

UN ASPECTO POCO ESTUDIADO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA ANTERIOR 1936: NARRATIVA PARA NIÑOS

María del Prado Escobar

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

RESUMEN

En este trabajo se estudia teóricamente la narrativa destinada a un público infantil, delimitando y describiendo sus diferentes subgéneros. Presentamos a continuación el variado panorama editorial de esta modalidad que existía en España durante los primeros treinta años de nuestro siglo. Tras ello se analiza la producción de dos autores fundamentales de aquel tiempo: Bartolozzi y Elena Fortún, que necesita -a nuestro juicio- una serie de revisión crítica que la salve del olvido inmerecido en que se encuentra.

ABSTRACT

This paper studies, from a theoretical point of view, fiction written for children, with a description of its «genres». A panorama of its printing possibilities, referred to Spain in the three first decades of our century, follows, and then the analysis of the works of two main authors of that time: Bartolozzi and Elena Fortún, unfairly banished into oblivion nowadays.

1. Habitualmente a los relatos destinados a lectores infantiles se les llama cuentos; sin embargo he preferido utilizar el término más amplio de narrativa porque la voz cuento resulta inadecuada para designar con un mínimo rigor teórico alguna de las obras que aquí se van a estudiar.

No estará de más, por tanto, antes de pasar adelante, reflexionar un poco sobre lo que sea el cuento, estableciendo si es posible, qué rasgos lo configuran, cuáles son sus modalidades y de qué índole son las diferencias entre el cuento y la novela. Ocurre que designamos con el nombre de cuento tanto los relatos anónimos procedentes de la tradición oral como los muy refinados e ingeniosos de Borges o de Cortázar. Hay que poner pues un poco de orden para compaginar opiniones tan dispares en apariencia como las que transcribo a continuación. Para F. Ayala (1):

«El cuento propiamente dicho podría pues considerarse como una manifestación acarizante del poetizar».

Por su parte Azorín opina que: (2)

«El cuento es cosa moderna; nace con el periódico; la necesidad de constreñir la narración a una o dos columnas, hace que surja el cuento, narración abreviada».

La primera precisión que se impone es por tanto, deslindar los conceptos de cuento tradicional y cuento culto.

Así que si por una parte el cuento puede ser considerado como el género narrativo más antiguo y universal, presente en el folklore de todos los pueblos, (3) por otra, al lado del relato popular fluye la línea del cuento literario, creado por un autor individual, que busca plasmar en él su propio estilo. Ni que decir tiene que la distinción entre ambas modalidades no siempre es clara y existen a lo largo de la historia literaria numerosos confluencias, sobre todo temáticas, entre ellas. Con todo, intentaremos mencionar algunos rasgos configuradores de estas dos clases de cuento. André Jolle (4) establece una serie de diferencias entre la «forme simple» o «conte» y la «forma savante» o «nouvelle».

La piedra de toque para distinguir ambas formas es, según este autor, la presencia de la «moral naïve». En el relato popular, en efecto, debe triunfar esta ingenua moral, es decir, tiene que resultar castigada la injusticia y recompensada la víctima, mientras que la «forme savante», el cuento culto, no tiene necesidad de dejar patente tal enseñanza. Hay además en el cuento tradicional una separación neta entre personajes buenos y malos. Y en lo que al tiempo y al espacio narrativos se refiere, advertimos la tendencia a situar el relato en tiempos remotos y en lugares lejanos. De ahí los comienzos estereotipados de casi todos los relatos tradicionales: «Hace mucho tiempo, en un país muy lejano...» «En el cuento literario, sin embargo, no se huye del tiempo actual ni de los espacios habituales; no en vano tal tipo de relatos alcanzó su mayoría de edad, como bien ha visto Baquero Goyanes, durante el periodo naturalista.

Para Marisa Bortolussi (5):

«El cuento popular dio lugar no sólo a prolíficas imitaciones a través de los siglos, sino también al surgimiento del llamado cuento infantil; la segunda forma, el cuento literario, es unánimemente re-

conocida por los teóricos como el punto de partida del cuento moderno.

Aunque tales afirmaciones son bastante discutibles, al menos en los que a la narrativa infantil escrita en España durante la primera treintena de nuestro siglo se refiere, que no deriva sólo de la línea popular del relato, sí que interesan para establecer el origen de la mayoría de los cuentos para niños.

A continuación recordemos también los rasgos que marcan la oposición entre novela y cuento. Anderson Imbert (6) piensa que la diferencia más patente entre ambos géneros es la extensión. «El cuento» -dice- «responde a un designio preestablecido y cada palabra prefigura el diseño total». La concentración, pues, es el rasgo distintivo del cuento. Y un poco después añade (7):

«La trama es lo dominante en el cuento. En cuanto el interés empieza a desviarse hacia el personaje, independientemente de lo que le ocurre, estamos rondando los límites de la novela».

