

EN TEORÍA

# La huella de los clásicos en nuestra moderna LIJ

**Margarita Casanueva Hernández\***



RAFAEL SÁNCHEZ MUÑOZ, LAS FANTÁSTICAS AVENTURAS DEL CABALLITO GORDO, NOGUER, 1985.

*La influencia de los clásicos —Barrie, Carroll, Collodi, Defoe, Stevenson, Verne...— hace llegar a los relatos infantiles y juveniles españoles de los últimos años no sólo su herencia del cuento popular, sino también sus propios rasgos de modernidad. La autora ilustra su tesis con ejemplos concretos. Rastrea las influencias de Poe, Carroll, Barrie, Hoffman o Baum, entre otros, en títulos de López Narváez, Gisbert, Armijo, o Fernando Alonso.*





RAFAEL SÁNCHEZ MUÑOZ, LAS FANTÁSTICAS AVENTURAS DEL CABALITO GORDO, NOGUER, 1985.



ALICE WOODWARD, PETER PAN, EDICIONES B, 2002.



ARCADIO LOBATO, EL MUÑECO DE DON BEPO, SM, 1984.

**B**riois se pronuncia, a propósito de las conexiones entre el género de lo maravilloso y el de lo fantástico, en los siguientes términos: «Des contes de l'enfance au fantastique, un fil qui ne se dénoue pas».<sup>1</sup>

Y, en efecto, la huella del cuento maravilloso se deja sentir en buena parte de los relatos infantiles y juveniles actuales,<sup>2</sup> tanto de manera directa como indirecta, a través de los clásicos.

Pero los grandes autores europeos de los siglos XVIII, XIX y principios del XX no se limitan a una mera imitación del cuento folclórico (y, en particular, del cuento maravilloso), sino que presentan importantes rasgos de modernidad. Ambas características van a verse proyectadas —aunque de manera bien distinta— en los diferentes tratamientos de la moderna narrativa infantil.

Así, la influencia de los clásicos juveniles europeos<sup>3</sup> en la moderna literatura infantil se ejerce, de manera muy especial, en un subgénero de la fantasía: los relatos de terror, a la vez que lo hace en el realismo fantástico<sup>4</sup> y en tres géneros limítrofes a éste: el *nonsense*, la ciencia ficción y la novela de aventuras.<sup>5</sup>

Dicha influencia se da en un doble sentido, y de modo diferente, en los dos grupos mencionados: por un lado —y en la medida en que las obras de algunos autores (Stevenson, Carroll, Barrie, Verne o Defoe) presentan, a su vez, una clara herencia del cuento folclórico, en lo que se refiere a sus bases míticas y rituales— dejan sentir su fidelidad al modelo tradicional, en el primero de los grupos (narraciones de terror), en el *nonsense*, la ciencia ficción y la novela de aventuras; por otro, el carácter de modernidad de clásicos como Hoffmann, Collodi o Baum proporciona, en particular al realismo fantástico, tres de los rasgos más característicos de la nueva fantasía: mezcla indisoluble de lo real y lo fantástico, humor irónico y elementos desmitificadores.

## Las narraciones de terror

Las narraciones de terror<sup>6</sup> comienzan a publicarse en la literatura juvenil en castellano a mediados de los años noventa<sup>7</sup> (*La sombra del gato y otros relatos de terror*, de Concha López Narváez 1991), y, al menos, con dos décadas de

anterioridad en catalán y en el resto de las lenguas peninsulares y europeas (la novela de Cristina Fernández Cubas, *El ángulo del horror*, fue escrita en los ochenta, aunque recogida, para su divulgación en el ámbito juvenil, por la editorial Alfaguara, en 1999).

En los relatos de ambas autoras es apreciable la huella, sobre todo temática, de las narraciones de Poe —*Los crímenes de la calle Morgue*, 1845— y de Stevenson —*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 1886—.

El tema del miedo —procedente de la tradición céltica—<sup>8</sup> se concreta en uno de los relatos de López Narváez, *La isla de los hombres feroces*<sup>9</sup> —a medio camino entre la ciencia ficción y los clásicos del género—, en el motivo de las transformaciones —presentes ya en el cuento maravilloso, como producto del encantamiento—, tratado como en la narración de Stevenson; mientras que el tratamiento temático dado al miedo en *La sombra del gato* —que da nombre a la colección— y en *El ángulo del horror*, de Fernández Cubas, se aleja sustancialmente del llevado a cabo por los cuentos maravillosos, para acercarse cada vez más al de los modernos autores de la fantasía de terror; ahora ya no es un mie-



do físico; se trata de algo más sutil —y en consecuencia, más terrible y de mayor eficacia en el lector, en ese pacto tan especial establecido entre narrador y narratario—, cargado de connotaciones sobrenaturales<sup>10</sup> —*La sombra del gato*— y psicológicas —*El ángulo del horror*—:

«A la señora Croussac le pareció que tenía los ojos atemorizados y estupefactos. Siguiendo su mirada, vio que en el suelo, pendiente del cordón umbilical, había un cachorro negro extremadamente grande.

Cuando, sorprendida, se acercó para observarlo, el recién nacido bufó con furia y alargó las zarpas.

Pero esto, con ser insólito, no fue lo que la obligó a buscar el apoyo de la pared presa de una repentina sensación de desvanecimiento, sino la mirada malévolamente de color amarillo fuego que se clavaba en los suyos» (*La sombra del gato*, p. 14).

«Marta seguía siendo una criatura preciosa. “A ti, Marta”, pensó, “a ti todavía puedo mirarte”. Y aunque la frase le golpeó el cerebro con otra voz, con otra entonación, con el recuerdo de un ser querido que no podría ya volver a ver en la vida, no fue esto lo que más la sobresaltó ni lo que le hizo echarse a tierra y golpear las baldosas con los puños. Había visto a Marta, la mirada expectante de Marta, y en el fondo de sus ojos oscuros, la súbita comprensión de que a ella, Julia, le estaba ocurriendo algo («El ángulo del horror», *Los mejores relatos fantásticos*, p. 47).

## El nonsense

El género del *nonsense*, muy cultivado en la década de los ochenta, entronca con la tradición inglesa del mismo nombre —con autores como Lewis Carroll y James Barrie—, alternando con el disparate español, en las obras de José Antonio del Cañizo —*Las fantásticas aventuras del Caballito Gordo*, 1980, o *Las cosas del abuelo*, 1982—.

