad, el mensaje es explícito, en cuanto a la connotación, se desarrolla fundamentalmente a través de las figuras retóricas y los recursos literarios que utiliza el autor. Por ejemplo, ¿qué significa "olas de belleza"?: "una hermosísima muñeca rubia de ojos azules, con una silueta de olas de belleza, delgada y esbelta" (pág. 36), o ¿por qué compara los dedos del Profesor con "macarrones blanquecinos"' (pág. 21). Estas imágenes son las que favorecen una interpretación más libre de los lectores.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No es preciso ningún conocimiento previo de los lectores.

Mitos o leyendas: La idea principal del libro: los juguetes que cobran vida es un tema recurrente que ha culminado con la trilogía de Walt Disney *Toy Story*.

¿Relación con otros textos?: La idea principal del libro: los juguetes que cobran vida, recuerda a "El cascanueces y el rey de los ratones" de Hoffmann, así como a otros de sus relatos en los que aparecen autómatas como protagonistas, el ballet Coppélia es una muestra de ello. Este ballet se basa en uno de sus cuentos ("El hombre de arena") y narra la historia de un inventor misterioso y pálido, el Doctor Coppélius, que tiene una muñeca danzante de tamaño real. Parece tan real que Franz, un pueblerino, se enamora de ella dejando de lado a su verdadero amor.

Valores poéticos: En la narración se utilizan distintos recursos literarios: comparaciones, algunas bastante fáciles de identificar: "Los esfuerzos de tantos años de investigación, el trabajo intenso de los meses ocultos y sobre todo, la bondad de la causa que lo inspiraba, le apretaban el estómago como el mordisco de un cocodrilo" (pág. 21); metáforas sencillas y comunes: "Eduardo, repleto de hormigas invisibles que le impedían estarse quieto a sus ya nueve años, preguntó inquieto" (pág. 22); sinestesia: "voz sabor a miel" (pág. 22), "La voz de Karen era encantadora, dulce y afrutada, regada con unas gotitas de chocolate caliente" (pág. 80); antítesis: "se despertaba para dormir", "durmiendo despierto" (pág. 22); redundancias: "reirán de risa y no de envidia" (pág. 22). También hay exageraciones: "el Profesor Lowy viajó hasta los lugares que jamás el hombre había visitado en busca de los casi extinguidos componentes naturales de aquella extraordinaria pócima" (pág. 17) y situaciones ridículas, imágenes casi surrealistas: "-Tiren los cubiertos al suelo, levanten las manos, despacio o les vuelo la cabeza. Dejen lentamente de masticar, cierren las bocas, y no toquen los rollos imperiales. Al instante, se escuchó un ruido ensordecedor, metálico; un aluvión de tenedores, cuchillos y cucharas inundó el aseado piso del comedor. De inmediato, el crujido de los dientes devorando la comida se detuvo, unos la hospedaron en su boca, otros la tragaron entera, alojándola en sus estómagos" (pág. 10). El narrador se permite algún juego de palabras para provocar el chiste: "Cuando los policías se acercaban al almacén acompañados por el Inspector Gil, vestido con ropa de combate y armado hasta los dientes, llevaba un bolígrafo en la boca…" (pág. 66).

Algún/os aspecto/s que destaca:

La historia combina el humor con la moraleja y las lecciones para los pequeños lectores de forma algo maniquea. El texto es demasiado pedagógico.

3.37. *Las aventuras de Motita de Polvo*

Datos bibliográficos y de la edición:

Lola Suárez, *Las aventuras de Motita de Polvo*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 9 años), 2011, 82 páginas.
Ilustrador: Jacobo Muñiz
Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con un cuidado papel e ilustraciones en la mayoría de las páginas. Estas ilustraciones no ocupan la página al completo sino que se ordenan a modo de detalle. Destacan por su ternura y originalidad ya que, en ocasiones, incorporan, como un collage, elementos reales: ojos o boca con colmillos de vampiro.

Datos sobre el autor/a:

Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.

Sinopsis del argumento:

El día que las chicas y la señora de la limpieza sacudieron la alfombra, Motita de Polvo salió volando junto a muchas de sus hermanas; este fue el principio de un viaje que la llevó a conocer diferentes lugares de la casa y a distintos personajes. Primero aterrizó en lo alto de un armario, allí la recibieron, de mala gana, las pelusas, después conoció a la Pulga del perro Nemo con la que llegó hasta el baño. Junto al estante de la toallas, entabló amistad con tres borras de algodón y una pizca de felpa y conoció a una familia de ácaros que buscaban a su hijo perdido, también amigo suyo. Polvo de Purpurina fue su último descubrimiento en medio de las maderas del piso del salón. Convenció a Purpurina, que se sentía muy sola, para que la acompañara a buscar a su amiga la Pulga de perro, ella encontraría una solución. Pulga de perro las llevó hasta el desván donde tanto Motita de Polvo como Purpurina encontrarían a todas sus hermanas y podrían vivir libremente.

Tema o temas:

En esta obra, la autora crea una historia a partir de lo insignificante, tal como haría Andersen con sus cuentos; habla sobre lo cotidiano y da vida a lo aparentemente vulgar y común. De repente, el espacio reducido de una casa es un mundo enorme, increíble para una motita de polvo lo cual demuestra que todo, personajes, situaciones, espacio, tiempo depende del cristal con que se mire: “Por mucho que quisiera le costaba entender que Pulga fuera dueña del perro, pero lo decía con tanta seguridad que probablemente estuviera en lo cierto: ¡cuántas cosas le quedaban aún por descubrir! ¡Qué mundo tan increíble tenía alrededor!” (pág. 26). Este es el tema principal de la historia: el afán por conocer, por vivir aventuras de su protagonista. Pero este planteamiento se aprovecha, de alguna forma, para exponer otros temas, entre los que destacan el rechazo a la soberbia y la necesidad de superar el miedo que sólo consigue que se imaginen peligros donde no los hay. Para exponer la primera idea se utiliza a las pelusas del armario, que son vanidosas, se creen mejores que Motita y resultan más temerosas que ella: “¡Somos pelusas de encima de los muebles! ¡Jamás caeremos tan bajo como tú y las de tu especie, que viven en el suelo, soportando que todo el mundo las pise!” (pág. 12), “Las pelusas se encogieron, rodando sobre sí mismas, formando extrañas pelotas. -¿Has dicho “chicas de la limpieza”? Aunque también ahora hablaban todas juntas, la voz que oyó Motita era muy débil. –Pues sí- encantada con el interés que ahora le mostraban, siguió su relato-. Sacudieron la alfombra y muchas de mis hermanas se echaron a volar, pero yo estaba

medio dormida y tuve que esperar a que la señora de la limpieza… -¿La señora de la limpieza? ¿También estaba ella? Las pelusas temblaban sin control" (pág. 13). La imagen de los ácaros que Pizca de felpa transmite a sus amigas hace que el miedo se apodere de ellas aunque, en realidad, nunca los han visto, de hecho, cuando conocen uno, descubren que no es siquiera fiero y que son ellas las que lo tienen que consolar demostrando así que el miedo no es buen consejero: "-¿Tú eres un ácaro?- Motita no sabía con qué carta quedarse: tenía ganas de reír y de llorar, ¡tan aliviada se sentía! -Pero… ¿pero no tienes que ser enorme y con muchos ojos y con una boca grande, y… y…" (pág. 46), "¡Qué alivio! Así que los monstruos de pesadilla resultaron ser inofensivas y asustadizas criaturas, a las que, efectivamente, costaba trabajo ver, no porque se escondieran, sino porque eran casi transparentes…" (pág. 48). Por último, cabe destacar una lección que da Motita de polvo y es que hay que tener valor para seguir adelante a pesar de los obstáculos: "-¡Bueno!-dijo en voz alta, hablando consigo misma para darse ánimos-, amiga Motita, ¡hay que seguir adelante! Está visto que aquí no vive nadie y no me gusta nada no tener compañía… ¡Ojalá me encontrara a alguien, aunque fuera una pelusa antipática!" (pág. 62).
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La autora se decanta por lo insignificante como materia literaria y así crea un universo lleno de personajes impensables que, además, conviven con los humanos en sus casas. Resalta aquello que, aparentemente, no tiene valor y construye historias coherentes con estos personajes a los que otorga capacidad para pensar y para sentir. El punto de vista de la autora se entrevé, sobre todo, en su defensa de la amistad y la compañía, esto es lo más importante y así lo declara Purpurina: "Por eso, desde entonces, siempre que hay luz me refugio aquí, debajo de este grano de arena, para evitar que me descubran. ¡Tú eres la primera con la que hablo en mucho tiempo! ¿Entiendes por qué estoy harta de mis colores? ¿Para qué me sirve ser tan bonita si tengo que vivir escondida y sola?" (Pág. 70). No sirve vivir a oscuras, triste y sola, parece decir Lola Suárez, nuestro destino es estar alegres y para lograrlo hay que arriesgarse, esto se refleja en el final de la obra en el que la Motita no sólo encuentra a sus hermanas, sino que éstas están llenan de colores gracias a la luz del sol: "-Pero… Pero… ¿Cómo es posible que luzcan tan preciosas? ¿Ya no son canelas, como yo? ¡Pulga!, ¿qué ha pasado? –Es el sol, querida Motita: cuando tus hermanas bailan en uno de sus rayos, lucen así de bonitas, porque su luz les presta todos los colores y tú, que eres la más linda de todas, estarás realmente increíble cuando te unas a ellas…" (Pág. 81).
Elementos narrativos: Narrador: La narración se organiza a través de la tercera persona omnisciente que va relatando todo lo que sucede a la Motita, también narra cómo viven y sienten los personajes que ésta se encuentra en su camino: "Las pelusas, indecisas, miraban hacia abajo. Se estremecían pensando en la caída, pero sabían que si se quedaban acabarían convertidas en una mancha pegada al paño del polvo de la señora de la limpieza, que tenía la manía de usar líquido para dejar los muebles bien brillantes" (pág. 16). Como es función de este narrador, es el que guía al lector aportando todos los detalles, del presente y del pasado de los personajes, que no pueden apreciarse a través de los diálogos: "Motita, sobresaltada, miró a los lados buscándolo. Ella recordaba al enorme perro de la casa que muchas veces entraba corriendo como un loco, resbalando en su alfombra haciéndola temblar a ella y a todas sus hermanas. En algunas ocasiones se tumbaba, y aún era peor, porque las mataba de calor y sus ronquidos eran inaguantables" (pág. 25). Gracias a él contemplamos el mundo desde otra perspectiva, la de los seres diminutos.

Personajes: La protagonista de este relato es Motita de Polvo, es decir, una mota de polvo que vivía en un alfombra hasta que, el día de la limpieza, la sacudieron y comenzó a viajar por la casa. Motita es pequeña pero arriesgada: "Motita, cuando hubo pasado la algarabía, se descubrió la cara y, aún asustada pero llena de curiosidad, las miró atentamente. Era muy decidida y tenía ganas de conocer a las irascibles habitantes del armario" (pág. 12). Tiene ganas de conocer y experimentar diferentes aventuras, por eso le encanta volar: "-Pero ¿qué pasa? ¿Por qué están tan asustadas? ¡Pueden irse a vivir a otro mueble! ¿No les gusta viajar, volar por el aire? ¡Es lo más divertido del mundo!" (pág. 14). Es despierta e inteligente a pesar de su tamaño: "-¡Oh! ¡Cállate! No seas tan pesimista. Tú sólo ven conmigo. Te iré explicando mi plan, pero tienes que salir de debajo de la arena" (pág. 72), de este modo Motita consigue sacar a Purpurina de su soledad, como antes había salvado a las pelusas de morir bajo el paño del polvo. Su capacidad de razonar se asemeja a la de los humanos: "Las despertó el movimiento que provocaba la marcha de Nemo. Motita se puso en pie de un salto: ¡el problema estaba resuelto! La casa de Pulga estaba cerca de la cabeza del perro, y los perros corren con la cabeza adelante… ¡solo tenían que andar siguiendo la dirección del trote de Nemo! Aunque este decidiera pararse, ya les había marcado el camino" (págs. 75 y 76). Junto a Motita aparece toda una corte de personajes de tamaño insignificante: las pelusas de polvo, vanidosas pero temerosas; una pulga de perro, inteligente y con mucha experiencia del mundo; las borras de algodón, hermosas y amables; pizca de felpa, cariñosa aunque algo prepotente pues cree saberlo todo sobre los ácaros a los que nunca ha visto; los ácaros del polvo, descritos como auténticos monstruos que resultaron ser pequeños y familiares; polvo de purpurina, muy hermosa pero triste y solitaria. Aparece también un grano de arena en el que se esconde Purpurina, pero éste no tiene vida. Los personajes negativos son la señora de la limpieza, Severa, con su trapo húmedo, y las chicas de la limpieza, Candida y Maruca; en el universo de Motita, los humanos no cuentan, no tienen valor. Ya hemos comentado que, al principio, los ácaros son descritos como auténticos monstruos:"-Dicen -siguieron contando en voz baja, quitándose la palabra una a otra-, dicen que son monstruosos. Son muy grandes, peludos, y tienen cuatro ojos que nunca se cierran…" (pág. 40), "-¡Oh! Son muy inteligentes, se esconden para que no los descubramos y, cuando estás desprevenida, ¡zas! ¡Te comen! –Pizca parecía ser quien mejor los conocía, y volvía a llevar la voz cantante" (pág. 41). Al final, no resultaron ser así, por lo que, a veces, los rumores solo contribuyen a alimentar la ignorancia, es mejor hablar con conocimiento de causa.

Léxico: Aún siendo un vocabulario sencillo, en el texto no aparecen términos excesivamente simples, sino adecuados a un nivel de lengua coloquial pero también culto, palabras como "rechoncho" (pág. 24), "galante", "ruborizadas" (pág. 36) o "embelesada" (pág. 64) se combinan con expresiones más familiares como: "correr como un loco" (pág. 25). En algunos párrafos predomina el léxico relativo a las sensaciones: "suaves", "esponjosos", "agradables" (pág. 35), vocabulario que se refiere al tacto para describir las borras de algodón, o a la vista para decir cómo es Purpurina: ""azules", "destellos", "brillaba", "sol", "colores", "tonalidad" (pág. 64). Encontramos también algún dialectalismo como "canelito claro" (pág. 65).

Sintaxis: La estructura sintáctica de este relato, a pesar de que es para lectores principiantes, está bien elaborada, se utilizan diferentes tipos de frases (negativas, adversativas, de relativo, aclarativas): "No le gustaron demasiado, pero pensó que lo único que podía hacer era sonreír y saludarlas, así que se puso de pie intentando ocupar el mínimo espacio para no pisar a nadie. -¿Quién eres tú? ¿Qué haces aquí? Las preguntas la

pillaron por sorpresa y, procurando disimular sus nervios, buscó con la mirada a ver quién había hablado" (pág. 8), "Las pelusas, indecisas, miraban hacia abajo. Se estremecían pensando en la caída, pero sabían que si se quedaban acabarían convertidas en una mancha pegada al paño del polvo de la señora de la limpieza, que tenía la manía de usar líquido para dejar los muebles bien brillantes" (pág. 16). También se usan las formas no personales del verbo con corrección: "Pasado el primer sobresalto. Motita empezó a disfrutar de su viaje por el aire. A su alrededor contempló a sus numerosas hermanas, dando volteretas, chocando entre ellas, persiguiéndose, planeando en el vientecillo producido por las sacudidas de la alfombra que Cándida y Maruca seguían vapuleando" (pág. 6). La mayoría de las veces, los párrafos son cortos, pero no siempre es así.

Descripciones: Las descripciones se refieren a los personajes que van apareciendo a lo largo de la narración, la primera de ellas es la de Motita: "Motita de Polvo es muy, muy pequeña. Casi más pequeña que la punta de un alfiler o de una aguja de bordar. Su cuerpo es redondo, con unos piquitos que le hacen parecer un adorno de árbol de Navidad diminuto. Tiene los ojos chicos y vivarachos, un puntito por nariz y una boca que siempre sonríe" (pág. 5). Esta descripción parece preparada para realizar un dibujo de Motita; de los otros personajes también se enumeran los aspectos más significativos: las pelusas del armario son "más grandes, con pelusilla por todo el cuerpo, y alguna tenía forma alargada. Motita era de color marrón claro, pero sus nuevas vecinas eran grises, incluso las había de color negro" (pág. 7), la pulga se describe como "Era enorme, de color canelo oscuro, casi negro; tenía los ojos saltones y una boca rarísima, acabada en una especie de trompa muy delgada. No tenía brazos, pero no los necesitaba porque tenía nada menos que seis patas, algunas de ellas muy largas" (pág. 21), para retratar a las borras se exponen características físicas pero también de carácter: "Vio que eran redondos, sin picos, aunque sus brazos y piernas eran iguales. Cada uno era de diferente color: verde, amarillo y rosa. Aparentaban ser muy suaves, esponjosos. Los encontró muy bonitos y agradables y, como parecían simpáticos, abrió los ojos y los miró sin reservas, mientras les devolvía la sonrisa" (pág. 35), en cambio, del ácaro del polvo sólo se dice que "era un bichejo diminuto, tan pequeño que hasta Pizca parecía enorme a su lado" (pág. 44). Purpurina es para Motita la belleza: "Tenía el cuerpo totalmente redondo, pero sin los piquitos del suyo, y sus piernas y brazos eran como los de ella… pero ahí se acababa el parecido. Los ojos de la habitante de aquel lugar tan triste eran grandes y muy azules. Al moverse, despedía mil destellos y toda ella brillaba como un sol diminuto. De su cuerpo salían absolutamente todos los colores, y cambiaban de tonalidad al más mínimo de sus movimientos" (pág. 64). No hay descripciones detalladas de los escenarios por los que pasea la protagonista, basta con mencionar que es el alto de un armario, o una estantería de toallas, sin embargo, el narrador se detienen más en el suelo de parqué y en la buhardilla, las dos últimas paradas de Motita; el suelo "Era una especie de corredor muy largo, con paredes de madera a ambos lados y suelo de ladrillo. En algunos sitios había piedrecillas encajadas en mamadera, y o parecía un lugar muy agradable para vivir" (pág. 58) y la buhardilla, como todas las buhardillas, "era muy grande, y tenía gran cantidad de muebles en desuso arrimados a sus paredes. Había también algunos baúles viejos, con las tapas mal encajadas, de los que salían vestidos antiguos, disfraces y largos trajes de fiesta ya pasados de moda en los que aún brillaban las lentejuelas y los bordados" (pág. 79). Al final, tanto Motita como Purpurina llegan al lugar ideal para ellas, aquel que está a salvo de la limpieza, el de los trastos viejos.

Diálogos: Los diálogos son abundantes e importantes porque la historia narra el "viaje" de la Motita en el que se va encontrando a distintos personajes; con cada uno de ellos entabla

una conversación que aporta información y experiencia a la pequeña protagonista. Por este motivo también abundan las interrogaciones y las exclamaciones, los saludos y las explicaciones.

Otros: Existe un error en la coherencia narrativa porque se confunde el nombre de un personaje, donde debería ir Pulga se dice Purpurina, esto, aunque no es decisivo para entender el desarrollo de la trama, se puede prestar a confusión: "Cuando estuvo cada una en el sitio indicado, Purpurina se dedicó a picar al pobre perro hasta hacerlo correr en la dirección que ella quería" (pág. 78).

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No hay una especial atención a la connotación o a elementos ambiguos dentro de la historia.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No

Mitos o leyendas: No aparece ningún mito o leyenda de forma implícita o explícita en el relato.

