

Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
CREC

Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1975)

La infancia y sus metamorfosis (España 1920-1975)

**Marie Franco et Begoña Riesgo-Martin
(éd.)**



Illustration de couverture : Évelyne Ricci
Photo : Archives personnelles Marie Franco
Réalisation maquette : Mercedes Gómez-G.P.

Juillet 2016

Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

ISSN 1773-0023

Table des matières

UNE ENFANCE EN MÉTAMORPHOSE (ESPAGNE 1920-1975). LA INFANCIA Y SUS METAMORFOSIS (ESPAÑA 1920-1975)	4
<i>Prefacio</i> , Jaime García Padrino,	5
ENFANCE ET SOCIÉTÉ. INFANCIA Y SOCIEDAD	10
<i>Infancia y protección social en la España del siglo xx</i> , Carmen Colmenar Orzaes, Universidad Complutense de Madrid	11
<i>Cuidar el cuerpo y desarrollar la mente: medicina e infancia en la España del primer tercio del siglo XX</i> , Mercedes del Cura González, Universidad de Castilla-La Mancha - Facultad de Medicina	40
<i>¿Tiempo de la infancia, tiempo de la escuela? Obligatoriedad escolar, trabajo infantil y gratuidad de la escuela en la España contemporánea (segunda mitad del siglo XIX-principios del siglo XX)</i> , Jean-Louis Guereña, (CIREMIA, Université François-Rabelais, Tours)	67
ENFANCE ET IDÉOLOGIES. INFANCIA E IDEOLOGÍAS	94
<i>Las publicaciones políticas para niños durante la guerra civil : El Pionero</i> , Karine Lapeyre, docteur Université de Rouen	95
<i>Chicos, revista infantil y tebeo para después de una guerra</i> , Viviane Alary Université de Clermont Ferrand,	111
<i>Las políticas de la dictadura franquista sobre extravíos, desapariciones, capturas y pérdidas infantiles (1938-1949)</i> , Ricard Vinyes, Universitat de Barcelona	130
ENFANCE ET CULTURE. INFANCIA Y CULTURA	144
<i>Prensa infantil y evolución. De las representaciones sociales del niño</i> , Mercedes Ghivelet, Universidad Complutense de Madrid	145
<i>Un siglo de teatro de títeres en España: entre el arte y la pedagogía. Una aproximación</i> , Jesús Rubio Jiménez, Universidad de Zaragoza	157
<i>Falangismo y teatro infantil: el teatro para niños en la inmediata posguerra a través de la prensa del período (1939-1942)</i> , Berta Muñoz Cáliz, Centro de Documentación Teatral de Madrid ...	177
IMAGES ET REPRÉSENTATIONS DE L'ENFANCE. IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA INFANCIA.....	200
<i>Infancia robada y muerte blanca: el escándalo del mal según Leopoldo Alas Clarín</i> , Carole Fillière, Université de Toulouse Jean Jaurès	201
<i>Las niñas raras</i> , Béatrice Rodríguez, IMAGER - UPEC	238
<i>De la canción infantil al poema trágico: La viudita que se quería casar de Federico García Lorca</i> , Begoña Riesgo-Martin, ENS de Lyon (CERCC)	248

<i>Paç en la guerra: Katy Horna y los niños de la Guerra de España (1937-1938)</i> , Nancy Berthier, CRIMIC EA 2561, Université Paris Sorbonne	272
<i>Miradas filmicas españolas, cine con niño y otro cine para representar y trascender la infancia</i> , Anne-Marie Jolivet, École Polytechnique (Paris)	291
<i>Sombra de la infancia: La Morte Rouge de Víctor Erice</i> , Pascale Thibaudeau, Université Paris 8	312
<i>A modo de explicación</i> , Marie Franco, Begoña Riesgo-Martin,	328

**UNE ENFANCE EN MÉTAMORPHOSE
(ESPAGNE 1920-1975)**

**LA INFANCIA Y SUS METAMORFOSIS
(ESPAÑA 1920-1975)**

PREFACIO

Jaime GARCÍA PADRINO
Universidad Complutense de Madrid

Con el título general de *Une enfance en métamorphose (Espagne, 1920 – 1975) / La infancia y sus metamorfosis (España, 1920 – 1975)* presentamos a continuación un conjunto de trabajos interdisciplinares que fueron presentados en el marco del encuentro celebrado en Madrid, Facultad de Educación (UCM), bajo ese mismo lema, los días 20 y 21 de septiembre de 2010, con el diseño y organización de las siguientes instituciones:

La Universidad Complutense de Madrid (UCM), en la persona del profesor Dr. Jaime García Padrino, Catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Director de la Cátedra Telémaco y especialista en la evolución de la literatura infantil y juvenil en España.

La Casa de Velázquez y la Escuela de los Estudios Hispánicos, representada por el señor Stéphane Michonneau, director de los Estudios Contemporáneos en esta institución y especialista en la Historia de la España contemporánea.

La Escuela Normal Superior de Lyon, con la participación de la profesora Begoña Riesgo-Martin, de la sección de español y especialista en el teatro y la literatura de la primera mitad del siglo XX.

La Universidad de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, con la profesora Dra. Marie Franco, co-responsable del CREC (*Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine*) y especialista de los géneros menores y de la literatura española para los niños en los años 30.

Tal diseño de carácter interdisciplinar trataba de abordar científicamente una realidad tan compleja como es la imagen de la infancia y sus cambios o metamorfosis, si, además, esta es contemplada en un marco socio-histórico no menos complicado como resultó ser el período cronológico marcado en la convocatoria de aquel evento,

Desde esa concepción, los organizadores del encuentro —conscientes de tal complejidad y de esa exigencia multidisciplinar— establecimos unos grandes apartados generales para agrupar las aportaciones de destacados especialistas en esos diferentes campos de conocimientos y procedentes de diversas instituciones académicas de Francia y de España, testimonio también de la notable tradición de los estudios hispanistas en las universidades francesas. Esos apartados temáticos para el agrupamiento y organización de los diferentes trabajos fueron los siguientes:

Infancia y sociedad, donde se expusieron aportaciones referidas al nuevo *status* de la infancia con respecto a anteriores concepciones dominadas por una importante presión religiosa, y a las correspondientes reformas socio-políticas orientadas hacia la infancia. Por una parte, la protección social en la España del siglo XX (Prof^a Dra. Carmen Colmenar Orzaes, Universidad Complutense de Madrid), reflejada en las medidas oficiales para luchar contra la mortalidad infantil y las estrategias para combatirla, mediante la educación y formación de madres y nodrizas, el de la lactancia materna o las mejoras en la acogida de niños abandonados y la creación de nuevas instituciones como el Instituto de Maternología y Puericultura. Por otra, las iniciativas orientadas a la escolarización de las clases populares y a paliar los índices de mortalidad y de salud en la infancia, lo que justificó, entre otras cosas, una importante mejora en el discurso médico orientado al cuidado del cuerpo y al desarrollo de la mente infantiles con la creación del cuerpo de inspectores médico-escolares, aspectos completados con la mejora del aprendizaje desde su racionalización para un mejor rendimiento escolar (Prof^a Dra. Mercedes del Cura González, Universidad de Castilla-La Mancha). Dentro de esa atención social hacia la infancia resultaba inexcusable el análisis de la labor escolar marcada por los problemas de la gratuidad y la obligatoriedad frente al importante arraigo social del trabajo infantil desde mediados del XIX a los primeros años del siglo pasado (Prof. Dr. Jean-Louis Guereña, Université François-Rabelais, Tours).

El siguiente apartado, *Infancia e ideologías*, recogía una complementaria visión de las contrapuestas concepciones políticas en la prensa dirigida en los años de la Guerra Civil a la infancia, desde la inequívoca orientación comunista de una publicación como *El Pionero* (Prof^a Karine Lapeyre), a la no menor militancia en las revistas infantiles de la inmediata posguerra, bien patente en las páginas de la revista *Chicos* (Prof^a Dra. Viviane Alary, Université Blaise Pascal - Clermont Ferrand). Completaba este apartado una detallada descripción de las distintas actuaciones desde el aparato del Estado hacia la infancia derrotada, bajo el bien discutible objetivo final de “pacificar” el país y superar el indudable trauma derivado del conflicto bélico (Prof. Dr. Ricard Vinyes, Universidad de Barcelona).

Bajo el título general de *Infancia y cultura* se presentaron trabajos relacionados, de una parte, con la evolución general de la prensa dirigida a la infancia y a la juventud desde el siglo XIX al final del franquismo (Prof^a Mercedes Chivelet Universidad Complutense de Madrid), destacando aspectos esenciales como el didactismo moralizador de las primeras publicaciones, el carácter innovador de los suplementos infantiles durante las décadas de los 20 y 30, el inequívoco enfrentamiento ideológico derivado del conflicto bélico o el predominio tras la victoria franquista de un mensaje triunfalista, una notable orientación formativa y una rotunda separación de género en la consideración de los lectores, evolución que conocería un cambio más radical en los años 70 y que conocería su casi desaparición en los años 80 por la seducción ejercida desde los nuevos medios de comunicación en ese público tan específico. De otra parte se analizaba la evolución del teatro de títeres en España (Prof. Jesús Rubio Jiménez Universidad de Zaragoza), objeto de una recepción ambivalente, pues mientras fascinaba a sus naturales espectadores provocaba una rotunda repulsión entre los adultos y élites más conservadores dado su carácter transgresor, su libertad y su espontaneidad a la hora de burlarse de diversos tabúes sociales. Cerraba este apartado general la exposición de cómo la Falange impuso tras el final de la Guerra Civil su concepto de teatro para niños (Prof^a Berta Muñoz Cáliz, Centro de Documentación Teatral, Madrid), concepto dominado por una perspectiva edificante y moralizadora y con un notable auge en estas producciones teatrales, fruto de una declarada voluntad de utilizar este género

dramático, tanto para la evasión y el olvido de las difíciles condiciones de la época, como para el adoctrinamiento y la formación de las generaciones futuras.

En el último apartado, *Imágenes y representaciones de la infancia*, se consideraba la presencia del niño en la literatura general y en las artes visuales, es decir, en la fotografía y en el cine. Así, la figura del niño en la obra de “Clarín” (Prof^a Carole Fillière, Université de Toulouse Jean Jaurès), aunque anterior al periodo delimitado, resulta reveladora del mecanismo de la construcción literaria, además de integrarse en la representación de un personaje adulto y ser evocada a través del pensamiento y de las emociones de un padre o una madre, con una caracterización general dominada por una existencia truncada, por la desgracia y el sufrimiento y por la ignorancia e indiferencia de los maestros de la época. Dentro también de la presencia de la infancia en la literatura general, la expresión “Las niñas raras”, de Carmen Martín Gaité, caracteriza a unos personajes femeninos cuya conducta y apariencia marcan su desacuerdo con las normas sociales y morales de la época (Prof^a Béatrice Rodríguez, IMAGER – UPEC). La presencia constante de la infancia en la obra de García Lorca era justificada con el análisis textual de *La viudita que se quería casar*, (Prof^a Begoña Riesgo-Martin, ENS de Lyon) por su intensa relación con los recuerdos infantiles del autor, además de ser contemplada desde visión mitificada de la pureza y la inocencia, de la perfección y de una imaginación creativa, fuente de inspiración también para el poeta, a la vez que presentaba a ese niño idealizado como un ser frágil y dominado por la angustia de la muerte.