El humor absurdo y distorsionador de la realidad que preside el estilo de estas obras continúa siendo el elemento caracterizador del moderno *nonsense*, pero, a diferencia de lo que ocurre en *Alicia en el país de las maravillas* (1865), donde se pone buen cuidado en descubrir, al final, que todo ha sido un sueño, ahora se han borrado los límites entre fantasía y realidad.

La influencia de *Alicia...* queda patente en la obra de su más fiel seguidora en castellano, Consuelo Armijo, muy en concreto en su serie sobre los batautos —comenzada en 1975—, donde se deja sentir el uso del humor que provoca situaciones absurdas y paradójicas («el mundo al revés»), y el carácter iniciático del relato de Carroll —ya señalado por Valriu—,<sup>11</sup> al tiempo que la autora

hace innumerables alusiones a los motivos y tópicos del cuento maravilloso —hadas, ogros, valor simbólico de los números...

«—¿Quiénes son los niños? —preguntó Buu, que no había leído tanto como Peluso.

—Unos seres raros que viven en ciudades o pueblos en lugar de vivir en los bosques y que, en vez de tener las orejas encima de la cabeza, las tienen a los lados.

—¡Zambomba! —dijo Buu, escandalizado. Pero enseguida se olvidó de los niños para volver a pensar en el ogro—. Pues le estaría muy bien empleado que le metiéramos en una jaula y le diéramos de comer arroz con repollo (*Los batautos*, p. 79).

Otro gran novelista —esta vez escocés—, James Barrie, continúa con la tradición inglesa del *nonsense* en su obra *Peter Pan y Wendy* (1911), traducida al castellano en 1925.

En la narración se aprecia el cambio en la concepción del libro para niños producido en el siglo XX (pero ya iniciado en el siglo XIX) y que dio como resultado el abandono del componente educativo explícito, a favor de la fantasía lúdica, más acorde con los gustos del niño, al que ya se tiene en cuenta como destinatario.

En ella, el autor demuestra ser un buen



ALICIA CAÑAS, LA MÁQUINA MARAVILLOSA, BRUÑO, 1989.



PERE GINARD, VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA, ANAYA, 2005.



ANTONIO LENGUAS, EL MISTERIO DE LA ISLA DE TÖKLAND, ESPASA CALPE, 1986.



conocedor de la psicología infantil y de las relaciones padres-hijos, y todo ello contado a través de la fantástica historia de un niño que no quería crecer, y que, junto a Wendy y Campanilla, vive mágicas aventuras en el «País de los Sueños».

Valriu<sup>12</sup> compara la obra —inspirada en las leyendas escocesas— con los libros de piratas de Stevenson —*La isla del tesoro*, 1882—, por la organización del País de los Sueños (niños perdidos, tribu de pieles rojas, piratas, hadas, sirenas y animales), muy del gusto de la infancia de cualquier época, y en particular de la de principios del siglo xx.

La autora establece, así mismo, sus relaciones con el cuento tradicional por los paralelismos existentes entre algunos de sus personajes, que funcionan como auxiliares: sirenas o el hada Campanilla.

Y por lo que respecta a la influencia de la narración en la actual literatura en castellano, creemos que ésta deja sentir su carácter de modernidad —mezcla indisoluble de realismo y fantasía y tratamiento desmitificador de los personajes: indios, piratas o el propio padre de Wendy— en una obra de José Antonio del Cañizo, *Las fantásticas aventuras*

*del Caballito Gordo* (1980), en la que no falta el disparate español, en el tratamiento humorístico y en el juego de las palabras:

«Y entonces la bruja les contó su historia.

—Yo vivía entonces en un castillo precioso, estupendo... entonces el servicio no estaba como ahora... Eran otros tiempos, había un respeto, una obediencia, y los catorce fantasmas que componían mi servidumbre trabajaban sin descanso toda la noche...

—¡Y tenía la casa...! Preciosa, sucísima, cada vez con más polvo...

Elena la interrumpió.

—Y tú, ¿cuándo trabajabas de bruja?

—Ah! Llegaban continuamente telegramas y cartas.

*'Excelentísima señora bruja Stop Desearía trabajase usted película Blancanieves próximo mes julio Estudios Hollywood Stop Millón dólares Stop Abrazos Walt Disney'*.

Y me escribían Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, que eran tan amables, para que trabajase en sus cuentos...

Lloriqueó un poquito y se fue quedando dormida. Los niños le echaron una manta por encima, enchufaron la bola de cristal, que se había quedado encendida, y vieron con sorpresa que el Caballito Gordo se había montado encima de una escoba que había cogido de un rincón.



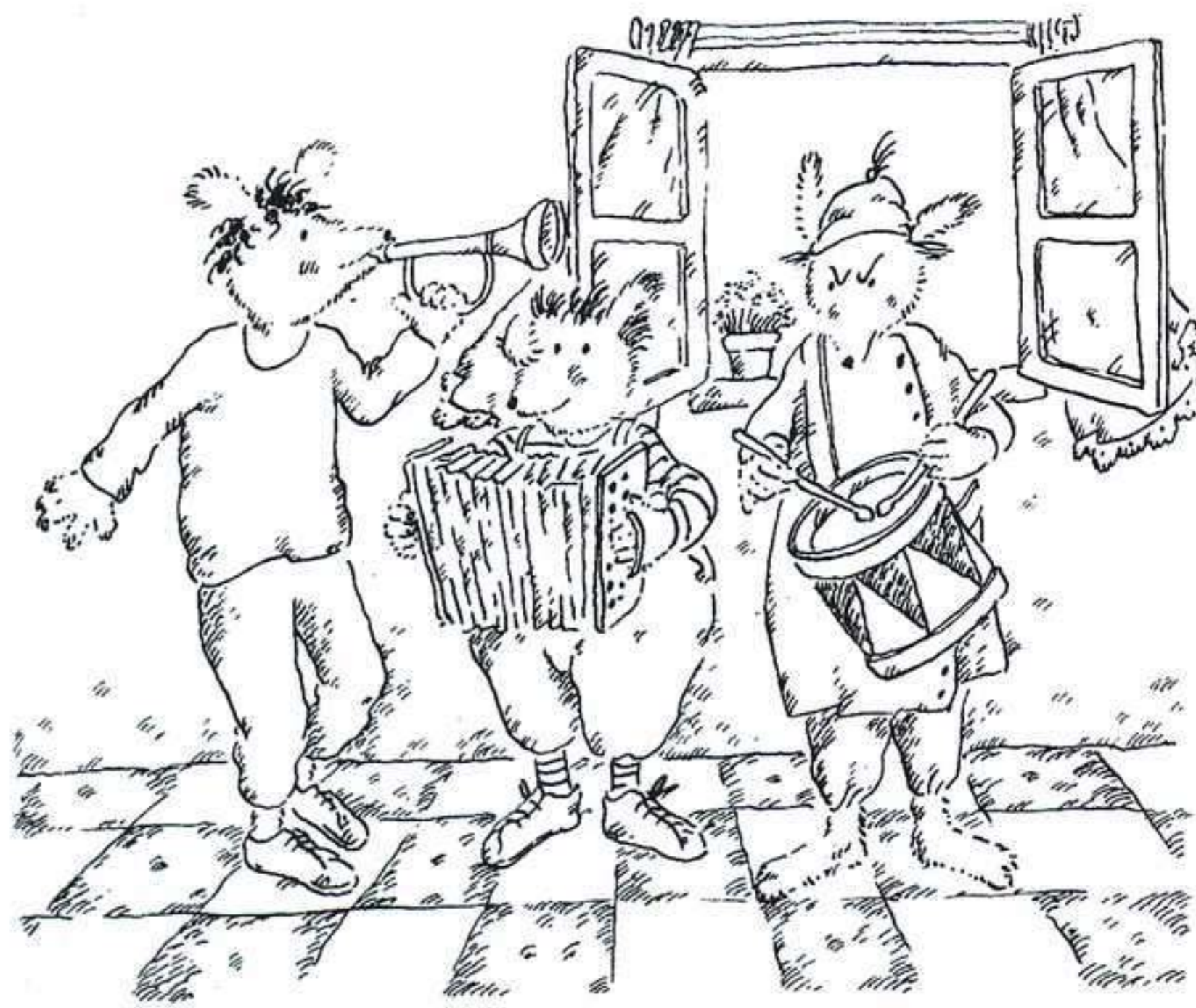
JOHN TENNIEL, AVENTURAS DE ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS, AKAL, 2005.

