APROXIMACIÓN A LA LITERATURA INFANTIL

1. Concepto de literatura infantil. Características generales

Una de las primeras cuestiones a considerar es la del concepto de literatura infantil, ya que nos hallamos ante una denominación no exenta de matices y dificultades.

En primer lugar, podríamos decir que incluso el término *literatura infantil*, como tal, ha sido y es objeto de debate, pues no se suele aceptar la existencia de una literatura como ésta, que carece de un componente teórico y de estudios profundos por parte de los especialistas en el ámbito de la Literatura.

De hecho no son muchos los profesores, estudiosos y amantes de la Literatura que tienen entre sus lecturas libros infantiles, lo que provoca un desconocimiento bastante generalizado de títulos, autores, movimientos y tendencias. Y ello a pesar del número cada vez mayor de ediciones destinadas a niños y jóvenes e incluso del número creciente de bibliotecas infantiles.

En tal sentido, uno de los más conocidos estudiosos de la literatura infantil, Román López Tamés, afirma que resulta muy generalizada la opinión de que no hay más literatura que aquella que no tiene calificativos que limiten el género. Quienes piensan así lo hacen porque consideran que la edad no es un criterio de diferenciación y porque, además, niegan la calidad de este tipo de literatura, considerando que la literatura infantil sería una especie de acomodación, poco valiosa, a la mentalidad del niño de unas creaciones hechas por adultos.

En cambio, en opinión de López Tamés, es necesario que el arte sea útil y sirva para perturbar el ánimo del lector. Por eso, afirma lo siguiente:

> "Creemos que literatura, cualquiera que sea su adjetivo, cumple este propósito. Y es infantil no la que imita grotescamente en el mundo de los niños y adolescentes desde una perspectiva adulta sino la que se adecúa a una etapa del

> desarrollo humano sin renunciar a la universalidad de los temas. La adecuación a la infancia no es negación del arte[1]".

Y, para apoyar su afirmación, cita unas palabras del famoso poeta y crítico Dámaso Alonso, que dicen así:

> "No hay probablemente hombre que no reciba el hálito mágico de la literatura, verso y prosa: toca al niño ya en rimas y juegos infantiles; hasta el adulto analfabeto llega en canciones y coplas (maravilloso hermanaje del ritmo literario y el musical), y en refranes y cuentos[2]".

Y, por último, escribe López Tamés:

> "Lo cierto es que hay abundancia de publicaciones con el rótulo de literatura infantil. Los datos de libros, revistas, editoriales, son índice de la atención que al niño se dedica en un mercado en que aparece como importante consumidor. Y estas publicaciones tienen un destinatario calificado por su edad y por tanto por una capacidad de comprensión, léxico, experiencia, limitados. Escrita por adultos que imaginan con mayor o menor fortuna lo que el niño y adolescente siente y quiere. Esfuerzo de acomodación, revivir también la propia infancia" [1989:18-19].

Llegados a este punto, tal vez convendría precisar el término infantil. Y, en este sentido, se puede considerar que, por lo que se refiere al ámbito de la psicología, la infancia llegaría hasta los seis años, si bien cabe la posibilidad de distinguir en lo que lo se llama "primera infancia" -el periodo comprendido entre el nacimiento y los tres años- y una "segunda infancia", de los cuatro a los seis años. Igualmente, se suele hablar de una "tercera infancia o niñez", entre los siete y los doce años. E incluso algunos especialistas norteamericanos consideran que la infancia, como tal, llegaría hasta el comienzo de la adolescencia, la cual se sitúa entre los trece y los dieciocho años[3].

---

[1] López Tamés, Román: *Introducción a la literatura infantil*. Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 16.

[2] Id., p. 17. La cita está tomada del libro de D. Alonso, *Literatura y educación*, Madrid, Castalia, 1974, p. 11.

[3] Ver Nobile, Angelo: *Literatura infantil y juvenil*, Madrid, Ediciones Morata, 1992, pp. 14-15.

Por tanto, resulta evidente que existe un problema de terminología, dado que podemos encontrarnos con denominaciones tales como “literatura para la infancia”, “literatura infantil”, “literatura para la juventud”, “literatura juvenil”, “literatura para la infancia y la juventud”, o “literatura para la infancia y la adolescencia”.

Así pues, podríamos convenir en la utilización del marbete “literatura infantil y juvenil”, que parece más exacto y más comprensivo de las edades a las que se dirige este tipo de literatura.

Otro asunto objeto de debate radica en lo que se entiende por literatura infantil y juvenil, ya que no podemos considerar literatura para niños solamente aquella que escriben los escritores, sino también aquella otra que es elegida por los niños e incluso aquella que componen los propios niños.

2. Literatura infantil y transmisión oral. El folclore popular

Una de las más conocidas muestras de literatura de transmisión oral la representan los llamados “cuentos de hadas”. Se trata de relatos fantásticos, de origen popular y de transmisión oral, cargados de elementos maravillosos y protagonizados por personajes sobrenaturales, tales como hadas, gigantes, duendes, brujas, etc., algunas de cuyas más famosas manifestaciones han sido recogidas por autores como los hermanos Grimm, Charles Perrault o Hans Cristian Andersen.

Los cuentos de hadas tienen un importante papel en el mundo de la infancia y de ellos se han ocupado numerosos estudiosos, tales como Angelo Nobile, quien afirma lo siguiente:

> “Desde el punto de vista moral, suponen un encuentro, en clave no conceptual, con los problemas éticos fundamentales y favorecen la adquisición de un primer, embrionario código moral, llevan el pequeño a una inicial definición de los conceptos de bien y mal, configurándose como una toma de conciencia inmediata y concreta, por simpatía, con la existencia de estas dos fuerzas y aseguran su participación en la positiva, en la expectativa de una profunda y más amplia problematización crítica, con el paso del tiempo, en clave

> no tan rígidamente maniquea. Desde el punto de vista psico-analítico, permite al jovencísimo receptor, a diferencia de los medios de comunicación de masas, un impacto no traumático, en cuanto que es simbólicamente mediato, con la realidad existencial y, por tanto, con el mal, en un contexto psicológico seguro" [1992: 53].

Arturo Medina, al hablar de la tradición oral como vehículo de transmisión de la literatura infantil, se refiere a **los cuentos realistas** y a **los cuentos maravillosos**. Respecto de los primeros, apunta lo siguiente:

> "Los temas van desde lo usual de la crónica doméstica hasta lo que, acaecido fuera de lo normal, se percibe que en cualquier momento puede ser contiguo y corriente. Esto es, lo de todos los días, más igualmente todo lo que es posible, sin que tercien para ello poderes del más allá. Los hombres, los animales y las cosas como son, o, si no, como los vemos. Más que polarización maniqueísta de buenos y malos, los hombres son seres de carne y hueso, a quienes les acontece algo digno de ser relatado o por su comicidad, o por la picardía y travesuras, o por el donaire y las ocurrencias, o por la bizarría y la decisión[4]".

A propósito de los cuentos maravillosos, escribe:

> "El paradigma es el cuento de hadas, en donde lo fabuloso y la transgresión de las leyes naturales son factores determinantes para su análisis y etiquetación. Conjuros, ensalmos, fórmulas rituales, profecías, filtros, ungüentos, talismanes, lámparas, escobas, alfombras, espejos, varas… son las armas visibles para subvertir el orden preestablecido" [1990: 55].

Y, a continuación, habla de **cuentos realista-fantásticos** y apunta al respecto:

---

[4] Medina, Arturo: "La tradición oral como vehículo literario infantil. Sus valores educativos", en Pedro Cerrillo y Jaime García Padrino (coord.), *Literatura infantil*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, 2ª ed., p. 54.

> "Armonización de dos planos -real e insólito-, no del todo discrepantes, se traduce en el relato realista-fantástico. Ambientes y personajes de la cotidianeidad, en la que campea con entera naturalidad la figura y el acontecimiento fantástico. Los cuentos de aparecidos son los arquetipos, y el diablo, las ánimas en pena y los santos de la catolicidad, los espectros que más asiduos se repiten.
>
> Los seres del mundo de los muertos se mezclan sin violencia ni extrañezas con los vivientes, que reaccionan ante ellos con similar humor. O, a lo sumo, con esperada sorpresa. En muy contados casos, con asombro" [1990: 56].