En el ámbito específico de las artes visuales fueron comentadas las imágenes fotográficas protagonizadas por niños y niñas en los años de la Guerra Civil (Prof^a Nancy Berthier, Université Paris Sorbonne) y tomadas por Katie Horna, donde destacaba, a diferencia del foto-reportaje bélico, un reflejo de aquella infancia desde una triple perspectiva: víctima psicológica y afectiva, víctima física y su relación con la madre, como medio o recurso para denunciar al enemigo como destructor de la familia. Asimismo se recurría a establecer una triple mirada en la representación del niño en el cine español entre 1930 y 1975 (Prof^a Anne-Marie Jolivet, École Polytechnique de Paris): un registro melodramático con una visión idealizada del niño héroe o santo y vehículo de las ideas religiosas y patrióticas del momento; una segunda mirada, más ligera y cómica en los años 60, ligada a un tópico folclore y a una visión conformista,

desprovista de profundidad psicológica y con una rotunda exaltación de los valores familiares, y, por último, una mirada más poética y profunda, más intimista y objeto de una problemática alejada del servicio a una ideología determinada o de otras intenciones demagógicas o comerciales. También era considerada la figura del niño en las relaciones entre el ser humano, el tiempo y la memoria, tal como era mostrada por Víctor Erice en *La Morte Rouge* (prof^a Pascale Thibaudeau, Université Paris 8), a partir de su particular recreación de la experiencia iniciática que le supuso la visión de un film clásico (*The Scarlet Claw*, Roy William Neill, 1944) y las peculiares relaciones que establecía así entre personajes ficticios de esta película y otros personajes reales de aquella época.

De tal forma esperamos que el examen conjunto de los trabajos incluidos en el presente volumen confirme la vigencia de esa mirada interdisciplinar a la hora de encarar, científicamente, el estudio social e histórico de realidad tan compleja y problemática como es la vinculada a los conceptos de infancia y de juventud.

ENFANCE ET SOCIÉTÉ
INFANCIA Y SOCIEDAD

INFANCIA Y PROTECCIÓN SOCIAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

Carmen COLMENAR ORZAES
Facultad de Educación.
Universidad Complutense de Madrid

La temática de las nuevas representaciones sociales de la infancia hace necesaria una aproximación al sector de la infancia más desfavorecido por las circunstancias socioeconómicas, en la España del pasado siglo, esa infancia abandonada, sin hogar familiar y carente, en general, de las necesidades básicas afectivas y materiales: la infancia sin « pan y besos », como acertadamente la había nombrado Rafael Tolosa Latour, en una conferencia pronunciada en 1930. Esta infancia, por la que ya nos hemos interesado en trabajos anteriores¹, fue objeto de especial atención de la corriente de protección social, iniciada en España a principios del siglo XX, por sectores filantrópicos de la burguesía, reformadores sociales, profesionales, entre los cuales había ilustres médicos e higienistas, como Manuel Tolosa Latour, su principal inspirador, y también, juristas, políticos, profesores y profesoras de escuelas normales, etc.

Se centrará este estudio en las medidas de protección social, desde instancias oficiales, dirigidas fundamentalmente a la primera infancia, es decir, niños y niñas, desde su nacimiento hasta los dos o tres años de edad. Este era precisamente el intervalo de edad sobre el que más duramente se cernía la amenaza de la mortalidad infantil, lacra social contra la que levantaron sus voces todos aquellos sensibilizados con el tema en aquella época, como se pone de manifiesto en la legislación al respecto y en la prensa especializada y divulgativa. Entre estos colectivos es especialmente significativa la tarea

¹ C. COLMENAR ORZAES, « La situación de la infancia española en la época de Concepción Arenal », pp. 143-160.

realizada por el Consejo Superior de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad y su órgano de difusión: la revista *Pro-Infantia*, que consiguieron sensibilizar, tanto a los distintos gobiernos, como a la opinión pública en general, de la necesidad de aminorar la mortalidad infantil y adoptar las medidas pertinentes para lograr su erradicación.

Por lo que respecta al ámbito geográfico, hacemos especial referencia a Madrid, en cuanto a la exposición de algunos datos referidos a instituciones concretas madrileñas, que después darían la pauta para la creación de otras semejantes en otros lugares o bien que tenían ya su correlato correspondiente en otras existentes fuera de Madrid. Esto no obsta, sin embargo, para que nuestro estudio se extienda al ámbito español más general, al que afectan todas las medidas legislativas y las emprendidas por el Consejo Superior de Protección a la infancia

Es sabido que las instituciones asistenciales, que acogían a niños y niñas abandonados (inclusas, casas de expósitos, asilos, casa-cuna, etc.), carecían, en general, de las condiciones mínimas de salubridad para la supervivencia de los niños y, a ello se añadía, un escaso número de nodrizas —que, a veces no tenían los requerimientos básicos de salud—, y que además era insuficiente para las criaturas a amamantar. Por ello, dada la situación, hay múltiples testimonios encontrados, a lo largo de todo el periodo de tiempo revisado, relativos a la mortalidad infantil en estos centros, que hasta llegan a ser denominados como « sistema de infanticidio legal² » y que son objeto de muchos artículos de denuncia en la prensa de la época y en la bibliografía en general.

Pero los altos índices de mortalidad no sólo eran propios de la población infantil de las inclusas o centros semejantes, sino que eran extensibles al resto de la infancia española y especialmente notorios en los sectores sociales más desfavorecidos e inmersos en la pobreza. Ante tal situación, — entre cuyas causas se barajaban, no sólo la alimentación inadecuada e insuficiente, los procesos sépticos e infecciosos y los contagios de enfermedades, sino también la ignorancia dentro de las familias —, las

² J. BRAVO FRÍAS, J. A. ALONSO MUÑOYERRO, *La transformación de las inclusas*, p.55. (Citado en BORRÁS LLOP, J. M^a. (ed.), *Historia de la infancia en la España contemporánea. 1834-1936*, p. 506). En 1917 el Cuerpo médico de la Inclusa de Madrid declaraba dos hechos, referidos a ese centro durante ese año : 1º : « que los niños ingresados durante el citado año alcanzó la cifra de un 51,96 x 100. 2º : que los niños ingresados y tratados en el Departamento del biberón murieron el 100x 100 ». (Citado en *Pro-Infantia*, t. XVI, p. 133.)

propuestas de la corriente proteccionista de la infancia apuntaron en diversas direcciones:

- La mejora de los establecimientos asistenciales, en cuanto a locales, higiene, personal de atención, etc.
- La tarea educativa de información y asesoramiento a las mujeres, tanto a las madres, a quienes se trataba de responsabilizar de los graves problemas, que aquejaban a la infancia, enseñándoles los cuidados básicos de alimentación, higiene, hábitos, etc.³, como a las nodrizas, a quienes no sólo se trataba de asesorar y motivar a través de incentivos, sino también de controlar su actividad para que no la ejercieran en condiciones fraudulentas⁴.
- La creación de instituciones, en relación con lo anterior, dirigidas al cuidado de la salud, higiénico y alimenticio de los niños y de sus madres, tales como las Gotas de Leche o consultorios para niños de pecho, comedores maternales e infantiles, escuelas maternales, cantinas escolares, etc.

Entre las instituciones socioeducativas dirigidas al cuidado de la primera infancia y a la formación básica en puericultura para las mujeres, ha llamado nuestra atención el denominado Instituto Nacional de Maternología y Puericultura, que, desde los anhelos de su creación en 1909, verá la luz finalmente en 1926, tras múltiples demandas, reclamando la necesidad de su fundación en los años intermedios. De ello nos ocuparemos posteriormente.

Primeras medidas para la protección a la infancia

La Ley de Protección a la Infancia de 12 de Agosto de 1904 decía en su artículo 1º que quedarían sujetos a la protección, que determinaba, los niños menores de diez años y que dicha protección comprendería « la salud física y moral del niño, la vigilancia de los que han sido entregados a la lactancia mercenaria o estén en casa-cuna, taller, asilo, etc. Y cuanto directa o indirectamente pueda referirse a la vida de los niños durante este periodo⁵ ». Y en el Reglamento de 24 de Enero de 1908, que complementaba la ley anterior, se explicaban las funciones en que debía consistir la protección en los ámbitos relacionados con lo anterior. En el capítulo segundo se creaba el Consejo Superior de

³ Véase una amplia información al respecto en la interesante obra : I. PALACIO LIS, *Mujeres ignorantes : madres culpables. Adoctrinamiento y divulgación materno-infantil en la primera mitad del siglo XX.*

⁴ Véase sobre las nodrizas : J. M. FRAILE GIL, *Amas de cría.*

⁵ Véase el texto de la ley en C. RUIZ RODRIGO, *Protección a la infancia en España. Reforma social y educación*, p.49.

Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad, distribuido en cinco secciones, de las cuales, la primera, llamada de Puericultura y Primera infancia, debía de ocuparse de:

- a) de procurar el exacto cumplimiento del artículo 8 de la Ley de 13 de Marzo de 1900, referente al trabajo de las mujeres durante la gestación y después del alumbramiento, fomentando para ello la creación de mutualidades maternas, comedores gratuitos para embarazadas y madres indigentes que lacten a sus hijos, y cuantas instituciones tengan por objeto velar y proteger la vida del niño antes de su nacimiento y en los primeros meses de la vida;
- b) de la vigilancia de las nodrizas y de las agencias, recogiendo los datos necesarios para la mejor inspección, así como comprobando si se cumple el precepto de la ley que exige que el niño de la nodriza quede alimentado por el pecho de otra mujer,
- c) de las estadísticas de los niños lactados en las Inclusas y en el seno de las familias o entregados a las nodrizas fuera del hogar paterno,
- d) de reunir todos los datos que se relacionen con las casa-cuna y centros de protección de la primera infancia, proponiendo al Consejo las disposiciones convenientes a fin de que los niños no sean objeto del menor abandono, descuido o sevicia;
- e) de estudiar los medios que contribuyan al abaratamiento de la leche y a conservar su pureza en el mercado;
- f) de proponer las recompensas a que sean acreedoras las nodrizas o personas encargadas del cuidado o vigilancia de los niños, procurando los medios conducentes para garantizar la salud y los salarios de las nodrizas⁶.

Y en el artículo 37, correspondiente a la sección de Higiene y Educación protectora se decía que esta sección se ocuparía, entre otras cuestiones, de mejorar las condiciones higiénicas de escuelas y asilos de niños, de la instrucción y educación en general y, en particular de contribuir al fomento y creación de escuelas por los sistemas Fröbel y Manjón. Éste es, por tanto, el marco legal de referencia, en el que se van a insertar las medidas referidas a la mejora de la condición de la infancia pobre, huérfana o abandonada durante estos años.