—¡Venid, montaos, rápido, que seguiremos el camino volando! ¡Ésta es la escoba voladora! A la vuelta se la devolveremos...

Salieron de la casa, se montaron todos y partieron volando hacia el país de los cuentos (*Las fantásticas aventuras del Caballito Gordo*, 69-74).<sup>13</sup>

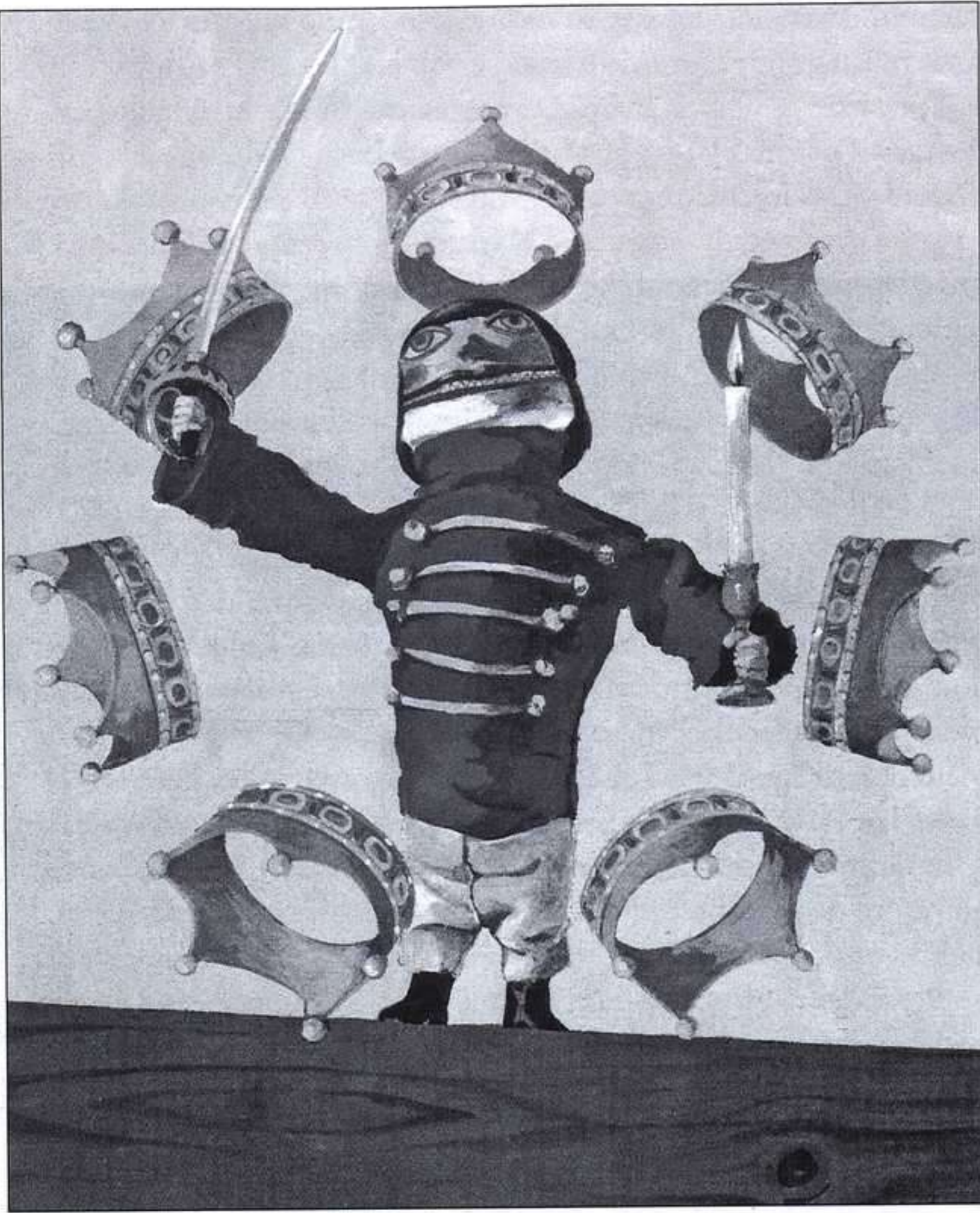


JORDI CIURÓ, LOS BATAUTOS, JUVENTUD, 1975.



MARTA BALAGUER, LOS BATAUTOS, MIÑÓN, 1982.