En su libro *Introducción a la literatura infantil*, habla López Tamés de que son muchos e intensos los estudios existentes hoy día sobre el **cuento popular**, y escribe lo siguiente:

> "Hubo con el historicismo del siglo XIX un deseo de profundizar y conocer un pretendido espíritu del pueblo, Volksgeist, inspirador primero de todas las instituciones, desde las religiosas a las jurídicas. De ahí el estudio del folklore en el Romanticismo. Los hermanos Grimm fueron en Alemania los iniciadores y su tarea tuvo la intención de capacitar, en la línea antes señalada, a su nación frente a la agresividad francesa. Alemania se hacía buscando fuentes de origen, cartas de identidad frente al país vecino que ya desde el Renacimiento había logrado su unidad nacional" [1990: 33].

Respecto del origen de los cuentos, señala que se ha considerado como tal a la cultura india como el origen de los mismos:

> "El Panchatantra, la fuente importante. Animales que hablan, mentalidad panteísta y la común naturaleza de los seres vivos, sabiduría de Manú y de Viaza, también del león Pingalaka, el ciervo, el chacal y la pulga. Fábulas, cuentos populares, tienen allí su origen y han viajado en traducciones y adaptaciones desde el siglo X. El Imperio bizantino, Italia, España. Así se explica Boccaccio, Straparola, Don Juan Manuel" [1990: 38].

A propósito de la posible relación existente entre los héroes de los cuentos populares y los héroes de los mitos épicos, opina López Tamés que el mito está lejos del cuento y este último podría ser una especie de "derivación popular y humilde, muestra degradada como la leyenda y aun más el apólogo, del aliento mítico. O que ambos viven de una materia común tratada de diferente manera. El mito parece anterior, el cuento le sucede en el tiempo con la desacralización del mundo, el mundo desencantado" [1990: 43-44].

Por otra parte, señala que tanto la epopeya como los cantares de gesta son formalizaciones literarias muy tardías de un mito original y constituyen el contenido de obras conocidas de la literatura universal.

Frente al tono normalmente optimista y de final feliz -salvo algunas excepciones que muestran un contenido trágico-, **la epopeya** aporta un cariz trágico y pesimista del mito.

Un lugar intermedio entre el mito y el cuento lo ocuparía la **leyenda**, la cual tendría un carácter propagandístico, por cuanto relata sucesos históricos, acrecentados por el paso del tiempo y por los intereses de la comunidad a la que afecta. Y se podría hablar de leyendas relativas al mundo natural (astros, cielo, tierras, aguas...); leyendas relativas al mundo sobrenatural (demonios, dioses, rituales, dramatizadas, héroes civilizados, santos) y leyendas históricas (memoria colectiva, hechos sociales o históricos, cantares de gesta).

Más adelante, se refiere López Tamés al éxito cosechado por *La historia interminable*, de Michael Ende, en la que se recogen los principales lugares comunes de los cuentos infantiles, y escribe:

> "Es Ende un pariente próximo de Borges (en otro libro, *Momo*, recoge temas del argentino), del sabio Tolkien, de los innumerables libros de viajes desde Ulises y todo ello servido con plasticidad pictórica, no en vano Ende es hijo de un pintor surrealista y él mismo hombre de teatro, actor, director [...] El libro supone un protagonismo real: un lector, un niño que se asoma a las páginas de la aventura incesante. Es Bastián, el muchacho huérfano de madre, mal escolar, que se embebe en la peripecia de Atreyu, héroe de cuento maravilloso, un Peter Pan esforzado en medio de fantasmagorías góticas, dragones, animismo y mundos de pesadilla siempre angustiosos, devoradores y excesivos. Atreyu es arrojado y

> valiente, de espléndida figura, salvador de pueblos muertos por condenas, maldiciones de seres maléficos. El libro tiene el recurso de estar impreso en dos colores: uno para las páginas de Bastián, su monólogo interior, consideraciones sobre su vida insignificante, otro para las de la narración mágica" [1990: 51-52].

3. La literatura infantil y los géneros literarios

Una de las manifestaciones más antiguas relacionadas con la literatura infantil son **las fábulas**, las cuales tuvieron una muy amplia difusión en el mundo clásico grecolatino y fueron cultivadas en el mundo escolar con una clara finalidad didáctica y moralizante.

Las fábulas fueron escritas en prosa por Esopo (s. IV a.C.) y versionadas en verso por Fedro (s. I d.C.). Siglos más tarde, alcanzarían gran fama con autores como La Fontaine y los españoles Iriarte y Samaniego.

En relación con las lecciones que se podrían obtener de las fábulas, escribe José Montero Padilla:

> "En las tradicionales clasificaciones de los géneros literarios, y dentro de la Didáctica, a la cual corresponden todas aquellas obras que, total o parcialmente, buscan adoctrinar y enseñar, aparece la *fábula* o *apólogo*, como una narración corta, cuyos personajes son predominantemente animales y que contiene muy variadas enseñanzas de aplicación humana.
>
> Aunque, de acuerdo estrictamente con el amplio significado del término *fábulas*, otros varios linajes de obras pueden considerarse también como fábulas, y de hecho así han sido denominados, como las de carácter mitológico [...] Recordemos, por ejemplo, la *Fábula de Venus y Adonis*, original de Juan de Tassis y Peralta, y, por supuesto, la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora[5]".

Y, al referirse a la tradición del género fábula, añade Montero Padilla:

---

[5] Montero Padilla, José: "Los clásicos y el niño", en Pedro Cerrillo y Jaime García Padrino (coord.), *Literatura infantil*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, p. 108.

> "El género de la fábula, en el sentido al que nos referimos ahora posee una larga trayectoria que, aun limitándose al ámbito de la cultura occidental, va desde el mundo clásico griego -con el nombre símbolo de Esopo- hasta nuestro tiempo, y que cuenta durante su recorrido con nombres tan ilustres y significativos como los de La Fontaine, Samaniego, Iriarte, Hartzenbusch, Campoamor" [1990: 109].

También cabe hablar de **los relatos de aventuras**, con los que se hace referencia a aquellas narraciones en las que predomina la acción, el misterio, el suspense y la sorpresa. A este subgénero narrativa se adscriben autores como Julio Verne, Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling, etc. Y, en concreto, se consideran muy adecuadas para el público infantil las novelas de aventuras de contenido científico y aquellas que tratan de viajes por lugares tales como islas, selvas, mundos submarinos, etc.

En opinión de Angelo Nobile, este tipo de literatura es bastante apropiado para el público infantil:

> "El ritmo trepidante, casi cinematográfico, a veces febril, sin pausas ni treguas, que garantiza la ausencia de pérdida de interés; el desarrollo de los hechos dentro del plano de la realidad y de lo posible o verosímil (aunque a veces mezclado con una ingenuidad macroscópica e incoherencias narrativas); la presencia de un héroe lleno de fascinación y carisma, más maduro y creíble que el del cuento de hadas; la palpitante y atrayente tensión de la vivencia, que se juega en el plano de la valentía y de las dotes personales, no con la ayuda de fuerzas mágicas y extraordinarias, el final feliz de la trama, que en la novela de aventuras clásica se resuelve con el innegable triunfo de las fuerzas positivas y con la destrucción o el castigo de los malvados, hacen de este género un producto especialmente adecuado y, en determinadas condiciones, formativo para los sujetos comprendidos entre la segunda infancia y la adolescencia..." [1992: 64-65].

Otro tipo de relatos son **los de ciencia-ficción,** que tratan sobre temas relativos a descubrimientos, viajes espaciales hacia lugares desconocidos, descubrimiento de mundos nuevos y de seres extraterrestres, etc. Sobre los peligros que este tipo de literatura puede representar, apunta Nobile que, en sus formas habituales y desde un punto de vista pedagógico, sirve para estimular el elemento mágico y para crear un cierto estado de angustia y de tensión narrativa, llegando incluso a potenciar la agresividad. Aun así, desde un punto de vista estrictamente educativo y didáctico, "esta literatura se puede utilizar, en especial en el ámbito escolar, para plantear reflexiones sobre la ciencia, sus problemas y las consecuencias de su uso, insensato, así como los riesgos de un progreso científico y tecnológico indiscriminado, no iluminado y axiológicamente guiado por la conciencia y la razón ética" [1992: 74].