¿Relación con otros textos?: La temática de la obra recuerda los cuentos de Hans Christian Andersen. El autor danés era capaz de crear un cuento a partir de elementos cotidianos e insignificantes y daba vida a personajes inanimados con los que, de paso, alecciona al lector. Además, existen películas destinadas al público infantil que también recuperan este protagonismo de lo pequeño, entre ellas "Cariño he encogido a los niños", producción de Walt Disney de 1989, en la que un grupo de niños, debido a un invento, se vuelve tan pequeño que el jardín de su casa es una jungla terrible, viajan a lomos de una hormiga y uno de ellos está a punto de ser devorados por su padre después de que cae en una taza de leche con cereales. En cambio en "Horton", producida por la 20th Century Fox en 2008, se cuenta la historia de un pueblo, los Quien, que vive en una mota de polvo.

Valores poéticos: Algunas imágenes sirven para explicar cómo puede ver el mundo que la rodea un objeto tan minúsculo: los pelos son un bosque y Motita trepa por uno de ellos como por un árbol (pág. 20). También se utilizan comparaciones: la boca de la pulga es como una pajita de refresco (pág. 23) y personificaciones, en realidad, todo el texto se basa en la personificación de objetos y seres como los ácaros.

Algún/os aspecto/s que destaca:

Destaca en esta obra, la imaginación de la autora para recrear un universo tan particular y su esfuerzo narrativo para que el lector vea el entorno de la casa con los ojos de estos personajes tan sorprendentes.

3.38. *La sirenita Mary Paz*

Datos bibliográficos y de la edición: Isabel Medina, *La sirenita Mary Paz*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 6 años), 2004, 68 páginas. Ilustradora: Evelyn Davidii. Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con un cuidado papel e ilustraciones en la mayoría de las páginas. Estas ilustraciones no ocupan la página al completo, destacan por su ternura así como por los tonos pasteles y suaves.
Datos sobre el autor/a: Isabel Medina nació en La Gomera pero desde muy pequeña residió en Tenerife. Es en esta isla donde ha desarrollado toda su labor profesional como maestra y como autora de una fecunda obra para niños y jóvenes entre la que se incluye la narración, el teatro y la poesía. Según ella misma comenta, comenzó escribiendo para sus alumnos porque en esos momentos no se disponía en la escuela de textos apropiados para ellos, y mucho menos que hablaran de su realidad y su tierra.
Sinopsis del argumento: La obra cuenta la vida de la pequeña Mary Paz, desde que nace hasta que cumple tres años y sus padres le anuncian que va a tener un hermano. Comienza con su nacimiento y, a partir de ahí, se van enumerando situaciones que muestran que va creciendo: aprende a caminar, a hablar, va celebrando sus cumpleaños, etc. Se narra su relación con su muñeco preferido, Asterisco, y los sueños que tiene, primero sueña que es un árbol, después una sirena, y por último un pájaro que lleva un bebé en la espalda.
Tema o temas: La historia de Mary Paz es la de cualquier niña de su edad, sus razonamientos y experiencias son los que corresponden a un apersona que empieza a descubrir el mundo y todo a su alrededor es una novedad, a veces inexplicable. La realidad cotidiana desde la mirada de una niña, ése es el tema del libro.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La autora se pone en la piel de la niña y procura utilizar el lenguaje que usaría la pequeña para reflejar el mundo, la niña analiza su alrededor desde su perspectiva: “Por entonces ella tenía un problema. Le daba un poco de vergüenza reconocerlo, pero es verdad: aún no conocía bien el idioma de Asterisco. Y eso que se esforzaba. Tampoco conocía el de sus padres, tíos, abuelos. Todos los que no dejaban de marearla con tanto parloteo” (págs. 13 y 14). Es una visión tierna de la infancia, aunque también excesivamente edulcorada: “Se acabaron las discusiones. Aunque la verdad era que no le importaba mucho, porque sabía que sus padres la querían desde antes, antes incluso de molestar a mamá con sus travesuras dentro de su barriguita, que era un lugar un poco estrecho” (pág. 11), “Menos mal que hubo un idioma que nunca le falló: el de los abrazos, las caricias, los mimos” (pág. 14).
Elementos narrativos: Narrador: En el texto hay un narrador en tercera persona, una voz que no identificamos pero que es la del narrador omnisciente: “Pasó el tiempo, y Mary Paz crecía cada día más. Al principio era como un pelotita con brazos y piernas, que casi no se veía en su cunita. Después aprendió a sentarse y a mirar con curiosidad todos los detalles de su habitación.

Pero, sobre todo, Mary Paz miraba a su mamá, que era la que más besos le daba" (pág. 17). A veces, nos parece que es la niña la que narra, porque le habla al lector, o a su muñeco preferido, su confidente: "Así se lo contó a Asterisco. Seguro que ya nunca más se iba a poner triste, ni siquiera cuando el doctor Chaoky, el amigo de papá, intentara mirarle la garganta, precisamente cuando más le dolía" (pág. 15). Ella es la que le narra sus sueños como si se tratara de cuentos.

Personajes: El personaje principal es la niña Mary Paz, ella centra toda la acción y la hace avanzar. Junto a ella hay un personaje mudo, su muñeco, que, en realidad, no influye en la acción, simplemente la acompaña. Su familia, padres, hermanos abuelos y tíos sólo se nombran cuando se acerca su cumpleaños, pertenecen al mundo real, a la rutina cotidiana. Otros personajes, como el delfín forman parte del mundo de los sueños.

Léxico: El vocabulario es sencillo, como es habitual en los textos destinados a los lectores incipientes. Destaca el uso de diminutivos, muy frecuente, por lo que el texto se vuelve algo "ripioso", aunque imita el sentimiento de la niña pequeña: "Decidió nacer en domingo. No es que estuviera cansada de acurrucarse en la barriguita de su mamá, que era un lugar calentito, sino que pensó que ya era hora de ver el mundo" (pág. 69), "Se quedó quietita, como plantada en su jardín (...) Abajo..., abajo... Cada vez más abajo, hasta que Mary Paz notó una cosa húmeda que le hacía cosquillitas" (pág. 25), "Su familia eran puntitos de alfiler en al superficie azul. Poco a poco se fue tranquilizando: estaba tan bien, tan calentita en aquella corriente suave que la arrastraba mar adentro que creyó que nada malo podía pasarle" (pág. 39).

Sintaxis: La sintaxis es sencilla pero también encontramos párrafos complejos, frases compuestas pero fáciles de entender: "Te guardaré en el lugar más secreto de mi armario y mamá nunca sabrá tu escondite, y por las noches, cuando tenga miedo, o me asuste el viento, tú estarás conmigo. En mis sueños, claro" (pág. 36), "Empezó a zambullirse como una loca, a nadar veloz largos espacios marinos, a descubrir un mundo tan extraordinario que no lo hubiera imaginado: se dejó llevar, convencida de que la felicidad era azul, que tenía la forma azul de una ola suave, de un tobogán maravilloso por el que ella, la niña Mary Paz, convertida ahora en una preciosa sirenita, se deslizaba como si fuese el bichito más feliz del planeta" (pág. 46). El primer ejemplo es fácil de entender porque se construye como una enumeración disyuntiva, el segundo es un párrafo amplio sólo puntuado con comas y dos puntos, aunque empieza siendo también una enumeración y después continúa describiendo lo que ve, o se imagina la niña. El recurso de la enumeración y el paralelismo facilita al lector que siga el texto sin perder su significado.

Descripciones: No hay demasiadas descripciones en el texto y las que aparecen son breves y sólo detallan algunas pinceladas: "Asterisco y ella se enamoraron al instante. Ella, de su cara regordeta, sus ojos saltones, sus pelos tiesos y su sonrisa de payaso. Él, de sus mofletes de bebé tragón, de sus ojos oscuros, de su pelo negro y de su sonrisa de gatita siamesa" (pág. 11). Las descripciones más significativas son las que detallan cómo se va convirtiendo en árbol, sirena o pájaro, en todos los casos, breves y generales, sin mucho detalle: "De pronto empezó a sentir algo raro en los brazos: vio cómo empezaban a levantare como cuando hacía gimnasia (...) Los brazos, sus propios brazos, no le obedecían. Siguieron subiendo, subiendo hasta que ya no eran los brazos de la niña Mary Paz, morena y amiga de Asterisco, eran las alas de un extraordinario pájaro que se elevaba rápido... ¡rápido!" (pág. 56).

Diálogos: La niña habla con su madre cuando se le pierde su muñeco pero los diálogos más destacados, como es propio de su edad, son con seres imaginarios, su muñeco y amigo Asterisco y el delfín de su sueño.

Otros: Lo más destacado del texto es el punto de vista de la niña.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No podemos decir que sea un texto donde prevalezca la ambigüedad pero el hecho de que se narre desde la visión de la pequeña hace que cada suceso se convierta en mágico, desde su nacimiento a su primer año sin caminar ni entender lo que le decían. Los sueños son los episodios más imaginativos, pero no diríamos ambiguos pues se explican con claridad.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No, se pone a los lectores menos diestros, los más pequeños, delante de un espejo, les baste su experiencia, o cómo se imaginan que eran ellos mismos cuando nacieron y sus primeros años de vida.

Mitos o leyendas: No aparece ningún mito o leyenda porque, incluso cuando se refiere a un ser mitológico como las sirenas, se hace de forma muy elemental, tal como las imaginan los niños y niñas pequeños.

¿Relación con otros textos?: El único texto que se menciona es el de *La sirenita*, el cuento no la película, pero no sabemos si el de Andersen u otra versión más próxima a Disney. Esta relación entre la película y la obra de Isabel Medina se hace a través del título y de la referencia explícita de la niña: “Se sintió mareada. Jamás pensó que algo así le ocurriría a ella. Había escuchado el cuento de la Sirenita, y le había encantado, pero nunca pensó que llegaría a convertirse en algo tan hermoso y divertido” (pág. 45).

Valores poéticos: En el texto encontramos metáforas, comparaciones: “Pero ella no quería hacer gimnasia, quería solamente ver el queso anaranjado del sol que se metía poco a poco por la raya del horizonte” (pág. 55), personificaciones: “A Mary Paz, el asombro se le escurría por el pelo, negro y mojado” (pág. 51). Es un texto poético que se pone en el lugar de una niña muy pequeña por lo que las explicaciones fantásticas también son frecuentes: “Asterisco, el muñeco más especial que había nacido en la moderna Clínica de los Juguetes Sabios” (pág. 10). La autora utiliza mucho las repeticiones de términos. A veces usando un superlativo: “Un día, cuando se acercaba su tercer cumpleaños, Mary Paz, que ya había aprendido el idioma del os mayores, tuvo unos sueños raros, rarísimos. Extraños, extrañísimos” (pág. 23). A veces repitiendo la misma palabra al acabar y empezar la frase: “... porque sabía que sus padres la querían desde antes, antes incluso de molestar a mamá con sus travesuras...” (pág. 9), y en otros casos se le antepone el adverbio “muy”: “Primero pequeñas, de un verde tierno, muy tierno” (pág. 26). La repetición se convierte también en paralelismo: “... hasta que de sus ramas, de sus pequeños brazos, nacieron flores, muchas flores. Flores rosaditas. Flores blancas. Flores azules...” (pág. 26).

Algún/os aspecto/s que destaca:

El texto es muy apropiado para leérselo a los niños que aún no saben hacerlo porque su lenguaje es muy asequible.

3.39. *Maresía*

Datos bibliográficos y de la edición:

Lola Suárez, *Maresía*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (Juvenil), 2004, 3ª edición, 1ª edición de 2002, 107 páginas.
Ilustradora: ---
Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con un cuidado papel sin ilustraciones.

Datos sobre el autor/a:

Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.

Sinopsis del argumento:

El abuelo Juan va cada día a la playa y allí se sienta junto a su barca Mª del Mar, aquella que construyó para regalársela a su esposa María y que ésta nunca llegó a ver. En un refugio que ha ido construyendo con todo lo que el mar le devuelve, observa las olas, se deja empapar por la maresía y charla con sus viejos compañeros, Marcial y Gregorio. Juan vive con su hija, Carmen, su yerno, Ginés, y sus dos nietos; el mayor de ellos, de nombre Ginés como su padre, era su compañero de juegos y pesca hasta que prefirió pasar el tiempo con sus amigos, el anciano añora el cariño del chico pero acepta con resignación su alejamiento. Una mañana, Ginés se entera de que, dentro del nuevo plan de urbanismo del Ayuntamiento, la playa se va a edificar y a llenar de sombrillas y terrazas. Entonces el muchacho se desespera por su abuelo, ¿qué hará entonces Juan si la playa es su vida? Emprende, junto a sus amigos, la tarea de luchar para que esto no ocurra y se integran en la plataforma de ciudadanos que se han unido contra los planes del Ayuntamiento. De nuevo está cerca de su abuelo y aunque éste le dice que no se meta en líos, se siente orgulloso de su iniciativa. Una foto de Juan con su barca se convierte en el emblema de la campaña y la gente toma la playa con sus juegos, sus asaderos, sus partidos de fútbol, e incluso pasan la noche en la arena. Después de algunas vicisitudes, el Ayuntamiento cambia de opinión y traslada sus intenciones a otras playas del municipio.

Tema o temas:

En el libro se entrecruzan varios temas, el más destacado parece la relación entre abuelo y nieto, pero también se habla del mar, del estrecho vínculo que se establece entre las personas que viven alrededor de él, bien porque les proporciona trabajo y sustento, bien porque les permite el ocio y la camaradería. Junto a estos planteamientos, encontramos otros como el afán destructor que tienen a veces las instituciones políticas alejadas de los ciudadanos, de la capacidad de éstos para responder a lo que consideran inadecuado, de la unión entre los vecinos y de una forma de vida que está desapareciendo pero que hay que defender porque se asienta en la sinceridad y en la convivencia, más allá de la especulación, las prisas y el ajetreo. Todas estas vivencias se aúnan en Ginés cuando descubre lo que piensan hacer con la playa: “Solo rompió en sollozos ahogados cuando estuvo a salvo, en su habitación, con la puerta bien cerrada. Él mismo no entendía qué le estaba pasando: el disgusto por perder la playa no era lo que le afectaba de esta manera: lo que le dolía tanto era su abuelo. De pronto, toda la ternura que le había negado en los últimos años se le agolpó en el alma y parecía que el cariño hacia aquel hombre bueno, de mirada limpia, le iba a romper el pecho. Pensó que las cosas no podían ser así, que a su abuelo no lo podían privar de su cachito de paraíso: aquel sitio donde descansaba la ”Mª

del Mar", donde cada madrugada saludaba a su maresía y se empapaba de sus cristales de sal. De un manotazo se secó las lágrimas. –Un mes. El padre de Manolo ha dicho que en un mes todo va a cambiar. ¡Ya veremos!" (pág. 32). En él mejor que ningún otro personaje se reflejan todos los temas que se van desarrollando a lo largo del texto.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

La autora plantea los diferentes temas del libro con una visión amable de la vida en la que se destacan valores como la amistad, la ternura, la comprensión. De alguna forma, la vida en la isla se plantea como un mundo ideal, sobre todo, noble y pacífico tal como se representa en la luchada, el deporte tradicional de las Islas Canarias: "Cerca de allí, en medio de un círculo luchaban dos hombres. Alrededor, sentados en la arena, un grupo de espectadores seguían con atención las evoluciones de los luchadores y aplaudían y premiaban con monedas a los vencedores. Ernesto miró con asombro cuando vio cómo el ganador ayudaba a levantarse al vencido y era este el que, alzando el brazo de su contrincante, reconocía y proclamaba su victoria. En torno a él seguían las risas, las canciones. En el centro de muchos corros se habían encendido pequeñas hogueras y sobre ellas se asaban batatas, pescado y carne que llenaban el aire de aromas apetitosos" (pág. 95). La isla tienen tal embrujo que hace reflexionar al extraño, al que viene de fuera, y termina convencido de su error, únicamente viendo el comportamiento de los vecinos: "-Me han mandado a buscar para presentar y defender el Plan. Tienen usted razón, en principio represento los intereses del partido… pero me gustaría que me creyera: algo extraño me está pasando desde que he pisado esta isla. Las cosas que he ido viendo a lo largo del día están haciendo que me replantee muchas cuestiones que no tenía muy claras" (pág. 98). El poder que tiene la buena gente hace que, al final de la obra, las autoridades políticas dan marcha atrás y la playa no se edificará, bastó con la presión de la gente disfrutando de un entorno compartido para que decidieran cambiar sus planes y no se dejaran llevar por la ambición de un dinero fácil a costa de sacrificar los espacios naturales comunes. Es un final feliz, idealista, incluso el político destacado que llegó de la ciudad para ayudar a sus compañeros de partido y convencer al resto de la corporación y a los ciudadanos, Ernesto, tras conocer a Juan, informó de que sería inconveniente seguir con esos planes y consiguió en el abuelo un amigo que le recordó lo que había perdido, esto hace que reconduzca su vida y vuelva a la playa convertido en otro hombre: "-No, ya no uso mechero, he descubierto que prefiero los fósforos ¡Últimamente he descubierto muchas cosas, Juan! –Sea usted bienvenido. Aquí hay sitio de sobra y aún nos quedan muchas cosas de qué hablar. Tengo muchas, muchísimas historias que contarle… Y quiero también escucharle a usted. ¡Ha arribado a buen puerto! Ernesto lo miró y vio lágrimas en sus ojos, en sus mejillas. Le sonrió ofreciéndole su pañuelo, blanco y planchado. –No se preocupe, Ernesto, es la maresía… Ya ve, mi barca, mi islote y toda la playa lo acepta. Y el mar, el mismo mar, lo besa" (pág. 107). En toda la historia que narra Lola Suárez prevalecen los sentimientos, la autora toma partido por ellos, hasta casi llegar a la sensiblería, de esta forma, el lector se siente identificado con los personajes y lo que les ocurre, o acaso no son universales los recuerdos, el amor a los seres queridos: "-Ginés, probablemente, de todas las causas por las que alguien puede luchar, tú has elegido la más sincera. No es revolucionaria, no pretende cambiar el mundo… si me oyeran hablar así los que me consideran radical, no me reconocerían, pero te envidio: te guía el corazón, tus sentimientos… ¡Ánimo! ¡Ya verás como conseguimos salvar el islote de tu abuelo!" (pág. 66).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona y nos cuenta los hechos presentes pero

también los pasados, para que conozcamos mejor la dimensión de las situaciones. Así, a modo de *flash back*, y usando como recurso el diálogo del abuelo con la barca, es decir, con su mujer muerta, va detallando episodios de su vida pasada: cuando nació su nieto, cómo lo esperaba en el puerto cuando llegaba de faenar, cuando empezó a distanciarse: "-¿Te acuerdas, María?- el abuelo se dirigió a la barca con la mirada llena de nostalgia- ¿Te acuerdas? Fue un parto largo, Carmen era primeriza y tú no quisiste que tu primer nieto naciera en una cama de hospital. Querías que naciera en la misma cama en que nacieron, primero tú, y después nuestra hija" (pág. 17), "¿Cuándo empezaron a cambiar las cosas? ¿En qué momento se rompió el cordón que, invisible, los mantenía tan unidos? El abuelo se reprochaba no haberlo visto venir. Fue a la vuelta de uno de sus últimos viajes. Cuando vio que solo María lo esperaba, no supo qué hacer con el barquito que había construido para su nieto…" (pág. 19). Como todo narrador omnisciente, informa al lector, detalla las situaciones, pero también cuenta qué piensan o sienten los personajes: "En otras ocasiones, ya había intentado el abuelo Juan entrar en razones con su amigo, hacerle ver que en algunas cosas tenía razón su nuera, que no era en absoluto una víbora, pero, por experiencia, sabía que en este momento era mejor dejarlo hablar, solo escucharlo hasta que decidiera cambiar de tema" (pág. 26), "Y Ginés, rojo de ira y con ganas de llorar por la angustia que le producía la situación, dio la vuelta y abandonó la camiseta y la tabla junto a sus amigos, que no salían de su asombro" (pág. 31), "Ginés se calló un momento. De nuevo, sentía la emoción estrangulándole el pecho y la garganta. Sus amigos no interrumpieron el silencio y lo miraron con atención cuando él retomó el hilo" (pág. 43). El narrador en el guía que precisa el lector que prácticamente no necesita sacar sus conclusiones, sino contemplar los detalles que se le presentan, todo está explicado, solamente hay que estar atento a la narración y a cómo transcurren los hechos: "Miró a su padre con los ojos llenos de esperanza. Ginés recibió la mirada de su hijo y supo que no podía volverle la espalda. Sintió tristeza, porque presentía que nada iban a poder hacer para cambiar los planes del Ayuntamiento, pero tenía claro que su lugar estaba junto al muchacho, luchando por salvar aquella playa y el islote del abuelo Juan" (pág. 34). A través de la narración, el lector va haciendo unas conjeturas que, después, se cumplirán o no, por ejemplo, tras este párrafo, puede pensar, tal como lo hace el personaje del padre, que no se va a conseguir salvar la playa, que el chico es un iluso, después los hechos desmentirán esta hipótesis y todo se sucede de forma placentera.