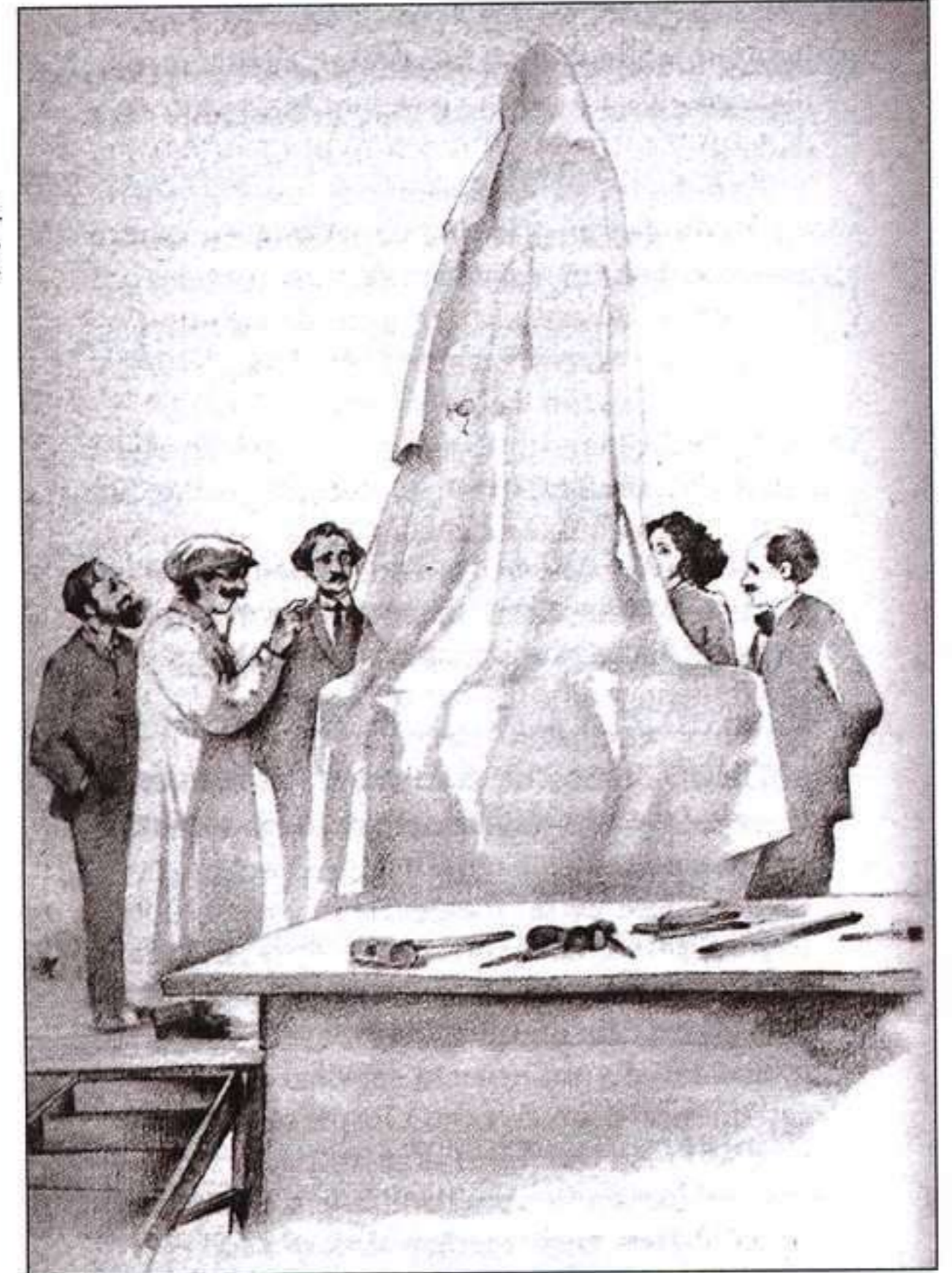


J. MORALES Y A. GÓDIA,  
«CASCANUECES» EN CUENTOS  
DE HOFFMANN, ANAYA, 2000.



FUENCISLA DEL AMO,  
FERAL Y LAS CIGÜENAS,  
NOGUER, 1989.

JUAN R. ALONSO, EL  
BOSQUE DE PIEDRA,  
ESPASA CALPE, 1985.



*La isla del tesoro* (1882), por ser —según el autor— el que mejor sintetiza los rasgos del héroe que va a la búsqueda de la aventura como «forma moderna del destino».

Se refiere también Pascual a *Robinson Crusoe* (1719) como la obra que resucita el género, cuyo principio y modelo sería la novela bizantina, de la cual bebería la novela de caballerías.

La huella de las novelas de Stevenson y de Defoe se deja sentir en las novelas de Gisbert, por lo que tienen de búsqueda; pero ahora esa búsqueda se desplaza del espacio externo geográfico al espacio interior humano, y en «el gran viaje» cobra mayor importancia la imaginación intuitiva y creadora que «el valor, la destreza física o la audacia en el combate».<sup>19</sup>

## La ciencia ficción

En el tratamiento actual de la ciencia ficción, lo fantástico sigue siendo sinónimo de anticipación científica, pero los contenidos educativos son mucho más explícitos de lo que lo eran en las obras de Verne o de Wells.

Entre los rasgos considerados por Millás como definitorios del género, solo cinco<sup>14</sup> se presentan como constantes en la obra de los dos autores: la paradoja-espacio-temporal, el elemento sorpresa, la ciencia y la técnica, el enfrentamiento con sistemas filosóficos y formas de razonar desconocidos, y la utopía profética de carácter pesimista. Dos de esos rasgos van a ser excluidos por la moderna narrativa de ciencia ficción: el elemento sorpresa y la utopía profética de carácter pesimista.

Dos son también —a nuestro criterio— las razones de la desaparición del primero de los elementos: por un lado, la realidad de la ciencia ha superado, en muchos aspectos, a lo que hace relativamente pocos años se consideraba anticipación científica. Por otro —y cuando esto no ha ocurrido—, el cine y la televisión se han adelantado a los narradores en sus previsiones de futuro.

En cuanto al mensaje pesimista, éste no tendría cabida en una literatura desti-

nada a jóvenes y adolescentes en un momento en el que —al menos teóricamente— se lucha por la rehumanización social, estando condicionados los narradores por una crítica anticipada<sup>15</sup> que determina la adecuación literaria a los intereses de los lectores actuales.