Otro género que tiene un importante valor educativo y formativo es **el teatro**. A él le corresponde la capacidad de formar en el lenguaje expresivo, gestual; en el diálogo entre personas, respetando el turno de intervenciones de unos y otros; en el enriquecimiento de la capacidad de lenguaje oral; en los juegos de interpretación y los aspectos lúdicos, y en los valores estéticos del lenguaje literario. En tal sentido, señala Nobile que, si se realiza bajo la supervisión del profesor, sirve también para que los niños asuman tareas de responsabilidad, de colaboración y de afectividad, y añade:

> "A la vez estimula el espíritu de iniciativa, crea y refuerza una mentalidad experimental y el hábito de proyectar, despliega la inteligencia, potencia la inventiva, libera la fantasía y la creatividad, refina las habilidades lingüísticas, es escuela de dicción y de correcta pronunciación, oportunidad para superar inhibiciones y timideces, fuente de auto-estima y de afirmación de la propia personalidad. Al exigir el éxito del proyecto, la aportación, aunque sea modesta, de todos los componentes del grupo, permite una valoración de la habilidad y de las competencias de cada uno, mostrándose como una ocasión para la gratificación y la mejor integración en el colectivo escolar de los alumnos menos aventajados socio-culturalmente o de los minusválidos" [1992:110].

Por su parte, Román López Tamés dedica el capítulo IV de su *Introducción a la literatura infantil* al teatro infantil. Y comienza su estudio comentando que quizá sea en el teatro donde la autonomía infantil alcanza mayor reconocimiento. "Aquí -dice el autor- es más difícil negar la existencia de una actividad en la que el niño es creador y protagonista. El niño habla y actúa al mismo tiempo, es teatral porque ensaya papeles en el hecho que más le define, el juego[6]". Y es que, en su opinión, el juego es la raíz del teatro.

Acto seguido, añade López Tamés:

> "Es natural que el teatro sea su forma artística más accesible porque es en su origen suma de juegos, entrenamiento. El niño pinta, habla, busca trajes, construye el escenario por elemental que sea. Supone el teatro para él "una forma activa del dominio del mundo". Los estímulos que el entorno ofrece a su sensibilidad tienen respuesta en pura actividad dramática. Imitando -base del aprendizaje y progreso social- reproduce con su imaginación y disposición innata las situaciones que le han sorprendido y en las cuales él no puede ser protagonista, porque generalmente pertenecen al mundo de los mayores" [1990 : 224].

Más adelante, habla de la actividad en la escuela a la que él llama **juego dramático**. Un juego que, según él, no es propiamente teatro "porque no hay exhibición ante los espectadores, impedirían la creatividad. El espectador inhibe el ensimismamiento y la reflexión del niño, que interioriza el esquema conocido e intenta su reproducción. 'Ser otro' pero no para lograr la admiración en los demás que le observan sino para asombrarse con las propias posibilidades de ser múltiple. Salir de su pobre papel y ser todo lo que le atrae, libre y brillante" [1990: 231].

Tampoco es teatro "porque no tiene guión escrito, etapa posible no antes de los 13 años, es juego que se agota en su mismo proceso, en su hacerse y no como fin logrado de obra desarrollada que llega al desenlace" [1990: 231].

Por eso, defiende la conveniencia de practicar ese juego o ejercicio dramático durante la infancia y la adolescencia, incluso dentro del curriculum académico de la escuela y añade que, en tal sentido, los temas posibles son ilimitados:

> "Los temas no tienen limitación: de la vida que les es familiar, de la plaza, la escuela. Partir de una palabra u objeto conocido. Oficios observados, la improvisación de vender periódicos, regar, que es tarea siempre envidiable, madre que cuida, manda y pasea niños, lucha de buenos y malos con tantas

---

[6] López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, p. 221.

> máscaras. O ser animales con algún símbolo que identifique. Pequeño, no total, mejor una pluma, rabo o cuernos que el disfraz entero porque hay una necesidad en el que actúa y en el que observa de construcción imaginativa. Y por qué no una merienda en el campo con sus avíos, cantos y bailes de corro, de repente viene la lluvia, truenos y relámpagos que interrumpen la fiesta, hay que cobijarse. Por qué no Beethoven y la Sexta sinfonía. Los niños intuyen al artista como si la música fuera su propia respiración natural" [1990: 233].

Pero, para ello, es necesario que el profesor se forme y acepte el reto, siendo espectador y partícipe de ese juego dramático. "Ha de conocer las técnicas, las finalidades del teatro en la escuela. Ha de conocer sus recursos, tradición, repertorio, trato del espacio, dinámica de grupos con los problemas de aceptación y rechazo de los individuos, movimiento, dicción, decorado, vestuario" [1990: 236].

También habla López Tamés de la importancia del **mimo** por lo que supone de capacidad del cuerpo de expresar gestos y movimientos:

> "El mimo es bien útil para la infancia por lo que significa: la conciencia del cuerpo. Su ejercicio supone vivir y crecer dentro de él cómodamente. Es un primer escalón del 'ser otro', que el niño construye con facilidad" [1990: 243-244].

Luego se refiere a **los títeres y marionetas**, que son muy propios de la infancia y con los que se puede conseguir la sorpresa y la sugestión que se pueda lograr con cualquier forma de teatro. "Si está cerca de la infancia es porque los títeres son en primer lugar juguetes, aunque tengan vida propia y como tales sobre ellos se proyectan afectos y se comparten juegos" [1990: 245].

Cuando habla del **teatro por los niños** comenta que esto supone la puesta en marcha de todo lo aprendido con anterioridad a través del juego dramático, etc. Y se refiere al hecho de que, según los especialistas, esta tarea no es posible antes de los 12 ó 13 años. Sea como fuere, lo cierto es que esta actividad es un entrenamiento para la vida y, como tal, hay que seleccionar temas y situaciones, escribir personajes, diálogos e ideas propias o, si no, cogerlos de la tradición literaria:

> "Con guión escrito o no, labor común, lógica o disparatada, comienzan los ensayos. Es la etapa más importante. Este es el taller para el desarrollo de cualidades que no son propias de la infancia: tolerancia, paciencia, comprensión. Y es que no son los papeles los que se ensayan sino vidas que entreven sus posibilidades en el juego del escenario y la disculpa del guión. Esta es la etapa más importante, más que la representación final. Es el ensamblaje de puntos de vista, saber esperar la presencia y palabra de los demás. Conciencia del trabajo en común, de ser útil, la obra como esfuerzo colectivo" [1990: 255].

Y, en tal sentido, el profesor debe ser alguien que coordine, sugiera y ayude. No alguien que imponga su criterio, aunque no por ello ha de prescindir de su autoridad para que la tarea sea correctamente llevada a término. Y, sobre todo, ha de crear la atmósfera de juego y fiesta para que la representación se lleve a cabo.

Respecto de **la poesía** y el mundo de la infancia, hemos de señalar que aquélla tiene un innegable valor pedagógico, pues agudiza la sensibilidad estética, desarrolla el sentido del ritmo y la musicalidad de los versos y familiariza a los jóvenes con el rico catálogo de los llamados recursos retóricos o figuras literarias. Aun así, hay quienes manifiestan algunas reservas a propósito de la idoneidad del acercamiento de los niños a la poesía, pues consideran que ese ámbito es propio de un público más adulto.

No obstante, es indiscutible que composiciones como las nanas, las adivinanzas, las cancioncillas populares o las canciones de juegos, por poner algunos ejemplos, resultan muy adecuadas para que el niño establezca un primer contacto con la poesía.