Personajes: El abuelo Juan y su nieto Ginés son los personajes principales porque alrededor de ellos y su relación se construye la trama, pero éstos no viven aislados, por eso, además de la familia, aparecen otros personajes: los amigos de ambos y las personas que están a favor y en contra del plan del Ayuntamiento. El abuelo Juan es un marinero viudo y jubilado cuya única pasión es el mar y cuya actividad principal es acercarse a la playa muy temprano y hablar son su barca y con sus amigos: "A estas horas, cuando el mundo entero parecía de estreno, al abuelo solo le llegaban bellos recuerdos de sus días ya lejanos pero nunca olvidados, de pescador y marinero" (págs. 10 y 11). Es un hombre curtido pero sensible que se emociona cuando cuenta sus recuerdos o habla de su mujer, entonces, cuando los ojos se le llenan de lágrimas él insiste en que es la maresía que humedece la cara, de ahí la importancia del título: "Lo que no le gustaba era que el abuelo Juan a veces acababa con las mejillas mojadas y los ojos empañados. Una noche, siendo Rita muy pequeña, pasó los deditos por su cara y, curiosa, le preguntó. -Abuelo, ¿por qué tienes los cachetes mojados? A Rita le habían dicho que solo lloraban los niños. Él le contestó, sonriendo entre lágrimas. –Es la maresía, mi niña. Chúpate los dedos. Rita, obediente, pasó las yemas de sus dedos por la lengua y sintió en ella el rastro amargo de las lágrimas del viejo marino" (pág. 16). El viejo marino es un hombre tolerante que sabe

escuchar, pero también es listo y avispado, responde así al prototipo de hombre mayor cuya gran experiencia lo hace sabio, discreto y silencioso, con una enorme dignidad: "-Abuelo, ¿desde cuándo sabes lo de la playa? ¡Yo me he enterado esta mañana! Juan tamborileó sobre la mesa, son sus dedos morenos y aún fuertes. –Me lo dijo Marcial el sereno hace casi un mes. –Pero, padre, ¿por qué no nos habías dicho? –Carmen se sentó junto a él y apoyó su mano sobre la otra, más vieja. -¿Para qué, hija mía? Al principio fue solo un rumor; luego, cuando las cosas fueron poniéndose más feas, cuando ya tuve la certeza de que quitarían el islote, preferí callarme. No quería parecer un viejo llorón. Además, si no hablaba del tema, me daba la impresión de que no pasaría nada: a veces creía que todo se iba a quedar en agua de borrajas, que sería otro plan de los que montan los políticos para mantenernos distraídos. Ahora veo que no, que me van a quitar una de las cosas que más quiero en este mundo. Todos habían escuchado al abuelo en silencio. Él era hombre de pocas palabras pero, en esta ocasión, les había soltado un discurso" (pág. 57). Juan es un hombre tranquilo, con la única ambición de morir donde quiere, en la playa junto a la barca, pero también es directo: "Ernesto aceptó y encendió el cigarro del abuelo y el suyo con un pequeño mechero de plata que llevaba el anagrama del partido. Juan fijó en él sus ojos y torció en gesto. -¡Bonito mechero! Creo que el alcalde tiene uno igual, ¿verdad? Ernesto lo sostuvo en la palma de su mano abierta y soltó una carcajada. -¡En efecto! ¡El alcalde tiene uno exactamente igual! Nos lo regalaron en el último congreso del partido. Es usted muy perspicaz. -¿Qué quiere de mí? Le aseguro que no está en mi mano parar esto- y el abuelo trazó en el aire un amplio arco, abarcando la playa y sus ocupantes-. Y ¿para qué vamos a engañarnos? Si lo estuviera, tampoco haría nada… Miró a Ernesto a los ojos. -¿Ha venido usted por eso? ¿Lo han mandado a hablar conmigo?" (pág. 97 y 98). Ginés, el nieto de Juan, es un joven de diecisiete años y, tal como dice el texto "Se había convertido en un muchacho serio, como "metido hacia dentro". Era de pocas palabras y prefería decirlas fuera de casa, con los amigos" (pág. 22). De pequeño había sido la alegría de su abuelo, lo esperaba en el muelle cuando regresaba a casa después de meses en el mar, lo acompañaba a pescar, a la playa, la abuela le contaba lo que hacía Juan en el barco cuando estaba lejos y el niño llegó a aprenderse el nombre de las velas del barco y de todos los aparejos. Ahora Ginés prefiere el surf y a sus amigos pero en la aventura común de salvar la Playa, reconoce de nuevo lo que siente por su abuelo y, de alguna manera, estos sentimientos hacen que madure: "-Ahora sé lo que me importa mi abuelo y lo que quiero y también sé que ese maldito Plan de Urbanismo para la playa le va a dar un disgusto tan grande que le podía costar la vida. Ahora sé que no voy a permitir que nadie se ría de mi abuelo Juan, de su barca de su refugio" (pág. 43). Ginés descubre a mucha gente capaz de trabajar por una causa común cuando se une con sus amigos a la plataforma ciudadana y también esto les hace crecer, transitar ese delgado puente entre la adolescencia y la juventud, entre el juego y la responsabilidad: "Pronto conocieron el nombre de todos aquellos entusiastas trabajadores. Les pareció asombroso lo diferentes que eran unos de otros: amas de casa, ecologistas, un par de maestras, un anciano comunista que más que ayudar, estorbaba, varios vecinos de la zona afectada, mucha gente joven… Cada uno mantenía su lucha particular, pero el objetivo era común: parar el Plan de Urbanismo. Los chicos acabaron la tarde cansados, pero inmensamente satisfechos, Para ellos era una nueva experiencia trabajar con un grupo tan variopinto por una causa que sobrepasaba cualquier acción de las que hasta el momento habían emprendido" (pág. 63). Los padres de Ginés, Ginés y Carmen, son personas comprensivas y cariñosas que cuidan del abuelo y de sus hijos. Cuando Ginés descubre los planes del Ayuntamiento, la primera persona con la que habla es su padre que, a pesar de sus reticencias, lo anima para que siga adelante. La nieta pequeña de Juan, Rita, es una niña fantasiosa y extrovertida que pide constantemente a su abuelo que le cuente historias que

ella adorna con su imaginación: "-¡Cuéntame cuentos del mar, abuelo! Y él no se quejaba del peso, a pesar de que su nieta cada vez estaba más grande y fuerte. Le acariciaba el pelo, siempre revuelto y suave como la seda, y se embarcaba con ella de grumete en una aventura que nunca tenía fin, que iba prolongándose noche a noche en la cocina transmutada en barco, en galerna, en islas de piratas… La niña soñaba con María y compadecía a sus amigas, pensando que tenían abuelas viejas, solo pendientes de las visitas que periódicamente hacían al Seguro y del cobro de las pensiones. En secreto, mantenía el deseo de que algún día su abuelo Juan y ella se fueran de verdad en la "Mª del Mar" y vivieran una aventura. Estaba convencida de que, cuando botaran la barca al mar, aparecería su abuela María entre las olas y se vendrían con ellos" (pág. 15). La niña supone una ráfaga de aire fresco en las preocupaciones de los adultos, es espontánea y sólo se preocupa de jugar con su amigo Miguelito "el Araña". Los políticos que defienden el plan del Ayuntamiento, el alcalde y el concejal, responden al prototipo pues parece que hablan siguiendo un guión prefijado, haciendo campaña electoral, así sucede cuando el padre de Ginés llama al concejal para pedirle información, de tal forma se la da que acaba exclamando: "Y el concejal don Manuel se despidió con su más puro tono electoralista. Ginés miró el teléfono con cara de pocos amigos antes de colgarlo y se encaró con su hijo, que había seguido la conversación expectante y con el alma en vilo. -¿Qué te ha dicho, papá? –Hijo, este Manuel es idiota. Pretende plantar una palmera en la barca del abuelo y opina que el desarrollo de la isla pasa por el destrozo de las playas. Aquí no hay nada que hacer, pero no te desesperes. Voy a darte una nota: vete con ella al periódico. En la redacción tengo un buen amigo que te atenderá. Ahora mismo lo llamo y le aviso de tu visita. Luego, ya es cosa tuya el que consigas convencerlo" (pág. 37). Este periodista, Antonio, y Agustina, representante de la oposición del Ayuntamiento, son los personajes más destacados entre los que defienden la playa. Antonio es "un hombre grueso, con grandes barbas canosas y rizadas" (pág. 45), él es el responsable de publicar la foto del abuelo con el lema de la campaña contra la urbanización de la playa y el que explica a los chicos las dificultades que se presentan, además les hace ver que la realidad es bastante más compleja de lo que ellos piensan porque existen intereses de partido y empresariales para que las cosas sean de ese modo y no de otro. Aporta datos para el análisis de la realidad que no se limitan a lo emocional o tradicional. Agustina, jefa de la oposición en el Ayuntamiento, es una mujer "muy guapa, alta y bastante delgada, de hermosos ojos, grandes y brillantes. Tenía el pelo largo y rizado, recogido en un moño, trabado con un par de lápices que hacían las veces de pasadores" (pág. 62). Ella les descubre todo un mundo de gente comprometida con su entorno que organizan las tareas de modo que cada cual aporta su grano de arena a la causa común.

Léxico: El léxico de la obra tiene rasgos dialectales, sin ir más lejos la palabra que da título al libro: "maresía", "chalana" (pag. 20); palabras propias de la isla de Tenerife: cotufas" (pág. 18), "barraquitos" (pág. 25), "tenis" (Pág. 28); algunos términos son más coloquiales, casi vulgares: "Marcial dio una buena jalada al cigarro, que le dejó briznas de tabaco pegadas a los labios" (pág. 11), "Allí guardaba la pintura y los útiles de carenar, un par de sillas de tijeras y un gran hule con el que cubría su barca en caso de grandes lluvias…" (pág. 12), "chinijos", "chinija" (pág 38), término propio de Lanzarote, igual que "jolateros" (pág. 87), "A mí me parece que zumba la que tú traes… ¿qué has estado haciendo anoche, Marcial? Apestas a coñac que tira de espaldas" (pág. 71), "juntos cruzaron la carretera y, a tranquitos, hundiendo las muletas en la arena, se llegaron los dos al islote" (pág. 27). También encontramos vocabulario relacionado con el mar y la pesca como "rociega" (pág. 18), nombres de peces propios de las islas: "clacas" (pág. 13), "pota" (pág. 18), "morena" (pág. 18), "salemas" (pág. 26), y pasajes en los que predomina

términos relacionados con los sentidos: “El abuelo repasó las tres palabras, como si fuera ciego y las leyera con las puntas de los dedos, saboreando con el alma el tacto fresco, como de cristal, que la maresía dejaba sobre todo lo que había en la playa… Llevó los dedos callosos a sus labios, cerró los ojos y los besó, recibiendo así más cerca la caricia de la sal que parecía devolverle la “Mª del Mar”” (pág. 13). No es un vocabulario excesivamente simple, aunque sí comprensible, ya que, en muchos caos, se utilizan palabras de registro más culto, menos frecuentes en el uso de los jóvenes lectores: “…sacó un cazo desportillado” (pág. 23), “lenitivo” (pág. 24), “expelía” (pág. 46), “Cada uno iba inmerso en sus pensamientos. Todos fraguaban planes de lo más arriesgado para salvar la playa” (pág. 51), “batahola” (pág. 61), “chuzo” (pág. 67). Esto se combina con expresiones familiares como “la edad del pavo” (pág. 21), “Venían sin tablas y con cara de funeral” (pág. 29), “Quieren montarse un tinglado para turistas” (pág. 33), “Al alcalde le costó Dios y ayuda dar con el señor Martínez” (pág. 78).

Sintaxis: La sintaxis es fluida con variedad de tipos de frases y estructuras oracionales: “El abuelo, con el alma en un hilo, no sabía qué hacer, si intervenir en la conversación o marcharse. El caso es que se quedó indeciso en el quicio de la puerta, a tiempo de oír cómo su hija, ante las respuestas impertinentes de Ginés, perdía los estribos. De pronto, se oyó una bofetada, y el chico salió corriendo, al tiempo que el abuelo reaccionaba y se dirigía a la cocina: se encontraron en la puerta y su nieto lo miró a través de las lágrimas, con los ojos cargados de rencor” (pág. 21). Se entremezclan párrafos cortos con otros mayores, pero, incluso en el primer caso, la organización del discurso es fluida: “Ginés se volvió a sentar. El hecho de que su hijo viniera a la oficina ya era algo insólito, pero si además quería hablar con él, el caso se convertía en extraordinario. Las relaciones entre los dos no eran excesivamente cordiales y el padre temió no estar a la altura de lo que pudiera plantearse el chico” (pág. 32). Descubrimos en el texto algún uso incorrecto del pronombre: “Él dejó de buscarlo después de una tarde en que oyó desde la puerta del traspatio cómo su hija lo peleaba y lo intentaba obligar a que lo acompañara a pescar” (pág. 20).

Descripciones: Un halo poético envuelve las descripciones en esta obra, sobre todo, cuando se refieren a la playa: “Esa mañana las olas llegaban mansamente a la orilla, dejándola festoneada con un encaje de arena oscura, salpicándola con trozos de algas verdes y de pequeñas conchas y caracolas” (pág. 10). En alguna ocasión, como sucede cuando se habla del refugio que el abuelo construyó en la playa, los detalles ayudan a que el lector se haga una idea de lo que se representa, pero sólo una idea porque no es sencillo imaginar exactamente cómo es el espacio descrito: “Para construir su refugio, Juan había seleccionado con minuciosidad todos los materiales que el pródigo mar depositaba en las costas vecinas. Había fondos de lanchas, remos rotos y disparejos, centros de timones, maderos curvos de barriles de agua, un tablón que hizo las veces de asiento en un pequeño pesquero, un pedazo de techo de una cabina, parte de una puerta metálica de una sala de máquinas… Cuando al abuelo se le acabó este tipo de material, completó parte de una pared con dos velas que su amigo, el señor Gregorio, le regaló. El refugio tenía un aspecto muy pintoresco, no sólo por lo heterogéneo de sus materiales, sino porque a estos había que añadir los adornos que cada uno tenía: racimos de percebes secos; algas, que al secarse parecían manojos de estopa multicolor; colonias de clacas, como pequeños paisajes verticales; restos de nombres, de matrículas de barcos… Y por si esto fuera poco, el abuelo Juan iba colocando en los mil huecos de aquellas multiformes paredes todos los objetos que se amigo, el mar, le traía hasta los pies: caracolas, restos de redes, anzuelos, piedras de vistosos colores…” (Pág. 13). En las descripciones se exponen los elementos

físicos, objetivos del paisaje pero también los emocionales, en ellas cobra mucho valor la mirada que los observa: "El sol caía verticalmente sobre el mar y lo convertía en una lámina plateada que parecía vibrar estremecida con los movimientos de los bañistas. La playa entera estaba viva. A lo largo de ella se había desparramado todo tipo de gente: madres que paseaban por la orilla, vigilando las primeras brazadas de sus hijos; parejas de amigas que estrenaban bañador; grupos de chicos y chicas, algunos con guitarras y otros, con balones. Se extendían sobre la arena caliente y amarilla toallas que formaban un rompecabezas multicolor, El runrun de las conversaciones junto al sonsoniquete del mar, se elevaba sobre la playa, adormeciendo a los que tomaban el sol en cualquier postura y a los habitantes del islote, callados y abstraídos desde hacía rato" (pág. 52). Esta perspectiva emocional se mantiene incluso cuando lo que se describe es tan poco emotivo como la terminal de un aeropuerto: "Agradeció la sombra de las dependencias del aeropuerto y, mientras esperaba en la cinta transportadora a que saliera su equipaje, contempló con curiosidad cuanto lo rodeaba. Había mucha gente que venía a pasar sus vacaciones en la isla. Con sus ropas multicolores e informales semejaban una bandada de aves exóticas. En medio de ellas, él parecía, más que nunca, un pájaro de mal agüero: vestido de gris y con la piel y los ojos apagados. En las paredes del amplio recinto, enmarcadas en maderas brillantes, se podían contemplar diversas imágenes de la isla. Daban ganas de meterse en cualquiera de aquellas coloridas fotos y, por arte de magia, aparecer al pie de un volcán, en medio de una playa de arena dorada, sumergido en aquel mar de esmeralda y quieto" (pág. 83 y 84). En ningún momento se especifica en el libro de qué isla se trata, podemos deducir que es Lanzarote, no solamente porque la autora naciera allí, sino por el nombre de algunos de los personajes, Ginés, muy común en esa isla, por los paisajes de las fotos, por las partidas de bolas, características de Lanzarote, por el clima, sobre todo por el siroco (pág. 84). La isla es el espacio exterior, pero también interior, es el paraíso perdido para personajes como Ernesto, es el lugar para el recuerdo y para morir para personajes como el abuelo: "-Sí recuerdo. ¡Cómo no recordar! Pero también sé que este tiempo ya pasó, y que el mío se está acabando… ¡Qué más da si es en esta playa o en otro sitio! Hijos, ya ven: no se puede ni elegir el sitio donde uno quiere morir…" (pág. 60). Es una isla real pero también es una isla imaginaria, un estado de ánimo: "Se hizo el silencio en el interior del coche. La isla se los iba tragando y Ernesto tuvo la impresión de que los envolvía la opacidad cálida de un sueño, de un mundo algodonoso que desdibujaba el contorno de todo lo que les rodeaba" (pág. 85)

Diálogos: Los diálogos son bastante importantes porque son el medio por el que se relacionan los personajes; a través de ellos, la autora da voz a sus ideas pero también a su historia. En este apartado, lo más significativo es el diálogo que el abuelo entabla con su barca, es decir, con su esposa, que se convierte en un diálogo sin respuesta. Estas confesiones ayudan, además, a que el lector descubra la importancia que tiene para el abuelo su barca y el refugio que, a los ojos de otras personas, es sólo un amasijo de objetos sin sentido: "-Buenos días, María, ¿has pasado buena noche? La pleamar no ha llegado muy arriba… para eso hay que esperar a las mareas de los Remedios. El abuelo suspiró y se puso de nuevo el virginia, casi apagado, entre los labios. Siguió hablando con él en la boca. –Yo he dormido bien, pero me he levantado a tapar a la niña a media noche. Tu nieta tiene algo de tos… La madre le está dando un jarabe, pero no creas que estoy yo muy convencido… La chinija ha salido flojucha, como tu hija de chica, ¿te acuerdas que había que hacerle mil triquiñuelas para que comiera?" (pág. 14).