En 1909, en el seno del Consejo Superior de Protección a la infancia, aparece por primera vez el proyecto de creación de un Instituto Nacional de Maternología y también de la preparación de un congreso de « educación protectora de la infancia abandonada,

⁶ Art. 36 del Reglamento de 24 de Enero de 1908. En C. RUIZ RODRIGO, *Protección a la infancia en España. Reforma social y educación*, p. 58.

viciosa y delincuente ». En ese mismo año, en la revista *Pro-Infantia*⁷ aparecen varios interesantes artículos de Manuel Tolosa Latour, referentes al desarrollo histórico de la maternología y la puericultura, planteando un proyecto de reglamento de la misma y también la necesidad de la creación del Instituto antes citado⁸. El reglamento aludido se hizo realidad, mediante el R. D. de 12 de Abril de 1910, publicado en la Gaceta de 17 de Abril de ese año y constaba de los siguientes capítulos:

- I.- Protección y amparo de la mujer embarazada (dónde se insistía en la necesidad del Instituto).
- II.- Inspecciones y vigilancia.
- III.- Industria de nodrizas.
- IV.- Centros o agencias de nodrizas.
- V.- Casas-cuna y centros protectores.
- VI.- Industria lechera.
- VII.- Disposiciones transitorias⁹.

La consecuencia educativa del anterior reglamento, que estaba implícita también en el proyecto de creación del Instituto, era –siguiendo a Manuel Tolosa Latour– « que la puericultura, en toda su extensión, se enseñe a todas las maestras y alumnas que se dediquen al magisterio y que esta enseñanza esté a cargo de los médicos, siendo la puericultura de la primera edad obligatoria en todas las aulas de niñas, en todas las escuelas primarias, sancionándose por medio de exámenes¹⁰ ». En la misma línea de pensamiento, Julián Juderías señalaba que:

La Ley de Protección a la Infancia, el Reglamento para su aplicación y el Reglamento de Puericultura crean en nuestra patria una organización muy completa, si no perfecta. de asistencia y permiten concebir esperanzas de que, por medio del Consejo Superior de Protección a la Infancia, de la Juntas Provinciales y locales, de los inspectores y auxiliares y del Instituto de Maternología, se remedien la mayor parte de los males que hoy entorpecen el desarrollo normal de la población y determinan incansables abusos¹¹.

⁷ Como decíamos anteriormente, era el órgano de difusión del Consejo. Se publicó desde 1909 hasta 1932 y, desde 1944 hasta 1976 aparece con la denominación de *Revista de la Obra de Protección de Menores*.

⁸ M. TOLOSA LATOUR, « Necesidad de la creación de un Instituto Nacional de Maternología y Puericultura », pp. 193-197.

⁹ *Pro Infantia*, 1910, pp. 165-186 y 217-221.

¹⁰ M. TOLOSA LATOUR, « Congresos internacionales », p. 200.

¹¹ J. JUDERÍAS Y LOYOT, *La infancia abandonada. Leyes e instituciones protectoras*, pp.37-38.

En la práctica se iban dando algunos pasos adelante con la creación de organismos de ayuda a la primera infancia y a sus madres, como las mutualidades maternas o la fundación de comedores gratuitos para madres nodrizas sin recursos¹² o las Gotas de Leche¹³. Estas últimas respondían a tres objetivos fundamentales : conseguir que todas las madres pudieran criar a sus hijos bajo los más modernos preceptos higiénico-sanitarios, desechando así las antiguas costumbres, que, en muchas ocasiones resultaban tan nocivas para la salud ; valorar el estado nutritivo de los niños, mediante pesadas frecuentes y regulares, controlando la evolución psicofísica de los niños y procurando una adecuada ganancia de peso y modificar los erróneos regímenes alimenticios, para evitar así las afecciones gastrointestinales, que disminuían en gran manera las defensas del organismo del niño o niña y podían predisponerles a otras enfermedades e incluso ser causa de fallecimiento.

En esa misma dirección apuntaban los estatutos de la mutualidad maternal de Madrid, ya que, en su artículo 3º, cuando se señalaba su objeto, se decía lo siguiente¹⁴:

- 1 : Socorrer a las madres asociadas cuando den a luz, con una subvención que les permita abstenerse de todo trabajo durante algún tiempo y dedicarse exclusivamente a su restablecimiento y al cuidado del recién nacido.
- 2 : Instruirles en higiene doméstica, maternología y puericultura, mediante lecciones y conferencias públicas, reparto de cartillas y folletos populares y visitas domiciliarias.
3. Crear un consultorio médico gratuito para las madres y sus hijos.
- 4 : Establecer la moderna institución de la Gota de Leche.
- 5 : Velar porque se cumplan todas las leyes de protección a la infancia, denunciando cualquier infracción que llegue a su noticia.

¹² En concreto en Madrid, el primer comedor de este tipo se fundó en 1906, a instancias de un patronato presidido por Francisco Javier Oliva y se instaló en la calle Mesón de Paredes nº 88. A las madres lactantes y nodrizas, que allí acudían, se les daba dos comidas diarias, cuyo coste aproximado por persona era de 1,30 pesetas.

¹³ Como las anteriores instituciones citadas, también las Gotas de Leche se extendieron por toda España, pero, en el caso de Madrid, la primera Gota de Leche o Consultorio de niños de pecho fue fundada por el Dr. Rafael Ulecia en 1904 y estuvo situada en la calle de San Bernardo nº 83, trasladándose en 1913 a la calle de la Espada nº 9. Según datos aportados en la revista *Pro Infancia*, 1913, t. V, p. 499 : en el piso bajo se hallaban los esterilizadores de la leche, en el principal, las oficinas y despachos y en el segundo, las consultas de medicina y Cirugía y de varias especialidades a cargo de reputados profesores. La leche se daba en cestillas metálicas, en cantidad suficiente para el día gratuitamente hasta dónde alcanzaban los recursos de la casa, a las familias pobres y cobrando 30 céntimos diarios a la clase obrera. Los bonos gratuitos se expendían al precio de 3 pesetas para el alimento de un niño durante un mes.

¹⁴ « Estatutos de la mutualidad maternal de Madrid », p. 201.

Realmente se insistió hacia las madres en esta tarea de divulgación educativa de cuidados infantiles, ya que, durante estos años, se repartieron gratuitamente muchas cartillas higiénicas y folletos populares, se dieron conferencias públicas y, conforme avanzó el tiempo, incluso se llevaron a cabo escuelas maternas ambulantes, con proyección de películas educativas, o charlas higiénicas a través de la radio. Entre las cartillas citadas, son ejemplo significativo las publicadas por el fundador de la primera Gota de Leche de Madrid, Rafael Ulecía, en las que se incluía una ficha del recién nacido y una tabla aproximada del peso de los niños, desde el primer mes hasta los veinticuatro meses y a ello se añadía una serie de consejos a las madres, relativos a alimentación de sus hijos, baño, vacunas, síntomas de enfermedades más frecuentes, hábitos de sueño, etc. e incluso algunos datos sobre mortalidad infantil¹⁵.

En referencia a la fundación de instituciones, es interesante señalar la tarea llevada a cabo por el Ayuntamiento de Madrid, que, en 1914, impulsó la obra de protección infantil, « que venía realizando limitadamente, a manera de ensayo », desde años atrás. Para ello estableció, según datos aportados por Luis Herrero Gómez, médico subdirector de la Institución de Puericultura¹⁶:

1 : la Institución de Puericultura, en su triple dimensión de lactancia vigilada, Gota de Leche y Consulta general para los niños enfermos.

2 : la Escuela de Maternología, en sus dos manifestaciones de puericultura popular y puericultura escolar, « enseñando a las madres actuales a criar bien a sus hijos y preparando el porvenir de cultura higiénica infantil a las madres futuras ». Para lo primero se creó un curso de puericultura popular y para lo segundo, se introdujeron estos conocimientos en cinco grupos escolares de niñas¹⁷.

¹⁵ R. ULECIA Y CARDONA, *Nueva cartilla higiénica para las madres*.

¹⁶ L. HERRERO GÓMEZ, « La obra del Ayuntamiento de Madrid », p. 339.

¹⁷ En la utilización usual del término *maternología* se percibe claramente el influjo del movimiento higienista y de la medicina social, tan en boga en esos momentos. En la conceptualización de la *maternología*, -recogiendo las palabras de uno de los especialistas en esta temática, de la época-, « sus objetivos de desarrollo se dirigían a la defensa de la vida de la madre y la protección del nuevo ser, complementada con la aplicación posterior de la puericultura y la pedagogía para garantizar el correcto desarrollo de sus energías morales y corporales completas » (Dr. J. Gómez Ocaña, 1929).

Se trataba de inculcar, desde el discurso científico dominante, el deber de ser madres « ilustradas » para poder desarrollar el papel social que las mujeres estaban llamadas a cumplir. El discurso médico, obviamente masculino, se dirigió a las mujeres, culpabilizándolas de la enfermedad y mortalidad infantil a causa de la falta de conocimientos sobre la crianza de sus hijos. Los nuevos conocimientos científicos sobre la maternidad, pauta de identidad femenina, se centraron sobre todo en la Higiene y la Puericultura, que estaban en la base de la *maternología*.

3 : Comedores para madres, « como arma de defensa de la lactancia materna, amparando a la vez a la madre y al niño ».

Otras instituciones de interés para el tema que nos ocupa, fundadas o reformadas por el Ayuntamiento de Madrid en los años veinte del siglo XX fueron: los colegios de Nuestra Señora de la Paloma, con sus dos asilos: el de niños en Madrid y el de niñas en Alcalá de Henares; la escuela-albergue para niños abandonados, en Alcalá de Henares; el Colegio de San Ildefonso en Madrid; las dos Escuelas de Sordomudos/as y de Ciegos/as de Madrid; la organización de clases para niños con deficiencias psíquicas ; la Escuela-bosque de niñas; las cantinas escolares; las colonias escolares y las mutualidades escolares.

El desarrollo de la maternología fue paralelo a la creación y reforma de instituciones, observándose, desde comienzos del siglo XX, una sensibilización en la opinión pública y en los medios oficiales hacia el problema de la infancia abandonada y desprotegida. Dicha sensibilización se hace patente también, durante este tiempo, en la celebración de congresos internacionales para la protección a la infancia, en la formación de sociedades relacionadas con el tema y en la creación de la inspección médico escolar.

Como resultado del Congreso Internacional de Bruselas de 1911 se creó la *Unión Internacional para la Protección a la Infancia*, que tenía como objetivo fundamental adoptar las medidas relativas a la mejora material y moral de la infancia y así lo expresa en el artículo 3º de su documento fundacional¹⁸:

Por protección a la infancia es preciso entender las medidas relativas a la mejora material y moral de la infancia, tales como las que tienen por objeto la protección de la infancia en su primera edad, mejora de la familia, preservación y mejora del niño en su familia, la organización y limitación del poder paternal y de la tutela, la salvaguardia de los derechos de los hijos ilegítimos, las medidas contra la mendicidad, la vagancia y la criminalidad de los niños, la organización de jurisdicciones especiales para los niños, la libertad vigilada de los mismos, su colocación y aprendizaje en familias y establecimientos, la represión de los crímenes y delitos contra la infancia, la clasificación y educación de los niños anormales y atrasados, la lucha contra la prostitución de menores, la asistencia a los niños necesitados, la creación de asilos para niños moralmente abandonados, maltratados o necesitados, la protección de jóvenes obreros, la vigilancia del empleo de los niños en la industria y a domicilio, la lucha contra todos los elementos que puedan perjudicar física o moralmente a la infancia.

¹⁸ « Crónicas », p. 174.