En tal sentido, y en relación con los géneros poéticos propios del folklore infantil, Arturo Medina realiza la siguiente clasificación de sus principales manifestaciones:

3.1. Líricas (nanas, villancicos, oraciones…)

"Ingenuidad. Poesía blanca y alada. Requiebros. Piropos al hijo instándole al sueño. Arrullos a Jesús en su portalillo de Belén. O, con menos desprendimiento, jaculatorias o súplicas a Dios, a la Virgen, o a concretas personificaciones del santoral. Poesía confesional. Confidencial. Con puntual destinatario.

En las *nanas* la madre, casi en un murmullo, salmodia al hijo con alabanzas sin medida. Nada más bello que el niño. En él no es posible fealdad alguna. Y si es que ésta apunta, apenas o nada desmerece. En ocasiones, la madre sabrá hallar el paisaje ideal para el reposo del recién nacido[7]". Y, a continuación, añade lo siguiente:

"Un tema en apariencia monocorde adquiere insospechados matices. Así, el mundo esotérico, oculto, penetra en estas delicadas estrofas. Halo misterioso que se corporeiza en variados elementos. La gallina, la boba, la mora, la vaca, el coco, el bu, el tío del saco, la noche… son otras tantas voces de las que se vale la madre para vencer la vigilia del hijo" [1990: 41].

Duérmete, niño
que viene la vaca
y te come el culo
que tiene caca. Cuenca

A ro, ro, mi niño
que la noche llega,
a ro, ro, niño
con su capa negra. Loja (Granada).

También se suele utilizar el villancico, con su copla (abab):

La Virgen es lavandera
y San José, carpintero.
-Niño, recoge astillas
para hacer el puchero.

---

[7] Medina, Arturo: "La tradición oral como vehiculo literario infantil. Sus valores educativos", en Pedro Cerrillo y Jaime García Padrino (coords.): *Literatura infantil*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, p. 40.

La Virgen lavaba,
San José tendía
y el Niño lloraba
del frío que hacía. Velilla de S. Antonio (Madrid)

En parte provocados por las creencias de los adultos, los niños se dirigen a la Virgen, los santos, al Ángel de la Guarda, etc., para solicitar su ayuda y protección:

Ángel de la Guarda,
dulce compañía,
no me desampares
de noche ni de día.
No me dejes sola
que me perdería. (Albacete)

3.2. Epigramáticas (adivinanzas, retahílas, trabalenguas…)

En éstas prima la agudeza, el ingenio y la imaginación. También una realidad -en las adivinanzas- que se esconde bajo un lenguaje figurado, con originales imágenes:

Alto, altero,
gran caballero,
capa dorada,
gorro de grana,
espuelas de acero. (El gallo).

En las retahílas se inventan fórmulas para dar forma a determinados momentos de algunos juegos. Se trata de vocablos o frases sin sentido, cuya serie acaba con el cumplimiento de la regla del juego:

Pin, pin,
zamarracatín,

vino la coneja
por su bandeja,
sabandeja real,
vino por la sal,
sal de avellana,
vino por la cama,
cama churumbel,
zapatitos a esconder. Chinchón (Madrid)

"La rapidez con que han de articularse las palabras en los *trabalenguas* no han de oscurecer en ningún momento la limpieza de la voz. El tropiezo silábico supone la pérdida del juego. Combinaciones de bilabiales, guturales, laterales,… en sus repeticiones consiguen a veces bellos momentos de mecánica eufonía" [1990: 45]:

Yo tenía una oveja
lanada, lanuda,
collarba y cornuda.
Tuvo un borreguito
lanado, lanudo,
collarbo y cornudo.
Si la oveja no hubiera sido
lanada, lanuda,
collarba y cornuda
el borreguito no hubiera sido
lanado, lanudo,
collarbo y cornudo. Alcalá la Real (Jaén)

3.3. De juego (corro, comba, filas, columpio…)

Reserva el título específico de canciones de juego para enmarcar aquellas letras, generalmente corales, que acompañan los movimientos armonizados de bastantes entretenimientos al aire libre de los niños. "Entretenimientos en los que se cumple plenamente aquello del juego como liberación de cualquier condicionamiento represivo.

Y en donde se hace verdad lo del arte en sus orígenes como una especie de juego. arte y juego confluyendo alegremente en el niño" [1990: 46].

A la flor del romero,
romero verde.
Si el romero se seca,
ya no florece.

Ya no florece,
ya ha florecido,
la vergüenza del hombre
ya se ha perdido.

Y de las mujeres
no digo nada,
que se van con los hombres
de madrugada.

A la flor del romero,
romero verde.
Si el romero se seca,
ya no florece. San José (Almería)

3.4. Burlescas (patrañas, disparates, rechiflas, sarcasmos, cuentos de nunca acabar…)

"La burla, la broma… mueven las intenciones de estas coplillas. La pregunta ingenua se completa en contestaciones rápidas y ripiosas, casi insolentes. Otras, el apunte de un sucedido chusco o secuencia seriada de mentiras encadenadas son los artificios a los que se acude para hacer saltar la risa. También, la artimaña engañosa en los cuentos de nunca acabar, con el desespero y el fastidio del oyente. O el apunte de una cierta crueldad en los escarnios con los que se humilla o ridiculiza al contrario" [1990: 47].

-El que fue a Sevilla
perdió su silla.
-El que fue a Jaén
la volvió a coger.
-El que fue a Granada
dijo que no le daba la gana. Lorca (Murcia)

-¿Quieres que te cuente
el cuento del gallo pelao,
que de largo que era
ya se ha acabao?
-Sí
-Si yo no quiero que me digas que sí.
Lo que quiero es que me digas
si quieres que te cuente
el cuento del gallo pelao,
que de largo que era
ya se ha acabao?
-No.
-Si yo no quiero que me digas que no… (Almería)

3.5. Petitorias (coplas del tiempo, aguinaldos, piñatas, posadas…)

En ocasiones, se trata de peticiones hechas por los mayores, como suelen ser las llamadas *coplas de tiempo*, solicitando cambios climáticos:

Que llueva, que llueva,
Virgen de la Cueva,
que caiga un chaparrón,
que rompa los cristales
y los míos no. Cieza (Murcia)

Entre las petitorias suelen ser muy numerosos los *aguinaldos*, coplas que los niños y mozos cantan en Navidad, pidiendo dinero y viandas de casa en casa para, al final del recorrido, organizar una fiesta.

Dame el aguinaldo,
carita de rosa,
que no tienes cara
de negar las cosas.
La campana gorda
de la catedral
se te caiga encima
si no me la das.
Y si me lo das
que pases las fiestas
con felicidad.

Gargantilla del Lozolla (Madrid)

3.6. Cabalísticas (conjuros, ensalmos, invocaciones, pronósticos…)

Son fórmulas breves y artificiosas compuestas para que se hagan realidad deseos o para solucionar situaciones más o menos peregrinas: encontrar cosas perdidas, curar un mal, etc. En cierto modo, son una especie de retahílas, pero con la diferencia de que ahora no se trata de juegos colectivos y de que, además, tienen una carga de fe o de esotérica confianza con las que se las recita.

"Con los *conjuros* se ahuyentan se ahuyentan los malos espíritus o, amenazándolos, se les reclama ayuda para obtener algún favor o prebenda, y sin que haya inconveniente en acudir a los santos del orbe católico, reales o inventados. En las *invocaciones* disminuye la imprecación, si bien continúan patentes las peticiones interesadas. Los *ensalmos* tienen como misión en sus enigmáticos versos pretender curar enfermedades o aliviar o eliminar dolores. Los *pronósticos*, adivinaciones y profecías sobre hechos que han de suceder" [1990: 52].

Santa Bárbara bendita,
que en el cielo estás escrita,
con papel y agua bendita,

y en el árbol de la cruz,
Padre Nuestro, Amén, Jesús. Totana (Murcia)

Sana, sana,
patica de rana,
si no sana hoy,
sanará mañana. Alhama (Almería)

3.7. Didácticas (consejas, refranes, aleluyas…)

"Poesía sentenciosa, doctrinal. O narrativa, de la que se desprende más o menos explícita alguna enseñanza. Es evidente que los refranes, cauce abundoso de la sabiduría popular, escapan groso modo del interés y de la comprensión infantiles, mas también es verdad que bastantes de ellos, por la facilidad de su retención, por sus contenidos, y por la claridad y belleza con que están expresados, son manifestaciones apropiadas para el gusto de los niños" [1990: 53].