Otros: A pesar del idealismo que envuelve el relato, de las imágenes tópicas sobre la relación de los marineros y los vecinos de la costa con el mar, la historia despierta interés

y emoción en el lector: descubre una vida en armonía con el medio y la capacidad del ser humano para unirse y luchar contra lo que cree injusto.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: En el texto, destacamos, sobre todo, el poder evocador del mar: "El abuelo llegó con paso calmo a los límites de la playa, sus pies reconocieron a través de las finas suelas de las alpargatas el tacto del nuevo suelo: el empichado irregular de la carretera daba paso a un lecho suave, maleable, de arena fina, cuya superficie plana solo era rota por alguna concha, alguna piedra que la pleamar había dejado olvidada. Otra vez se paró, respiró profundamente el aire cargado de salitre que le traía mensajes de algas, de peces y noches en vela, pendiente de una liña, de una red…" (pág. 10). Estos mensajes no son idénticos para todos, cada uno tienen una relación diferente con el mar, como sucede a Ernesto, hombre de tierra adentro para el que la playa supone reencontrarse a sí mismo: "Eran imágenes del pasado reciente que dieron a Ernesto una idea de la importancia de la playa y pusieron en su alma un regusto nostálgico. A él volvieron recuerdos de otros tiempos, de su propia historia y su infancia de niño de tierra adentro" (pág. 87), "Volvió a las fotos de la primera página. Las miró a la luz de las palabras leídas y le parecieron más evocadoras. Se sintió extraño de pronto. Deseaba pertenecer a aquella gente, compartir sus vivencias. Su mundo, abandonado hacía escasas horas, le pareció lejano y gris, más indeseable que nunca" (pág. 88).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: La historia del abuelo Juan combina el presente con recuerdos de otras épocas y, cuando el pueblo se reúne en la playa, se recuperan tradiciones y juegos también del pasado. Si los lectores han vivido de alguna forma, aunque sea a través de la memoria familiar, estas costumbres, entenderán de otra forma estas situaciones pero, si no es así, su desconocimiento no influirá en la comprensión y, sobre todo, en el placer que les puede proporcionar la lectura del texto.

Mitos o leyendas: No hay ningún mito o leyenda en el texto, solamente los recuerdos de tiempos pasados que comparten los personajes más ancianos de la obra, estos recuerdos, como todos, llegan al presente "filtrados" por la memoria y seleccionados según la persona que los narra.

¿Relación con otros textos?: En la obra se cita a Robinson Crusoe: "El abuelo Juan se sentía entonces como un Robinsón en su islote desierto" (pág. 10). No hay ninguna otra mención explícita a una obra, pero la temática y desarrollo de la trama recuerdan a otros libros que ya pertenecen a la historia de la literatura como *El viejo y el mar*, aunque, en el caso que nos ocupa, el marino ya esté en tierra jubilado.

Valores poéticos: En muchas ocasiones se utilizan repeticiones, que pueden considerarse paralelismos, por ejemplo en las primeras páginas, se repite bastante veces el comienzo de un párrafo: "El abuelo…" Pero el recurso más evidente es la personificación del mar, también la de la barca, a ambos se les otorga un valor sentimental envuelto en nostalgia. Las metáforas y comparaciones se suceden: "… todo aparecía envuelto en la claridad lechosa de la primera luz diurna" (pág. 9), "Esa mañana las olas llegaban mansamente a la orilla, dejándola festoneada con un encaje de arena oscura, salpicándola con trozos de algas verdes y de pequeñas conchas y caracolas" (pág. 9 y 10). Alguna figura, como la que identifica al mar como un amigo, resulta algo tópica aunque cuenta con una larga tradición literaria: "el abuelo saludó con una sonrisa muda a su amigo el mar" (pág. 10), otras, a pesar de ser también tópicas, tienen una gran carga simbólica como la

identificación de la maresía con las lágrimas: "-Abuelo, ¿Por qué tienes los cachetes mojados? A Rita le habían dicho que solo lloraban los niños. Él contestó, sonriendo entre lágrimas. –Es la maresía, mi niña. Chúpate los dedos" (pág. 16), "Ernesto lo miró y vio lágrimas en sus ojos, en sus mejillas. Le sonrió ofreciéndole su pañuelo, blanco y planchado. –No se preocupe, Ernesto, es la maresía… Ya ve, mi barca, mi islote y toda la playa lo acepta. Y el mar, el mismo mar, lo besa" (pág. 107).
Algún/os aspecto/s que destaca: El paisaje de la playa urbana, tan rico y vital en las Islas, se recupera en este texto de forma que se unifica pasado y presente sin estridencias, de una forma natural. Se destaca también la carga emotiva de algunos momentos que, por tópicos, no pierden valor poético.

3.40. *María Guiniguada*

Datos bibliográficos y de la edición: José María (Chema) Hernández Aguiar, *María Guiniguada*, Madrid, Editorial Anaya, colección El volcán, 2000, 126 páginas. Ilustrador: José F. Orihuela. Formato: Formato de libro de bolsillo con algunas ilustraciones en color, edición cuidada.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: La acción transcurre durante los días previos a la invasión de los piratas holandeses dirigidos por Van der Does y durante la toma y defensa de la ciudad de Las Palmas. María es una esclava, hija de una aborigen, o canaria antigua, y un español, que posee el don de la adivinación. Su vínculo con el barranco Guiniguada, que pasa por la ciudad camino del mar, es muy estrecho porque lee el futuro en sus aguas y porque le gusta refugiarse en sus orillas buscando la paz. En el barranco viven unos seres mágicos, los jiribillas, que pronto entablan relación con ella y le advierten de que el peligro que se avecina va a ser muy grande. La ciudad se prepara para defenderse, también María y los jiribillas que ayudarán a sanar a los heridos en las playas y prepararán la defensa en las afueras de la ciudad cuando los canarios huyan a los montes cercanos. La historia concluye con la ciudad arrasada y abandonada por los holandeses cuyas fuerzas fueron mermadas en la montaña por los canarios venidos de toda la isla. Entonces María se une por siempre al barranco Guiniguada mezclándose con sus aguas.
Tema o temas: Esta obra es de tema histórico pues relata un episodio trágico para la ciudad de Las Palmas, la invasión de los piratas holandeses, a quienes los canarios lograron vencer refugiándose en los montes de Satautey. Pero también tiene un componente fantástico pues el personaje de María tiene cualidades que escapan a la comprensión y la lógica, sus premoniciones adelantan lo que va a ocurrir aunque no impiden que los hechos ocurran tal como fueron. También los jiribillas aportan este elemento mágico, seres ideados por el autor que se asemejan a animalillos mitológicos.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor, por medio del narrador, añade algunas impresiones de la época terrible en que tienen lugar los hechos, sobre todo para el que era o pensaba de forma diferente a la doctrina oficial: “Eran años difíciles, de persecución, de denuncias, de cruel Inquisición. Cualquiera estaba bajo sospecha, no se libraran ni los propios perseguidores, nadie, ni los inquisidores” (pág. 13). También se inclina por los canarios y su valor por defender la isla de los piratas: “El valeroso Capitán Cipriano de Torres recibió tantos disparos de los mosquetes como lanzas de los holandeses lo atravesaron, de tal manera que su cuerpo se deshacía, mientras todo el mar se enrojecía de valor” (pág. 91). Este valor logra defender la ciudad pero el espectáculo que dejan los holandeses es dantesco, sin embargo, el autor

defiende al idea de que en la naturaleza, en concreto en el barranco Guiniguada, está la esperanza: “Sin embargo, María, al mirar al Guiniguada, su cauce, sus orillas pobladas de vegetación, sintió alivio, le pareció que, aunque desapareciera todo a su alrededor, la hermosa presencia de ese maravilloso barranco que desde el interior hasta el mar iba dejando a su lado frutales, flores, vegetación hasta abrazarse con el mar, le bastaba. Si el Guiniguada permanecía, la isla seguía viva, latiendo” (pág. 125). El autor pone en boca de María esta máxima aún a sabiendas de que ese hermoso barranco ya no es el mismo, ¿la esperanza se mantiene? Tal vez no se trate tanto de una ley como de una forma de hacer coherente al personaje y darle una dimensión trascendente, de expresar lo que el barranco significó siempre para la ciudad.
Elementos narrativos: Narrador: El narrador es en tercera persona y se esfuerza en que el lector comprenda que lo que expone sucedió de verdad:”Sin embargo, además de María, hay algunos isleños que se han mantenido en contacto con estos seres mágicos pero tan reales como todos los hechos que se arranen esta historia” (pág. 37). No sabemos quién es este narrador ni desde que tiempo cuenta porque los sucesos que describe están bien localizados tanto en el tiempo, 1599, como en el espacio, la ciudad de Las Palmas. Se parte de unos acontecimientos documentados en la crónica histórica del Archipiélago y se mencionan diferentes lugares de la ciudad y de la isla, las coordenadas espacio temporales de los hechos están claras. Pero, ¿cuál es el tiempo de la narración?, ¿en qué época o momento se sitúa el narrador? No parece contemporáneo a los sucesos, pero tampoco sabemos si es muy posterior a ellos. Cuenta la historia desde su conocimiento de los hechos pera no nos aclara cuál es su fuente de información. Junto a este narrador, hay otro anónimo, un esclavo que transita por el mercado, que narra el ataque del pirata inglés Drake y la lucha de los canarios que lograron que no llegase ni siquiera a desembarcar. Personajes: El personaje principal es el que da nombre al libro. María, “hija de canaria antigua, bautizada María de los Ángeles de Buen Corazón conocida como María Guiniguada” (pág. 20). María conserva el don de los antiguos de la adivinación heredado de su madre, y desde el primer momento se presenta como alguien diferente, envuelta en un halo de misterio, hasta su forma de mirar así lo indica: “Sus inmensos e intensos ojos negros se movían sin cesar, ansiosos, al tiempo que, afilados, atravesaban cualquier cuerpo para enterrarse en lo más profundo de cada cual, sin pedir permiso, como el agua del Guiniguada, que se filtraba en la tierra, calmaba la sed y atravesaba la isla. La esclava había tenido más de cuatro amos, pero siempre, por algún motivo, la vendían. Había quien decía que hablaba sola, que era extraña, misteriosa, pero nada se podía demostrar” (pág 10), “María tenía fama entre los descendientes de los antiguos canarios de adivinadora, decían que le venía de su madre, pero el secreto de sus poderes se perdía entre riscos y cuevas, entre sonidos que no se escuchan, colores y formas que nos se ven. Poderes del Sol y de la Tierra” (pág. 14). María tiene premoniciones a través de los sueños, pero también lee el agua o se le presentan visiones repentinas: “María tuvo una visión, una imagen, como un mensaje que le llegó de improviso al ver la figura de fray Bartolomé. No lo pudo remediar y le dijo: -Alguien llegará a tu casa y tus flores marchitarán, los aromas se esconderán en las sombras mientras él permanezca aquí. No habrá música, ni melodía alguna: te sentirás extraño en tu propia casa” (pág. 31). Se refería la visión a la estancia de Van der Does en la casa de Cairasco de Figueroa. María es una mujer noble, pacífica, que no le gusta el dolor del enemigo: “María, desde la muralla, aunque deseaba proteger la ciudad y a sus habitantes, al ver las inmediaciones regadas de soldados extranjeros malheridos o muertos, se sintió triste, apesadumbrada” (pág. 96). Como María,

entroncado con los antiguos aborígenes, aparece José, el pastor amigo de María. Curiosamente, los nombres de ambos tienen reminiscencias cristianas, María y José, probablemente debido a los conquistadores castellanos que así lograban que se olvidaran de las creencias de sus ascendientes, propósito que a todas luces no se cumple con María. José es un pastor, "hombre fornido, vestido con pieles como los antiguos, y una larga vara de acebuche, hecha a su mano, la llevaba como su brazo, quizá como un tercer brazo. Sólo él, José, podía entrar en la ciudad portando un palo, ya que las autoridades le habían prohibido a los antiguos pobladores de la isla entrar en la ciudad con cualquier objeto que se pudiera considerar un arma" (pág. 11). Al lado de estos dos personajes, reales pero misteriosos, se sitúan otros totalmente fantásticos, los jiribillas, fantásticos en la mente del lector, porque en la obra se presentan como seres mágicos pero conocidos por algunos de los personajes, no sólo por María: "El enemigo adelantó avanzadillas para espiar, Los jiribillas hacían lo mismo y transmitían sus informaciones a través de María o de Pamochamoso, al que también conocían y con el que hablaban con frecuencia" (pág. 97). Los jiribillas viven en las aguas en el interior del barranco pero se recorren la ciudad por pasadizos diminutos. "Sus cuerpos eran del tamaño de un dedo, rellenos, como inflados, al tiempo que escamados, entre sus cabellos rizados y alborotados lucían una aleta dorada,; su mirada era tierna, dulce pero curiosa" (pág. 38). Entre los personajes fantásticos o mágicos, nos falta uno que no parece tener relación con la trama, el príncipe de las Arenas, un esclavo capturado que parece venir a buscar una señora para su reino, y la encuentra en Dª Cristina, el ama de María. Este personaje desaparece con Dª Cristian de forma mágica y no se sabe más de ninguno de los dos. Su forma de hablar poética, su mirada penetrante y el exotismo de su figura destacan sobre todo lo que le rodea y fascina a Dª Cristina que, por otro lado, siempre quiso viajar y conocer otras formas de vida. Dª Cristina es un personaje tolerante nada acorde con el entorno en que vive, la nobleza de la ciudad: "A doña Cristina le disgustaba que se tratara con desprecio a cualquier ser humano, más si eran gentes que habían sido forzadas a abandonar sus países y familias" (pág. 50). Este talante abierto y su curiosidad es la que la llevo a aprender la lengua de uno de los criados, el mismo idioma que habla el príncipe, ante el asombro de sus amigos: "Al instante, doña Cristina interrumpió. -¡Dejad, capitán, que yo le pregunte! El marino comentó: -¿Cómo si no conoce su idioma? Doña Cristian dijo: - Mi sirviente, José Fernández, que nació por aquellas tierras, me ha enseñado. Doña Beatriz añadió: -¡Qué sorpresa! ¡Cómo dedicas tiempo a aprender su lengua! ¡Que aprenda él la nuestra!" (págs. 52 y 53). Además de estos personajes, en la obra aparecen otros muchos cuyos nombres están en las crónicas históricas: Alonso de Alvarado, Pamochamoso, Van der Does, etc. De este modo se interrelaciona el plano real y el de la ficción, aunque los hechos se narran desde esta última; estamos ante una obra literaria no histórica y los personajes mágicos están ahí para recordárnoslo.

Léxico: En el vocabulario podemos encontrar términos de la toponimia aborigen: Satautey, Mocán, Dragonal, Maipez y canarismos usuales aún hoy; de hecho el nombre de los personajes fantásticos "jiribillas" procede de una expresión canaria que significa no poder parar, estar en continuo movimiento, tal como les sucede a esos pequeños seres. Otra expresión propia de las Islas es "dejarlos sin tino" (pág. 36), "tino" equivale a memoria, concentración, consciencia. El léxico se caracteriza, además, por ser amplio, utiliza términos en desuso actualmente acordes con la época en la que transcurren los hechos: "ropajes, "grilletes" (pág. 48). En los episodios en los que se narra la batalla entre los canarios y los holandeses predominan los vocablos militares: "cañones", "artillería", "fortalezas", "corsarios" (pág. 67).

Sintaxis: La estructura de oraciones y párrafos es variada y muestra una redacción ágil y bien construida. Las enumeraciones, oraciones yuxtapuestas y repeticiones se sitúan en párrafos en los que, por ejemplo, se narra la sensación de angustia que le produce a María uno de sus sueños: "¡José! Lo sé. Morirán muchos isleños, durante años lloraremos a nuestros difuntos. Muchos de ellos con las espadas enterradas en sus entrañas; las sentí, sentí el hierro afilado rasgando mi ropa y, junto a mí, otros muchos a los que se les caían los párpados, cerraban sus ojos, eran cruelmente asesinados. María quedó en silencio, como si por su mente pasaran aquellas imágenes terribles, dolorosas. Su rostro se mostró sudoroso, como si el calor de las llamas la abrasara, la cercara, el estallara a su lado" (pág. 15). Los párrafos son más largos en la narración de acontecimientos en los que el narrador se recrea para que el lector pueda hacerse una idea fiel de lo que ocurre, como sucede en la llegada de los esclavos a la ciudad: "Al día siguiente la ciudad estaba animada, siempre que recalaba un navío con esclavos que quedaban en la isla, la curiosidad adormilada despertaba de su letargo; el soporífero aburrimiento solo lo alteraba alguna celebración y, desgraciadamente, los corsarios o una terrible epidemia. En esta ocasión no habría subasta: la tripulación se había repartido el botín y a cada uno de los navegantes le correspondía un determinado número de esclavos..." (pág. 41 y ss.)

Descripciones: Abundan las descripciones gracias a las cuales los hechos adquieren el marco adecuado para que se desarrollen. Estas descripciones detallan cómo era la ciudad entonces, cómo son los personajes, cómo es el barranco y la naturaleza que lo rodea, tan importante para que los canarios salgan victoriosos pues su mejor aliado es el calor y la frondosa vegetación de las montañas que rodean la ciudad: "María prosiguió su camino, se acercó al barranco, que por aquellos años llamaban río, sus aguas corrían transparentes y vigorosas casi todo el año, desde la cumbre hasta la costa, para acurrucarse junto al mar. Por una estrecha vereda, María descendió hasta el mismo borde, donde las aguas golpeaban los contornos del barranco. Se sentaba y remojaba sus pies" (pág. 32). Las batallas contra Drake, primero, y después contra Van der Does ocupan gran parte de la obra. En ellas se detallan las posiciones de ambos ejércitos, los movimientos que hace cada uno, la actitud heroica de algunos y cómo se va produciendo el desenlace: "Desde la playa, María observó cómo de uno de los buques salían inmensas llamaradas, mientras algunos otros parecían bastante dañados" (pág. 74); "Alonso de Alvarado, capitán general y gobernador de la isla, viendo la difícil situación en la que se encontraba la isla, decidió colocar dos piezas de artillería en el istmo de Guanarteme, donde se encontraba la milicia dirigida por el capitán Martel; así mismo mandó a las milicias de Telde y Agüimes, ubicadas junto a la ermita de la Luz, defender con dos cañones este paraje, ya que temía que intentaran el desembarco por este lugar" (pág. 76); "Los canarios apostados en la caleta dejaron acercarse a los holandeses y cuando estuvieron cerca dispararon toda la artillería, mosquetes y arcabuces. Varias veces intentaron las lanchas aproximarse a la playa pero sin éxito; la defensa de esta caleta estaba muy bien organizada y parecía infranqueable" (pág. 80). En medio de las descripciones, se introducen comentarios o precisiones del narrador que ayudan a establecer todos lo pormenores del cuadro que nos está explicando al detalle.

Diálogos: El texto es eminentemente narrativo, los diálogos sirven a la trama en la medida que supone la intervención de los personajes. Diálogos llenos de incertidumbre en los días anteriores al ataque en los que circula la información pero nadie sabe exactamente qué va a pasar, diálogos más dramáticos durante el ataque y la defensa de la ciudad en los que se intercambian órdenes y exclamaciones.