Como vemos, quedaba bien delimitado el concepto de protección a la infancia y su extensión, adaptado lógicamente a la mentalidad de la época y, por supuesto a las concepciones ideológicas de sus iniciadores. Unos años más tarde, en las conclusiones del primer Congreso español de Pediatría se recomendaba que se diesen cursillos de Maternología en las escuelas normales de señoritas y procurar que éstos fueran dados por profesores de la Universidad o especialistas acreditados. « Estos cursillos servirán de base para una nueva carrera de las señoritas españolas: la de “*niñera ilustrada*”, con certificado de aptitud¹⁹. Y en otro congreso, en el Congreso General del Niño, celebrado en Ginebra en 1925, se abordaba, como uno de los temas fundamentales el exceso de mortalidad infantil. Uno de los representantes españoles en el Congreso, José Velasco Pajares, presentó una ponencia titulada « Comparación de las medidas tomadas en diferentes países con el fin de reducir la mortalidad infantil prenatal, neonatal (primer mes) y en la primera edad (primer año) ». En ella el autor señalaba como las causas principales de la mortalidad infantil : la incultura, las enfermedades de los progenitores, la sífilis, la tuberculosis, el alcoholismo, el aborto, la falta de asistencia al parto y de cuidados al recién nacido, la pobreza y la mala alimentación²⁰. Otro congreso importante fue precisamente el celebrado en Madrid en 1926, el Congreso Internacional de Protección a la Infancia y a la Maternidad, con gran número de participantes de diversos países extranjeros, que aportaron interesantes ponencias. Precisamente se llevó a los congresistas a visitar la Escuela Nacional de Puericultura, de la que hablaremos en líneas siguientes, y también, entre otros centros protectores, el Hospital del Niño Jesús, la Institución de Puericultura, el primer Consultorio de niños de pecho, el Reformatorio del Príncipe de Asturias y la Escuela de Anormales²¹.

Industria de nodrizas y reglamentación de la lactancia mercenaria

Aunque a lo largo de este trabajo se ha hecho referencia en distintas ocasiones al tema de las nodrizas y a su función social, nos parece de interés incidir en estos aspectos

¹⁹ « Crónicas. Conclusiones del Primer Congreso español de Pediatría », p. 464.

²⁰ « Congreso general del Niño », 384-386.

²¹ « X Congreso de Protección a la Infancia », p.123.

por la importancia que tuvieron en el ámbito de la protección social, al ser manejados como una de las causas de la mortalidad infantil en el primer tiempo de vida de niños y niñas. Los numerosos tratados existentes, desde épocas anteriores a nuestro estudio, sobre la lactancia materna, mercenaria y artificial demuestran la falta de asistencia y dejadez en la crianza de los expósitos, cuyo número era muy abundante en las inclusas españolas. Así lo ponen de manifiesto Eulalia Torrubia y José Manuel Alfonso en un estudio referente al siglo XVIII en España²², dónde se citan obras de autores como Montalvo, Antonio Bilbao, Santiago García o Joaquín Javier de Úriz, en los que se afirma que, a las pésimas condiciones higiénicas de las casas de expósitos, se unía un sistema de crianza basado en las nodrizas que había fracasado por completo, dando lugar a uno de los mayores dramas humanos y sociales de la infancia. Las disposiciones reales, promulgadas por Carlos IV en 1794 y 1796 confirmaron ese malogrado sistema de crianza, provocado, entre otras razones, por los escasos salarios de las amas, su comportamiento negligente con los expósitos y la ausencia de controles en la propia inclusa para vigilar cómo criaban a los niños. Desgraciadamente esta situación no mejoró mucho durante el siglo XIX, ni siquiera en el primer tercio del siglo XX, aunque en este periodo de tiempo, como ya se ha señalado, se observa una preocupación constante en este sentido, dirigida a reformar las inclusas, casas-cuna, o centros de niños expósitos en general. La siguiente cita, referente al año 1918, ilustra la dramática situación:

Seis niños y tres amas existían a la sazón. De los primeros, cinco tenían marcado el sello de la muerte en aquellas caras de viejo, apergaminadas ; en aquellos ojos sin brillo, en los que a intervalos fulgura una mirada dolorosa, como si el alma de aquellos angelitos se asomara a protestar de su inocencia en el proceso de su generación... en aquella expresión viviente del alcoholismo y de la sífilis en horrendo maridaje, causas materialmente evidentes de aquel aniquilamiento orgánico, que contribuye a aumentar una alimentación inadecuada²³.

Sabido es que la figura de la nodriza contaba con muchos siglos de historia y que ha sido una de las formas más usual de ganarse la vida para algunas mujeres durante mucho tiempo, pero, en cada época, esta figura ha revestido unas características

²² E. TORRUBIA BALAGUÉ, J. M. ALFONSO SÁNCHEZ, « El niño expósito en el siglo XVIII : los primeros avances de alimentación infantil frente al fracasado sistema de las amas de cría », pp. 729-736.

²³ « Inspecciones de las inclusas realizadas por orden del Consejo Superior de Protección a la Infancia. Dictamen sobre la inclusa de Badajoz », p. 151.

específicas, obviamente adaptadas a su contexto socio-histórico. Las nodrizas han ejercido su función en la sociedad occidental desde tiempos muy remotos, como esclavas y sirvientas primero, como asalariadas y contratadas después, de forma interna o externa, para alimentar a los hijos de la realeza, los de la nobleza, los de la burguesía, ya en el siglo XIX, o a los de las clases populares, ayudando a otras mujeres como ellas, que no pudieran amamantar a sus propios hijos, por diversas causas. Las nodrizas, como bien afirma Arantza Uribe-Etxeberria, refiriéndose, en concreto a las de las inclusas, tanto las internas — vivían en los establecimientos o casas particulares, dónde ejercían sus servicios —, como las externas, eran mujeres pobres que, por una reducida paga, accedían a la continuidad del encierro en la inclusa o, en el caso de las nodrizas externas, a la responsabilidad de la crianza de un niño en sus casas. Estas mujeres no fueron sino receptoras de las consecuencias de un clima de incompreensión y falta de valoración de las vidas de los niños expósitos y quizás, de las propias nodrizas²⁴.

Fraile Gil, en su obra ya citada en este trabajo²⁵, comenta cómo las nodrizas que llegaban a Madrid sin destino concreto solían parar en un punto que, por tradición, ya se había establecido y que fue, al menos por dos centurias, la plaza de Santa Cruz. Así se atestigua en el siguiente texto:

Hay en la plaza de Santa Cruz de Madrid un mercado de carne humana cuya influencia en las costumbres no se ha pesado todavía. Los que pasan miran, ven un grupo de pasiegas sentadas en el suelo o en las piedras que forman el borde de un portal, las unas con un niño de pecho, las otras sin él... ¿Qué hacen aquí estas pobres y robustas montañesas, las unas comiendo un mendrugo de pan, y las otras indicando en su semblante que no les desagradaría comerle? ¿qué hacen?. Esperar pacientemente que alguna madre pobre y desventurada, o que alguna, en nombre de otra madre rica y de galones, se acerquen a contratarlas para que por tanto más cuanto den a su hijo el alimento que llevan en sus pechos »²⁶.

A esa plaza madrileña aludían también otros textos literarios de la época, como, por ejemplo, algunos de Mesonero Romanos. Parece ser que allí esperaban pacientemente las nodrizas la llegada de algún padre acomodado o mayordomo de casa rica en busca

²⁴ A. URIBE-ETXEBERRIA, « Aproximaciones a la situación de las inclusas en las primeras décadas del siglo XX : « Angelitos al cielo...evítese el escándalo », p. 746.

²⁵ FRAILE GIL, J. M., *Amas de cría*, p. 24.

²⁶ Padre Isla (Fray Gerundio de Campazas). Incluido en *Teatro social del siglo XIX*, Madrid, t. II. Citado en FRAILE GIL, J. M., *Amas de cría*, p. 24.

de sus servicios, mientras, y para no perder el « capital líquido » de su empresa, daban el pecho a algún hijo de mujer pobre, a quien se le había retirado la leche.

Unos y otros testimonios recogidos ponen de manifiesto que, pese a que, en términos generales, las nodrizas y la lactancia mercenaria se han considerado necesarias para la sociedad por diversos motivos, sin embargo la figura de las mujeres, que se ganaban así la vida, ha venido siendo cuestionada desde hace varios siglos.

En este sentido, el autor, anteriormente mencionado, Fraile Gil, J. M.²⁷, afirma que médicos y filósofos vieron en la lactancia mercenaria un mal endémico, citando, como primero de los tratadistas, que se refirieron a esto a Juan Gutierrez Borrell, que en el siglo XVII escribió *Tres discursos para probar que están obligadas a criar sus hijos, a sus pechos, todas las mujeres cuando tienen buena salud, fuerzas, buen temperamento, buena leche suficiente para alimentarles*. (1629). En el siglo XVIII, Jaime Bonel, médico de cámara de los Duques de Alba, influenciado por el naturalismo francés²⁸, publicó una obra, cuyo título es suficientemente significativo: *Perjuicios que acarrear al género humano y al Estado las madres que rehúsan criar a sus hijos y medios para contener el abuso de ponerles en ama*. (1786). Durante el siglo XIX son frecuentes los artículos en periódicos, gacetas y semanarios, dedicados a la lectura en familia, que abogan por la nutrición materna²⁹.

Ya en los años que centran nuestro estudio y, aunque en España las nodrizas tenían una larga tradición, sin embargo, cada vez más, se estaba cuestionando su función, salvo para casos excepcionales. Médicos, pediatras, educadores, intelectuales y todos aquellos sensibilizados por la corriente proteccionista de la infancia consideraron que, en

²⁷ FRAILE GIL, J. M., *Amas de cría*, p. 22.

²⁸ Recordemos que Jean Jacques Rousseau, en el libro I de su *Emilio o de la Educación*, publicado en 1764, había denunciado el que las madres no amamantasen a sus hijos, considerando que esto atentaba contra la naturaleza y era pernicioso para el niño. El *Emilio*, pese a las críticas y persecución que sufrió por parte de los sectores más conservadores de la sociedad francesa, tuvo, sin embargo un gran influjo socioeducativo posterior en la sociedad occidental, inaugurando la corriente naturalista y permisiva en educación y el cuestionamiento de las antiguas formas de crianza para la infancia.

²⁹ Véase al respecto : A. COHEN AMSELEM, « La mortalidad de los niños », pp. 109-140. En este trabajo se ofrecen numerosas muestras de testimonios de médicos e higienistas de la época (Ulecia, Tolosa Latour, Cabour, Hauser, Coll, etc.), que denuncian como perniciosa la función de las nodrizas y critican con diversos argumentos a las madres que abandonan a sus hijos o que los entregan a « pechos mercenarios » para su alimentación. Las ideas contenidas en frases como : « la buena nodriza es género raro y caro : por una buena se encontrarán diez de malas condiciones con insuficiencia de leche » o « las nodrizas contribuyen a reclutar ángeles para el cielo », están presentes en la mentalidad de la corriente proteccionista de la infancia en el último tercio del siglo XIX y el primero del XX.

condiciones normales, lo mejor para los recién nacidos era que fueran amamantados por sus propias madres y no por otras mujeres, que cobraban honorarios por hacerlo. Veamos un ejemplo al respecto en las palabras de uno de los miembros destacados de la Sociedad de Pediatría de Madrid:

Es un derecho innegable, reconocido por todos, el que el niño tiene al pecho de su madre; por otra parte, es un deber, también unánimemente reconocido el que toda madre tiene de amamantar a su hijo, y sin embargo... ¿Qué motivos hay para esta deserción de los deberes maternales? Dos principalmente : uno estético y otro puramente egoísta."..."La nodriza ha suscitado en todo tiempo una gran aversión, y aún hoy día su conducta y la situación del niño substituido dan ancho campo para consideraciones sociológicas y filosóficas, que no he de exponer aquí.