4. La literatura infantil y la escuela

Para el fomento de la lectura en la edad infantil, resulta fundamental el papel que desempeñan la escuela y la figura del maestro, porque es en este ámbito en el que se puede y se debe despertar en el niño la pasión por la lectura. Y gracias a ella podrá descubrir un mundo apasionante, al tiempo que amplía su nivel intelectual y cultural, su riqueza lingüística y su capacidad de expresión. Como bien señala A. Nobile:

> "Al ejercitarse sobre textos cualificados en cuanto a lenguaje y contenidos, la lectura agudiza el espíritu crítico, refuerza la autonomía de juicio, educa el sentimiento estético, nutre la fantasía, ensancha la imaginación, habla a la afectividad, cultiva el sentimiento, descubre intereses más amplios y

autónomos, contribuye a la promoción de una sólida conciencia moral y cívica, abierta a los ideales de comprensión humana y de solidaridad social e internacional, resultando esencial para la formación integral de la persona" [1992: 19-20].

Por su parte, en el artículo titulado "El adulto, mediador en la relación niño-literatura", Jaime García Padrino apunta estas interesantísimas reflexiones:

"Al plantearnos el papel y las funciones de la literatura infantil en el marco de la escuela y en el proceso educativo general, estamos definiendo lo que, en nuestra opinión, es o debe ser una auténtica Didáctica de la Literatura, cuyos objetivos esenciales los definimos así:

a) Conseguir el mejor aprovechamiento escolar de la literatura, acorde con los intereses, necesidades y posibilidades de los alumnos.
b) Potenciar, a través del conocimiento y del disfrute de las creaciones literarias, el desarrollo y la instrucción personal del alumno, en su doble posibilidad como receptor y como potencial creador o dominador de técnicas y capacidades expresivas.

Delimitada así la función general que compete a la escuela, el papel del profesor presenta ricas y trascendentales posibilidades para la consecución de los objetivos así señalados. Y tales posibilidades docentes las examinaremos desde una triple perspectiva:

-el maestro, como modelo de lector y conocedor de la Literatura;
-el maestro, como incitador al encuentro personal del alumno con la Literatura, y
-el maestro, como planificador riguroso de unos objetivos formativos e instructivos en la relación del niño con la Literatura.

La mediación que corresponde al profesor de los niveles educativos básicos, debe descansar en una enseñanza continuada y efectiva de la lectura, como técnica de trabajo y como desarrollo de hábitos lectores. Para lograr tal objetivo, el profesor ha de ser un auténtico modelo de lectura, que sepa transmitir además a sus alumnos la pasión y el goce por la lectura y por el encuentro con la Literatura. Y esa condición del profesor no puede ser completa si no descansa en su personal conocimiento de la literatura, nunca restringido o especializado, con carácter exclusivo, en las creaciones de carácter infantil. Cada vez estamos más convencidos de la necesidad de ese conocimiento o saber literario general para poder valorar o enjuiciar con mejor criterio las obras que consideramos como Literatura Infantil[8]".

A propósito de la importancia de la figura del maestro en el fomento de la lectura y el amor a los libros, suscribimos totalmente las palabras de A. Nobile, quien escribe lo siguiente:

> "Un educador culto, profesionalmente cualificado, con unas competencias específicas de tipo pedagógico y didáctico, con ascendiente sobre el niño y con sensibilidad educativa, que mantenga una relación de estima y afecto con sus alumnos y sea amante de la lectura, puede tener un papel esencial en la introducción del niño en el mundo mágico, fascinante y gratificante de la narrativa, participando cuidadosamente en la curiosidad intelectual y el interés por la lectura de sus discípulos y dedicándose a sugerir con cariño libros adecuados a la edad, los gustos y las exigencias de cada alumno" [1992: 31].

Siguiendo con esta línea teórica, José Manuel de Amo Sánchez-Fortún, señala que, si lo que se pretende es que la disciplina conocida como Literatura infantil se convierta en un contenido esencial de la formación de los profesores de Educación infantil, "se les ha de exigir a éstos una mínima preparación crítica o una formación específica suficiente en los aspectos teóricos de la materia para andamiar el proceso interactivo de la lectura[9]".

A renglón seguido, se refiere José Manuel de Amo a la importancia de enseñar a esos futuros profesionales para que puedan adquirir y mejorar la comprensión lectora e incluso progresar en la creación textual:

---

[8] Cerrillo, Pedro, y García Padrino, Jaime (coords.): *Literatura infantil*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, pp. 95-96.

[9] Amo Sánchez-Fortún, José Manuel de: *Literatura infantil: Teoría y Práctica*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2002, p. 27.

> “En este sentido, creo fundamental que el aprendiz universitario conozca las distintas aportaciones de las teorías literarias actuales para concienciarlo de que el acto de leer (o el de oír) es un proceso complejo, global, creativo, lúdico e interactivo en el que el lector concreta significativamente el sentido del texto por medio de estrategias y habilidades de comprensión y expresión textuales, y gracias a la actualización de sus conocimientos previos y a la activación de su intertexto. Por consiguiente, cualquier acercamiento actual al estudio de la LI ha de hacerse desde estos parámetros, incidiendo en los mecanismos que pone en marcha el lector en la concreción/interpretación del significado de la obra literaria” [2002: 27-28].

Por otro lado, y a propósito de la posible pregunta de para qué sirve un texto literario infantil, José Manuel de Amo apunta varias respuestas, entre las que destacamos las siguientes:

4.1. Como instrumento básico para introducir al niño en su cultura de referencia y concretamente en el complejo entramado del imaginario antropológico y cultural.
4.2. Como herramienta para la socialización de los más pequeños.
4.3. Como un modo eficaz de incrementar las experiencias vitales de los niños.
4.4. Como una fuente inagotable de conocimientos enciclopédicos y una forma legítima y privilegiada de aprehender y modificar la realidad que nos rodea.
4.5. Como un material didáctico idóneo para el desarrollo de las habilidades lingüísticas y cognitivas.
4.6. Como utensilio necesario para consolidar los valores y las creencias de los niños, tales como la bondad, la maldad, la belleza, etc. [2002:39].

5. Hacia una Historia de la Literatura Infantil

Una de las primeras carencias con que se encuentra el estudioso de la Literatura infantil es la escasez de textos relativos a una visión diacrónica, histórica, de dicha literatura, tal y como pone muy bien de manifiesto José Manuel de Amo:

> “Por lo que respecta a la primera queja -la organización interna de tipo diacrónico de la producción literaria infantil-, la argumentación es bien sencilla. Frente a una consolidada Historia de la Literatura no infantil, que cuenta con una extensa bibliografía acerca de las configuraciones históricas convencionales (períodos, épocas, movimientos, generaciones...), apenas existen trabajos que permitan trazar con exhaustividad una posible Historia de la Literatura infantil. Si las actuales líneas de investigación en la mal llamada Literatura con mayúsculas están encaminadas a reconstruir el modelo historiográfico conformado por la concepción unilineal del tiempo y por el jalonamiento de las diferentes manifestaciones artístico-culturales con solución de continuidad, en el ámbito específico de la Literatura infantil ni siquiera se ha utilizado este modelo obsoleto ni los marcos conceptuales que lo sustentan. Nuestro ámbito de estudio carece de un riguroso y sistemático instrumental conceptual gracias al cual poder investigar en la clasificación y parcelación del corpus literario infantil” [2002: 33].

Como bien apuntan varios críticos, hasta el siglo XVIII, la literatura que hoy llamamos infantil no estaba ideada para el consumo general de los niños. Era, más bien, una literatura de adultos con una fuerte carga moral y eminentemente didáctica, además de estar dotada de un alto contenido folclórico. Será a partir del Romanticismo cuando se vaya despojando a los textos infantiles de esa carga didáctico-moral en beneficio de un mayor contenido estético, lúdico, fantástico y maravilloso.

En relación con el estudio de la Literatura Infantil, tenemos que señalar que uno de los intentos más meritorios de acercamiento y clasificación de la Historia de la literatura infantil es el llevado a cabo en su día por Carmen Bravo-Villasante, una de las personas que más ha contribuido al reconocimiento de esta parcela de la Literatura, tanto con sus importantes estudios teóricos como con sus propias creaciones literarias.