Otros: En esta obra tiene un gran atractivo el personaje de María que combina valor y misterio. María lucha y defiende su entorno como cualquier ciudadano, pero tiene también una dimensión oculta, que va más allá de la realidad para trascender a lo inexplicable. Ella es de este mundo y de otro mágico y ancestral. La obra se narra con precisión y agilidad, y el lenguaje está bien trabado, cuidado y seleccionado.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: La ambigüedad del significado y, por tanto, la connotación del texto se ve en la descripción del esclavo, el príncipe de las Arenas, y en la de su país. El lenguaje poético, poco objetivo pues apela más a los sentimientos que a la realidad, contribuye a crear un atmósfera de misterio que, por otro lado, no tienen una relación directa con la trama que se va desarrollando a lo largo del libro. El esclavo se presenta de la siguiente forma: "Soy el príncipe de las Arenas, del desierto que camina, que anda, que vuela y recorre países y continentes. Soy hijo de los brillos del sol y de la luna en las dunas, del viento con el que viajo, del agua que se esconde en los oasis, de la sombra fresca de la palmera" (pág. 53). Es cierto que el desierto camina pero, entonces, su reino también lo hace. Sobre este reino, añade: "es tan hermoso, tan bello que los colores que allí existen no son visibles en el resto del mundo conocido, que los aromas que allí se respiran jamás nadie los ha aspirado; olores, y colores que serenan el espíritu, que hacen a los que allí habitan apacibles, felices, hacedores de alegría. Cada olor, cada aroma es una historia, un relato que, en las noches de luna y arena, narramos, soñamos" (pág. 55). Lo más extraño es que le dice a Doña Cristina que "es un reino sin reina, así que el mar, las olas cumplieron mi deseo y me trajeron hasta aquí en busca de ella, sometido, esclavo, para que viera en mis ojos lo que no se ve en mis riquezas: mar arena, luna y sol" (pág. 55). Esto significa que se dejó apresar para encontrarse con ella porque, de hecho, con ella se va sin que nadie pueda impedirlo, se levanta el siroco y desaparecen los dos delante de todos.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: En el libro se aborda uno de los temas más recurrentes en la historia de las Islas Canarias, los ataques de piratas, en concreto uno de los más conocidos, el de Van der Does del que aún se conservan vestigios en la ciudad de Las Palmas como la placa junto a la iglesia de San Telmo que lo recuerda. Junto a este personaje, aparecen otros muy importantes de la época, militares, pero también literatos como el sacerdote Cairasco de Figueroa, considerado el padre de las letras canarias. María hace referencia a la famosa tertulia que se hacía en su casa: "A veces, entre antorchas, se veía cómo varias personas tertuliaban animosamente. Se interrumpían y hasta, de vez en vez, alguien se irritaba. Personas muy importantes y hasta extranjeros que visitaban la isla acudían a aquella tertulia. En alguna ocasión se escuchaba música y María permanecía junto al muro disfrutando de hermosas melodías" (pág. 30). También vaticina María que sería en la casa de Cairasco donde se hospedaría el holandés durante su estancia en Las Palmas. Los hechos son históricos, el relato literario. Los lectores que conozcan los sucesos a través de la historia podrán recrearse en la magia de relato, los que no sepan nada, podrán investigarlos a partir de esta obra. En cualquier caso, los conocimientos previos contribuyen a otro tipo de lectura, a que el lector establezca relaciones entre realidad y ficción y madure en su competencia literaria.

Mitos o leyendas: En el texto destacan unas figuras que bien podrían ser mitológicas, o pertenecer a alguna creencia popular, los jiribillas. Sin embargo, son invención del autor que más tarde retoma en otra obra, dándoles así entidad suficiente para que se conviertan en seres literarios. Con ellos se cumple la máxima popular de que lo que no se desea

invocar, mejor no nombrarlo: “Los jiribillas solo se dejaban ver por algunos seres humanos que ellos elegían, y siempre lo hacían cuando los habitantes de la ciudad se enfrentaban a algún peligroso enemigo o a una terrible desgracia. Pero quienes los veían y hablaban con ellos jamás revelaban el secreto. Las autoridades habían prohibido hablar de ellos y los lugareños preferían no nombrarlos por si los atraían y se les aparecían. Así, cuando tenían que referirse a ellos, los llamaban los del Guiniguada, por no llamarlos por su nombre” (pág. 36). Pertenece también a la leyenda que acompaña a la cultura de los aborígenes canarios el poder de adivinación que heredó María.

¿Relación con otros textos?: El ataque de Van der Does a Las Palmas se recoge en otros textos de literatura infantil y juvenil, entre ellos en *La mecedora y los piratas* de Miguel Sánchez. El personaje del príncipe de las Arenas se asemeja a otro de Félix Hormiga, el príncipe Tiqqlit, llamado Luz del Desierto, convertido en salamanquesa. Por otro lado, los jiribillas, que sólo aparecen para proteger la ciudad y despiertan entre los habitantes de la ciudad temor a la vez que fascinación, se parecen al personaje de Tibiabín, que da título a otro libro del mismo autor. Ella es la bruja que protege pero a la que invocan cuando ya no tienen otra solución.

Valores poéticos: El texto está bien construido, a pesar de que aparece un episodio, el de Doña Cristian y el esclavo, que no se relaciona con el resto del relato, y la narración es fluida. En ella se utilizan algunos recursos literarios como las metáforas, y así los rumores del próximo ataque pirata son “alisios de temblores y hormigueo que no dejaban respirar” (pág. 7) y para mencionar que era de noche, el narrador prefiere “Ese día, cuando el sol se retiró a su catre celeste...” (pág. 29). En el afán por expresar los olores, los sonidos de la noche y del huerto de fray Bartolomé, se añade a la enumeración alguna sinestesia: ”¡Cuánto disfrutaba con los olores y aromas que, con la humead de la noche, desprendían los naranjos y limoneros, el incienso moruno y la lavanda, las rosas dormitadas, el cilantro y la hierbabuena...!” (pág. 30). Esa mezcla de olores llegan al lector de repente como un amalgama difícil de definir. Mediante otra sinestesia se describe la mirada del príncipe de las Arenas: “Ella retornó su mirada a los inmensos ojos del noble extranjero y él le correspondió tierno, con brillos dulces de membrillo” (pág. 54). Junto a estos recursos, es necesario mencionar la personificación que, aunque escasa, se da en la descripción del reino del desierto y para mostrar el calor terrible que hacía el día que los holandeses se adentraron en el monte para perseguir a los canarios. Según cuenta el texto, este calor fue un arma decisiva: “El calor sofocante asfixiaba a todos en la isla; por más que se persiguiera una brisa, no había otro movimiento de aire que la respiración de humanos y animales. El sol relamía cada pedazo de tierra isleña hasta envejecerla; las vinagreras, los lentiscos, los mocanes, los dragos lanzaban, aletargados, suspiros sedientos de humedad, rezumban sudor de savia por sus poros” (pág. 118). La expresividad poética del texto se cuela en medio de la descripciones de la batalla creando el contrapunto a la violencia y el terror.

Algún/os aspecto/s que destaca:

Obra fácil de leer y entretenida que tiene bastante éxito entre los escolares cuando se trabaja bien. Una de las mejores del autor en al que se aprecia mayor madurez en la narración a pesar de tener partes algo inconexas.

3.41. *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*

Datos bibliográficos y de la edición: José María (Chema) Hernández Aguiar, *Noches de Vegueta. Aventuras de los jiribillas en la Casa de Colón*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria y Casa de Colón, 2011, 43 páginas. Ilustrador: Teresa Correa Formato: Formato de álbum ilustrado, edición cuidada en todos los aspectos: papel, ilustraciones, tapas. Las ilustraciones son muy originales y combinan fotos de la Casa de Colón con dibujos e imágenes.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: El texto narra la vida de los jiribillas en la Casa de Colón. Estos seres diminutos, antiguos y mágicos deambulaban por el barranco Guiniguada y por las galerías de la ciudad. Con el tiempo estas galerías se llenaron de tuberías y sobre el barranco se construyó una carretera, así que ahora se refugian en el interior de la Casa de Colón, el edificio donde habitaron los primeros gobernadores de la isla. Entre ellos, hay un maestro sabio que les enseña y les cuenta historias. Una noche se desata una fuerte tormenta en la ciudad y el maestro les narra que fue porque una de las figuras que guarda el museo, la figura de un sacerdote, tocó el tambor tal como cuenta la leyenda totonaca. En otra ocasión, dos jiribillas, Alpispa y Grandullón, recorriendo la Casa escuchan unas voces y presencian escenas de siglos atrás, porque los jiribillas cuando alcanzan los doscientos años pueden ver hechos pasados. En concreto observaron una venta de esclavos y cómo a una madre y su hija la rescatan unas jiribillas. Ven, además, cómo también ayudan a Samir, un prisionero al que obligan a renegar de sus creencias. Alpispa y Grandullón se sienten muy orgullosos de sus antepasados, es entonces cuando descubren el enorme poder que tienen.
Tema o temas: Esta obra es, por un lado, fantasía, la vida de unos seres mágicos que viven entre nosotros pero que nadie puede ver, seres que tienen, entre sus poderes, la posibilidad de viajar al pasado y trasladarse de un tiempo a otro. Sin embargo, ellos son sólo el recurso para introducir el tema principal de la obra: la historia de una parte de la ciudad, en concreto de la Casa de Colón, y de algunos de sus fondos como las esculturas que acoge en su sótano y que pertenecen a las culturas de la América precolombina. La ambientación histórica se refiere a los inicios de la ciudad y recrea una escena de venta de esclavos y de la actuación de los inquisidores que los torturaban para que abjurasen de sus creencias.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: Es posible que esta obra fuese un encargo para difundir entre niños y jóvenes la labor e historia de la Casa de Colón de forma literaria y amena, pues tanto las ilustraciones como el texto transcurren en este entorno, es, además la Casa de Colón quien colabora con el Cabildo de Gran Canaria en la edición. El autor se ciñe a los escenarios descritos, la

localización es exacta, aunque, además de la Casa, también nombra los escenarios por donde tiempo atrás corrían los jiribillas: “desde la Catedral hasta la Puerta de Triana, desde San Francisco y San Nicolás hasta el Parque de San Telmo” (pág. 8). El relato histórico lo hace sólo con pinceladas, no explica demasiado, presenta hechos y personajes como escenas o cuadros que aparecen de repente, se abre una ventana y ahí están: “Se acercaron al balcón, desde allí vieron llegar una carreta acompañada de hombres armados, sus lanzas y espadas brillaban con intensidad al caer el sol sobre le metal” (pág. 32). De un presente indeterminado (en el que ya se ha construido la carretera que cubrió el barranco Guiniguada, por lo que los hechos son posteriores a la segunda mitad del siglo XX) en el que los jiribillas escuchan a su maestro y recorren los pasadizos de la Casa de Colón, se trasladan, y con ellos el lector, al pasado, un pasado del que tampoco se indica fecha exacta. Antes Don Recuerdo, el sabio jiribilla, les había narrado la historia, aún más remota, de la cultura totonaca en la época prehispánica. Este fluir entre presente y pasado es una de las decisiones del autor cuya intención es que el lector sienta la historia como si fuera algo actual: “Don Recuerdo miró hacia un lado, hacia el otro; y de improviso, como siempre, desapareció, invisible para todos como si caminara hacia el pasado para narrar esa historia, viviéndola como si fueran hoy los hechos” (pág. 20).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona y es un narrador que se pone en el lugar de los personajes, los jiribillas, que han visto reducido su hábitat debido al progreso. Habla, además, desde la ingenuidad y el desconocimiento de la modernidad, tal como ellos mismos lo harían: “Sin embargo, desde que aparecieron las carretas con cuatro ruedas, sin animales que las arrastraran, y se hicieron esos grises caminos por los que locas máquinas corrían a gran velocidad, los jiribillas dejaron de recorrer muchas galerías ya que temblaban y se derrumbaban al paso de aquellos horribles artilugios. Pero, sin duda, el día más trágico para ellos fue cuando se cubrió el barranco Guiniguada para llenarlo de carreteras que iban para arriba y para abajo. ¡Qué locura, la ciudad no era la misma, ya ni puentes de piedra ni de palos había! Además, todo se complicó: llenaron los bajos de la ciudad de tubos, de cañas duras con hilos que si los tocabas te quedabas tieso. ¡Y que mal olían aquellas podredumbres de aguas!” (pág. 11). Por otro lado, como en muchas obras de literatura infantil, encontramos el relato dentro del relato por medio de la leyenda que cuenta el maestro jiribilla a sus alumnos y que, según él, se ha cumplido.

Personajes: Indiscutiblemente, los personajes principales, casi los únicos, son los jiribillas. En el texto se describen aunque no sólo físicamente, también se habla de su carácter: “Los cuerpos de los jiribillas eran como los dedos de un bebé, como suspiros hondos, de los que vacían el aire de alrededor. La piel era escamada, blanca como la luna, y sus cabellos, con estrafalarios peinados, parecían no haber visto nunca un peine –batidor, como decían los abuelitos-. Destaca en ellos una juguetona cola y una mirada tierna y traviesa, dulce pero curiosa” (pág. 11). En algunos pasajes se añade que viven cientos de años y que sólo duermen unas pocas horas a mediodía. Y que, como el nombre de su especie indica: “Por ello, los jiribillas, siempre inquietos, estaban ese día muy revueltos, de aquí para allá, sin tino, como si tuvieran lombrices” (pág. 14). Estos son los datos que va teniendo el lector a lo largo de la narración, a partir de ahí su imaginación hará el resto. Dentro de la comunidad de los jiribillas, encontramos al Gran Jiribilla, Don Recuerdo, maestro sabio especialista en invisibilidad, y a algunos de los jiribillas más jóvenes cuyos nombres ya dicen mucho de ellos: la Brinco, la Alpispa, el Maguado, el Grandullón, Nido de luna. Todos son curiosos y algo traviesos, de hecho, en alguna ocasión, el maestro debe reprenderlos para que escuchen con atención y crean en sus palabras.

Léxico: En el vocabulario hay numerosos canarismos: “batidor” (pág. 11), “sin tino” (pág. 14), “Aquello era una tángana” (pág. 14), “Don Recuerdo ni se inmutó, miró para las musarañas escurrido en un tenique aplastado” (pág. 14), “se frotó las escamas del cuello y quedó como perretoso” (pág. 15). Aparecen también alguna expresión coloquial dicha por los jiribillas más jóvenes: “Se le está yendo la bola” (pág. 19), “Pero don Recuerdo no se enfadó, se arrejuntó consigo mismo, en una esquina, encarnado y tembloroso” (pág. 14).

Sintaxis: El texto combina párrafos más largos como aquel en el que se va aclarando poco a poco quién es Don Recuerdo: ”Sin embargo esta noche sería distinta. El Gran Jiribilla, el más sabio y respetado, maestro de los pequeños jiribillas, conocedor de todas las galerías de la ciudad, especialista en invisibilidad, capaz de entrar por el ojal de un alfiler y doctor en travesuras, contó en clase una historia acerca de la Casa que dejó intrigados a todos sus alumnos.” (pág. 12), con otros construidos con frases cortas y yuxtapuestas con punto y seguido, el texto refleja así una sucesión de acciones como en el caso de las escena que ven los jiribillas en la plaza y que no alcanzan a comprender, y en la que todo pasa con rapidez: “La madre y la hija se arrodillan y oran en voz alta, pidiendo ayuda a su Dios. El cielo se agrieta con sus lamentos. Alrededor de ellas se abre un inmenso agujero circular que las separa y las protege de sus captores. Una jiribilla hermosa agarra a madre e hija, descendiendo con ambas entre sus brazos” (pág. 37).

Descripciones: No hay muchas descripciones en el texto más allá de la que se refiere a cómo son los jiribillas o de la escena de los esclavos. En esta última sólo se dan unas pocas pinceladas del espectáculo terrible que observan Alpispa y Grandullón, pero suficientes para que el lector se la imagine, es más, para que casi pueda verla: “La carreta llena de hombres, mujeres y niños encadenados y amarrados, se aproximaba a la plaza de Los Álamos, la plaza antigua, acompañada por hombres armados. Estos, tras detener el carro, obligaron a aquella carga humana a descender de él a golpes” (pág. 34).

Diálogos: Los diálogos se producen, sobre todo, entre los jiribillas y el más destacado es el que mantiene el Gran Jiribilla con sus alumnos. Esta conversación comienza muy misteriosa y formal: “-Escuchen con atención. Creo que ya están creciditos. Así que les puedo contar qué me pasa” (pág. 16), “-Oigan lo que les voy a contar, pero, por favor, aléjense del peligro, de verdad, jamás se acerquen, cada vez que me acuerdo me aterrorizo” (pág. 16). Posteriormente, deriva en risas e incredulidad por parte de los más jóvenes: “Repentinamente una figurilla, parecía la de un sacerdote, me miró. Sí, me miró. La Brinco lo interrumpió: -Don Recuerdo, que ya somos mayores. Rizos de Nieve añadió: -¿Le sonrió? Ja, ja, ja. Y en clase estallaron las carcajadas de todos” (pág. 23).

Otros: Preciosa edición que invita a leer y a mirar. Los personajes son muy atractivos porque se prestan a que los lectores imaginen y viajen junto a ellos en el tiempo.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: El halo de misterio se consigue con la magia de la noche; de repente, los jiribillas se trasladan a otra época pero no queda claro cómo lo hacen ni a cuándo. No es una historia especialmente connotativa, es sugerente, sobre todo el comienzo porque se utiliza un lenguaje más poético: ”el día cerraba sus pestañas, las estrellas regaban la noche. La Luna, señorial, se mostraba llena, empachada de luz” (pág. 7), “La melodía de las mareas acompañaba a aquellos hermosos voladores de estrellas” (pág. 7).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: El relato transcurre en la Casa de Colón, mansión de los primeros gobernantes de la isla y monumento bastante visitado en la actualidad que acoge un museo, sala de exposiciones y dependencias para conferencias y cursos. A lo largo de la obra se muestran otras localizaciones de la ciudad y fragmentos de la historia de las Islas que, si bien no es preciso conocer para entender el texto, si es conveniente para situarlo correctamente y para captar todo su significado. Por ejemplo, la fisonomía actual del barranco Guiniguada y de los barrios y calles de la ciudad ayuda, por sí misma, a entender por qué los jiribillas viven casi escondidos.

Mitos o leyendas: El Gran Jiribilla relata a sus discípulos una leyenda totonaca, cultura prehispánica que vivió en el Golfo de Méjico, documentada como "La pirámide de Tajín". La leyenda explica que unos sacerdotes que vivían en una caverna y eran capaces de provocar tormentas tocando sus tambores, no estuvieron de acuerdo en que los totonacas invadieran sus tierras, y decidieron producir muchos truenos, relámpagos y lluvia para asustarlos. Los totonacas los cogieron y los enviaron lejos en unas barcas. Para calmar a los dioses del trueno y la lluvia se hicieron sus fieles, y levantaron un templo magnífico en su honor, la pirámide de Tajín.

¿Relación con otros textos?: La primera vez que aparecen los jiribillas como personaje es en la obra *María Guiniguada* del mismo autor. Son los seres que viven en el agua del barranco y que ayudan a los humanos durante el ataque de Van der Does. Los hechos narrados en *María Guiniguada* son anteriores a los que cuenta *Noche de Vegueta*; el barranco aún fluye hacia el mar y existe el Puente de Piedra. Debido a su longevidad y poderes, no resulta incoherente que estos seres puedan ser los protagonistas de relatos tan distantes en el tiempo.

Valores poéticos: En el transcurso de la narración utiliza el autor diferentes recursos literarios. Comienza el relato con metáforas un poco forzadas y tópicas: Algunas hablan de la noche: "Las calles y callejones, las plazas de las orillas del Guiniguada se impregnaban de los lametazos plateados de mamá Luna" (pág. 7),"Tras los últimos rayitos, cuando el sol ya estaba entre sábanas, se lavaban la cara..." (pág. 11), otras de los coches: "las carretas de cuatro ruedas" (pág. 8). También hay comparaciones, los rayos son "como sables batidos al aire" (pág. 26), sinestesia: "Mientras los acaramelados sueños regaban a los que allí vivían" (pág. 7), la Brinco se llama así porque no para de saltar todo el día, "haciendo que sus coletas parecieran aspas de molino" (pág. 14) o el Maguado es "un retoño llorón, siempre triste y quejoso como un día de panza de burro" (pág. 14), repeticiones que refuerzan el significado: "Los sueños, los dulces sueños..." (pág. 7), personificaciones: "Los angelitos de la guarda espantaban con sus alas terribles sueños que, miedosos, se escondían debajo de las camas o huían acalorados" (pág. 7) y algún juego de palabras o retruécano: "sin querer queriendo". Es frecuente el uso de diminutivos.

Algún/os aspecto/s que destaca:

El texto muestra dos partes, de un lado, la leyenda totonaca, y de otro, la venta de esclavos que observan los dos jiribillas. Estas partes no están unidas, se exponen por separado, la primera tiene como objetivo contar algún aspecto de una de las culturas cuyas esculturas se muestran en el museo de la Casa de Colón; la otra, resaltar una parte de la historia de Canarias también centrada en la Casa de Colón.