Por su parte Baquero Goyanes precisa: (8).

Y no es que quepa considerar al cuento como una subespecie de la novela, una reducción de ésta en la que valdrían la misma técnica, los mismos procedimientos narrativos. No, el cuento es cosa distinta, y su parentesco con la novela no significa su negación como género literario independiente».

Y es que para este crítico, el cuento guarda también una relación indudable con la poesía: para fundamentar esta opinión Baquero suele citar la afortunada comparación azoriniana: «El cuento es a la prosa lo que el soneto es al verso». Sin embargo matiza y aclara estas palabras: (9).

«Es así como, aún admitiendo que la forma del cuento se relaciona muy estrechamente con la novela, su tono ya no puede ser calificado de novelesco (...) Y no es, naturalmente que el cuentista opera por reducción y comprima en los límites de un cuento un tema o asunto que podrían haberse desarrollado con más eficacia en una novela. Lo que sucede es que el cuentista intuye cuáles son los asuntos adecuados a la forma del cuento».

A la vista de todo ello, tal vez se podría enumerar una serie de oposiciones entre la novela y el cuento. En efecto frente a la narración de sucesos heroicos, la presentación de muchos personajes, la importancia de los caracteres por encima de los sucesos, la andadura lenta y la apertura de la trama que caracteriza a muchas novelas, el cuento ofrece la narración de un suceso único, presenta pocos personajes, prima la importancia de la situación por encima de éstos, es breve y prefiere la trama cerrada. Naturalmente que tal descripción no abarca a la totalidad de la narrativa, pero pienso que, junto con la caracterización de las dos modalidades de cuento que se da más arriba puede servirnos de soporte para clasificar la narrativa infantil del primer tercio del siglo.

2. Como es bien sabido, casi desde su aparición como género ha pesado sobre la literatura de ficción una severa censura que, en nombre de la moral o del buen gusto, prohibía o dificultaba su lectura. Sucesivas generaciones de predicadores han clamado contra estas obras desde toda clase de pulpitos til-

dándolas de mentirosas y de lascivas; por otra parte el abolengo no demasiado esclarecido de la novela daba argumentos a sus detractores para atacar a un género que evidentemente no figuraba en la *Poética* de Aristóteles. Si tal perjuicio por lo que respecta a la novela ha sido superado desde el siglo XIX, todavía durará bastante cuando de escribir relatos infantiles se trate. Por ello este tipo de narrativa ha estado con excesiva frecuencia lastrado por multitud de elementos extraliterarios de carácter moralizador o instructivo.

Poco a poco, sin embargo, desde los últimos años del siglo pasado las cosas empezaron a cambiar y el interés hacia los niños como lectores fue creciendo hasta propiciar un auténtico «boom» editorial en el que se dieron a conocer muchos creadores interesantes. Es bien revelador a este respecto el dato de las numerosas empresas que por estos años se van fundando dedicadas exclusiva o primordialmente a la publicación de literatura infantil. En 1876 la madrileña *Editorial Saturnino Calleja* inicia un camino pronto secundado por otras casas que tanto en Madrid como en Barcelona rivalizan para captar la atención del público infantil y juvenil que constituía a lo que se ve, un importante mercado. Y así fueron surgiendo las colecciones de relatos publicadas en *Sopena*, *Juventud*, *Hernando*, *Molino* etc...

A principios de siglo proliferan las revistas especializadas, así en 1906 sale el primer número de *Gente Menuda*, suplemento de *Blanco y Negro*, que seguiría publicándose hasta el comienzo de la guerra civil; en 1914 aparece *Los Muchachos* en cuyas páginas y por entregas, vio la luz la primera traducción castellana de *Alicia en el país de las maravillas*. Poco después serán TBO y otras muchas revistas que acaso no alcanzaran la difusión y longevidad de las que acabo de mencionar, pero que demuestran la creciente pujanza de la literatura infantil en este periodo. Importantísima era, tanto en libros como en revistas la parte gráfica y así, renombrados artistas ilustran estas publicaciones. Penagos, Zamoá, Sánchez Tena, Segrelles, Bartolozzi, Lola Anglada, Serny, Viera Sparza etc son buenos ejemplos de ello. La oferta editorial va siendo cada vez más abundante y variada; pensemos que en 1901, los famosos *Cuentos de Calleja*, llevaban publicados 150 títulos, y que, por estos años en la colección de la misma editorial *Biblioteca Perla* aparecen muy bien traducido los cuentos de Andersen, los de Grimm y los de Perrault; *Pelusa* del Padre Coloma se publica hacia 1910 y dos años después Rafael Calleja traduce *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi. Un poco después se funda la editorial *Araluce* que se dedica a modernizar y adaptar las leyendas de la tradición medieval, en 1917 Salvador Bartolozzi empieza a publicar sus célebres cuentos, en el año 29 sale el primero de los relatos de Elena Fortún, la *Editorial Sopena* iba sacando los cuentos de *Pirulete*, en el año 32 *Aguilar* inicia la publicación de la colección *El Globo de colores* y un poco después *Molino* presentaba los relatos de Richmald Crompton protagonizados por Guillermo Brown y magistralmente traducidos por G. López Hipkins.