Así, resulta imprescindible su estudio sobre la Literatura Infantil Universal, en el que analiza la producción desarrollada en casi cincuenta países, entre ellos Alemania, Francia, Dinamarca, España, Grecia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos, China y Japón.

5.1. La literatura alemana

Dicho estudio se abre con el acercamiento a la literatura alemana, destacando el relevante papel que en el nacimiento de la literatura infantil tuvieron los relatos tradicionales y el folklore popular, junto con las numerosas ediciones de tratados religioso-morales inspirados en la *Biblia*, aparecidos ya en el siglo XV. Asimismo, resultó de capital importancia la publicación, en 1658, de un libro que influiría en el posterior desarrollo de la literatura infantil, el *Orbis Pictus*, de Amos Comenius. En él se inspirarían casi todos los libros científicos y técnicos en imágenes.

Por lo que a la literatura infantil alemana se refiere, otras manifestaciones destacadas por Bravo-Villasante son los *Cuentos populares alemanes*, publicados por Kart August Musäes en 1782. Y, muy especialmente, destaca la labor de los hermanos Grimm, Jacob Ludwing (1785-1863) y Wilhem (1786-1859), los cuales conocen el español, el *Quijote*, el teatro de Calderón de la Barca, de Lope de Vega y de Tirso de Molina, así como los romances. De ellos escribe Bravo-Villasante lo siguiente:

> “La literatura popular española, el estudio de los romances, que son pequeñas narraciones populares de la tradición oral, y el estudio de las sagas nórdicas, pone a los hermanos Grimm en el camino de los cuentos populares. Lo popular es romántico[10]”.

A los hermanos Grimm se deben los *Cuentos de niños y del hogar*, en los que recogen numerosos cuentos relatados por una vieja mujer de pueblo, Dorotea Viehman, además de otros recibidos de otras diversas fuentes populares. Allí se encuentran, entre otros, las historias de Blancanieves, Hänsel y Gretel, Pulgarcito o Angélica. Se trata de cuentos no expresamente escritos para los niños, sino para personas mayores; aunque, si resultaban del agrado de los niños -como así fue-, tanto mejor. Así lo ponen de manifiesto los autores del libro, quienes en el prólogo del mismo añaden:

---

[10] Bravo-Villasante, Carmen, *Literatura Infantil Universal*, Madrid, Almena, 1978, vol. I, p.19.

> “En estos cuentos se encierra todo lo que existe en el mundo. En ellos aparecen reyes, príncipes, fieles sirvientes y honrados artesanos, pescadores, molineros, carboneros y pastores, todos tan próximos a la Naturaleza. También, como en los mitos que nos hablan de la edad de oro, la naturaleza entera se vivifica, el sol, la luna, las estrellas se nos ofrecen y nos hacen regalos y nos dan talismanes, o bien nos dejan sin nada; en las montañas trabajan los enanos en busca de metales preciosos, duermen las ninfas en las aguas, los pájaros, las plantas y las piedras hablan y saben expresar sus sentimientos; hasta la misma sangre habla y grita, de modo que la poesía ejerce sus derechos” [1978, I: 20].

Por su parte, López Tamés señala que los hermanos Jacob y Wilhem Grimm no escribieron para niños, como tampoco lo había hecho Perrault. Ambos hermanos eran juristas y trabajaron en la administración pública alemana, en la enseñanza y en la investigación. Sus *Cuentos de la niñez y del hogar* reúnen un total de doscientos relatos, publicados en la Navidad de 1812:

> “Desde entonces los personajes del bosque y de la aldea germanos son familiares, universales. *Hansel y Gretel*, orfandad, bruja y casa de chocolate, entrada en el bosque y oralidad, *Los músicos de Bremen*, animales de las fábulas en el desamparo y la cooperación, *Blancanieves*, *Caperucita*, *Rapunzel*, la de las trenzas rubias, encerrada en la torre. Personajes simples, de larga tradición, servidos en perfiles menos delicados que los de los cuentos franceses. Pero son más propios del cuento popular” [1990: 137].

5.2. La literatura danesa

Respecto de la literatura danesa, destaca sobremanera la figura de Hans Christian Andersen (1805-1872), cuyo padre le infundió el amor por la literatura gracias a las lecturas que solía hacerle de las fábulas de La Fontaine, de la *Biblia* y de *Las mil y una noches*, entre otras. De ahí su vocación por escribir los relatos populares que él solía escuchar, como es el caso, por ejemplo, de *La princesa del guisante* o *El viejo farol*. Suyos son también otros cuentos conocidos como *El abeto*, *El soldadito de plomo*, *El patito feo*, *Los cisnes salvajes* o *La princesa y el porquerizo*.

> "En los cuentos, Andersen hace realzar la belleza de la Naturaleza. Andersen es muy sensible a la hermosura de las praderas y de los bosques donde brotan alisos, castaños y hayas magníficos. Los árboles floridos le parecen el milagro de la primavera. Destaca el encanto de los profundos lagos ornados de lirios, y lo mismo se extasía ante la rama del manzano florido que ante las humildes plantas que han sido hechas por la mano del Creador. Encuentra poesía en la Naturaleza" [1978, I: 80].

Sobre Andersen, apunta Nobile que los elementos característicos de su obra son los siguientes:

> "[...] una especial técnica narrativa, intensamente lírica, una inspiración genuina, la fina capacidad introspectiva y de penetración psicológica, la empática y trepidante participación de los dramas y el sufrimiento de todos los seres (propia de un alma delicada y sensible), la abierta simpatía por todas las criaturas especialmente las más humildes y desheredadas, la poética celebración del mundo de la naturaleza, el realismo de la ambientación" [1990: 112].

5.3. La literatura francesa

Otra literatura a la que presta gran atención es la literatura francesa, uno de cuyos autores más conocidos es Charles Perrault (1628-1703). Él es autor de los *Cuentos de mi madre la Oca* (1697), también conocidos con el nombre de *Cuentos de antaño*, en el que recoge once relatos tradicionales que eran transmitidos de boca en boca o escritos en pliegos de cordel. Dichos cuentos son: *Grisélidis*, *Los deseos ridículos*, *Piel de Asno*, *La Bella Durmiente del Bosque*, *Las hadas*, *Cenicienta*, *Caperucita Roja*, *Barba Azul*, *El Gato con Botas*, *Pulgarcito* y *Riquet el del Copete*.

Unas historias en las que predominan los elementos maravillosos, las hadas buenas y malas, los personajes monstruosos y los finales moralizantes.

A propósito de *Cuentos de antaño*, apunta López Tamés que Charles Perrault fue un académico que participó en la administración de Luis XIV como funcionario de Colbert, el hacendista, y que su libro trata de temas triviales con personajes del cuento oral, y loase con frescura, espontaneidad y humor.

Además, añade que, ya en años anteriores, entre 1691 y 1694, Perrault había publicado en verso los relatos *Piel de Asno*, *Grisélidis*, *Los deseos ridículos*. Después, en prosa, vendrían sus cuentos más famosos, como *Barbazul*, *La Bella Durmiente*, *Caperucita Roja*, *El Gato con Botas* o *Pulgarcito*. Y, a continuación, escribe lo siguiente:

> “Perrault, culto y poco creyente en hadas, toma de la tradición -oral y escrita- los temas. Selecciona los motivos que su inconsciente exige, impone mesura en el desafuero, en la violencia grotesca de los materiales y con escritura brillante nos ofrece su variedad de personajes, dimensiones profundas de nuestra personalidad con atmósfera y rostros franceses del ‘gran siècle’. Máscaras que encumbren el despertar a la adolescencia, pubertad tras el sueño de la infancia; poder de la astucia y triunfo de los débiles frente a la clase dominante; el incesto y la relación edípica; la compleja y sencilla relación de los sexos; fealdad y sabiduría, estupidez y belleza; amor a los animales y a los ancianos. También a las cosas humildes, que esconden fuerzas poderosas” [1990: 135].