3.42. *Piel de luna*

Datos bibliográficos y de la edición: Isabel Medina, *Piel de luna*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 9 años), 1999, 101 páginas. Ilustradora: Fátima García. Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con un cuidado papel y pocas ilustraciones. Éstas son bastante evocadoras.
Datos sobre el autor/a: Isabel Medina nació en La Gomera pero desde muy pequeña residió en Tenerife. Es en esta isla donde ha desarrollado toda su labor profesional como maestra y como autora de una fecunda obra para niños y jóvenes entre la que se incluye la narración, el teatro y la poesía. Según ella misma comenta, comenzó escribiendo para sus alumnos porque en esos momentos no se disponía en la escuela de textos apropiados para ellos, y mucho menos que hablaran de su realidad y su tierra.
Sinopsis del argumento: Piel de Luna es un a niña diferente que ha llegado de otro tiempo y otro espacio a la Tierra. Pronto se hace amiga de dos niños, Yurena y Víctor, que la integran en sus juegos aunque les resulte algo extraña. En una de sus excursiones van al Monte Mágico y descubren a la paloma de la paz herida, de hecho muere en sus brazos, pero los niños van en busca del agua de la vida e invocan al Genio del Agua que aparece y pone a prueba a los niños. El Genio les dice que tienen que traerle un obsequio de un niño bueno y valiente que viva en el otro lado del río que ven ante sí, pero cruzarlo significará atravesar el punto cero del agua y, por tanto, entrar en otra época del reloj del Caballero Tiempo sin que puedan saber con antelación cuál va a ser. Cuando lo hacen, se dan cuenta de que han llegado a la época de los guanches y conocen a Mayantigo que les pide que le ayuden a traer la flor del taginaste para salvar al anciano Mahey. La flor se encuentra en el fondo de Taburiente y está protegida por un dragón de dos cabezas. Los niños consiguen superar la prueba y en agradecimiento, el niño guanche les regalará su collar que salvará a la paloma de la paz. Después de abandonar esta época, se encuentran en la ciudad con el monstruo Contaminación por culpa del cual enferma Piel de Luna. Sus amigos y el Genio del Agua buscan a Nube Carmencita para que les ayude. El remedio es despertar y curar a don Ozono. Así lo hicieron y el libro acaba con Piel de Luna despidiéndose de sus amigos y contándoles su historia: es hija de la luna y de un humano que fue raptado por una nave, ella va a seguir buscándolo hasta que lo encuentre, entonces regresará con sus amigos.
Tema o temas: La obra es tan diversa en situaciones, épocas y personajes que plantea distintos temas: el histórico en tanto que viajan a la época de los guanches, el fantástico porque Piel de Luna es un ser diferente que procede de otro mundo, pero, sobre todo, destaca la paz y la ecología, la necesidad de proteger el medio ambiente. Este tema se trata de forma simbólica a través de personajes fantásticos.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: La autora construye un relato moral lleno de moraleja y de mensajes para que los lectores piensen y reflexionen. Lo hace a través de símbolos: la paloma de la paz está enferma y muere, entonces el Genio del Agua exclama: "-¿Qué ha muerto, dices? No puede ser. Este planeta revoltoso que es la Tierra no sobrevivirá sin su presencia: (pág. 17). Para plantear

la defensa del planeta se inventa el monstruo Contaminación, a un Don Ozono enfermo y a la Nube Carmencita que sabe dónde están las reservas de oxígeno puro con que quieren "bombardear" al monstruo. Resulta un poco edulcorado el pasaje en el que la paloma recobra la vida, algo sensiblero: "Tristes, observaron cómo extendía sus alitas, y en la tibieza de la Noche Blanca, la Paloma de la Paz emprendió un hermoso vuelo hacia esos lugares donde los hombres han perdido la esperanza" (pág. 59). *Piel de Luna* se sitúa en un momento indeterminado del presente, y en un espacio sin concretar. Aunque en el transcurso de la historia se produce un salto al pasado remoto, y visitan la ciudad. Pero no hay transición, el lector de alguna forma está desamparado pues la autora va de un tema a otro para aleccionarlo.

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona. El relato comienza ya planteando una atmósfera misteriosa: "Un día, en el tiempo en que los rayos de Sol Brillante taladraban el espíritu de las piedras" (pág. 5). El narrador acompaña a los lectores y va describiendo lo que hacen los personajes, y Víctor y Yurena servirán de guía comentando lo que están viendo: "Siguieron caminando hasta encontrarse cerca de una explanada donde parecía dirigirse la gente. Allí, en un círculo perfecto en suelo formado por grandes piedras que servían de asiento, iban colocándose los ancianos y los nobles del pueblo, presididos por el que parecía ser el jefe. –Van a hacer un tagoror- explicó Yurena bajito-; es una reunión para tratar los asuntos importantes. –Sí; aquél es el mencey o jefe- dijo Víctor-. Lleva una preciosa corona de conchas marinas y un bastón de mando."(pág. 30).

Personajes: Hay varios tipos de personajes, los niños, Yurena y Víctor, niños reales que disfrutan de sus vacaciones, los personajes mágicos como Piel de Luna, el Genio del Agua, la Nube Carmencita, Ozono, Contaminación, y los históricos; Mayantigo, Mahey. También aparece algún elemento mítico como el dragón de dos cabezas que cuida del taginaste o el Volcán personificado como un dios. No son personajes complejos, son modelos que desempeñan el papel de un símbolo, la paloma es la paz, Ozono es el que se encarga de el aire limpio, el monstruo Contaminación es el hollín y la falta de oxígeno. Ni siquiera se les cambia de nombre porque existen en tanto que representan unos valores y en tanto que ayudan a los niños protagonistas, pero también a los lectores, a entender lo que ocurre a nuestro alrededor. Los dos humanos, Yurena y Víctor, se comportan en todo momento como si lo que ocurriera fuera lo más natural, incluso al final desean acompañar a Piel de Luna allá a donde ella se dirija. Resulta significativo que el entorno de los niños, familia, otros amigos, no aparezca, por eso tal vez sólo sirvan de contrapunto a la protagonista.

Léxico: Desde el punto de vista lingüístico, el texto se ha infantilizado en exceso debido al uso abusivo de diminutivos:"Yurenita", "los niños sólo la recordaban quietita y fría" (p. 59), "tristes, observaron cómo extendía sus alitas" (pág. 59), o calificativos, a veces, ininteligibles que contribuyen a crear un lenguaje sensiblero: "las pequeñas plantas que arrastraban su humilde humanidad" (pág. 59).

Sintaxis: No es complicada pero hay alguna incoherencia sintáctica que revela cierto descuido en el desarrollo de la trama, o más bien un redacción forzada: "La luna seguía alumbrando todo de luz blanquecina: los gruesos troncos tapizados de verde; los inmensos helechos; las pequeñas plantas que arrastraban su humilde humanidad y la vereda estrecha, escasa, nula a veces, que vieron su camino de vuelta a casa" (pág. 59). ¿Cuál es

el antecedente de la oración de relativo?, ¿el sujeto plural de "vieron" se refiere a los niños que, en cualquier caso, no aparecen en el párrafo?

Descripciones: La descripción del personaje principal ya nos sitúa en un relato en el que nada es como parece: "Piel de Luna- ojos verdes como el mar verde, melena negra de rizos y piel blanquísima, transparente, translúcida casi- observó curiosamente" (págs. 5 y 6). Las descripciones contribuyen a reflejar en entorno, el paisaje que rodea a los niños, no es sólo una descripción objetiva, también evoca sensaciones, emociones: "Observaron el valle hasta donde las montañas les separaban de otro sitio. La vegetación era muy abundante y el verde su color preferido. Allá, a lo lejos, se veía el mar, que parecía inmenso, azul, eterno. Una gran serenidad lo invadía todo, como si ningún ser humano viviera por los alrededores. Pero no era cierto. A lo lejos oyeron el ronco sonar de un bucio, luego otro, y otro, hasta que el aire se llenó de arpegios de caracolas marinas" (pág. 24). Estas descripciones son bastante acertadas en tanto que sitúan muy bien al lector. En ellas el lenguaje está cuidado y no es excesivamente sensiblero.

Diálogos: Todo el texto está lleno de diálogos, el diálogo es la base de la acción. Algunos de estos diálogos sirven para presentarse los personajes, otros, en cambio, no aportan demasiada información.

Otros: Este libro tiene una gran carga de simbolismo (la paloma de la paz, la contaminación) que se entrelaza con algunas referencias a la realidad. El relato avanza deprisa y salta de una época a otra, de un tema a otro con el riesgo de perder cohesión.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: No es un texto especialmente connotativo porque, aunque se utilizan personajes fantásticos, su significado es muy evidente. No resalta tanto la magia como la alegoría, es decir, cada uno representa un valor que la autora desea resaltar, bueno o malo.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No necesita el lector estos conocimientos pero, sin embargo, cuando habla de los guanches y sus costumbres podría venirle bien tener alguna noción de cómo vivían. En cualquier caso, el texto es bastante explicativo y no se precisa este tipo de conocimientos.

Mitos o leyendas: Hay episodios que tienen un tono mítico evidente, por ejemplo, el volcán es un dios al que hay que dormir. Piel de Luna le canta una canción y lo consigue. El dragón de dos cabezas es un ser fantástico que aparece en muchas mitologías. El resto de los personajes son seres imaginados, pero no míticos. Aunque el Genio del Agua procede de la tradición de los cuentos de hadas en los que aparecían dentro de las lámparas maravillosas u otros objetos mágicos y concedían deseos de quienes los liberaban. Este no es exactamente un genio de este tipo, más bien parece el espíritu del agua.

¿Relación con otros textos?: Este libro mantiene relación con otros libros de la autora. Así en *Alizulh, el mundo mágico de las leyendas canarias* y en *Viaje fantástico por las Islas Canarias* también se habla de las leyendas y los mitos de Canarias, más que en *Piel de Luna*. Además en Piel de Luna se rescata un personaje que ya había aparecido anteriormente, el Genio del Agua. En *Viaje por la Islas Canarias*, un niño y una niña, después de encontrarse con Guayota, el espíritu del Teide, se suben en la espalda del

Genio del Agua y visitan todas las Islas de las que aprenderán su geografía, su historia y conocerán algunas de sus leyendas. El viaje está siempre presente, es el mejor recurso para que los personajes puedan trasladarse de una isla a otra, de un tiempo a otro. Valores poéticos: Además de metáforas, comparaciones, pasajes evocadores, hay en el texto juegos de palabras utilizados con sentido del humor como el comentario que hace el dragón de las dos cabezas a los niños: "-Ni a mí tampoco- habló la número Uno- Es que, según parece, al dios Volcán le duele mucho la cabeza. -¿Qué le duele la cabeza?- dijo asombrado Víctor-. Yo creí que a los dioses no les ocurría esas cosas. –Pues... ya ves. Al parecer no ha podido dormir desde el último milenio. -¿Qué no duerme hace mil años?- exclamó asombrado Mayantigo. –Así es, y como puedes imaginar tiene un milenario dolor de cabeza. -¡Pobrecito!- se conmovió Yurena- Debe ser terrible" (pág. 43).
Algún/os aspecto/s que destaca: La mezcla de tiempos y personajes míticos es interesante, aunque talvez falta un poco de coherencia a la trama. El final es sorpresivo y no parece encajar mucho con el resto del libro. El padre de Piel de Luna fue secuestrado por una nave espacial, algo extraño.

3.43. *Piojos y tarea*

Datos bibliográficos y de la edición: Lola Suárez, *Piojos y tarea*, Madrid, Anaya, colección El Volcán (a partir de 9 años), 2006, 4ª edición, 1ª edición de 2000, 107 páginas. Ilustradora: Irene Fra Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con un cuidado papel aunque con ilustraciones escasas, en blanco y negro y poco elaboradas.
Datos sobre el autor/a: Lola Suárez nació en Lanzarote. Es maestra y pedagoga, trabajó en diversos colegios y, junto a otros docentes, participó en la publicación de la revista de literatura infantil "Marañuela". Después de esta experiencia, realiza numerosas actividades relacionadas con la animación a la lectura, y comienza a escribir.
Sinopsis del argumento: María está castigada en el colegio por pelearse con su eterno “enemigo” Blas, por ello la maestra le ha mandado tarea extra ante el enfado de su madre y la complicidad de su padre. Cuando llega a casa, recibe la visita de su tía Asunción y su prima. Su tía, una mujer melindrosa, pija y cargante, descubre que María tiene pediculosis y sale despavorida impidiendo que su hija se acerque a ella. María llorosa no entiende qué sucede y qué son aquellos bichos que viven en su pelo. Sus padres le explican que no pasa nada y le ponen el champú y la loción recomendada. Tan tarde se ha hecho que su padre hace las tareas extras de María ante la alegría de la niña segura de que las tendrá todas bien, pero lo que no sabe María es que después la madre cambia algunos resultados para que parezca que es la niña la que las ha hecho. En el patio del colegio, todas sus compañeras comentan que tienen pediculosis, aunque uno de los niños las corrige diciendo que él no tiene eso sino piojos. Tras la vista desafortunada de un médico al aula, continúan con las clases del día y María se presta voluntaria para salir a la pizarra, descubre, entonces, que hay resultados que están mal y, nerviosa, confiesa que eso no puede ser porque los deberes los hizo su padre. Cuando Pablo, el padre de María, va a recogerla al colegio, la maestra le entrega una invitación para que María vaya al cumpleaños de Blas y le insiste en que la lleve, será una buena forma de que dejen de pelearse. La niña disfruta el sábado por la mañana con su abuela en la peluquería y ya casi ha olvidado que tiene que ir al cumpleaños. Por la tarde, cambia el regalo que su padre había comprado, saca los animales de la caja y coloca sus calderitos, y se va a casa de Blas. Una vez descubierto el cambiazo, María y sus padres compran de nuevo el regalo y se lo llevan, es entonces cuando los dos niños se entretienen jugando, parece que se han hecho amigos. Al día siguiente, domingo, María es feliz: no tiene piojos ni tarea y, además, se va a al playa con su prima.
Tema o temas: El texto plantea temas cotidianos en la vida de los niños: las relaciones en el colegio y los piojos. De alguna forma, introduce también, a través del personaje de la tía, diferentes modelos en la educación y forma de tratar a los niños, las niñas en este caso, puesto que la tía Asunción opina que María no debe dedicarse a jugar al fútbol, ni a vestirse de forma tan desaliñada, además, reprocha a sus padres su forma de tratarla y le insiste a la niña: “-¡No te apures, cariño! ¡Los niños suelen ser muy brutos! Lo que tienes que hacer es jugar con tus amiguitas y dejar a los chicos con sus partidos de fútbol. Una niña no debe participar en esos juegos tan violentos” (pág. 34).

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

El texto narra acontecimientos reales sin atisbo de fantasía, más allá de la que pueda aportar la curiosidad e imaginación de María y sus amigos, pero la autora afronta esta realidad cotidiana y rutinaria con sentido del humor; este humor procede, en muchas ocasiones, de la forma que tienen los niños de entender lo que explican los mayores: "Las chiquillas corearon encantadas aquella palabra que parecía un grito de guerra: -¡Tenemos PEDICULOSIS! Víctor estaba algo mohíno. Sin dejar de rascarse les aclaro su situación. -¡Yo no! Mi padre dice que yo lo que tengo son piojos- Y se fue a la fila, rascándose aún" (pág. 53); o bien de una interpretación literal de sus palabras, lejos de cualquier sentido peyorativo o metafórico, ignorando por completo el contexto en el que se dicen los enunciados: "-Elba, ¿le oíste decir más cosas a tu madre?- preguntó Maite. –Sí –Elba bajó la voz-. Le dijo a mi abuela que había que cortar por la sano. ¡Qué horror! ¿Cortar? ¿Había que cortar? Entonces, aquello de la pediculosis era algo muy serio" (pág. 53). Y, claro, así sucede lo que sucede: "Y el pobre hombre, aún sobresaltado por la reacción de los niños, se dirigió a la maleta y la abrió. Sacó de ella una peluca negra con su soporte, un peinecillo, un gran frasco de loción antiparasitaria y unas enormes tijeras. Toda la clase contempló en silencio expectante cómo iba colocando los objetos sobre la mesa de la profesora. Sin abandonar la sonrisa, el señor Gutiérrez se volvió hacia los niños abriendo y cerrando las tijeras con una mano. Les empezó a hablar con voz almibarada: -Queremos niños y niñas … Pero nunca sabremos qué iba a decir el señor Gutiérrez, porque, cuando Alicia vio aquellas monstruosas tijeras, se puso de pie gritando como una loca: ¡-No quiero que me corten nada! ¡Quiero ir con mi madre! ¡No quiero que me corten! ¡No quiero! ¡Mamá! Y rompió a llorar, temblando de pies a cabeza ante el asombro de los tres adultos. Se armó un guirigay espantoso, porque varios niños y niñas rompieron a llorar, exigiendo ir con sus madres. Otros, que seguían sin saber a ciencia cierta de qué iba aquella historia, aprovecharon para chillar sin más ni más, por pura solidaridad con los afectados. Víctor se olvidó de los picores y de dedicó a aporrear la mesa, de lo más divertido" (pág. 59). También introduce la autora una defensa de la coeducación y de la importancia papel de los adultos como modelo ante los niños, para ello lleva las situaciones al extremo, a través del personaje de la tía Asunción que llega a plantearse: "-No sé, a lo mejor tienes razón, pero ¡encuentro tan poco femenino todo eso de la informática! ¡no logro entender cómo a las mujeres les puede gustar el ordenador!" (pág. 32). Pero, por encima de todos los prejuicios, está el respeto a las diferencias que encarnan muy bien las dos primas: "Por otro lado, a ella le caía muy bien su prima. Es cierto que se vestía un poco raro y que no le gustaba jugar al fútbol, ni a la cogida, ni al escondite. Siempre quería ser una princesa y a María no le quedaba más remedio que hacer de príncipe, si bien es cierto que también se divertía, porque ella le echaba imaginación a la cosa y se pasaba todo el tiempo luchando contra los malos, mientras la pobre princesa "lo" esperaba muy peripuesta y aburrida como una ostra" (pág. 19). Se puede afirmar que la autora se pone de parte de los niños, más inteligentes y ocurrentes de lo que los adultos piensan: "En el colmo de la simpatía, el buen hombre se puso una mano detrás de la oreja, haciendo de trompetilla. Los compañeros de María, hartos ya de aquel señor que los trataba como si fueran párvulos, gritaron con toda su alma: -¡¡¡BIEN!!! Esta vez temblaron las paredes del aula provocando un gesto de desagrado en el director, que se vio obligado a intervenir" (pág. 57).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es un narrador en tercera persona, omnisciente que aporta información objetiva pero también acerca de los sentimientos y pensamientos de los

personajes: “Este vez no fue divertido ir debajo del paraguas, mirando cómo las gotas de agua resbalaban por la barrigota del hipopótamo y el largo cuello de la jirafa” (pág. 13), “Lo que no sabían Pablo ni María es que Carmen había sido testigo de lo sucedido entre ellos y que, si seguía mirando por la ventanilla, era para que no vieran que realmente no estaba enfadada y que una gran sonrisa le iluminaba la cara, como siempre que descubría la complicidad que unía a su marido y su hija” (pág. 17), “Pablo, ya calmado, se sentó frente a su hija, que se palpaba la cabeza encantada con el tocado. Mientras mojaba las galletas en la leche calentita, pensaba en lo bien que estaba allí con papá” (pág. 42). Hay ocasiones en que se crea cierta incertidumbre en torno a la condición del narrador, sobre todo, cuando llama a los padres de María, mamá y papá: “Papá, ajeno a los sucesos, espiaba a través de los regueros de agua que caían sobre el cristal del coche, buscando entre las figuras que corrían bajo la lluvia” (pág. 13), “Papá había servido café para su mujer y para él y té para la tía Asunción, que lo tomaba a pequeños sorbos” (pág. 21), “Mamá se estaba poniendo muy colorada y papá se reía abiertamente” (pág. 22). A pesar de esta incertidumbre no es posible la confusión: no es la niña la que narra: “Cuando se quedaron solos, mamá y papá, consolaron a María, le dijeron que no se preocupara, que enseguida se vería libre de aquellos bichitos y le dieron muchos besos” (Pág. 39). Es preciso señalar que este tratamiento que da el narrador a los padres de María sólo se produce en los tres primeros capítulos, después se refiere a ellos como Pablo y Carmen.