Y es que, en resumen, el periodo de esplendor de nuestra cultura que Mainer ha llamado *Edad de Plata* y ha estudiado tan concienzudamente en lo que a la literatura general se refiere, puede detectarse también con toda su variedad y riqueza en los dominios de la literatura infantil, pues al fin y al cabo la modalidad narrativa que ahora nos ocupa, se inserta en un contexto cultu-

ral que favorece su difusión; porque la narración breve estaba de moda, según advierte José Carlos Mainer en el trabajo citado: «Los primeros años del siglo XX ofrecieron también al escritor nuevas formas de difundir sus obras de imaginación al margen del libro. Me refiero a la continua aparición de colecciones de relatos breves de periodicidad semanal, de bajo costo de distribución muy amplia y rápida, cuyas tiradas llegaron a alcanzar, en algún caso excepcional, cifras de 60.000 ejemplares» (10)

Fue Eduardo Zamacois quien tuvo la feliz ocurrencia de fundar en 1907 la colección *El cuento semanal*, y tras ésta vinieron otras más; según Luis S. Granjel (10) desde el año siete hasta 1936 hubo siete colecciones importantes dedicadas a este género y otras muchas más de vida efímera. En tal panorama editorial hay que inscribir también -y casi nunca se hace- las series de relatos para niños.

3. Los primeros relatos que vamos a estudiar en este trabajo son los de Salvador Bartolozzi, cuya labor literaria se inició en 1917. Siempre estuvo vinculado a la editorial *Calleja*, primero como ilustrador y luego como autor de las famosas series *Aventuras de Pinocho*, *Pinocho contra chapete* y *Aventuras de Pipo y Pipa*.

Este madrileño de ascendencia italiana tenía ya una bien ganada fama de pintor, cartelista e ilustrador cuando empezó a escribir; después alternó las dos facetas de su labor creadora e incluso probó suerte en algún otro menester artístico como la escenografía y el teatro de guiñol. Deberíamos añadir - para acabar de situarlo en aquel Madrid bullente de novedades- que fue amigo de Ramón Gómez de la Serna y contertulio de *Pombo*.

Aunque Bartolozzi ya había publicado un par de relatos antes de 1916, es en esa fecha cuando empieza a escribir la serie de los cuentos de Pinocho que constituye lo mejor de su obra. El personaje de Pinocho protagonista de muchísimos episodios es en realidad una creación inducida, que nació a partir de la célebre narración de Collodi de cuyo héroe toma el nombre, el aspecto y muy poco más. En efecto, recordemos que un par de años antes de esta fecha Rafael Calleja había traducido el libro italiano para la editorial de su padre. La traducción se permitía bastantes libertades empezando por la curiosa traslación que del nombre del protagonista se hizo al español. Porque «pinocchio» significa «piñón», y si se quería traducir el nombre, con esta palabra se hubiera debido hacer. Claro que si «piñón», se consideraba muy alejado del significante original se buscaba una transposición meramente fónica, lo lógico hubiera sido llamar Pinoquio al muñeco de madera. Pero al traductor tal vez le pareció que esta grafía difería demasiado de la italiana y por ello prefirió este curioso Pinocho, con que en algún habla local se designa la piña. Sea como fuera así quedó bautizado en nuestra lengua el personaje y así llamó también Salvador Bartolozzi al suyo. Por otro lado, el final de la traducción incluye unas palabras ajenas al original en las que se alude a la continuación española que ya estaría en preparación:

«Pinocho logró realizar cuanto soñaba. ¿Quién no conoce sus maravillosas nuevas aventuras?. En la China, en la Luna, en el fondo

del mar, en el Polo Norte, en la India, en la Isla desierta, en todas partes ha estado y ha dejado memoria imperecedera.