Por otra parte, son muy conocidas *Las fábulas* de Jean de La Fontaine (1621-1695). Siguiendo la tradición fabulística de Fedro y de Esopo, el escritor francés escribe sus fábulas para la educación del heredero a la corona francesa, siguiendo el clásico principio de enseñar deleitando.

Según La Fontaine, la fábula es el género más adecuado para que los niños aprendan a distinguir entre el bien y el mal. Además, los animales se convierten en modelos para la instrucción del ser humano, como es el caso, por ejemplo, de *La cigarra y la hormiga* o de *El zorro y el cuervo*. Por eso, en todas sus fábulas, además de las historias narradas, siempre existe una moraleja.

Un caso muy llamativo es el de la escritora Madame Le Prince de Beaumont (1711-1780), autora del conocido relato *La Bella y la Bestia* y de un libro en cuatro volúmenes titulado *El almacén de los niños* (1757), del que Carmen Bravo-Villasante escribe lo siguiente:

> "*El almacén de los niños* o *Diálogos de una sabia directora con sus discípulas*, es de una amenidad extraordinaria. Siguiendo la idea del prólogo, la literatura es propiamente infantil, o sea, adecuada a su edad. Los niños salen del paseo al jardín con su aya, o directora de estudios, o llámese institutriz, y conversan animadamente. Antes de merendar les cuenta un cuento, y después, durante el paseo, observan las plantas y la naturaleza. Algunas veces el cuento da motivo a reflexiones morales o sobre la historia antigua; otras, la mención de un lugar hace que la profesora dé explicaciones geográficas, y todo transcurre animadamente" [1978, I: 116].

Durante el Romanticismo, en la literatura francesa son muy habituales las fábulas de animales, los cuentos de hadas y los libros de fantasías. Y ese Romanticismo influirá en Julio Verne (1828-1905), aunque a dicha influencia se unirá también la del realismo científico, propia de la segunda parte del siglo XIX.

Ya en 1852 publica una novela titulada *Un viaje en globo* y, tres años más tarde, *Un invierno entre las nieves*. Será en 1865 cuando publique *Viaje al centro de la Tierra* y en 1869 su famosísima novela *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Posteriormente, irán apareciendo *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873), *La isla misteriosa* (1874), y *Un capitán de quince años* (1878), entre otras muchas. Y siempre con un gran éxito, lo que lleva a Bravo-Villasante a preguntarse por las causas del mismo:

> "¿Cuál es el secreto del éxito de las novelas de Julio Verne? ¿En qué consiste su técnica novelesca? Hombre del siglo XIX, principalmente de la segunda mitad, tiene adoración ingenua por la ciencia, un entusiasmo total, la ciencia es su juguete, y en sus novelas precisamente divulga las grandes invenciones científicas, los maravillosos descubrimientos de la ciencia.
>
> Verne, proyectado hacia el futuro, imagina cómo será el mundo del mañana gracias al progreso científico.

> Por lo general, el desarrollo de la primera parte de sus novelas será románticamente misterioso, sucederán cosas prodigiosas, hechos milagrosos en apariencia y sobrenaturales, que son inexplicables. Así, en *Veinte mil leguas de viaje submarino* un suceso asombrará y tendrá desconcertados a todos, la aparición de algo misterioso, '¿un escollo flotante?, ¿un monstruo fantástico?' sembrará el desconcierto en los habitantes de las costas" [1978, I: 128-130].

5.4. La literatura inglesa

Según señala Bravo-Villasante, otro país que prestó atención temprana a la literatura para niños fue **Inglaterra**. Allí aparecieron, entre otros, los llamados "chapbooks" o libros baratos, con grabados, que se editaron durante los siglos XVI y XVII, y relataban cuentos y baladas, equivalentes a los romances españoles, que se habían transmitido de forma oral.

De las diferentes muestras de literatura infantil inglesa, destaca Bravo-Villasante la obra de Daniel Defoe *La vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, de Cork, marinero* (1719), una obra en la que novela las aventuras del marinero escocés Alexandre Selkirk, náufrago en la isla Juan Fernández:

> "El protagonista simboliza en su soledad la vida del ser humano y su progreso hacia la civilización. Solitario, aislado, recorre todas las etapas de la humanidad, logra el fuego, busca la comida, se ingenia para pescar y cazar, se construye una cabaña, se hace un traje de piel para preservarse del frío, un parasol para los rigores del verano, aprende a sembrar, con lo cual pone los cimientos de la agricultura y luego del pastoreo. Sin embargo, aunque en apariencia está solo en el mundo, no lo está porque le acompaña la Divina Providencia. Todos sus acts están dirigidos al Sumo Poder y todos sus pasos dirigidos a Él. Continuamente *Robinson* siente la Presencia Divina, que le conforta y le protege. El autor es un hombre extremadamente piadoso, educado en una fuerte tradición religiosa, que se transparenta en todos sus escritos" [1978, I: 165].

Otro importante hito en la literatura infantil inglesa en *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. La historia de un náufrago que va a parar al País de Lilliput, habitado por enanos; luego, al País de Brobignag, habitado por gigantes, y después a la Isla Volante y al País de los Caballos. Y, en relación con este libro y el *Robinson*, escribe Bravo-Villasante:

> "¿Cómo es posible que casi inmediata su publicación, estos dos libros de Robinson y de Gulliver se hayan convertido en libros para niños, y en la actualidad incluso se ignora su origen de literatura para adultos? Porque estos libros tienen una fuerza de sugestión anecdótica extraordinaria: el naufragio, el hombre solitario que se fabrica todo, la habilidad de Robinson para representar la vida del hombre natural y su paso progresivo hacia el hombre civilizado, la naturaleza y todo su poder, y la evidencia tremenda de los gigantes y los enanos frente a frente en la experiencia de Gulliver, de origen mitológico: recuérdese la fábula de Polifemo y los encuentros de hombres, dioses y semidioses.
>
> El niño, muy sensible a estas imágenes, a estos símbolos y mitos, se apropia de los grandes libros y los despoja de todas las disquisiciones y discursos filosóficos, para reducirlos a un simple cuento, con el dinamismo de la acción y de la invención" [1978, I: 167].

Charles Dickens es el autor de obras como *David Copperfield* y *Oliver Twist*. La primera de ellas es la historia de un niño puro, ingenuo e inteligente que sufre el comportamiento de adultos egoístas, hipócritas y malvados. La segunda, la de un niño huérfano llevado a un hospicio de donde es expulsado y ha de vivir entre malvados y rufianes hasta que es acogido por personas bondadosas que lo protegen.

Lewis Carroll (1832-1898) es el pseudónimo utilizado por Charles Dodgson, el autor de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865). Un libro inspirado en las típicas historias inglesas calificadas como "nursery rhimes", en las que se usaba el procedimiento del "nonsense" (disparate) y que está dedicado a Alicia Lidell, una niña de seis años, hija de un amigo del autor. De este libro escribe Bravo-Villasante:

> "El argumento es extraño. La protagonista Alicia -se llama igual que su inspiradora- estaba una tarde muy aburrida en su jardín, en compañía de su

> hermana, leyendo un libro sin estampas y sin diálogo, cuando vio pasar corriendo un elegante conejo blanco que se paró un momento para mirar la hora en el reloj de su chaleco. Alicia, sorprendida, le sigue y se mete en la madriguera tras él, que es como un pozo, un profundo pozo, lo que ahora sería el túnel del tiempo. Todo lo que le sucede a Alicia al salir del pozo es tan extraño, tan raro, que apenas puede explicarse. Según lo que toque o beba, tan pronto crece como disminuye, y la forma de hablar de Alicia es tan asociativa que no parece lenguaje usual. Asociaciones de ideas, imágenes, visiones, monólogo interior, todo es totalmente nuevo, hasta el punto que este lenguaje asociativo se adelante al de James Joyce” [1978, I: 182].

Por su parte, A. Nobile emite un juicio bastante desfavorable de este libro, del que destaca el gusto por el sinsentido y lo absurdo, así como la excentricidad de los habitantes del País de las Maravillas. Además, opina que el relato ofrece una sensación de extravío, de desconcierto y de angustia, que llevan al lector a desear salir cuanto antes del laberinto narrativo de la ficción para regresar al mundo de la realidad.