Personajes: El personaje principal de la historia es María, una niña que debe estar en 1º o 2º de Primaria, aunque no se especifica en el libro, despierta, inquieta y algo traviesa. A través de este personaje, se refleja muy bien cómo son los niños que, por ejemplo, enferman y se curan con una rapidez asombrosa cuando les interesa: “-¡Qué raro, papá! ¿Sabes que se me está quitando un poco el dolor de garganta? -¡Estupendo! A mí me parece que ya estás bien del todo, tienes mejor cara. ¿Crees que podrás comerte ese helado y asistir mañana al cumpleaños?” (pág. 68). Alrededor de la niña encontramos dos grupos de personajes: los niños y los adultos; entre los primeros está su prima Pilar, educada de forma muy diferente a ella, con gustos distintos pero con la que se lleva muy bien y sus compañeros de clase, incluido Blas con el que se pelea continuamente y del que consigue hacerse amiga. El grupo de los adultos lo forman sus padres, Carmen y Pablo, su abuela, al profesora y su tía Asunción. Todos ellos son comprensivos, divertidos y dialogantes, menos Asunción que es el contrapunto al resto porque, además de tonta, pija y poco discreta, quiere ser el centro de toda conversación. María tiene una suerte enorme, la propia niña lo reconoce: “Su yerno la miraba divertido y a María le parecía una estrella de cine: para ella no había nadie tan maravilloso como sus padres y su abuela” (pág. 77).

Léxico: Aparecen en el texto algunas frases hechas, cuya interpretación es objeto de confusión por parte de los niños: “se fue el santo al cielo” (pág. 9), “no ser santo de su devoción” (pág. 19), “aburrida como una ostra” (pág. 19), “cortar por lo sano” (pág. 60); también onomatopeyas: “Toc, toc, toc…” (pág. 8) y términos coloquiales como “sulfurarse” o “potingue” (pág. 78); algunos dialectalismos como: “trabas” (pág. 50), “bizcochón” (pág. 26), “embalarse” (pág. 28), “cotufas” (pág. 92) y, en general, un léxico asequible a los niños y bastante cuidado.

Sintaxis: Los párrafos son cortos, los más extensos están relacionados con la narración de algún hecho o circunstancia que se intercala en medio de los diálogos que predominan en el texto. Las oraciones se yuxtaponen y en algunos casos se subordinan pero siempre de forma rápida: “Pablo se acordó de su peluquería, a la que iba desde su infancia y que era un auténtico remanso de paz. Allí no se daban voces, ni había ruidos desagradables. Los

niños que iban con sus padres o abuelos se portaban muy bien y se mantenían fieles a Rodolfo, el peluquero, para siempre. No acababa de entender que a las mujeres les gustara tanto cambiar de peluquería y de peinado. Para él, lo ideal era sentarse en aquel sillón anticuado, sumergir la nariz en un libro y decir: ¡Rodolfo! ¡Lo de siempre!" (pág. 80). Esto no significa estructuras sintácticas siempre sencillas: "Distraídamente sus dedos tropezaron con un remolino de pelo y, con uñas afiladas y ágiles, empezó a desenredarlo, sin dejar de aconsejar a su sobrina sobre lo que debía y no debía hacer. De pronto, sobre el esmalte rojo y brillante de las cuidadas uñas se recortó una pequeña forma negruzca y móvil: un bichito minúsculo y vivaracho intentaba volver a esconderse entre el enmarañado perlo de María" (pág. 34)". Incluso podemos encontrar un párrafo que sea una frase completa, aunque no es lo más frecuente: "Pensaba hablar en serio con su suegra, a veces tenía unas salidas que eran para echarse a temblar y la creía capaz de teñirse de todos los colores del arco iris y dejar que María hiciera lo mismo" (pág. 82).

Descripciones: No abundan las descripciones en el texto, y las que se exponen son breves apuntes sobre una situación o un espacio. El relato comienza con la descripción de la clase y de lo que le ocurre a María. "María estaba sentada en la última silla de la clase, junto al ventanal grande que daba al patio. Sobre su mesa, el cuaderno permanecía abierto por la página de la tarea de la mañana, aún sin terminar, aunque muy pronto tocaría la sirena y todos se irían a casa a merendar. Bueno, todos menos ella y Blas Hernández, que, igual de enfurruñado, jugueteaba con su lápiz mordido tres pupitres a la izquierda del suyo, en el otro extremos del aula. Por encima de las cabezas de sus compañeros. María y Blas se dirigían miradas asesinas y alguna que otra regañiza: cada uno culpaba al otro del castigo que les había impuesto la seño esa tarde" (pág. 7). Ésta es, quizás, la descripción más completa del libro, su finalidad es situar a los lectores para que, después, avance la narración sin detenerse. Otras descripciones posteriores a ésta sólo completan la pintura del paisaje real y emocional que rodea a María: "Había empezado a llover. Por el patio cruzaron dos alumnos mayores a todo correr y los padres, que esperaban la salida de sus hijos, abrieron los paraguas arrimándose a la pared" (pág. 8). Los personajes tampoco se describen con detalle, excepto cuando María aparece en el salón de su casa con aspecto algo estrafalario: "Y en ese preciso momento hizo su entrada María. Venía deslumbrante: sobre la camiseta del uniforme del colegio se había puesto un traje de organdí con volantes y cintas rosas y blancas, estrenado hacía un par de años para llevar los anillos en la boda de unos amigos de sus padres. Lógicamente le quedaba estrecho y la niña sólo pudo abrocharse el botón del cuello. Se dejó las medias de colegiala, que eran blancas cuando salió de casa por la mañana, y los zapatos, que, en vez de lucir su color negro original, mostraban lamparones marrones y verdes, según estuvieran embadurnados de barro o de hierba estrujada" (pág. 25). Realmente María luce de forma impresionante, y este retrato despierta una sonrisa en el lector, más aún cuando hace su aparición delante de su tía, quisquillosa y cursi.

Diálogos: Todo el libro se basa en los diálogos entre los personajes, los diálogos son los que dan a conocer a los personajes y a desarrollar la trama. Son también el medio que utiliza la autora para manifestar la confusión que las palabras de los adultos originan en los niños, a través de ellos se concreta los malos entendidos, el humor y la inocencia de los pequeños, tan lejos, a veces, del mundo de los mayores: "Todas miraron a Elena Pérez, que se sintió fatal, tan diferente al resto, sin tener algo que ni siquiera sabia qué era. ¿Y qué si no lo tengo? ¡Mi madre me lo va a comprar! ¡Y más grande que lo de ustedes! ¡Para que se enteren! -¡No se puede comprar, tonta! Sólo se puede pegar. Lo dijo mi tía Asunción. María ponía cara de saber mucho más de lo que demostraba y todas la miraron

con respeto. Elena Pérez sintió renacer la esperanza. –¿Cómo se pega? -preguntó a la experta María. –Bueno, tienes que poner tu cabeza junto a las nuestras y después las apretamos todas. ¿Lo hacemos? –¡Sí, sí! Y las cinco cabecitas se frotaron alegremente y con tanto brío que las trabas y diademas saltaron de sus sitios. El ejercicio resultó tan divertido que pronto atrajo a Víctor. El chico se acercó y se quedó mirando" (pág. 50). Otros: El tema es anecdótico y sin interés, pero la forma en la que está contado, sobre todo el humor y la visión que los niños comunican sobre lo que les rodea, hace que sea un libro que los lectores pueden encontrar muy divertido.
Elementos literarios: Ambigüedad y connotación: Es un texto realista que narra sin detenerse en los significados emotivos o connotativos. ¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se refiera ningún conocimiento preciso o concreto sobre determinada cultura, tampoco hay referencias literarias. Mitos o leyendas: No se constata a lo largo de la obra, ningún mito o leyenda. ¿Relación con otros textos?: No hay, ni implícita ni explícitamente, relación con otros textos. Valores poéticos: El recurso literarios más frecuente es la comparación: "La verdad es que ninguno recordaba bien quién había empezado, pero el caso era que ambos quisieron ser porteros en el partido de fútbol y acabaron gritándose como energúmenos" (pág. 8), "¡Qué graciosos!- pensó- ¡Parecen enanitos debajo de sus setas!" (pág. 9), "María, imitando a su abuela, giraba como una peonza moviendo alegremente su pelo muy corto y brillante" (pág. 76), "-Adiós, Aurora! ¡Estás como una cabra!" (pág. 82). También hay algún ejemplo de paralelismo: "Por eso aún no habían terminado el trabajo del día, por eso estaban tristes y enfadados" (pág. 8).
Algún/os aspecto/s que destaca: No hay connotación, emoción o expresión poética pero sí habilidad narrativa.

3.44. *Sapito Morín*

Datos bibliográficos y de la edición:

Pepa Aurora, *Sapito Morín*, Santa Cruz de Tenerife, Maresía, 2009, 90 páginas.
Ilustrador: Víctor Jaubert Marante.
Formato: Libro de bolsillo, edición presentada con buen papel y bastantes ilustraciones algo toscas e infantiles.

Datos sobre el autor/a:

Pepa Aurora (Josefa Rodríguez Silvera) ejerció de maestra durante más de treinta años. Su profesión y vocación la llevó a escribir historias para los más pequeños, puesto que no encontraba los libros adecuados para contar en el aula. A partir de 1989, fecha en la que se incorpora al grupo de narradores orales hispanoamericanos, lleva sus historias y sus poemas no solo a los niños de todas las Islas, sino también a los de la Península y a los de algunos países hispanoamericanos. Como investigadora de cuentos y juegos populares, ha participado en numerosos encuentros y congresos con diferentes ponencias. A lo largo de su dilatada carrera ha recibido muchos premios, entre ellos destacan el Premio Chamán (1992), Premio de Teatro Infantil (Agüimes, 2005), el Premio Internacional Del Dicho y el Cuento Breve (2008), y el Premio El Almendro de las Artes y Las Letras (Tenerife, 2011).

Sinopsis del argumento:

El libro titulado *Sapito Morín* agrupa siete cuentos: “Sapito Morín”, “Un cuento refranero”, “El jameo y la jaca”, “La playa de las marañuelas”, “Érase una playa”, “La isla Cenicienta” y “La casa de los vientos”. Todos ellos se desarrollan en Canarias aunque en algunos es más fácil descubrir el lugar exacto que en otros. Así la isla Cenicienta es Lanzarote, y en el texto se explica cómo el ser humano ha podido domeñar el medio para lograr sacarle partido, cultivar la lava y protegerse del viento. En cambio, “Sapito Morín” sucede en un barranco y cuenta la historia de un sapo que es arrasado por una corriente de agua. En el camino le sucederán algunas aventuras y se sentirá muy solo hasta que encuentra un amigo, una rana con la que aprende a cazar comida y a sobrevivir. En el “El jameo y la jaca”, la acción acaba en la Cueva de los Jameos del Agua pues narra el encuentro entre una jaca, un cangrejito negro perdido que llega a la Cueva, y una jameo que acaban enamorándose. “La playa de las marañuelas” es un relato fantástico en el que unas sirenas descubren que en Canarias crecen las flores de las marañuelas y se quedan a disfrutar del sol y el paisaje con el consiguiente enfado de Neptuno. “Érase una playa” es el relato de lo que le ha sucedido ala costa de las Islas, de todas ellas. El mar acampaba a sus anchas hasta que se descubrió que el turismo era un buen medio de lograr ingresos. Desde entonces las costas se han transformado, ahora sólo cabe esperar que el sol siga brillando. Por último en “La casa de los cientos” se describe un paisaje asolado por el viento, muy familiar en las Islas, y de cómo puede el ser humano aprovecharse de la fuerza de éste para mejorar su situación. La ambición humana hace que no se aproveche este recurso y se derroche las ganancias que se obtienen de él y, al final, el viento también se agota por la modificación del paisaje y sin beneficios se vuelve a la pobreza.

Tema o temas:

Son varios los temas que se tratan, no en vano son varios cuentos. El principal es el amor a la naturaleza, el respeto al medio ambiente. Junto a esto hay un cuento que habla de la solidaridad, “Un cuento refranero” y dos sobre animales solitarios que encuentran la amistad y el amor, “Sapito Morín” y “El jameo y la jaca”.

Ideas o visión del autor/a sobre el tema:

La autora idealiza la naturaleza de Canarias y mira atrás con cierta nostalgia, echando de menos la época en que el mar y los habitantes de la costa mantenían una relación de vecindad amable ("Érase una playa") o aquella en la que los vecinos se unieron para intentar convivir con la tierra ("La isla Cenicienta"). También tiene un tono moral en relatos como el del sapo y el del cangrejo y, sobre todo, en "Un cuento refranero" que se convierte en una fábula con bastante parecido a la realidad: "Pero nadie aportó nuevas ideas al debate. El secretario levantó la sesión en medio de un aluvión de críticas. Mientras, los que esperaban en la plaza las soluciones del Consejo comentaban: -¿Qué han dicho? –¡No he entendido nada! -¿En qué idioma hablan? -¡Qué enrevesado!" (pág. 32).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona y comienza los relatos como si se tratase de un cuento de hadas: "Sucedió hace mucho...", "Una vez... la mamá jaca", "Érase una playa...", "La isla Cenicienta parecía sacada de un cuento". De esta forma, la autora adquiere la distancia necesaria del relato pero, a la vez, puede, a través del narrador, opinar y explicar los sucesos sin cortapisas. El aire a relato lejano, fantástico acerca a los lectores más pequeños pero también ayuda al lector a interpretar las escenas y compararlas con la realidad cotidiana.

Personajes: Son muy variados pero pueden clasificarse en dos grupos, de un lado encontramos los animales que representan los valores humanos. Igual que en los cuentos, están humanizados y son símbolos, por ejemplo, dice la autora: "La solución del problema llegó una mañana sin que nadie lo esperara. Un cachorrillo de bardino vio a la entrada del colegio a una gatita que miraba con tristeza cómo se abría y se cerraba el portalón. -¿no entras?- le preguntó. -¡No tengo sitio1-contestó la gatita. –Ven te regalo la mitad del mío!" (pág. 34). Estos animalillos cuidan mejor que los humanos de la naturaleza, son sus víctimas: "-Estoy inválida. Tengo las antenas rotas, una moneda lanzada por un desaprensivo me las partió y no me puedo mover por el lago junto a mis hermanas" (pág. 44). Estos animales son autóctonos de Canarias, jameos, jacas, bardinos. De otro lado, está el grupo de los personajes humanos. Y entre los humanos están los que, valientes, cultivan la tierra y luchan contra el medio hasta lograr que ésta de sus frutos ("La isla Cenicienta") y los que se aprovechan de él sin aportar nada positivo ("La casa del ciento"). Es más, se vuelven ambiciosos y explotan los recursos para acabar igual que empezaron. Son personajes estereotipados, igual que en los cuentos de hadas, es decir, representan un modelo, un rol.

Léxico: El vocabulario es sencillo e incluye muchos términos del habla canaria. Algunos se utilizan para denominara a peces propios de las Islas: "viejas", "sargos" (pág. 37), las sirenas viajan sobre "chocos gigantes" (pág. 51), o aves como las "pardelas" (pág. 47). En algunos casos se utilizan diminutivos que favorecen poco la fluidez y madurez del relato: "Sapito era un sapito..." (pág. 5), de todas formas no son muy frecuentes.

Sintaxis: La sintaxis es sencilla, en ocasiones con estructuras repetitivas que aportan ritmo a la narración, casi como un sonsonete: "Unidos liberaron las tierras de las lavas que las cubrían. Unidos construyeron gavias y estanques para que nos e perdiera ni una sola gota de lluvia. Unidos enarenaron las tierras con las cenizas de sus volcanes para mantener la humedad. Unidos sembraron..." (pág. 70). Estas repeticiones no son siempre de

estructuras completas sino dentro de la misma frase, de nuevo el ritmo se consigue imitando composiciones más populares, como los refranes por ejemplo: “Nada que nadarás...camina que caminarás...” (pág. 39). En “Sapito Morín” hay un estribillo que va aumentando según el sapo se va poniendo los regalos que le dan. Así forma un poema que, al final, cuando consigue un amigo y se libera de tanto peso, se repite completo para indicar que ha ido perdiendo todo, excepto los zapatos con los que se quedó: “Se le diluyeron los colores pintados/ por el hombre que dibuja flores./ Con los roces de las cañas de la laguna/se le cayeron las plumas, una a una./ El sombrero que le dejó el perro negro/ se lo regaló a otro perro./ Y para siempre, se quedó con los zapatos,/ que le regalaron los patos” (pág. 24). La repetición, el paralelismo pero también la acumulación de términos parecidos, del mismo campo semántico son rasgos de la sintaxis de los cuentos: “Un día comenzó a llenarse de seres de otras razas, colores y pelajes, que llegaban volando, nadando o caminando a través de las montañas. Las calles se llenaron de ladridos, aullidos, cacareos, gruñidos... en un guirigay insoportable” (pág. 25). Utiliza coloquialismos y expresiones familiares. Resulta llamativo que en un texto en el que predominan los canarismos en el vocabulario, pero también el uso de la segunda persona del plural “ustedes”, de repente se utilice “vosotros”: “-¿De verdad creen que la belleza de unas flores justifica la ansiedad que han vivido vuestras madres? Puede ser que se desee caracterizar el personaje de Neptuno de esta forma o, simplemente, sea un error de la edición.

Descripciones: Hay bastantes descripciones, todas ellas sencillas y sin excesivos detalles. Muchas son poéticas y, más que en características físicas, se fijan en rasgos que el narrador, o la autora, interpretan: “Todo era alegre y luminoso. Sirenas y acompañantes quedaron deslumbrados por aquel resplandor desconocido. Comprobaron, tal como les dijo la ballena, que el agua tenía una coloración especial, como si el sol rojo de la tarde dejara su carmín en ella”(pág. 53). En las descripciones se utilizan comparaciones que ayuden a los pequeños lectores a entender cuál es la verdadera imagen que se desea transmitir: “Sobre aquella casa batían con una fuerza inusitada los vientos que soplaban desde los cuatro puntos cardinales: Norte, Sur, Este y Oeste; y se colaban por los respiraderos del baño, por las chimeneas, por los resquicios de las ventanas... Toda la casa sonaba, dependiendo de la dirección y del lugar por donde entraba el aire, a charanga carnavalera, a miedos tenebrosos, a música, a tormentas, a soledad...” (pág. 77).

Diálogos: Hay bastantes diálogos; estos son los que sustentan toda la acción.

Otros: Cada cuento tienen una enseñanza, moral, individual, social y merece la pena trabajar con los lectores, por muy pequeños que sean cómo lo interpretan ellos, dejar volar su imaginación y su capacidad de razonar.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: no en un texto ambiguo pero sí simbólico por lo que demanda la interpretación de los lectores. ¿Qué se esconde detrás de personajes y situaciones? puede ser una buena pregunta para después de la lectura.

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No se precisan conocimientos culturales específicos pero los cuentos hablan de la naturaleza de Canarias, de los cangrejos que hay en los Jameos del Agua, en Lanzarote, de la historia de la costa de las Islas, de la energía eólica tan importante para el Archipiélago. Si se pusiese en antecedentes a los lectores, tal vez la lectura sería más rica.