Sus aventuras son hoy más populares que todos los libros, y no hay mu-chacho que no sea amigo del gran PINOCHO. (12)

Esta obra, pues, así como los famosos dibujos de Attilio Mussino que acompañan al texto en la edición de 1911 fueron el estímulo para la creación de Bartolozzi, que sin embargo, toma rumbos completamente distintos y apenas tiene que ver con su casi homónimo italiano. En efecto, mientras que la obra de Collodi puede considerarse un verdadero Bildungsroman, en el que la conquista de la madurez apetecida por el héroe consiste en haberse convertido por fin en «un niño como los demás», el personaje de Bartolozzi en cambio, está muy a gusto con su condición de muñeco. También por lo que atañe a la organización narrativa defieren el relato italiano de los cuentos españoles. Aquél presenta mayor unidad que las series del Pinocho español, y, a pesar de su carácter episódico no olvidemos que Carlo Collodi publicó su libro primeramente por entregas en el *Giornale dei Bambini*- hay una historia común del comienzo al fin del texto, así como unos cuantos personajes del entorno del héroe que también permanecen a lo largo de la narración. Las series de Bartolozzi en cambio presentan relatos independientes protagonizados todos ellos por un héroe original que sólo conserva de su modelo el aspecto externo. Pinocho el nuestro, en efecto, se encuentra muy a gusto como muñeco de madera que ejerce de caballero andante / detective / explorador / aventurero, que siempre sale airoso de las más peligrosas situaciones.

El éxito de los relatos de la primera colección de cuentos de Pinocho fue enorme. Tanto que su autor decidió iniciar una nueva serie en la que presenta un rival fijo para el héroe, que funcionará como su antagonista. He aquí el parte editorial que anunciaba la aparición del referido personaje:

«La noticia ha recorrido el mundo rápidamente despertando vía emoción en todas partes. Pinocho tiene un rival. Ese rival es Chapete: un terrible muñeco de trapo que pretende eclipsar la gloria del famosísimo muñeco de madera. Se cuentan de Chapete historias infinitas, es astuto como la serpiente y fuerte como el león, más feo que Picio y más listo que Cardona».

Así como Pinocho es un héroe solitario, Chapete, capitán de un barco pirata, cuenta con la colaboración de sus dos lugartenientes, Tintinelo y Pata-pón y con la fidelidad inquebrantable de su perro Voltereta «el de los ojos de botón de bota». En la más pura tradición folletinesca, Chapete arma celadas terribles a su odiado rival pero acaba siempre vencido por éste.

Es indudable que el esquema del cuento maravilloso subyace en la estructura de muchos relatos, basten unos cuantos títulos para confirmarlo: *Pinocho y el príncipe bueno*, *Los tres pelos del mago Filomé*n, *Pinocho y la Reina Comino*, etc... Pero también otras estructuras del relato popular son utilizadas y adaptadas a estos personajes. Así la novela de aventuras al modo de Julio Verne en *Pinocho en el fondo del mar*, las historias de ciencia ficción -*Pinocho en el planeta Marte*-, las consejas populares sobre los bandidos de Sierra Morena- *Chapete bandolero*- las novelas policíacas, como en *Pinocho Sherlock Holmes*.

El esquema narrativo del cuento maravilloso, se aprovecha de forma bastante peculiar en estos relatos. Así, aunque es verdad que sus protagonistas recorren -dentro de la más ortodoxa tradición fantástica- países remotos y fabulosos lugares, cuando el héroe se encuentra inactivo su residencia habitual es el Madrid contemporáneo. Aunque Pinocho tenga que bajar al fondo del mar, o viajar al País del Baile y de la Risa, luego regresa a su barrio y los nombres de los lugares madrileños -el Rastro, el Retiro, el Palacio Real, el circo Price- se mezclan con los estrambóticos de los sitios que el héroe visita en sus aventuras. De igual manera, junto a las referencias a los remotos tiempos de parlantes, Pinocho usa todos los adelantos del progreso: viaja en avión, telefona, se pone escafandra, o conduce un coche.

La deliberada confusión del tiempo/espacio maravilloso con la cotidianidad más actual, confiere a estos relatos un especial tono humorístico. Pero no es esta la única fuente de humor, porque a cada momento surgen las frases ingeniosas, lo chistes, los dobles sentidos.

Por ejemplo leemos en *Pinocho en el Polo Norte*:

«Pinocho hacía fotografías de todo. La única que no salía bien era la foca; no se sabe por qué siempre salía desenfocada».