Pese a ello, la producción de Verne (no exenta, a su vez, de la herencia del cuento maravilloso) —junto con la de otro clásico de la ciencia ficción, H. G. Wells—, aunque más apreciable en la novela de aventuras de Gisbert, deja también su huella en algunas obras adscritas al género, como ... *en un lugar llamado tierra*, de Sierra i Fabra (por su localización espacio-temporal en un futuro lejano y por su tema central: las relaciones hombre-máquina), o *La máquina maravillosa*, de Elvira Menéndez, (por lo que tiene de temor ante la invasión deshumanizadora de la ciencia y de la técnica).<sup>16</sup>

## La novela de aventuras

En el ámbito de la novela de aventuras,<sup>17</sup> la narrativa de Juan Manuel Gisbert recoge buena parte de las características atribuidas por Emilio Pascual a la novela fantástica tradicional de aventuras,<sup>18</sup> en concreto, al protagonista de



Pero el novelista, en su concepción de la aventura como «la incursión en esas zonas oscuras donde lo real, lo especulativo, lo posible y lo imaginario se confunden»,<sup>20</sup> mezcla elementos de la ciencia ficción (Verne) con otros propios del género policíaco y de misterio, a los que añade rasgos del lenguaje periodístico. Y todos estos ingredientes, magistralmente mezclados, producen obras desbordantes de una fantasía que se acerca cada vez más a las aventuras increíbles de los personajes de Verne en su novela considerada por la crítica como la más fantástica y menos científica de su producción, *Viaje al centro de la Tierra* (1884).

Comprobémoslo, comparando esta novela con *El misterio de la isla de Tökland* (1981), de Gisbert:

- Las dos novelas cuentan respectivas expediciones al centro de la Tierra y a la isla de Tökland, pero mientras la de Verne aparece narrada en primera persona por Axel, el protagonista, la de Gisbert alterna la tercera persona con focalizaciones en el personaje central.

- En ambas se deja sentir la influencia del mito y del cuento maravilloso, y las dos aparecen impregnadas de un carácter simbólico que proporciona trascendencia significativa a los acontecimientos y las aleja de los simples relatos de viajes:

«Nos vimos obligados a pasar la noche en una casa en ruinas, digna de ser frecuentada por todos los duendes de la mitología escandinava; sin duda, el genio del frío la había escogido como domicilio e hizo de las suyas durante toda la noche...  
Éste es el gigante que voy a domar» (*Viaje al centro de la Tierra*, pp. 92-93).

«El enigma múltiple de la isla de Tökland consiste en el colosal y alucinante laberinto de todos los tiempos.  
Por otra parte, la compañía garantiza que, dentro de lo previsible, no existe en el laberinto peligro alguno que no pueda ser vencido ni ninguna encrucijada inevitablemente fatal. Derrochando grandes dosis de valor e imaginación puede ser atravesado. Solo el miedo, la falta de agilidad mental o la pérdida del propio control lo hacen impenetrable» (*El misterio de la isla de Tökland*, pp. 42-43).

También en ambas obras hay que destacar el elogio de la aventura y de la imaginación, si bien en la novela de Gisbert es más explícito:



FERNANDO ALONSO, EL HOMBRECILLO DE PAPEL, GAVIOTA, 1995.

«¡Ah, qué viaje! ¡Qué maravilloso viaje! Entrando por un volcán, habíamos salido por otro, y este otro estaba situado a más de mil doscientas leguas de Sneffels, de aquella ávida tierra de Islandia arrojada a los confines del mundo. Los azares de la expedición nos habían transportado al seno de los más armoniosos parajes de la tierra. Habíamos abandonado la región de las nieves, la del verdor infinito, y dejado por encima de nuestras cabezas la niebla grisácea de las zonas heladas para volver bajo el cielo azul de Sicilia» (*Viaje al centro de la Tierra*, p. 276).

«Si desaparece de la tierra el viejo espíritu de la exploración y la aventura, llegará la catástrofe, pero, cumplido el gran sueño de Kazahkian, que un viajero, sin saber nada, pase por muchos pueblos que avivarán su poder de imaginación y llegará a ver el universo que se esconde en cada hombre, viendo el suyo..., y regresará a la tierra, trayendo una nueva era» (*El misterio de la isla de Tökland*, p. 268).

- El final de los dos relatos es igualmente feliz; sin embargo, en la novela de Verne, la felicidad llega con el reconocimiento de la gesta y la boda del sobrino y de la hija del profesor, mientras que en la narración de Gisbert se nos ofrece un final más abierto,<sup>21</sup> menos concreto, pero igualmente esperanzador:

«Creedme, en nuestro interior existe un universo tan vasto y tan extenso que es casi comparable al que ocupan los astros y planetas. Sé que viajé por él y sé también que de todo cuanto vi conocemos hasta ahora sólo una parte muy pequeña. Podemos intuirlo, pero nos resulta aún inconcebible. Mas está ahí, esperando a que sepamos potenciarlo. Entonces, sólo entonces, lentamente, aflorará, inundará la vida de tal modo que hará realidad lo que dice la leyenda» (*El misterio de la isla de Tökland*, pp. 273-274).





ROBERTO INNOCENTI, PINOCHO, KALANDRAKA, 2005.

Sin embargo, no todo son paralelismos entre las dos obras. Hay ciertos aspectos de la nueva fantasía que alejan las narraciones de Gisbert del tratamiento dado por Verne a sus obras de ficción. Nos referimos, en concreto, a una mayor fidelidad de aquél a los motivos presentes en el cuento maravilloso, así como a la importancia que Gisbert concede al misterio que mantiene la intriga hasta el final, siempre impreciso, del relato, y a la influencia en su narrativa de las teorías de Rodari<sup>22</sup> y Bettelheim.<sup>23</sup>

### El realismo fantástico

En cuanto a la influencia de los clásicos infantiles y juveniles en las obras adscritas al realismo fantástico, tres son los autores más determinantes, en nuestra opinión: Hoffmann, Collodi y Baum.

El primero de ellos, Hoffmann —considerado por la crítica el mejor cuentista en lengua alemana, por reflejar en sus

obras su carácter de observador de la realidad y de creador de mundos llenos de imaginación y fantasía—, escribe en 1821 su cuento más conocido, *Cascanueces*,<sup>24</sup> que sirvió de base a Chaikovski para componer su bello ballet del mismo título.

El autor emplea ya en el relato uno de los recursos más usados en la narrativa para niños y jóvenes de los últimos tiempos: la narración dentro de la narración: un cuento sale de otro cuento y se enlaza con él como los eslabones de una cadena.

Su técnica de historias intercaladas, junto con su entronque del mundo de la fantasía en un mundo real, hasta llegar ambos a confundirse, convierten al relato de Hoffmann<sup>25</sup> en uno de los mejores referentes del actual realismo fantástico.