Mitos o leyendas: Aparecen figuras mitológicas en “La playa de las marañuelas”, las sirenas y Neptuno el rey de los mares que va en su busca. Además se explica por qué de repente las flores ya no crecieron más en el agua (Neptuno las convirtió en cangrejos rojos) y quedaron relegadas a tierra. Este relato tienen el tono de las leyendas. En “La casa del viento” aparece una señora que es la Suerte. También se convierte en un ser mitológico porque tal como llega, se va. Representa la fortuna unida al sentido común.

¿Relación con otros textos?: Estos cuentos tienen relación, sobre todo, con otros de la autora, incluso alguno se repite en otros libros (hay un volumen titulado *La playa de las marañuelas* publicado por Interseptem en 2004). Los personajes, el lenguaje y las moralejas se parecen entre sí.

Valores poéticos: Encontramos el aire poético que define el estilo de esta autora en todos sus libros. Usa comparaciones: “Entonces fuer cuando se produjo una explosión de sentimientos. Su onda expansiva se extendió como un tsunami solidario” (págs. 35 y 36), “era tan pequeño que en medio del agua parecía más débil que un suspiro en el viento” (pág. 38), “brillaban como perlas de sal” (pág. 41). Hay también alguna aliteración: “y el caudal subió de tal forma que la presa se convirtió en un torrente tormentoso” (pág. 5). Las personificaciones no sólo afectan a los animales que se comportan como humanos, sino también a los elementos de la naturaleza. El sol, el mar se vuelven seres vivos: “esperó a que el sol lo abrigara con su trapera de vida” (pág. 62), “El mar no ha vuelto a visitar el pueblo ni a extender sus brazos de espuma sobre el verde de las laderas”(pág. 66).

Algún/os aspecto/s que destaca:

Literariamente hablando, algunos textos están más logrados que otros, todo depende del poder evocador de las palabras y la historia y de que la moraleja y el afán didáctico no sean lo prioritario.

3.45. *Tibiabín*

Datos bibliográficos y de la edición: Chema Hernández Aguiar, *Tibiabín*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Afortunadas, colección Maresía, 1998, 108 páginas. Ilustrador: E. Cichosz Díaz. Formato: Formato de libro de bolsillo con algunas ilustraciones en color poco llamativas.
Datos sobre el autor/a: Chema Hernández es profesor de Lengua y Literatura Castellana en Educación Secundaria y Bachillerato. Ha impartido también docencia como profesor de Módulos de Educación Infantil, al igual que ha colaborado con la U.N.E.D. como profesor de Formación del Profesorado. Ha publicado distintos materiales didácticos para la enseñanza aprendizaje de la lengua, la comprensión lectora o la ortografía. Fue Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias de 2004 a 2007.
Sinopsis del argumento: En Puerto Calma, zona costera de una isla, Pablo acompaña al viejo Mastro Benito en una aventura mágica. El anciano le recuerda al niño que ella va a volver y el niño, aunque no sabe a quién se refiere, le sigue hasta el Roque; algo extraordinario está pasando: el anciano parece caminar por el agua, recuperar la fuerza de la juventud, se oyen unos ladridos sin que se vea perro alguno…, algo está sucediendo y Pablo se deja llevar. Entonces Mastro Benito le explica que esos ladridos son de unos piratas que ella convirtió en perros y continúan en el Roque. Detalla entonces la historia que había sucedido trescientos años antes, cuando Tibiabín vino en defensa de la ciudad ante el ataque de unos piratas y lo dejó como encargado de velar por los habitantes de Puerto Calma, y le indicó una cueva en la Montaña de los Antiguos donde viviría hasta que ella regresara. En otra ocasión más reciente, Tibiabín había ayudado a Puerto Calma a defenderse de la erupción del volcán. Sin embargo, esta vez los asaltantes eran unos hombres cuya misión era dinamitar la Montaña de los Antiguos, donde reposan los antepasados, para construir edificios. Entre los espíritus de los que yacen en las cuevas y la magia de Tibiabín logran expulsarlos, a pesar de la incredulidad del capataz que se queda solo empeñado en volar la Montaña hasta que la bruja lo convierte en musaraña. Mastro Benito se va con ella y Pablo queda como el Vigilante de la Montaña de los Antiguos.
Tema o temas: Ésta es una narración mágica cuyo tema principal es la defensa del territorio representado por la Montaña de los Antiguos. A éste se suma la convivencia entre la magia y la realidad, lo inexplicable y lo cotidiano, además plantea el relevo generacional: Mastro Benito deja el testigo a Pablo. Puerto Calma, los piratas, los antiguos aborígenes que descansan en la Montaña, todos estos datos remiten a la historia de Canarias pero recreada de forma fantástica.
Ideas o visión del autor/a sobre el tema: El autor se pone de parte de la magia y del personaje principal desde un primer momento y va adentrando al niño en los misterios de su entorno: “-Tranquilo, lo entenderás pero deberás poner atención, no a mi conversación, sino que habrás de escuchar y mirar a las plantas y animales, las estrellas y nubes, al mar. Los días y las noches están llenos de señales. Basta tener oídos y ojos para ellas” (pág. 22). Los sucesos extraordinarios se

presentan como otra realidad, igual de tangible que la rutinaria: “-Pablito, te lo repito, no todo tiene explicación, a veces suceden hechos que no están en los libros, pero que suceden y se cuentan desde hace muchos años” (pág. 42). La historia oficial no es la única; hay otra historia que es preciso descubrir. El autor pone en boca de Tibiabín lo que parece más un comentario suyo, y de otros muchos canarios, ante la destrucción del paisaje, los recursos naturales o culturales: “-¿Por qué se habrán empeñado en construir esta montaña? ¡Allá ellos!” (pág. 72).

Elementos narrativos:

Narrador: El narrador es en tercera persona. Pero Mastro Benito se convierte en narrador porque es el encargado de contarle a Pablo los sucesos que acontecieron cuando los piratas asaltaron la isla. También Tibiabín cuenta a Pablo lo que sucedió cuando el volcán entró en erupción. Hay pues, dentro de la narración, otros episodios que se insertan con total naturalidad.

Personajes: Los personajes principales son Mastro Benito y Pablo. El primero es un anciano al que los habitantes de Puerto Calma temen porque les resulta extraño, no pueden comprender lo que dice o hace. Sin embargo, lo respetan y obedecen cuando se han visto superados por las circunstancias como cuando el volcán entró en erupción y no sabían a qué o quién acudir: “La desconfianza de algunos vecinos se notaba en las expresiones de sus rostros y en algunos comentarios, siempre en voz baja, pues, a pesar de que no creían en Toca el Sol, lo temían” (pág. 57). Lo apodan Toca el Sol por su estatura y su porte altivo, y pronto se descubre que es el guardián de los antepasados, él mismo tiene más de trescientos años y, aunque de apariencia anciana, sorprende a Pablo con un vigor y un agilidad impropias de su edad: “Mastro Benito correteaba por las piedras y mariscos moviendo con gran destreza su palo, como si de una pierna se tratara” (pág. 17), “Pablo se lanzó desde el Roque al agua, dio una cuantas brazadas, se detuvo cansado, levantó la cabeza y miró a la costa; Mastro Benito ya estaba en ella, placenteramente sentado junto al Árbol Marino y como si conversara animadamente con él. Era increíble, imposible. Tibiabín tenía que existir; ¿cómo un anciano iba a llegar tan rápido a la orilla? (pág. 27). El anciano es el testigo de otras épocas, de otra forma de entender el mundo, por ejemplo, le pregunta al niño, tal como hacen nuestros mayores en los pueblos: “-¿De quién eres tú?” (pág. 10). Pablo es un niño de nueve años, el elegido para sustituir a Mastro Benito. Es un niño confiado e intuitivo porque sigue al anciano y, aunque éste no siempre le responde a las preguntas que le hace, no duda de él: “Pablo lo siguió, sabía que sus padres se enterarían, sin embargo, había algo en aquel anciano que alentaba su curiosidad” (pág. 17), “Los ladridos eran cada vez más intensos y feroces. Pablo renunció a entender cómo en medio del mar se escuchaban aquellos gruñidos tan cercanos, pero estaba seguro de que quienes ladraban también la veían acercarse y se enfurecían” (pág. 26). Es un niño especial: “Pablo estaba encantado con el relato, realmente aquella historia le había revelado el secreto de Toca el Sol. Estaba orgulloso. Era el único de Puerto Calma que lo sabía, además iba a conocer a Tibiabín, se sentía especial compartiendo un fabuloso secreto” (pág. 41). Tibiabín, personaje que da nombre al libro, es un ser mágico, una bruja, o una maga, como se prefiera, capaz de acciones extraordinarias pero siempre orientadas a velar por los humanos, tal vez porque viven cerca de la Montaña de los Antiguos, templo de los antepasados. La describen como una mujer aunque no se dan muchos rasgos físicos, más bien, se presenta a través de sus cualidades espirituales: “Al instante una silueta femenina comenzó a acercarse hasta la cima como si viniera de las entrañas del Sol” (pág. 36), “El Sargento la miraba amorosado, el rostro de Tibiabín desprendía bondad, sus ojos serenaban, sanaban, hablaban de algún mundo mágico,

maravilloso, a través de ellos podías pasear por los lugares más bellos, como si los visitaras" (pág. 37). Junto a estos tres personajes aparecen otros menos importantes pero que ayudan a desencadenar la acción; en el pasado los piratas con Ibi Hakim a la cabeza, en la actualidad los obreros que pretenden dinamitar la Montaña con Mister Edward de jefe. Diferentes modos pero la misma codicia. Hay dos elementos mágicos, que no son personajes propiamente dicho, uno es el árbol marino, un contrasentido en sí mismo: "Rápidamente estuvo debajo de la sombra húmeda del árbol marino; sus raíces se hundían en el mar, compartiendo el agua salada con la seba, los cangrejos y los erizos" (pág. 17), "Pablo, al acercarse, creyó escuchar alguna frase suelta, como si conversaran amigablemente. Hasta un nudo del tronco del árbol Marino parecía que se abría y cerraba como si fuera su boca" (pág. 18). El segundo de los elementos extraños es un animal pequeño que sale de huevos y barrunta mala suerte a quien se lo tropiece: "-Sí. Mira Pablo, este huevo que ves cría un bicho que se llama guasil. –Nunca me han hablado de ese animal. Cuando se lo diga a mis colegas, no se lo creerán. ¿Qué es un guasil?. Es un animal que mide unos cuatro o cinco dedos, es de color blanco y cabeza negra, sin patas. Se dice que el primero que lo ve la mala suerte le persigue" (pág. 44). De hecho Mister Edward tiene un guasil en el bolsillo y acaba convertido en musaraña. Es curioso el nombre que se da a algunos de los personajes de la obra cuya función no es muy significativa; el nombre indica precisamente cómo es el personaje sin más datos, así dos de los obreros que acompañan a Mister Edward son Malasuerte y Pepe el Majadero. Este tipo de nombres propios también designa zonas del pueblo: "La Montaña de los Antiguos", "El camino de las Apariciones", "El barranco de la Risas" que "era conocido por este nombre, pues cuando los vientos del Alisio corrían por él, se escuchaban carcajadas, risas contagiosas y a ratos tenebrosas" (pág. 55).

Léxico: Abundan en esta obra las palabras propias del español de Canarias de diferentes campos semánticos, por ejemplo, el de la fauna marina: "sueldes", "fulas", "lapas" (pág. 9), "burgados" (pág. 30), la terrestre: "machorra", "baifitos" (pág. 60) o las aves:"guirre" (pág. 36), también el de las plantas autóctonas: "cardones", "tuneras" (pág. 86), "pitas" (pág. 89). Expresiones como "matraquillas de viejo" (pág. 16), "Pablo, que se había encariñado con Mastro Benito, comentó entristecido, maguado" (pág. 41), "habrá mojo con morena" (pág. 78). Toda la obra está salpicada de canarismos, no son una anécdota, forman parte del lenguaje adecuado al tema que se trata: "sancochaban" (pág. 9), "teniques" (pág. 36), "golisneó" (pág. 46), "latada" (pág. 49), "rebumbio" (pág. 62), "jiribilla", "echadero" (pág. 81). Algunos términos son inventados pero muy significativos: "díasislas" (pág. 9), "amorosado" (pág. 37). Mastro Benito utiliza, en ocasiones, frases hechas con algún vulgarismo propio de las Islas: "-Los geranios tronchados aberruntan sequía" (pág. 12)

Sintaxis: La sintaxis es correcta y fácil de comprender a pesar de que muchos párrafos son amplios con oraciones compuestas, yuxtapuestas, aposiciones aclaratorias, etc.: "Las morenas, dibujando sus siluetas en la oscuridad del inmenso mar, llegaron hasta sus fondos, atravesaron el suelo y debajo del mar otro mar llenó de unas maravillosas. Increíbles e inimaginables flores, flores que se movían, que jugueteaban, se cogían de la mano y se acariciaban" (Pág. 63). Como vemos, además de las yuxtaposiciones, se repiten términos de forma encadenada, se enumeran adjetivos, etc. Encontramos algunos errores sintácticos, tal vez responsabilidad de la edición: "-Venga, coger palos, teniques, cualquier cosa, hay que defenderse!" (pág. 36), "Cuando se dio cuenta que no había explicación…" (pág. 79).

Descripciones: El capítulo I comienza con una descripción de la plaza en un día de calor de Puerto Calma, lugar imaginario, que no existe con ese nombre en las Islas pero que puede identificarse con otros como Puerto Cabras. Esta descripción no se expone de forma objetivo, sino literaria, de ahí que no sólo detalle sino que sugiera: "El empedrado hervía, los perros atravesaban de puntillas la plaza rastreando la reseca sombra de un apareja de palmeras (…) En Puerto Calma, del derretido amanecer sólo escapaban los gueldes y las fulas de remojo en la orilla, porque hasta las lapas escurrían burbujas sedientas de aire fresco y los cangrejos se sancochaban en sus charcos-océanos" (pág. 9).

Diálogos: El texto alterna narración y diálogos aunque las partes narrativas son las que van guiando la trama y los diálogos se producen cuando intervienen los personajes y, en muchos casos, sirven para introducir un episodio narrativo como el de los piratas o el de la erupción del volcán. Las interrogaciones y exclamaciones son muy frecuentes pues muestran la sorpresa, el temor o la incredulidad de los habitantes de Puerto Calma en los momentos más dramáticos.

Otros: La narración es ágil y fluida, por esto resulta entretenida al lector. Los saltos temporales se dan cuando se narran episodios pasados que ayudan a que los lectores comprendan los contemporáneos a los personajes y mantengan su atención y curiosidad. Es también un relato de malos y buenos, la maldad se encarna en Mr. Edward, el pirata moderno que arrasa con la naturaleza. El planteamiento es algo simple, sin matices (Mr. Edward solo y atacado por fuerzas sobrenaturales sigue empeñado en dinamitar la montaña pase lo que pase), pero así sucede en muchos textos para lectores infantiles.

Elementos literarios:

Ambigüedad y connotación: En esta narración encontramos la ambigüedad propia del mundo irracional que representan Mastro Benito y Tibiabín. Los acontecimientos no se explican sino que se sugieren hasta que, llegado el momento, se detallan para que la narración pueda proseguir. Esto es un acierto porque ayuda a mantener la intriga: "Al pisar los primeros cantos de la costa, el anciano se agachó y recogió uno, lo apretó con todas sus fuerzas, humeaba entre sus dedos. –Pronto, muy pronto, llegará- aseguró Mastro Benito. Pablo, intrigado, preguntó: -¿Quién llegará? -¡Ella, ella!- respondió. El joven insistió: -¿Quién es ella? El rostro de Toca el Sol mudó, molesto con Pablo, como si sólo a él le estuviese permitido mencionarla, referirse a ella, a ese ser tan mágico y celeste." (pág. 15), "Sin embargo, a partir de aquel momento, desde que la nombraron, desde que se pronunció el nombre de Tibiabín sintió la presencia de ella, cercana como si lo estuviera observando, como si lo mirara a los ojos, No podía explicarlo pero sabía que estaba allí, junto a él y a Mastro Benito" (pág. 18).

¿Se apela a conocimientos culturales o literarios de los lectores?: No es necesario, para comprender el texto, poseer conocimientos previos sobre los personajes o acontecimientos de la narración porque ésta es una recreación de algunas de las constantes de la historia del Archipiélago como el arribo de los piratas a Canarias para lograr esclavos o los enterramientos aborígenes en lugares que se consideraban sagrados. Ahora bien, si se tienen algunas nociones de estos episodios, e incluso de la actualidad de las Islas, la interpretación que hace el lector es diferente.

Mitos o leyendas: El relato se sustenta sobre leyendas que se narran como ciertas. Tibiabín es un personaje de la mitología popular canaria de cuya existencia nadie duda en el libro. Por otro lado, la transformación de humanos, los piratas en este caso concreto, en

animales forma parte de los atributos de los magos de todos los tiempos. La leyenda de los espíritus/fantasmas que pueblan los lugares sagrados también se confirma en el texto; esto forma parte de todas las culturas y creencias: "Los antiguos arrojaron las pieles con las que vestían, aunque sus cuerpos no se veían, la cima se cubrió de pieles hasta rodear completamente al extranjero, se escucharon risas y carcajadas, casi las mismas que se oían en el Barranco de las Risas" (pág. 97). El culto y los ritos relacionados con el fuego se entreven en la invocación que se hace a la bruja por medio de una hoguera: "-Si me ayudan, si todos hacen lo que yo diga, conseguiremos que Tibiabín venga y nos libre del volcán. Pepa, la pescadora, chilló: -¿Qué tenemos que hacer? Mastro Benito contestó: -Hay que traer leña, mucha leña, cualquier cosa que arda, vamos hacer un gran fuego. El mayor fuego que jamás se haya visto en Puerto Calma y en toda la isla" (pág. 58).

¿Relación con otros textos?: En la literatura infantil y juvenil canaria hay obras que utilizan las leyendas aborígenes o populares como trasfondo, basta recordar la trilogía canaria de Carlos Guillermo Domínguez en la que se mezcla historia y mito. El mismo autor en obras posteriores, *María Guiniguada*, *Noche de Vegueta*, incluye en la trama personajes fantásticos como los jiribillas que son unos duendes inquietos que ayudan a los protagonistas.

Valores poéticos: La comparación es uno de los recursos más frecuentes en la obra; se utilizan, sobre todo, para describir a los personales: "Pablo intentaba seguirlo pero Toca el Sol parecía una estilizada gaviota andando por la playa" (pág. 22), "Tibiabín tenía una alborotada melena negra como las noches sin luna, unos ojos que eran dos gotas de miel brillantes y cristalinas, unas pestañas como abanicos agitando el aire" (pág. 53). Es verdad que algunas de estas comparaciones no son muy originales ("las pestañas como abanicos") pero la unión de todas ellas recrea un personaje mágico y hermoso. Hay también, en estas descripciones, alguna sinestesia y alguna antítesis: "Los movimientos de Tibiabín eran tiernos y dulces, a veces ágiles y firmes, pero siempre acompañaban el vaivén de las ramas y las hojas de los árboles, caminaba pero no dejaba huellas en la tierra, te daba su mano y sentías su afecto pero no rozabas su piel…" (pág. 53). Algunas imágenes muestran un cuadro espectacular, poco común y muchos menos racional: "Las morenas, dibujando sus siluetas en la oscuridad del inmenso mar, llegaron hasta sus fondos, atravesaron el suelo y debajo del mar otro mar lleno de unas maravillosas, increíbles e inimaginables flores, flores que se movían, que jugueteaban, se cogían de la mano y se acariciaban" (pág. 63). Todos estos recursos contribuyen a crear una atmósfera casi onírica.

Algún/os aspecto/s que destaca:

Esta obra puede incluirse dentro de la temática fantástica, pero vinculada a la mitología canaria, uno de los temas más recurrentes, no sólo en la literatura infantil y juvenil, sino en la historia de la literatura de todos los tiempos.