Humor disparatado y un tanto cutre aparece en los dibujos y en los textos de Bartolozzi. Como en esta descripción de uno de los personajes de *Pinocho y el príncipe bueno*:

«Con él vivía un ser extraño, medio sapo medio hombre que atendía por el nombre de don Paquito y no hablaba más que en griego. Si Don Paquito decía «akoisis» (que como todos sabéis en griego significa oír) es que estaba dispuesto a ayudaros en cuanto quisierais pero si decía «tiflos» (que como no ignoráis quiere decir ciego) daba a entender que no iba a prestaros el menor apoyo, aunque fuerais de su pueblo».

Igualmente divertidas son las descripciones de los peligros escalofriantes que arrastra el héroe, en las cuales se transparenta la parodia de esa razón maquinante que parece ser uno de los rasgos definitorios del folletín. Como ésta que puede leerse en *Pinocho detective*:

«Frente a él, en una mesa, había un reloj despertador. Al dar las doce, la manecilla tocaba infaliblemente el gatillo de un revólver que, al dispararse, empujaba la hoja de una navaja de afeitar; la navaja, al ser empujada, cortaba una cuerda que sujetaba una polea de la que colgaba un bloque de piedra de cien toneladas de peso. La piedra al caer, aplastaría irremisiblemente a Pinocho, que atado en su silla no podía moverse».

Los relatos de Salvador de Bartolozzi están contados por un narrador omnisciente, que se hace cargo de la historia desde la tercera persona; sin embargo esta perspectiva se altera de vez en cuando y el narrador irrumpe en lo narrado para encararse directamente con el narratario. Véase como ejemplo el comienzo de *Chapete y el príncipe malo*:

«Pues señor, érase una vez un rey y una reina. Apuesto cualquier cosa a que esto os parece un principio de cuento. Pues no; no es

un cuento, sino una historia de verdad, y la prueba es que pasando el tiempo, es decir, pasando unos capítulos nos encontraremos con dos conocidos nuestros que son nada menos que Pinocho y Chapete».

Con recursos de tal índole se consigue una cercanía coloquial muy a propósito para mantener la atención del lector, como si se tratara de comentarios hechos al hilo de un relato oral. En esta prosa desenfadada y ágil se intercalan con frecuencia estribillos, retahílas rimadas, soniquetes puramente fónicos etc... así, los conjuros de las brujas, los ensalmos y fórmulas mágicas para encantar princesas o detener el ataque de los monstruos son siempre rimados. Por ejemplo: «Rosa de la espuma clara que todo lo para / a mi personita ampara» (13), o «Pica, pica / rasca rasca / corre corre / ñasca ñasca» (14). Hay incluso personajes que sólo hablan en verso, como Pifa, la pajarita de los Reyes Magos, amiga y mensajera de Pinocho, o el Príncipe Poeta de *Chapete en el País del Baile y de la Risa*, que no puede usar la prosa por muy triste que esté y por eso, al enterarse de que chapete ha secuestrado a su novia la princesa Risa-Risita y pretende casarse con ella exclama: «Y a mí que me parta un rayo / más corre un tren que un caballo». La verdad es que en aquellos años de las vanguardias y de los «ismos» propicios a cualquier juego lingüístico, desde las greguerías a los anaglifos o a las jitanjáforas, estos estribillos de Bartolozzi no desentonan lo más mínimo.

En definitiva, la impresión de modernidad que transmiten estos relatos se consigue fundamentalmente por los siguientes procedimientos:

- a) Utilización irónicamente distanciada de las estructuras propias del cuento tradicional.
- b) Intencionada mezcla del tiempo y del espacio fantásticos con la ambientación realista y las referencias a la actualidad.
- c) Uso de un lenguaje lleno de comicidad.
- d) Ausencia casi total de «moralina».

4. Estudiemos a continuación la narrativa de Elena Fortún analizando aquellos de sus aspectos que la configuran como la obra más lograda de la literatura para niños en aquellos años de la anteguerra.

Encarnación Aragonés que popularizó el seudónimo de Elena Fortún se dio a conocer por los años veinte en las páginas de *Gente Menuda*, en las que fueron apareciendo los relatos protagonizados por Celia. El personaje tuvo tanto éxito que con sus aventuras se editaron varios volúmenes que publicó Aguilar. Como suele ocurrir con los héroes literarios exitosos, después de Celia surgieron otros niños de la familia -su hermano, sus primas- que, a su vez, fueron protagonistas de nuevos títulos de la saga. Incluso después de la guerra civil salieron otros relatos; aunque en estos últimos se desvirtúa por completo el sentido de la creación fortuniana y Celia, ya mayor, aparece convertida en una vulgar heroína de novela rosa. Por eso aquí nos ocuparemos sólo de las obras anteriores al treinta y seis. Estos son los títulos a los que me refiero: *Celia lo que dice*, *Celia en el colegio*, *Celia novelista*, *Celia en el mundo*, *Cuchifritín*, *el hermano de Celia*, *Cuchifritín y sus primos*, *Cuchifritín en casa de su abuelo*, *Cuchifritín y Paquito*, *Travesuras de Matonkiki*, y *Matonkiki y*

sus hermanas.