El hecho es apreciable en las narraciones de Fernando Alonso, *Feral y las cigüeñas*, obra publicada en 1980, o *El bosque de piedra*, que vio la luz cinco años más tarde.<sup>26</sup>

Por lo que se refiere a Collodi, Valriu<sup>27</sup> ha rastreado en su *Pinocho* (1985) la huella del cuento folclórico, en especial

en el carácter oral del relato (con reiteradas llamadas al lector y presencia de la fórmula inicial «Había una vez...»), en el enfrentamiento de las fuerzas mágicas del bien y del mal y en la estructura de carácter episódico. Pero, según nuestro criterio, no son precisamente estos rasgos, que pueden ser heredados directamente del relato popular, los que más influyen en la narrativa infantil y juvenil de los últimos tiempos, sino que ésta se deja sentir más bien en el humor —pescador que pretende comerse a Pinocho como si se tratara de un pez—, en la tendencia a la desmitificación de los elementos de la tradición oral,<sup>28</sup> en la indefinición de límites entre fantasía y realidad<sup>29</sup> y en algunos motivos concretos.

Todas estas características se aprecian en obras como *El hombrecillo de papel* (1978), del ya mencionado Fernando Alonso, o *El muñeco de don Bepo* (1984), de Carmen Vázquez-Vigo, en los que un ser inanimado —un monigote de papel y un muñeco de guiñol, respectivamente— toman vida para resolver los problemas de toda la sociedad —en el primero de los casos— o los suyos propios —en el segundo—.

En lo que concierne a la presencia de Baum en las actuales narraciones para niños en castellano, el autor —aunque de nacionalidad americana, de lengua inglesa— publica en 1990, *El mago de Oz*, que cuenta la historia de Dorothy, una niña que llevada por un ciclón, llega a un país maravilloso gobernado por un mago y cuatro brujas, dos buenas y dos malas, donde los animales hablan y cobran vida los seres más estafalarios. En la búsqueda del camino para regresar a su casa, la niña estará acompañada por un espantapájaros que desea poder reflexionar como los hombres, un leñador que quiere un corazón para amar y un león que se cree cobarde y anhela tener valor (auxiliares del héroe). Juntos superan muchos peligros hasta llegar a Oz donde El Gran Mago les dice que no les ayudará en sus peticiones hasta que no consigan matar a la Bruja Malvada del Oeste. La niña lo logra, y descubre que Oz es un mentiroso impostor. Pese a ello, todos exigen que cumpla sus promesas. El Mago lo hace dándoles lo que ya tenían, pero no devuelve a Dorothy a su casa; para ello deberá emprender un viaje (maduración). Luego, la so-



lución estaba en sus propios pies, al igual que la del protagonista del relato de Vázquez-Vigo, *El muñeco de don Bepo*, se hallaba dentro de sí mismo.

El simbolismo desmitificador del relato presenta claros paralelismos con el mencionado cuento de la escritora argentina afincada en España, en el que se retoma la figura del espantapájaros, papel asumido por el muñeco del ventrílocuo cuando éste decide trasladarse a vivir al campo. Allí, plantado aquel en medio del huerto, le pide al hada Verdurina que lo convierta en hombre con su varita mágica —al igual que el espantapájaros de la obra de Baum manifiesta su deseo de tener un cerebro para pensar—; sin embargo —como Dorothy—, el protagonista del cuento español descubrirá que la solución a sus problemas está en él mismo, en ver «lo que no había querido ver antes» (*El muñeco de don Bepo*, p. 54).

Por último, diremos que la función que cumplen los personajes en la historia —tomada indirectamente del cuento maravilloso— es la misma que la de Feral y las cigüeñas de Alonso: la de ayudar a la maduración del protagonista.

## A modo de conclusión

En suma, la influencia de los clásicos hace llegar a los relatos infantiles de los últimos años no sólo su herencia del cuento popular, sino también sus propios rasgos de modernidad. La herencia del primero se puede apreciar en la recuperación temática, a través de los símbolos del viaje y del sueño, de los rituales de iniciación a la maduración personal, del culto a la imaginación y del recurso a la oralidad, de la libertad y de la soledad del héroe o del canto a la naturaleza, pero también en los procedimientos narrativos, en particular en las funciones de los personajes en la estructura del relato, y, en especial, en el estilo sencillo y repetitivo del cuento popular, con llamadas de atención al lector.

Por su parte, el carácter de modernidad hace que temas tradicionales, como el del culto a la naturaleza, se traten en algunas obras desde la solidaridad, el ecologismo y el pacifismo nacientes; mientras, las estructuras episódicas o li-