La lactancia mercenaria ya sabéis que puede hacerse, o entrando la nodriza en casa de los padres, o llevándose el niño a su lado para alimentarlo. Esta última clase de lactancia tiene muchísimos inconvenientes. Fuera de casos excepcionales, faltan en la nodriza el cariño y la dulzura de la madre y sobran codicia y egoísmo, para suponer con temor que, faltando la vigilancia materna, la lactancia se ha de llevar de la manera más desastrosa para el niño³⁰.

La cita es suficientemente ilustrativa de las afirmaciones anteriores, así como de la mentalidad de la época acerca del papel social de las mujeres y su valoración en el seno de la sociedad patriarcal de ese momento. Se cuestionaba la función de la nodriza, pero si era inevitable contratarla, era necesario que reuniera una serie de condiciones: su edad debía oscilar entre los veinte y los treinta y cinco años, preferible que procediera del campo y no de la ciudad, mejor soltera que casada, ya que « el no tener marido, que continuamente necesite dinero, o que, cansado de la separación, intente la suspensión de la lactancia, es una garantía³¹ ». Y, por supuesto, se concebía como absolutamente necesario un completo examen médico de la nodriza para asegurar su estado de salud.

Una de las preocupaciones principales, con respecto al estado físico de las nodrizas contratadas era descartar en ellas algunas de las enfermedades más frecuentes en esa

³⁰ Sociedad de Pediatría de Madrid, « Coursillo de pediatria familiar. Conferencia por el Dr. D. Celestino Moliner. Tema : Lactancia materna : su importancia.- Lactancia mercenaria. - Elección de nodriza.- Reglamentación y vigilancia protectora », pp. 103-115.

³¹ *Pro Infancia*, 1918, p.116. En todas las épocas y lugares se les ha exigido a las nodrizas reunir unas características determinadas, ya que ha existido una creencia generalizada de que, a través de la leche, con que alimentaban a las criaturas, se transmitían comportamientos, creencias, formas de vida, etc., aparte de caracteres físicos, por lo que, además de ser sanas y con determinadas atribuciones físicas específicas, debían ser « cristianas viejas » y de « probada pureza de sangre », sobre todo si iban a ser contratadas para amamantar a vástagos reales o de la nobleza.

época: la sífilis y la tuberculosis. La preocupación con respecto a las enfermedades citadas se aprecia en muchos documentos y testimonios de la época. Ejemplo de esto es el *Acta de la sesión celebrada por el pleno del Consejo Superior de protección a la Infancia*, celebrado el día 11 de Enero de 1924³². En dicho acta, uno de los miembros del Consejo, Velasco Pajares, presentó un documento sobre la « Necesidad de legislar a favor del niño contra la sífilis », dónde se manifestaba el número excesivo de niños que morían por esta causa, cuya cifra ascendía a 52000 al año, cifra que correspondía a una morbilidad extraordinaria. Para aminorarla proponía el tratamiento obligatorio de los niños que padezcan esa enfermedad, para lo cual era conveniente determinar la reacción serológica de todos al nacer, así como al ser « adquirida también por contagio de las nodrizas, debe atenuarse, haciendo que figure en las cartillas de las mismas la reacción Wassermann de su sangre ». Diversos miembros del consejo se adhirieron a las peticiones que se formulaban en ese documento. Así es el caso del Sr. Hernández Briz, quien añadió que « en las Inclusas habrá un departamento aislado con nodrizas sifilíticas para la lactancia de los niños sifilíticos que no tengan madre que los pueda amamantar y serán tratados específicamente el niño y su nodriza para su curación ». Por su parte el Sr. Mouriz, tras felicitar al Sr. Velasco Pajares por haber traído al Consejo un tema de tanto interés, señaló que « respecto al análisis de sangre con la procedente del cordón, considero que a la par de Wassermann, hecho con todas las garantías que la nueva técnica proporciona, deben ser utilizadas reacciones de precipitación como la de Sachs-Georgi, cuando menos » y en cuanto a las nodrizas, añadió que el que se les exija ser portadoras de un carnet, con los datos de su análisis de sangre, es conformarse con poco, ya que el ideal sería que el problema de la lactancia con biberón estuviera tan bien organizado, que pudiera prescindirse de la nodriza, « pero como esto desgraciadamente no lo tenemos, la nodriza es hoy por hoy una necesidad³³ ».

Afirmaba este médico, miembro del Consejo, que se estaba ante la realidad de que estas mujeres, al lactar buscan un ingreso, del que no se les podía privar mientras no constituyeran un peligro para la infancia. Por tanto, no debía tolerarse que estas mujeres fueran objeto de comercio, viviendo en malas condiciones en las agencias, expuestas a toda clase de males. Para evitar esto consideraba necesario « la instalación de un centro

³² *Pro Infancia*, 1924, pp. 86-88.

³³ *Pro Infancia*, 1924, p.87.

de nodrizas en las condiciones higiénicas debidas, dónde recibieran nociones de puericultura y una acción educativa, que, en su mayoría necesitaban, encaminada a elevar su espíritu para que si vuelven a ser madres, llenen bien esa sagrada misión ». Las mujeres que salieran de esa institución llevarían una garantía en cuanto a sanidad puesto que habrían sido exploradas clínica y serológicamente.

Como conclusión general del Consejo citado se constata la afirmación de que deberían desaparecer las nodrizas y las agencias de las mismas, debiendo intervenir los poderes públicos para ello y para proteger a niños y madres, mediante la creación de hospicios maternales, que protegieran a ambos. Pero, mientras tanto, se debería impedir que las nodrizas puedan dedicarse a la lactancia mercenaria sin absolutas garantías y, en las cartillas que las autoridades faciliten a las mismas, con arreglo al reglamento de puericultura, consignar el resultado Wassermann. Otra integrante del Consejo, la Sra. Peguero, añadió que estos asuntos habían sido ya tratados en la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, « que solicitó de distintos Ministros y del Sr. Maura, como Presidente de la Comisión de Códigos, que se exigiera certificado sanitario para contraer matrimonio. Considera el derecho indiscutible del hijo a la leche de su madre³⁴ ».

En definitiva, recogiendo las aportaciones de todos los miembros del Consejo, se acuerda redactar una ponencia, a la cual contribuyan con su colaboración los vocales del Consejo, que sean médicos, para proponer al Sr. Subsecretario aquellas conclusiones, que sean objeto de una disposición gubernativa, que contribuya « a evitar la horrenda mortalidad infantil³⁵ ».

Como vemos, a pesar de la legislación existente al respecto, las nodrizas y la lactancia mercenaria seguían preocupando al Consejo Superior de Protección a la Infancia, al final del periodo de tiempo estudiado en este trabajo. Aunque se hayan hecho algunas referencias anteriores, nos parece de interés centrarnos en esos esfuerzos legislativos, que expresan la preocupación social por un tema, que tenía enormes repercusiones en la salud e incluso en la vida infantil.

En el proyecto de ley de Protección a la Infancia, en la exposición a las Cortes, se decía en uno de los párrafos : « no hay reglamentación para la lactancia mercenaria, y la

³⁴ *Pro Infantia*, 1924, p. 88.

³⁵ *Pro Infantia*, 1924, p. 88.

industria que debiera ser más vigilada, es la más libre y desenvuelta en su ejercicio... » Como bien sabemos, esta ley se aprobó el 12 de Agosto de 1904 y en su artículo 2º se preceptuaba que los padres o tutores que encomendasen la lactancia o crianza de sus hijos o pupilos a persona que no viva en su propia casa, deberían dar cuenta de este hecho, dentro del tercer día a la Junta local, que se establecía en la presente ley y a la alcaldía dónde radique la persona a quien encomienden el niño. Igual obligación alcanzaba a los directores de las inclusas. Unos y otros debían expresar en su declaración el nombre y domicilio de la persona, a quien se encomendase el niño, afirmando además, bajo su responsabilidad, que la nodriza, cuando la hubiere, estaba provista del libro, al que se refería el artículo 8º.

En el artículo 5º se expresaban los cometidos del Consejo Superior de Protección a la Infancia y de la Juntas provinciales y locales, que eran los siguientes : 1º : vigilar periódicamente a los niños sometidos a la lactancia mercenaria, procedentes de las inclusas o entregados por sus padres; 2º : hacer que las nodrizas tengan los documentos y el libro al que se refiere el artículo 8º, sin cuyo requisito no podrían ejercer su industria y 3º : procurar los medios conducentes para garantizar la salud y los emolumentos de las nodrizas.

El tan mencionado artículo 8º se refería a la obligación que tenía toda mujer que quisiera dedicarse a la lactancia de presentar un documento de la Junta local, el que se hiciera constar por ésta : el estado civil de la presunta nodriza, su estado de salud, conducta y condiciones físicas, el permiso del marido, si estaba casada y la referencia a la partida de nacimiento de su hijo, para demostrar que éste tuviera más de seis meses y menos de diez, o certificado que acreditase la circunstancia de que quedaba bien alimentado por otra mujer.

Ninguna mujer, procedente de la Maternidad u hospitales podía dedicarse a nodriza sin certificado especial del médico del establecimiento, visado por el director o jefe local. Todas estas circunstancias debían transcribirse en el libro especial, que cada nodriza debía tener, el cual tendría que estar a disposición de los inspectores municipales de Sanidad, quienes anotarían en él todos los cambios de residencia, visado por las alcaldías respectivas. Con respecto a las agencias de nodrizas, en el artículo 9º,

se señalaba que necesitarían una autorización especial del gobernador o del alcalde de la localidad.

Posteriormente, en 1910, se aprobó el Reglamento de Puericultura, al que ya se ha hecho alguna referencia anterior, señalando las partes o capítulos, en que estaba dividido, según las temáticas concretas, a las que se refería. Directamente relacionados con los aspectos, en los que nos estamos centrando, eran los capítulos 2º, sobre inspecciones y vigilancia, el 3º, sobre industria de nodrizas y el 4º, sobre agencias o centros de nodrizas.

Por lo que respecta a la industria de nodrizas, en el artículo 18 del citado reglamento³⁶, se decía que toda mujer, que se dedicara a la industria de nodriza, dentro o fuera de su domicilio, mediante remuneración, quedaría sometida a la vigilancia e inspección del Consejo Superior de Protección a la infancia y de la juntas provinciales y locales, que dependan de aquel Centro. Para poder ejercer su industria debían consignar en una instancia impresa, proporcionada por la junta local y suscrita por ella y por el marido, si lo tuviera, el lugar y fecha de su nacimiento, estado, número de partos, si vivían o no los hijos, fecha de nacimiento del último, nombre, edad, profesión y residencia suya y del marido, si lo tuviera, nombre y domicilio de la persona encargada del cuidado del niño, qué clase de alimentación ha de proporcionarle y salario, no pudiendo encargarse de la lactancia hasta transcurridos los primeros quince días del puerperio. En la misma instancia debía suscribirse también la veracidad de lo expuesto, consignando, además, que estuviera revacunada, que gozara de buena salud habitual y que fuera de buena vida y costumbres, aspectos éstos certificados respectivamente por el alcalde, el cura párroco, el juez municipal y el médico titular.