A primera vista podría inferirse de estos títulos que nos encontramos ante la misma organización narrativa de las series de Pinocho que acabamos de analizar. Sin embargo no es así porque, para empezar, ni siquiera parece admisible incluir la narratía fortuniana en los límites del cuento entre los que sí caben -pese a todos los distingos que acabamos de hacer- los relatos de Bartolozzi. Estos de Elena Fortún en cambio presentan más bien rasgos que los configuran como novelas. En ellos, en efecto, se cuentan sucesos heterogéneos, se presentan muchos personajes, cuyos caracteres raramente son planos, sino redondeados, (para utilizar la terminología de Forster), hay una trama abierta, el protagonista importa más que los sucesos que le ocurren y, por último, tiempo y espacio narrativos son realistas; es decir, se presentan hechos ambientados en lugares verdaderos y ocurridos en la actualidad (en la actualidad de entonces, claro). No sólo es que el tiempo de referencia sea el actual, sino que además los personajes se presentan inmersos en un devenir temporal que les afecta y les transforma, algo que también parece más propio de la novela que del cuento. Porque lo que ocurre habitualmente con los protagonistas de las series es que están detenidos en una determinada edad y el tiempo no parece tener poder sobre ellos. Esto pasa con los héroes de Bartolozzi, o con Tintín el de Hergé eterno adolescente, o con Guillermo Brown que siempre tiene once años. Por el contrario Celia y todas las demás criaturas fortunianas, van creciendo, y ello se advierte con claridad a lo largo de sus sucesivas apariciones literarias.

En realidad estos relatos entroncan con la novela realista del último cuarto del XIX. Son por su contenido y por sus personajes, novelas con una cierta alteración de proporciones. Efectivamente, así como en varias obras de Galdós -en *Miau* por ejemplo- se presentan personajes infantiles que forman parte de la trama novelesca de los adultos, que constituye la materia narrativa propiamente dicha, en el universo ficcional de la autora madrileña simplemente se ha invertido la perspectiva, haciendo que los niños ocupen el centro del relato y dejando que el mundo de los adultos aparezca como telón de fondo.

La estructura narrativa es idéntica en casi todos los volúmenes que estamos estudiando. Cada uno de los cuales está compuesto por varios capítulos / episodios casi independientes entre sí, que en su día fueron las suesivas colaboraciones aparecidas en *Gente Menuda*. Al reunir las en libro se buscó ligarlas mediante algún tipo de nexo, además del proporcionado por el protagonista, y así conseguir cierta unidad. El ambiente, común a la mayoría de los episodios de cada volumen, puede servir de cohesión entre ellos. Así en *Celia en el colegio* la protagonista está interna en un elegante colegio de monjas; Segovia y la destartalada casona de su abuelo materno constituyen el ambiente en que se desarrollan las peripecias del personaje en *Cuchifritín y Paquito* y *Cuchifritín en casa de su abuelo*. Otro elemento aglutinador de la dispersa materia novelesca de estas obras son los prólogos, escritos a posteriori, en los que la narradora se dirige a sus narratarios, subraya la importancia de los ambientes e incluso extrae alguna consecuencia moralizadora de lo que se va a relatar. Ni siquiera Elena Fortún, como se ve, pudo sustraerse a la «obligación» de buscar utilidad a sus relatos, si bien ello se realiza sólo en los prólogos.

Evidentemente la trama de cada libro, sustentaba en estos pocos elementos resulta demasiado laxa si se quiere; sin embargo creo que es suficiente para encuadrar las obras de Fortún en la novela, que al fin y al cabo, no son más fuertes los lazos que unen entre sí los capítulos del *Lanzarillo*, sin que por ello nadie dude de su condición novelesca.

Uno de los rasgos estilísticos cuya presencia es constante en estas obras es la diferente perspectiva desde la que los niños y los mayores contemplan su entorno y que se revela, sobre todo, en la mutua incompreensión de sus respectivos discursos. El lenguaje de los niños y el de los adultos fluyen paralelos casi siempre y esto constituye una de las fuentes de comicidad mejor explotadas en la narrativa fortuniana. Veamos algunos ejemplos. Celia debe intervenir en la función de fin de curso interpretando el papel de una niña mala que se escapa del colegio y que debe decir estos versos: (15)

«Con sigilo me iré
y nadie me verá
del colegio saldré
a la orilla del mar»

Y apostilla enseguida:

«Pero me voy sola porque Sigilo no es nadie. No sé adónde me iré el día de la función porque aquí no hay mar».