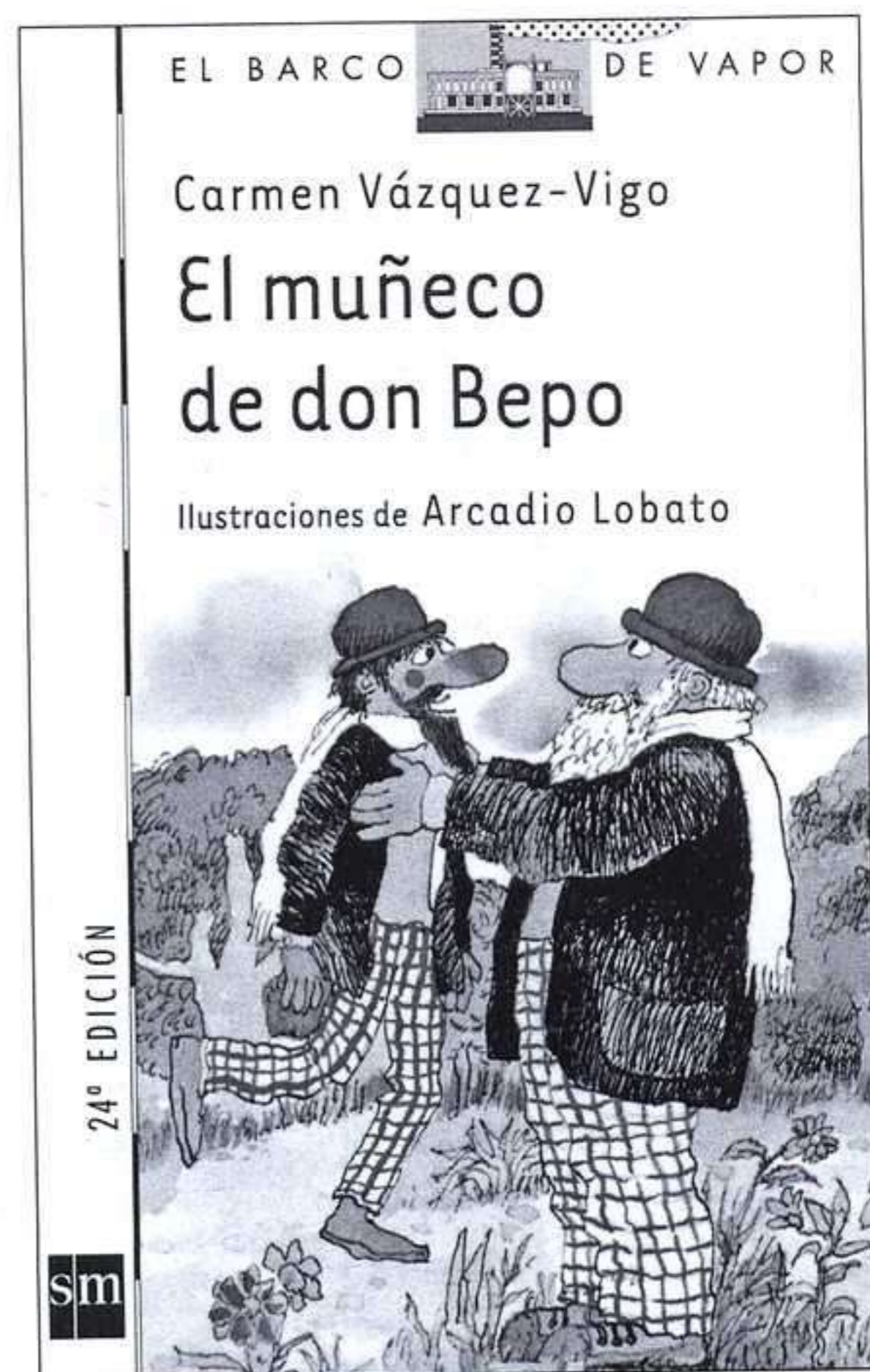
ARCADIO LOBATO, EL MUÑECO DE DON BEPO, SM, 1984.

neales se complican con historias intercaladas y focalizaciones en los personajes protagonistas; y el estilo lo hace con la desmitificación y la ironía, que contribuyen a crear el clima de ambigüedad característico de la fantasía actual. ■

\***Margarita Casanueva Hernández** es doctora y profesora titular de Literatura Infantil en la Universidad de Salamanca, e investigadora y crítica de LIJ, labor reconocida por la CNEI (Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora).

### Notas

1. «De los cuentos infantiles a lo fantástico, un hilo que no se desata» (Briois, A., «Des contes de l'enfance au fantastique, un fil qui ne se dénoue pas» en *L'École des Letres* 12-13, 1994, pp. 139-145).
2. Casanueva Hernández, M., *Actual narrativa fantástica para niños y jóvenes en castellano. Análisis textual y caracterización*, Madrid: Pliegos, 2003.
3. Por clásicos de la literatura infantil europea nos referimos a aquellas obras escritas o no a propósito para la infancia, en especial durante los siglos XVIII y XIX, que, por su calidad estética y su trascendencia significativa, han llegado hasta nuestros días, por haber superado la historicidad de la que habla Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1966, p. 528.
4. Entendido como sinónimo de realismo mágico, en el sentido de que ambos parten de la realidad para profundizar en sus zonas más ocultas, donde se mueve lo fantástico.
5. A los que consideramos géneros próximos al del fantástico, en cuanto que, pese a participar del elemento básico de la fantasía pura (inscripción de lo extraño en un contexto realista), cada uno de ellos presenta rasgos unitarios que lo caracterizan y lo diferencian. Así, el humor absurdo es el ele-



mento caracterizador del moderno *nonsense*, alternando, en el caso concreto del *nonsense* en lengua castellana, la influencia del absurdo inglés (Armijo) con la del disparate surrealista español (Cañizo); en la ciencia ficción, lo fantástico sigue siendo sinónimo de anticipación científica; y en la novela de aventuras, éstas se toman como eje narrativo, pero ahora los viajes son los de la mente (Gisbert).

6. Las narraciones de terror encarnan a la perfección la estética del género fantástico, tanto por sus temas (aparecidos, vampiros, hombres-lobo), como por sus procedimientos narrativos (que producen un efecto de inquietante extrañeza en el lector) y por el tratamiento simbólico del lenguaje. Véase a este respecto su pragmática en Herro Cecilia, J., *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 26-59.

7. Retardada su aparición hasta mediados de los 90 —y coincidiendo su auge con el de la novela juvenil—, posiblemente inhibidos sus autores por aquellos sectores de la crítica que consideraban a los elementos cruentos del relato maravilloso perjudiciales para los niños.

8. Como parece confirmarlo la presencia de elementos terroríficos —en concreto, de aparecidos— en la literatura gallega, tanto en la de origen folclórico como en la de autor (Cunqueiro, Cela, Docampo), sin que estén ausentes de la tradición narrativa en castellano, como lo ponen de manifiesto las colecciones de Aurelio Espinosa o Rodríguez Almodóvar.

9. Que guarda, a su vez, grandes similitudes, por sus transformaciones orgánicas, con *La isla del Dr. Moreau*, de Wells (1890).

10. Ya presentes en las obras unidas a la concepción del género: *El diablo enamorado* (1772), de Cazotte, y *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), de Potocki.

11. Valriu Llinàs, C., *Influències dels contes populars a la LIJ catalana actual*, Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 1992.

Señala la autora que Alicia simboliza la inclusión



de una niña de 10 años, a punto de dejar la infancia, en el mundo del adulto; un mundo que a los ojos de un niño ha de parecer absurdo por lo que tiene de diferente. Igualmente absurdo resulta a los personajes de Armijo (los batautos), desde su lógica de entes imaginarios, el mundo de los niños, seres reales, pero para ellos desconocidos.

12. Valriu Llinàs. C., *Influència de les rondalles en la literatura infantil y juvenil catalana actual (1975-1985)*, Palma de Mallorca: Moll, 1998.

13. El interés del autor por aproximarse al lenguaje infantil pone en peligro —en nuestra opinión— la «ligereza» de estilo de la narración.

14. Los otros dos, las transformaciones orgánicas y el mundo de los robots y los extraterrestres, se pueden considerar como variantes de las constantes citadas.

15. En especial, la de carácter sociológico. En Soriano, M., *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires: Colihue, 1995.