A los requisitos anteriores, para poder obtener la libreta expedida por la Junta local de Protección a la infancia, se añadía –según el artículo 20– un certificado de análisis de condiciones de la leche, debidamente documentado por los facultativos pertinentes. Por su parte, serían desposeídas de la mencionada libreta, que autorizaba para criar:

³⁶ « Reglamento sobre Puericultura y Primera infancia », cap. III, art. 18, en M. MARTINEZ ALCUBILLA, *Diccionario de la Administración española*, Apéndice de 1910, p. 322.

1º : Toda nodriza de ineptitud probada por falta de secreción láctea.

2º : La que haya sufrido o sufra una enfermedad contagiosa o infecto-contagiosa que la inhabilite para la lactancia.

3º. La que injustificadamente abandone al niño con grave peligro de la vida del mismo, sin perjuicio de la responsabilidad criminal que se derive de sus actos, con arreglo a los artículos 12 y 18 de la ley.

4º : La nodriza que se entregue al alcoholismo o a la prostitución, o se probase que la ejerció durante la gestación de su último hijo. En este caso se exigirá la responsabilidad a los firmantes de la instancia³⁷.

Los restantes artículos de este capítulo del Reglamento preceptuaban minuciosamente todo lo referente a otras cuestiones, tales como lo referente a muerte de un niño en lactancia, viajes o cambios de domicilio de las nodrizas, actividad de las que hacían su trabajo en casas particulares o en inclusas, despedidas, recompensas, etc.

Especial interés reviste también el capítulo IV de este Reglamento, dedicado a los Centros o Agencias de nodrizas, en el cual se decía que, para abrir una agencia de nodrizas era necesario la autorización del gobernador de la provincia o del alcalde, previo informe de la jefatura de policía y de la junta de protección, oído el inspector, que debía dictaminar sobre las condiciones higiénicas del local dónde fueran a albergarse las nodrizas. Por su parte, la inspección de policía del distrito, dónde se instalase la agencia, debía certificar la moralidad del director o directora de la misma.

Estos centros debían tener un profesor médico, que reconociera a la nodriza y cuidara de su salud y suscribiera el análisis de la leche y el director sería responsable de cualquier escándalo o falta, que cometieran las nodrizas en el establecimiento, debiendo presentar, además, al hacer la solicitud de apertura del establecimiento, una copia del reglamento particular por el que habría de regirse el centro, tarifas de honorarios, alimentación de las nodrizas y cuantos particulares se relacionaran con la vida interior del centro, a fin de que fuera aprobado por la Superioridad³⁸.

Unos años más tarde, vuelven a sucederse disposiciones legislativas sobre protección a la primera infancia, que inciden en cuestiones similares a las que hemos analizado anteriormente, referentes a niños entregados a la lactancia mercenaria, como la R. O. de 17 de Octubre de 1916, excitando el celo de las corporaciones, autoridades y

³⁷ « Reglamento sobre Puericultura y Primera infancia », art. 28, en M. MARTINEZ ALCUBILLA, *Diccionario de la Administración española*, p. 322.

³⁸ « Reglamento sobre Puericultura y Primera infancia », cap. IV. Centros o agencias de nodrizas, art. 41 a 51, en M. MARTINEZ ALCUBILLA, *Diccionario de la Administración española*, pp. 323-324.

funcionarios para que ejerzan sobre estos niños una especial vigilancia³⁹, o la R. O. de 14 de Mayo de 1919, que complementaba la anterior y al Reglamento de Puericultura y Primera infancia y dónde se disponía textualmente lo siguiente:

Que requiera a V. I., a los alcaldes de esa provincia para que, en el término improrrogable de un mes, las Juntas municipales de protección a la infancia que no funcionan se reorganicen como la ley previene.

Que una vez reconstituidas permitan dichas entidades al Consejo Superior, por conducto de V. I., copia de las actas correspondientes.

Que inmediatamente sean nombrados por la Juntas locales los vocales delegados que han de ejercer activa vigilancia cerca de los niños que se hallan en lactancia mercenaria fuera del hogar materno o de las inclusas y por cuenta de las diputaciones provinciales.

Que por las juntas protectoras se lleve un registro de las personas que se dediquen a la crianza de los niños, bien como nodrizas o como guardadoras de ellos en su propio domicilio, mediante remuneración, consignándose, además el número de niños que hay en cada localidad en lactancia mercenaria y el trato que los mismos reciben⁴⁰.

Problema no resuelto, como puede apreciarse, ni con la legislación vigente ni con los buenos propósitos del Consejo Superior de Protección a la Infancia, organismo que esperaba que podría solventarse, entre otros medios, con la fundación del Instituto Nacional de Maternología y Puericultura, al que se alude en el reglamento de 1910 citado, en diversas ocasiones, detallando sus funciones con respecto a la reglamentación de la lactancia mercenaria en España.

El Instituto Nacional de Maternología y Puericultura

Ya hicimos referencia al hecho de que desde 1909 se venía reclamando la necesidad de creación de esta institución, a la que sus demandantes daban excepcional importancia, ya que atribuían a su creación el descenso de la mortalidad infantil, como una de las premisas fundamentales.

³⁹ Real Orden de 17 de octubre de 1916, en M. MARTÍNEZ ALCUBILLA, *Diccionario de la Administración española*, Apéndice de 1916, p. 362.

⁴⁰ Real Orden de 14 de Mayo de 1919, dictando disposiciones para la reorganización de las Juntas, nombramiento de delegados y registro de personas dedicadas a la crianza y cuidado de niños, en M. MARTÍNEZ ALCUBILLA, *Diccionario de la Administración española*. Apéndice de 1919, p. 284.

En 1919, en la Memoria que el Consejo Superior de Protección a la Infancia presentó al Ministerio de la Gobernación –cuyo titular siempre era nombrado presidente del Consejo–, se recogía expresamente, en algunos de sus párrafos, esa necesidad : « Preocupación constante del Consejo ha sido dar cumplimiento al Real Decreto de 12 de Abril de 1910, que ordena la creación del Instituto Nacional de Maternología y Puericultura ». A continuación se hacía referencia al tema de la lactancia mercenaria « que ocasiona la muerte de millares de niños fallecidos por descuido más o menos punible o por trágica ignorancia » y a los esfuerzos estériles del Consejo para poner en pie el Instituto Nacional en Madrid, que daría la pauta para otros semejantes, fundados en otros puntos de la geografía española, pudiendo conseguirse en pocos años « una reforma y evolución en los métodos y prácticas de la crianza de los niños, mejorándola y perfeccionándola, lo cual vale tanto como decir que sería mejorar y perfeccionar la raza⁴¹ ». Transcribimos a continuación los párrafos siguientes por el interés que tienen, a nuestro juicio, en el desarrollo de este trabajo:

Buena prueba de ello es que apenas terminó la guerra, se implantó en París la Escuela de Puericultura, fundación franco-americana que ha sido dotada para comenzar sus trabajos con dos millones de francos.

En el instituto Nacional de Maternología y Puericultura no sólo se protegerá a las madres y a sus hijos y se enseñará la perfecta crianza de éstos, sino que se podrá resolver problemas de vital interés. Nos referimos a la reglamentación de la industria de nodrizas, problema difícil de solucionar actualmente porque a diario se lucha con la mala fe de las agencias y de las mismas nodrizas, tanto en su estado de sanidad como en el de la secreción láctea, no encontrándose nunca garantías para la crianza del niño. Se impone por tanto la implantación de un Asilo Casa de Nodrizas. Misión principalísima del Instituto será la de vigilar la lactancia mercenaria, la de esos niños cuyos padres con escasos medios tienen que entregar a sus hijos a nodrizas que los lleven a su domicilio en el que aparte de las deficiencias higiénicas luchan las pobres criaturas con la escasez de leche de la mujer que amamanta y de los peligros de una nueva gestación con todas sus consecuencias⁴².

Argumentos semejantes se vuelven a plantear en 1923 ante el nuevo gobierno español de ese momento, el Directorio militar, en la *Moción del Consejo Superior*

⁴¹ « Memoria del Consejo Superior que se elevó al Ministro de la Gobernación, Presidente del Consejo Superior de Protección a la Infancia, en relación con el presupuesto de 1920-21 », pp.18-19.

⁴² *Pro Infantia*, 1919, p.19.

acerca de la creación de un Centro docente científico de Puericultura, cuyo ponente era Enrique Suñer y dónde se hacía referencia a:

Las dificultades de la empresa en el orden económico principalmente y la necesidad de un convencimiento en la esfera del gobierno de la bondad de esta obra, imposible dada la inestabilidad de nuestra política, probablemente constituyen esencialmente los motivos por los cuales hasta el presente carecemos en España de tan importante elemento en la lucha contra la mortalidad infantil⁴³.

Sin embargo parece que, por primera vez, el proyecto de creación de la tan deseada institución iba a hacerse realidad, ya que el presidente del Consejo Superior de Protección a la Infancia, Ángel Pulido, informó al Pleno del Consejo, en ese mismo año, de la visita realizada por una Comisión del Consejo al edificio dónde habría de implantarse el Instituto de Maternología, de la grata impresión que les había producido a los integrantes de dicha comisión y manifestando que esperaba que, para el año 1925, en que se celebraría el Congreso Internacional, estuviese en funcionamiento y se pudiese mostrar con orgullo la obra protectora del establecimiento⁴⁴.

Unos meses más tarde se publicaban en la Gaceta del 25 de Mayo de 1923 dos reales órdenes con fecha del día 23: la primera, creando la Escuela Nacional de Puericultura, adscrita al Consejo Superior de Protección a la Infancia y la segunda, designando a quienes debían redactar su reglamento⁴⁵.

En el preámbulo de la R. O. de creación del centro, se aludía a él con la finalidad de evitar la muerte de millones de niños y constituir, por tanto, un importante y vital elemento en la lucha contra la mortalidad infantil. Pero, debemos observar que no se crea con el nombre, con el que siempre había aparecido reclamado desde años anteriores, sino con otra denominación semejante que, al parecer, tenía una lectura de carácter económico. Al menos así se desprende del siguiente párrafo:

⁴³ « Ponencias del Consejo Superior », *Pro Infantia*, 1923, p. 58.

⁴⁴ Consejo Superior, « Acta de la sesión celebrada por el Pleno del Consejo Superior de Protección a la Infancia el día 7 de Febrero de 1923 », *Pro Infantia*, 1923, p. 186.

⁴⁵ Los designados fueron D. Ángel Pulido, D. Enrique Suñer, D. Rafael de Tolosa Latour (hermano del impulsor del movimiento, Manuel, fallecido en 1919) y D. Francisco Murillo. (« Disposiciones oficiales », *Pro Infantia*, 1923, pp. 257-259).