Robert Louis Stevenson (1850-1894) comenzó a escribir *La isla del tesoro* (1883) en forma de pequeños comentarios para un dibujo hecho por uno de sus hijos que tenía por título “Isla del Tesoro”. El argumento gira en torno a la búsqueda de un tesoro escondido, tras el naufragio de un galeón en aguas de Caracas, y las aventuras y peripecias de unos hombres en una isla, en medio de numerosos peligros.

Por su parte, Rudyard Kipling (1865-1936) es autor, entre otras obras, de *El libro de la selva* (1894), en el que relata los recuerdos de su estancia en la India durante los años de su infancia, pues su padre era profesor en la Escuela de Bellas Artes de Bombay. El libro narra la historia de un niño, Mowgli, que es recogido y criado por una familia de lobos, como uno más de ellos.

> “Es muy posible que en la génesis del libro haya influido la tradición legendaria india de la existencia de niños-lobos. Son criaturas que a veces se pierden en la selva, y cuando no aparecen se crían como verdaderas fieras. Es también posible que durante su infancia Kipling tuviese la cabeza llena de historias contadas por sus ayas. La idea del niño salvaje, del hombre criado entre fieras, como un pequeño Adán en el Paraíso, como un Robinson entre animales,

atrae a Kipling. La idea del buen salvaje, del solitario en la selva que existe en muchas leyendas, da lugar a una bucólica selvática muy curiosa y con cierta grandeza" [1978, I: 186].

A finales del siglo XIX y principios del XX aparecen numerosos libros de literatura infantil. Entre ellos, destaca Bravo-Villasante las obras tituladas *El Príncipe Feliz* y *El gigante egoísta*, ambas de Óscar Wilde (1850-1900). Igualmente, a James Mathew Barrie (1860-1937), autor de *Peter Pan y Wendy* (1904); Keneth Grahame, con *El viento en los sauces* (1908), y Pamela Travers y su *Mary Poppins* (1934).

5.5. La literatura italiana

Respecto de la literatura infantil italiana, destaca Bravo-Villasante el importante papel jugado por la literatura de transmisión oral, comenzando por las llamadas "filastroche" o "poesías compuestas de repeticiones, estribillos y rimas adivinatorias, como existen en todos los países, y al mismo tiempo el cuento breve, la anécdota y el chascarrillo, lo que los italianos llaman "facezie", que están tan divulgados por los países del Sur, desde Bulgaria hasta España y Marruecos" [1978, I: 199].

Además, en esta literatura eran muy frecuentes libros destinados a la educación de los jóvenes, así como colecciones de fábulas, hasta bien entrado el siglo XVIII. Ya concluido ese siglo aparece una obra de Alessandro Parravicini (1799-1880) titulada *Gianetto* (Juanito) (1836), un niño de pueblo, hijo de un modesto trabajador y una madre analfabeta, que se convierte en protagonista de diversos cuentos. El niño se presenta como un dechado de virtudes y un modelo para la educación de los jóvenes.

Carlo Lorenzini (1826-1890), conocido con el sobrenombre de Collodi -el lugar en donde nació su madre- es el autor de *Las aventuras de Pinocho* (1883). En el libro narra la historia de un carpintero que, mientras talla un pedazo de madera, oye un gemido y la vocecilla del que será un muñeco de madera, algo descarado e insolente, al que le gusta gastar bromas a su padre Gepeto, lo que le llevará a experimentar una serie de aventuras y peligros hasta su conversión definitiva en niño

"La metamorfosis del muñeco en niño es el momento en que el cuento culmina en su moraleja más profunda. Todas las aventuras del trozo de madera informe, desde el principio hasta el final, son el proceso de la transformación de la materia inanimada, del ser instintivo al ser humano con conciencia moral y espíritu. De aquí que el cuento fantástico tenga un simbolismo muy hondo, y las aventuras por las que pasa *Pinocho* representan la experiencia de la vida, los peligros y el dolor que enseñan al hombre a perfeccionarse. Del egoísmo, el muñeco *Pinocho* pasará al amor y a la compasión filial del niño" [1978, I: 204].

Y sobre *Pinocho* escribe López Tamés lo siguiente:

> "*Pinocho* es latino y títere. Por ello tiene la conciencia fuera de sí como los héroes de la tragedia griega, pero no el coro implacable y crítico sino en un grillo. Pinocho es una marioneta que tiene vida propia, escapado de la Commedia dell´arte, hermano de Arlequín, de Polichinela. Es una de las 'maschere'. Pero se ha hecho autónomo, improvisa el guión de su vida por su condición de niño. Como niño y como marioneta vive en la plaza florentina, rodeado de adultos. No hay soledad, es el campo toscano con ferias, norias, pícaros y escuela.
>
> *Pinocho* es ingenuo, no es un *Juanito* previsor y comedido. Irreflexivo se lanza a las cosas y luego sufre las consecuencias. Pero tampoco las asume porque llora, llama a su padre: '¡Oh, padre mío, ojalá estuvieras aquí...', que recuerda oraciones extremas de héroes míticos de más alto significado. Es el niño carente, como es nuestra condición. Somos *Pinocho*, hijo pródigo o 'huérfano primordial', a la búsqueda del padre, que es protección, amparo. El que ha de explicar en última instancia el sentido de tanta zozobra. El padre, existente o no, puede ser el buen carpintero florentino, Geppeto, o llevar máscaras más complejas y celestiales" [1990: 144].

Otro escritor destacado es Edmundo D' Amicis (1846-1908), autor de *Corazón* (1886). Un libro dedicado a niños entre nueve y trece años, escrito como si fuera el diario de un niño. Un libro en el que se hace una exaltación de la figura del maestro, de la madre, de la amistad, de los valores cívicos y de las virtudes cristianas.

5.6. La literatura estadounidense

Importante papel le corresponde a la literatura infantil de Estados Unidos, uno de cuyos primeros autores conocidos fuera del país es Washington Irving (1783-1859), quien escribió su *Libro de los esbozos* (1819), en el que recoge leyendas y costumbres norteamericanas y, años después, sus conocidos *Cuentos de la Alhambra* (1827).

James Fenimore Cooper (1789-1851) publica en 1826 la novela que le dio la fama, *El último mohicano*, en la que narra los sucesos históricos de la guerra entre Inglaterra y Francia por la posesión de una parte de los Estados Unidos, en poder de los indios.

En opinión de Bravo-Villasante, la originalidad de este escritor radica en haber establecido el modelo de las llamadas novelas de indios. “En *El último mohicano* aparecen por primera vez las escenas que luego serán tópicos, y el autor hace hablar a los pieles rojas en un lenguaje que será imitado en novelas posteriores. El indio astuto emboscado en la maleza, que seguirá las huellas de los viajeros, es lugar común en toda obra de esta clase, así como la escena del palo de los tormentos donde los prisioneros van a ser ajusticiados, las ceremonias indias en el bosque y, sobre todo, la valerosa y noble figura de Uncas, que es el indio perfecto e idealizado, modelo posterior del indio bueno y del protagonistas de las películas fabricadas en serie en Hollywood, que han hecho las delicias de chicos y grandes, conocidas simplemente como ‘películas de indios’” [1978, II: 226-228].

Harriet Beecher Stowe (1811-1896) publica en 1852 *La cabaña del tío Tom*, la novela que revolucionó el país al presentar la realidad en la que estaban viviendo los trabajadores negros convertidos en esclavos. Tanto Harriet como su esposo eran partidarios de la abolición de la esclavitud y, por tanto, en su novela aparece una clara intención social, tratando de despertar las simpatías hacia las gentes humildes de raza negra que padecen las injusticias y la crueldad de los blancos.

Uno de los grandes escritores norteamericanos es Samuel Langhorne Clemens, conocido por el pseudónimo de Mark Twain (1835-1910), y autor de *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), novela en la que se relatan las aventuras, muchas de ellas reales y otras extraordinarias, vividas por un joven norteamericano.

Años más tarde, publicó la que podría ser considerada como segunda parte de ésta y que lleva por título *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1885) y *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*.