16. Pero el temor no se convierte aquí en una profecía pesimista, puesto que el final es optimista y tremendamente esperanzador.

17. Del latín *adventura*, cosas que han de suceder, de *advenire*, suceder.

18. 1ª. Todo viaje significa cierta ruptura, cierta *conversión*, «volver una cosa en otra». 2ª. Sus protagonistas suelen ser niños y adolescentes y, muchas veces, huérfanos. 3ª. También hay personajes secundarios: piratas, bribones y asesinos. 4ª. El héroe juvenil de Stevenson es un ser esencialmente huérfano, disponible, vacío, presto a ser llenado de cualquier cosa. 5ª. El héroe huérfano tiene siempre a su lado otro héroe, a veces favorable otras antagonista. 6ª. Lo extraordinario del viaje conlleva la incertidumbre, y, en consecuencia, el miedo, tanto a lo desconocido como a lo conocido (el adversario). Todos estos elementos convierten a la novela de aventura en «novela de formación», de tal modo que, a la vuelta del largo viaje, el personaje es otro. 8ª. El final suele ser feliz. En Pascual, E., *La novela de aventuras o volver tras un largo viaje*, Santander: Sociedad Menéndez Pidal, 1999.

19. Gisbert, J. M. en *El Faro de Vigo*, 29 de junio de 1986.

20. Gisbert, J. M., «La exploración de los límites entre lo real y lo imaginario» en *El Adelanto*, 9 de septiembre de 1989, p. 13.

21. Acorde con la nueva fantasía.

22. Propuestas de juego con la tradición oral. Rodari, G., *Gramática de la fantasía*, Barcelona: Fontanella, 1985.

23. Valores educativos y terapéuticos de los cuentos de hadas. Bettelheim, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Madrid: Crítica, 1999.

24. La víspera de Navidad, unos niños pertenecientes a una familia de su tiempo, deben acostarse, pero desean que se les cuente una historia especial, la de Clara, Federico y el Cascanueces, en la que, a su vez, se van a intercalar otras historias: la del rey de los ratones y la de la reina de los ratones con sus conjuros, en los que entraría a formar parte Cascanueces y la propia Clara, quien, a su vez, es la otra princesa del cuento con la que al final se casará Cascanueces, libre ya de su maldición y convertido en príncipe.

25. Autor citado por Herrero Cecilia (estudioso del género fantástico) como uno de los iniciadores de la moderna fantasía.

26. En *Feral y las cigüeñas* —donde se nos narra, en tercera persona, la búsqueda heroica de las cigüeñas, por parte del protagonista—, se intercalan historias en primera persona —y en las que el narrador cede la voz a los protagonistas, para paliar las dificultades derivadas de la focalización, en obras destinadas a niños a partir de 8 ó 9 años—, como la del espantapájaros formado a partir de una rueda y un arado, de la que, a su vez, van a salir las historias de la rueda y del propio arado. Por su parte, en *El bosque de piedra*, más que de historias intercaladas, se trata de cuentos mágicos enlazados, a través de los que se nos narra la vida de Dito (el personaje cen-

tral), un niño que se inventa un bosque de piedra para huir de su aislamiento, y del que muy pronto va a tener necesidad de salir, contando sus historias a otros niños.

27. *Ibid* nota 12.

28. El hada Verdurina de *El muñeco de don Bepo*, en lugar de varita mágica, tiene como atributo una zanahoria mágica.

29. Tanto *El hombrecillo de papel* como *El muñeco de don Bepo* son obras que parten de una problemática real (insolidaridad en el mundo y búsqueda del propio yo, respectivamente), y para resolverla se introduce en ambas el elemento fantástico.

## Bibliografía

Alonso, F., *El hombrecillo de papel*, Madrid: Gaviota, 1995.

—*Feral y las cigüeñas*, Barcelona: Noguer, 1997.

—*El bosque de piedra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

Armijo, C., *Los batautos*, Madrid: SM, 1994.

Barrie, J., *Peter Pan y Wendy*, Madrid: Anaya, 1989.

Baum, L. F., *El mago de Oz*, Madrid: Alfaguara, 1985.

Cañizo, J. A., *Las fantásticas aventuras del Caballito Gordo*, Barcelona: Noguer, 1985.

Carroll, L., *Alicia en el país de las maravillas*, Barcelona: Ediciones 29, 1991.

Cazotte, *El diablo enamorado*, Barcelona: Fontanara, 1981.

Cela, C. J., *Madera de Boj*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Collodi, C., *Pinocho*, Madrid: Alborada, 1988.

Cunqueiro, A., *Merlín e familia i outras historias*, Vigo: Galaxia, 1982, pp. 11-136.

Defoe, D., *Las aventuras de Robinsón Crusoe*, Madrid: Alborada, 1987.

Docampo, X., *Cuando de noche llaman a la puerta*, Madrid: Anaya, 1996.

Espinosa, A., «El aparecido», en *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid: CSIC, 1947, Vol. 1, p. 400.

Fernández Cubas, C., «El ángulo del horror», en *Los mejores relatos fantásticos de habla hispana*, Madrid: Alfaguara, 1999, pp. 37-47.

Gisbert, J. M., *El misterio de la isla de Tökland*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

Hoffmann, E. T. A., «Cascanueces», en *Los cuentos de los mejores ballets*, Madrid: Susaeta, 1990, pp. 68-96.

López Narváez, C., «La sombra del gato», en *La sombra del gato y otros relatos de terror*, Madrid: Alfaguara, 1999, pp. 13-50.

Menéndez, E., *La máquina maravillosa*, Madrid: Bruño, 1991.

Millás, J. J., «Introducción», en *La máquina del tiempo*, Madrid: Anaya, 1995.

Poe, E. A., *Los crímenes de la calle Morgue*, Madrid: Altea, 1984.

Potocki, J., *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, Madrid: Siruela, 1985.

Rodríguez Almodóvar, A., «El muerto aparecido», en *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid: Anaya, 1988, p. 265.

Savater, F., *La infancia recuperada*, Madrid: Taurus, 1976.

Sierra i Fabra, J., ... *en un lugar llamado tierra*, Madrid: SM, 1994.

Stevenson, J., *La isla del tesoro*, Madrid: Anaya, 1988.

—*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Vigo: Xerais, 1986.

Vázquez Vigo, C., *El muñeco de don Bepo*, Madrid: SM, 1986.

Verne, J., *Viaje al centro de la Tierra*, Madrid: Anaya, 1984.

Wells, H. G., *La isla del Dr. Moreau*, Madrid: Anaya, 1990.