Ya que, por dificultades de orden económico, no ha sido posible llevar a cabo en toda su magnitud la humanitaria empresa de crear el Instituto Nacional de Maternología, el Ministro que suscribe ha creído conveniente aceptar la propuesta formulada por el Consejo Superior de Protección a la Infancia, que ha sido aprobada unánimemente por el mismo, referente a la implantación de un organismo que, modesto en un principio, es de esperar que en su día adquiera el desenvolvimiento debido.

Este Centro, esencialmente docente y científico, se denominará « Escuela Nacional de Puericultura y Laboratorio de Investigaciones », y será el encargado de la instrucción de todas aquellas personas que han de intervenir oportunamente en los problemas de protección al niño y a la mujer embarazada y lactante⁴⁶.

El mencionado organismo debía estar en relación constante con todo lo establecido en la lucha contra la mortalidad infantil, dispensarios, gotas de leche, instituciones de Puericultura provinciales o municipales y, por supuesto, también con la Sanidad oficial. En concreto, las funciones de la nueva Escuela Nacional de Puericultura, adscrita al Consejo Superior de Protección a la Infancia, serían las siguientes:

1º : Educación complementaria de los médicos puericultores.

2º : Preparación del personal femenino, de niñeras, visitadoras y encargadas de la atención y cuidados higiénicos de los menores, entendiéndose que el personal de visitadoras se reclutará entre enfermeras sanitarias, previa especialización de las mismas en las dependencias de la Escuela de Maternidad.

3º : Estudio experimental y clínico de los problemas que hacen referencia a la lactancia natural y artificial.

4º : Puericultura intrauterina.

5º : Obras sociales, estadística, bibliografía y relaciones nacionales e internacionales en todo lo que se refiere a esta materia.

Esta disposición legislativa sobre la Escuela se cumplimentó con la publicada en la Gaceta del 17 de Noviembre de ese mismo año, dónde se establecían las bases para la constitución definitiva del centro, nombrando a su Director, Enrique Suñer, y señalando los fines de la institución, los recursos económicos, las secciones y el personal⁴⁷. Los fines eran los siguientes:

a) Preparar técnicamente al personal de técnicos y maestros que a ella lleguen para recibir las enseñanzas que les permitan intervenir en aquellos organismos

⁴⁶ *Pro Infancia*, 1923, p. 257.

⁴⁷ « La Escuela Nacional de Puericultura », *Pro Infancia*, 1923, pp. 488-491.

señalados por la vigente ley de Protección a la Infancia y cuantas instituciones oficiales y particulares se creen en defensa del niño.

b) Formar las enfermeras-visitadoras para niños, que serán elegidas previa la selección que el Reglamento preceptuará entre aquellas jóvenes que posean los títulos de bachiller o maestra nacional.

c) Instruir en los menesteres que competen al cuidado de los niños a mujeres que posean instrucción elemental, las cuales recibirán al final de sus prácticas el título correspondiente.

d) Aunar los esfuerzos de los organismos que se dediquen en España a la crianza del niño.

e) Formar estadísticas nacionales sobre los distintos problemas que la puericultura encierra y establecer relaciones internacionales con aquellos centros dedicados a la misma labor en el extranjero.

f) Divulgar entre las clases populares, particularmente entre las madres, las nociones fundamentales de higiene infantil.

g) Hacer esta misma divulgación entre los alumnos de las escuelas normales de maestros y de maestras, así como entre las niñas que cursan los últimos grados de las escuelas nacionales.

h) Promover toda clase de investigaciones acerca de los problemas de higiene infantil y particularmente de los que hacen referencia a los distintos métodos de alimentación en los lactantes, utilizando especialmente los recursos del laboratorio.

i) La creación por parte del Estado, con la cooperación de las corporaciones oficiales, de una Granja modelo, en dónde pueda obtenerse leche garantizada en sus condiciones higiénicas, que sirva para la alimentación de los niños concurrentes a los dispensarios y Gotas de leche.

j) Extender su radio de acción a otros fines conexos, que pudieran estimarse convenientes, siendo indispensable para ello que el Director de la Escuela, oyendo previamente al personal facultativo de la misma, eleve la correspondiente propuesta a la Superioridad, por conducto de la Dirección General de Sanidad.

k) La Escuela Nacional de Puericultura expedirá, previos los estudios y pruebas de suficiencia que prescriban las disposiciones que al efecto se dicten, los siguientes títulos : de puericultor, para médicos y maestros ; de enfermera-visitadora para niños ; de niñera titular.

Como recursos económicos, la Escuela se sustentaría en los que el Estado le proporcionase, así como de las donaciones, fundaciones y otros medios lícitos de adquisición, procedentes de los organismos oficiales o entidades particulares y de los creados por su propia iniciativa. Asimismo, por la cooperación que la Administración pública señalara con carácter obligatorio a los establecimientos, que dependan de la misma.

Por lo que respecta a las secciones, se establecía la subdivisión de la Escuela en las siguientes. Puericultura intrauterina ; higiene de la infancia, a cargo del Director,

higiene de la tercera infancia y escolar ; enseñanza especial de enfermeras-visitadoras y niñas tituladas y de laboratorio y odontología. A unas y otras secciones podían concurrir médicos o alumnos de los últimos grados de Medicina, maestros y maestras nacionales, bachilleres, alumnos de los últimos grados de la enseñanza de las escuelas nacionales o privadas autorizadas y mujeres con instrucción elemental, que aspirasen al título de niñas tituladas. Finalmente, por lo que respectaba al personal de la escuela, podría ser facultativo o técnico y administrativo. El facultativo, a su vez, se clasificaba en intrínseco (el director, los profesores de sección, los ayudantes de profesor, las enfermeras-visitadoras y las niñas tituladas) y extrínseco (profesores agregados, que ejercerían además el papel de consejeros técnicos). Y el personal administrativo estaría compuesto por el secretario general-administrador, los empleados y los sirvientes subalternos.

Si hasta aquí hemos ido revisando la legislación, que enmarcaba la institución, es preciso constatar que ésta por fin vio la luz en 1926, albergándose en un edificio en la calle de Ferraz, en Madrid. La primera visita oficial al centro la realizó el entonces Ministro de la Gobernación, Martínez Anido y el Director General de Sanidad, Francisco Murillo, acudiendo al acto también otras diversas autoridades oficiales del mundo de la política, de la sanidad y de la medicina⁴⁸. Acompañaron al ministro y al director general, en la detenida visita que hicieron a la escuela, su director, Enrique Suñer, los profesores, Eleizegui, Piquer, Mañes, la profesora Nieves Gonzalez Barrio y el secretario, Gómez Cano. Estaban funcionando todas las secciones, dando sus respectivas enseñanzas y en el laboratorio de dietética recibían lecciones prácticas de alimentación infantil las visitadoras y las niñas. En la consulta de primera y segunda infancia se atendía a una veintena de niños, dándoles a sus madres las reglas de una buena crianza, a la vez que se les proporcionaba elementos económicos para que pudieran llevarla a efecto. La sección de Puericultura intrauterina funcionaba, atendiendo a las mujeres embarazadas y dando enseñanza a un amplio grupo de comadronas. La sección odontológica estaba ocupada por numerosos alumnos y esperaban consulta unas docenas de chicos. En Higiene escolar estaban los 34 maestros y maestras, que se habían matriculado en el cursillo, dedicándose a hacer la ficha psicológica de los niños y a estudiar y tratar a la que entonces se llamaba la infancia

⁴⁸ « Crónicas. Visita oficial a la Escuela de Puericultura », *Pro Infancia*, 1926, pp.173-174.

retrasada. Los baños estaban preparados para dar esta práctica de aseo a los niños, a la vez que se enseñaba a las madres y niñeras el modo de realizarla. Finalmente visitaron la magnífica terraza, dispuesta para los baños de sol y la educación física. Los ilustres visitantes, tal como se expresa en la fuente, que estamos siguiendo, elogiaron la Escuela y la labor realizada por su personal, « ofreciendo el apoyo para que tan meritoria institución alcance el auge y prosperidad que necesita en el magno problema de la protección a la infancia que la Escuela acomete con rumbos nuevos y con la orientación única que positivamente habrá de ser práctica⁴⁹ ».

El centro prestó asistencia, en el primer año de su funcionamiento, a 660 niños de la primera y segunda infancia, 90 de la tercera y a 210 mujeres en gestación. A las secciones concurrieron 160 alumnos y el laboratorio estuvo dedicado al estudio de la alimentación del niño y su coste en relación con las clases pobres. A los niños más mayores (los llamados de la tercera infancia) se les enseñaba gimnasia y a los que lo necesitaban se les sometía a tratamiento hidroterápico, helioterápico y de rayos X⁵⁰.

Durante la Segunda República se consolidó como centro de especialización para preparar al personal que debía cubrir las plazas de Puericultura e Higiene infantil estatales, quedando en un segundo plano la labor de capacitar a personal relacionado con las escuelas, mediante cursillos especiales. En 1932 se reorganizó la Escuela, señalando que, en lo sucesivo debía desenvolver su actuación bajo la triple función de Escuela Técnica y de Orientación Profesional, Instituto de Higiene infantil y Centro de Investigación Científica. Según esta reorganización, sus principales áreas de actuación fueron: la preparación de personal técnico con destino a las instituciones de puericultura y de higiene infantil; la preparación de guardadoras de niños mediante enseñanzas teóricas elementales y prácticas intensivas, así como pruebas de orientación profesional; la impartición de cursillos a aquellas personas cuyo medio de desenvolvimiento profesional estuviera relacionado con los niños (maestros, médicos escolares, etc.); la divulgación entre las clases populares, especialmente mujeres, de las nociones elementales de Higiene de la Infancia; la prestación de asistencia social, desde el punto de vista higiénico-médico-sanitario a mujeres embarazadas y a niños y niñas de

⁴⁹ *Pro Infantia*, 1926, p. 174.

⁵⁰ « Crónicas. En la Escuela de Puericultura », *Pro Infantia*, 1926, pp. 377-378.

primera y segunda infancia ; la promoción y desarrollo de investigaciones destinadas a disminuir la morbilidad en las citadas edades y el fomento de la investigación científica nacional con los mismos fines.

En el periodo franquista la Escuela Nacional de Puericultura –tras el paréntesis de la Guerra Civil, en que cesó su actividad– volvió a abrir sus puertas en 1941, adoptando en ese curso algunos cambios, que eran claro reflejo de la nueva situación política, como por ejemplo : la relación establecida con Falange Española Tradicionalista y de las JONS, al dar atribuciones a la Sección Femenina para designar un número establecido de alumnas para cada una de las enseñanzas de Enfermeras y Guardadoras de niños; el reservar plazas de alumnas para religiosas, designadas por el Ministerio de Justicia y el introducir en los diversos programas, las enseñanzas de Religión y de Formación patriótica y política « con conferencias de cultura religiosa y lecciones de nacionalsindicalismo ». En esta etapa histórica, la Escuela Nacional de Puericultura quedó aneja a la Sección de Higiene Infantil del Estado, en virtud de lo dispuesto en la Ley de Sanidad Infantil y Maternal de 12 de Julio de 1941 y marcó la pauta para el resto de establecimientos sanitarios provinciales. A lo largo de su extenso periodo de desarrollo conservó inmutable el objetivo fundamental, con el que había surgido, que era la aminoración y deseada erradicación de la mortalidad infantil. Posteriormente, ya en la etapa del desarrollismo social y económico, a partir de los años 60 del siglo XX, aumentó considerablemente su alumnado, pero, en lo que se refiere a la asistencia sanitaria quedó desbordado su cauce de acción ante el crecimiento demográfico incesante de la ciudad de Madrid, según constatan fuentes directas, relacionadas con la Escuela⁵¹.