La incomunicación a la que me refiero se advierte en el diálogo que se transcribe a continuación. (16) Basíledes, la criada del tío Rodrigo va a llevar a Celia al Monte de Piedad- que ella llama el Monte a secas, y la niña le pregunta:

—«¿Y conejitos hay?
—¡Qué dices! Conejos hay en las pollerías; pero al señor no le gustan.
—Yo digo en el monte. Conejos vivos.
—Si acaso habrá gatos- dijo Basíledes- y algún que otro ratón.
¡Vaya un monte raro que había de ser!»

La última frase naturalmente reproduce la intrigada reflexión de la protagonista.

Característica bien notable de la novela realista es la abundancia de personajes de divesas capas de la sociedad que puebla sus páginas. Ese es un aspecto que también se encuentra en la obra de E.F. y de su variado censo me parece muy interesante el grupo de las viejas criadas siempre presentes junto a los protagonistas infantiles a los que cuidan, riñen, y cuentan historias fantásticas o sucesos misteriosos. Así la ya mencionada Basíledes o Valeriana que sirve desde siempre en casa del abuelo de Cuchifritín en Segovia. Pero sobre todas destaca la figura de Doña Benita, que no es propiamente una criada, sino algo así como un ama de llaves de toda confianza. Doña Benita es un personaje recurrente a lo largo de la saga, cuya función, como la de aquellas criadas de las que hablaba García Lorca (17) es poner a los niños ciudadanos en contacto con la fantasía popular. Aparece ya en el primer volumen de la colección. La protagonista / narradora la presenta así:

«Es una señora vieja, que también cuidó a mamá cuando era pe-

queña. Lleva gafas para estar más guapa, y como no la dejan ver, mira por encima. Habla como los niños pequeños porque es andaluza, y, además, lo sabe todo».

Por eso Celia le pregunta incansablemente y Doña Benita con sus respuestas alienta la fantasía de la niña: (18)

- «Y las estrellas ¿qué son?»
- Pues los brillantes de la capa de Nuestro Señor.
- En el colegio dicen que son mundos.
- Si te vas a creer todo lo que dicen en el colegio...»

Otros muchos personajes bullen en torno a los niños que ocupan el centro de la narración; pero sus palabras y sus problemas llegan como en sordina, puesto que son percibidos por la sensibilidad infantil. Así de refilón se entera el lector por ejemplo de que la boda de los padres de Celia no había complacido demasiado al abuelo, y por eso los niños no lo conocían: (19)

- «Aquel mismo día llegó una carta, que leyó tía Cecilia en la mesa (...). Luego dijo:
- Mañana iremos a Segovia a ver al abuelito.
- ¿A qué abuelito?
- Al vuestro. Es el padre de mamá y mío.
- Yo no lo he visto nunca -dijo Cuchifritín- ¿Ha nacido ahora?».

Un poco después, ya en el camino hacia Segovia el niño oye distraídamente lo que van hablando su tía y Celia, que ya ha cedido el protagonismo a su hermano:

- «Dí, tía: ¿por qué está enfadado el abuelito?
- Cuando se casó tu madre...
- ¿Por qué se ha casado mamá? -preguntó Cuchifritín admirado-.

Así con alusiones entrecortadas tomadas de aquí y de allá se puede reconstruir la novela realista que queda fuera de los relatos.

Un aspecto muy interesante de la narrativa fortuniana es la importancia que la intertextualidad tiene en ella. Lo que son para D. Quijote los libros de caballerías, o los folletines para varios personajes galdosianos, son los cuentos fantásticos para los protagonistas de las ficciones que nos ocupan. Como se lee en el primer capítulo de *Matonkiki y sus hermanas*:

- «Por eso Cuchifritín, a su pesar, tuvo que resignarse a jugar con las niñas, aunque las tres tenían seis años y estaban atontadas con el cuento de las tres princesas.

Se habían puesto nombre, y Pili se llamaba *Blanca Flor*, Miss Fly *Blanca Rosa*, y la princesa más peque, *Matonkiki*».

Mucho más sugerente es la dimensión metanovelesca que en alguna ocasión adquiere Celia, quien durante las vacaciones ha escrito una novela y pretende hacer creer a sus amigas que todo eso le ha pasado en realidad. Pero acto seguido confiesa al narratorio: (20)

- «Ya sé yo que las *Aventuras con los titiriteros* no han pasado nunca, pero ¿y qué?. A veces lo que sueño creo que es verdad, y lo que me pasa me parece que lo he soñado antes... Además, lo que ha pasado no está escrito en ninguna parte y, al fin, se olvida. En

cambio, lo que está escrito es como si hubiera pasado siempre...»

Todo el volumen tercero de la serie titulado *Celia novelista* recoge, en efecto, los cuentos que ésta se inventa.

Parece pues, que aunque sólo contara la narrativa infantil de la anteguerra con la obra de los dos autores que acabo de mencionar sería suficiente para que ocupara en las historias generales de la literatura española su propio lugar; pero es que hay muchos más nombres interesantes como Antoniorrolles, Aurelia Ramos, Matilde Ras y otros que completan este variado panorama. Sin embargo ninguno de ellos ha merecido la atención que sí se concede por ejemplo a los autores de narraciones populares de otros géneros. Ni siquiera en una obra que se propone estudiar la literatura infantil como es la conocidísima de Paul Hazard (21) se mencionan los libros que he venido estudiando, y eso que el ensayista francés, buen conocedor de nuestra cultura, por otra parte, escribía por los primeros años treinta. Sólo *Platero y yo* merece la atención de Hazard, que resume así su opinión sobre la literatura infantil en nuestra lengua: (22)

«No hay ningún autor español que haya escrito especialmente para la gente menuda y que -al hacerlo- haya encontrado la expresión de su genio peculiar».

Sintiéndolo mucho, no tengo más remedio que disentir de tan ilustre crítico, y pienso que analizando con rigor el panorama que he descrito, cualquier lector desapasionado podrá comprobar el interés que presentan los llamados «cuentos infantiles».

En conclusión, he intentado enfocar el estudio de estas obras desde la posición que me parece más adecuada, y que no suele ser habitual cuando de narrativa para niños se trata. Porque casi siempre se analiza tal literatura exclusivamente en función del receptor, y así suele aludirse a la psicología infantil, a la influencia negativa o positiva que los cuentos tendrán en los pequeños lectores etc... Consideraciones de gran interés para quienes se dispongan a escribir relatos infantiles o para las editoriales del sector, lo que evidentemente no es el caso. En este trabajo he pretendido sólo analizar ciertas obras narrativas que deben ocupar, creo, el lugar que les corresponde en la historia de la literatura española del siglo XX.

Notas

- (1) FRANCISCO AYALA.: *La estructura narrativa*. Madrid. 1970, pág. 66.
- (2) AZORIN.: «Prólogo» a *Cavilar y contar*. Cit. por Mariano Baquero Goyanes en *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, 1972, pág. 250.
- (3) Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, 1979, pág. 20.
- (4) ANDRÉ JOLLES.: *Las formas simples, Santiago de Chile*, 1972.
- (5) MARISA BORTOLUSSI.: *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, 1985.
- (6) ENRIQUE ANDERSON IMBERT.: *op. cit.* pág. 43.
- (7) IBIDEM, pág. 45.
- (8) MARIANO BAQUERO GOYANES.: «Clarín, creador del cuento español» en *Cuadernos hispanoamericanos*, enero-junio de 1949.

- (9) MARIANO BAQUERO GOYANES.: «¿Qué es el cuento?», Buenos Aires 1977, pág. 55.
- (10) JOSÉ CARLOS MAINER.: *La edad de plata*, Madrid 1977, pág. 71.
- (11) LUIS S. GRÁNJEL.: «La novela corta en España» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXIV, 1968.
- (12) CARLO COLLODI.: *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, 1972, pág. 27.
- (13) SALVADOR BARTOLOZZI, *Pinocho y el príncipe bueno*, Madrid, pág. 21.
- (14) SALVADOR BARTOLOZZI, *Pinocho Sherlock Holmes*, Madrid, pág. 11.
- (15) ELENA FORTÚN.: *Celia en el colegio*, Madrid, 1986, pág. 120.
- (16) ELENA FORTÚN.: *Celia en el mundo*, Madrid 1986, pág. 35.
- (17) JOSÉ LUIS CANO.: *Federico García Lorca: biografía ilustrada*, Barcelona, 1962, pág 15.
- (18) ELENA FORTÚN.: *Celia lo que dice*, Madrid, 1986, pág. 110.
- (19) ELENA FORTÚN.: *Cuchifritín en casa de su abuelo*, Madrid, 1986, pág. 34.
- (20) ELENA FORTÚN.: *Celia en el colegio*, Madrid 1986, pág. 160.
- (21) PAUL HAZARD.: *Los libros, los niños y los hombres*, Barcelona 1964.
- (22) PAUL HAZARD.: *Op. cit.* pág. 130.