Se puede constatar que, durante el primer tercio del siglo XX, siguiendo el ejemplo de otros países extranjeros, especialmente Francia, España trató de incorporarse con fuerza a la tarea de protección social a la infancia, propiciada por el surgimiento de la pediatría y la puericultura, como especialidades médicas, así como por la corriente paidológica e higienista, en general de esa época. Un logro importante fue la

⁵¹ Sobre la evolución histórica de la Escuela Nacional de Puericultura, véanse más datos en nuestro trabajo : C. COLMENAR ORZAES, « La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el Franquismo », pp. 161-183.

promulgación de la ley de 1904, cuyo máximo inspirador fue el médico Manuel Tolosa Latour. A esa ley siguieron otras disposiciones legislativas, que trataban de regular los distintos ámbitos de la protección. Con respecto a la primera infancia, el principal motivo para su protección fue el intento de reducir la alarmante mortalidad infantil y las medidas a tomar fueron la creación de instituciones asistenciales, la mejora de las ya existentes, el control sanitario de las nodrizas y reglamentación de la lactancia mercenaria y sobre todo, el intento de concienciación social del problema, desarrollando, por diversos medios, una campaña informativa y educativa, especialmente dirigida a las madres. El discurso médico, a través de diversos medios, daba consejos, normas y lecciones de higiene y puericultura para salvar a los hijos y, en definitiva a la raza. Pero sólo a las madres, no a los padres. Ellos no tenían nada que ver, al parecer, en el cuidado de sus hijos y las causas de su muerte y, por supuesto, el discurso masculino exculpaba absolutamente a sus congéneres. Por ello todos estos contenidos sanitarios se bautizaron frecuentemente con el término de maternología porque eran los contenidos de enseñanza relativos expresamente a las mujeres, en su identidad básica de madres. A la campaña, aludida anteriormente, contribuyó, junto con otros diversos recursos, el proyecto de creación de un Instituto Nacional de Maternología, que con distinto nombre y menores recursos económicos se inauguró en Madrid en 1926, funcionando como centro sanitario y docente y adaptándose en su desarrollo técnico e ideológico a las distintas etapas políticas del siglo XX español. Por lo que respecta a la función de las nodrizas, poco a poco fue decayendo en España, dejando de ser contratadas estas mujeres, tanto para dar servicio en las familias particulares, como en las mismas instituciones asistenciales, a medida que se fue desarrollando la investigación sanitaria sobre la lactancia artificial y extendiendo paulatinamente su uso.

BIBLIOGRAFÍA

- BORRÁS LLOP, José María (ed.), *Historia de la infancia en la España contemporánea. 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
- BRAVO FRÍAS, Juan, ALONSO MUÑOYERRO, Juan Antonio, *La transformación de las inclusas*, Madrid, Mario Anguiano, 1924.

- COHEN AMSELEM, Aron, « La mortalidad de los niños », en BORRÁS LLOP, José María (ed.), *Historia de la infancia en la España contemporánea. 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 109-140.
- COLMENAR ORZAES, Carmen, « La situación de la infancia española en la época de Concepción Arenal », en RUIZ BERRIO, Julio (ed.), *Educación y marginación social. Homenaje a Concepción Arenal en su centenario*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1994, pp. 143-160.
- COLMENAR ORZAES, Carmen, « La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el Franquismo », *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 28, 2009, pp. 161-183.
- « Congreso general del Niño », *Pro Infancia*, 1925, pp. 384-386.
 - « X Congreso de Protección a la Infancia », *Pro Infancia*, 1926, p.123.
 - « Crónicas », *Pro Infancia*, 1914, t. VII, p. 174.
 - « Crónicas. Conclusiones del Primer Congreso español de Pediatría », *Pro Infancia*, 1914, p. 464.
 - « Estatutos de la mutualidad maternal de Madrid », *Pro Infancia*, t. VI, 1912.
- FRAILE GIL, José Manuel, *Amas de cría*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, 2000.
- HERRERO GÓMEZ, L., « La obra del Ayuntamiento de Madrid », *Pro Infancia*, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Consejo Superior de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad, 1921.
- « Inspecciones de las inclusas realizadas por orden del Consejo Superior de Protección a la Infancia. Dictamen sobre la inclusa de Badajoz », *Pro Infancia*, 113, 1918, t. XVI, p. 151.
- JUDERÍAS, Juan, *La infancia abandonada. Leyes e instituciones protectoras*, Madrid, 1912.
- MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *Diccionario de la Administración española*, Madrid, Imprenta de los Hijos de Tello, 1920.
- « Memoria del Consejo Superior que se elevó al Ministro de la Gobernación, Presidente del Consejo Superior de Protección a la Infancia, en relación con el presupuesto de 1920-21 », *Pro Infancia*, 1919, pp.18-19.
- PALACIO LIS, Irene, *Mujeres ignorantes : madres culpables. Adoctrinamiento y divulgación materno-infantil en la primera mitad del siglo XX*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003.
- RUIZ RODRIGO, Cándido, *Protección a la infancia en España. Reforma social y educación*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004.
- Sociedad de Pediatría de Madrid, « Cursillo de pediatría familiar. Conferencia por el Dr. D. Celestino Moliner. Tema : Lactancia materna : su importancia.– Lactancia mercenaria. – Elección de nodriza.– Reglamentación y vigilancia protectora », *Pro Infancia*, 1918, pp. 103-115.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, « Necesidad de la creación de un Instituto Nacional de Maternología y Puericultura », *Pro Infancia*, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Consejo Superior de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad, 1909, pp. 193-197.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, « Congresos internacionales », *Pro Infancia*, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Consejo Superior de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad, 1911, p. 200.

- TORRUBIA BALAGUÉ, E., ALFONSO SÁNCHEZ, J. M., « El niño expósito en el siglo XVIII : los primeros avances de alimentación infantil frente al fracasado sistema de las amas de cría », en DÁVILA, Paulí, NAYA, Luis María (ed.). XIII Coloquio de Historia de la Educación. *La infancia en la historia : espacios y representaciones*, t. 1, Donostia, EREIN, 2005, pp. 729-736.
- ULECIA Y CARDONA, Rafael, *Nueva cartilla higiénica para las madres*, Madrid, Imp. De Nicolás Moya, 1912.
- URIBE-ETXEBERRIA FLORES, Arantzazu, « Aproximaciones a la situación de las inclusas en las primeras décadas del siglo XX : « Angelitos al cielo...evítese el escándalo », en DÁVILA, Paulí, NAYA, Luis María (ed.). XIII Coloquio de Historia de la Educación. *La infancia en la historia : espacios y representaciones*, t. 1, Donostia, EREIN, 2005.

**CUIDAR EL CUERPO Y DESARROLLAR LA MENTE:
MEDICINA E INFANCIA
EN LA ESPAÑA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX¹**

Mercedes DEL CURA GONZÁLEZ
Universidad de Castilla-La Mancha
Facultad de Medicina (Albacete)

El inicio del periodo contemporáneo trajo consigo un cambio en la manera de considerar a los niños. La infancia dejó de verse como una mera transición hacia la edad adulta y pasó a ser considerada el momento de la vida en el que debían crearse las aptitudes que, más adelante, serían importantes para el adulto². La nueva condición adquirida por esta etapa del desarrollo humano sirvió para impulsar el estudio científico del cuerpo y la mente de los niños y para defender la importancia de desarrollar medidas destinadas a asegurar su salud y su bienestar³.

Filántropos y reformadores de diversa formación e ideología denunciaron las difíciles condiciones en las que vivían los niños de las sociedades surgidas de la

¹ Este trabajo ha contado con la financiación de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (Proyecto de investigación PEII-2014-026-P) y de la Universidad de Castilla-La Mancha a través de su programa de financiación de actividades de investigación para Grupos de la UCLM (convocatoria 2014-2015).

² Una muestra de este cambio de mentalidad son los trabajos que aparecieron en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (B.I.L.E. en adelante)*, durante este periodo. Entre ellos figuran: É. CLARAPÈDE, « Las ideas pedagógicas de Rousseau y el concepto funcional de la infancia »; S. G. HALL, « Las nuevas ideas sobre la infancia »; D. BARNÉS, « La función biológica de la infancia ».

³ La historiografía internacional y nacional sobre el proceso de protección a la infancia es extensa. Sirvan de ejemplo: V. FILDES, L. MARKS, H. MARLAND (eds.), *Women and children first. International Maternal and Infant Welfare, 1870-1945*; R. COOTER (ed.), *In the name of the child. Health and Welfare 1880-1940*; E. PERDIGUERO GIL (ed.), *Salvad al niño. Estudios sobre la protección a la infancia en la Europa Mediterránea a comienzos del siglo XX*; P. DÁVILA, L. M^a NAYA (eds.), *La infancia en la historia. Espacios y representaciones*; J. M^a BORRÁS LLOP (ed.), *Historia de la Infancia en la España contemporánea, 1834-1936*; M^a L. RAMAS VARO, *La protección legal de la infancia en España. Orígenes y aplicación en Madrid (1900-1914)*; I. PALACIO LIS, C. RUIZ RODRIGO, *Redimir la inocencia. Historia, marginación infantil y educación protectora*.

industrialización y la urbanización. Una parte importante de la población infantil –la perteneciente a las clases trabajadoras– estaba sometida a una deficiente alimentación, obligada a vivir en unas pésimas condiciones higiénicas, y expuesta a la explotación laboral y a los peligros –físicos y morales– que les deparaba la calle o, incluso, sus propias familias⁴. En opinión de estos reformadores, el problema de la infancia se hallaba conectado con muchos problemas sociales en los que el Estado debía intervenir no sólo por el beneficio que supondría para los propios niños, sino también porque existía un verdadero interés social y político. Tal como afirmaba en el año 1912 Julián Juderías: «se trataba nada menos que del porvenir de las naciones, de su desenvolvimiento, de su robustez⁵».

Al comenzar el siglo XX la orientación del movimiento protector desarrollado en torno a la infancia giró, tal como han señalado Rosa Ballester y Emilio Balaguer, alrededor de dos supuestos distintos: el deseo de transformar en el imaginario colectivo el niño trabajador por el niño escolarizado, y la consideración de la morbilidad y la mortalidad infantil como un problema de carácter nacional que podía, y debía, tener solución⁶. La convicción de que la disminución de la población infantil acarrearía consecuencias tan negativas como el deterioro nacional, la despoblación y la decadencia de la raza convirtió la protección de la salud física de los niños en uno de los asuntos prioritarios a los que debía enfrentarse el estado español⁷.

Desde principios de siglo los médicos reivindicaron un papel protagonista en el proceso protector. En el año 1903, el pediatra Manuel Tolosa Latour defendía, en un Congreso de Deontología Médica, que «la salud del pueblo, es decir su prosperidad, relacionada con la vida de sus individuos, y por lo tanto con el bienestar general, están indudablemente al cuidado de las clases médicas» y continuaba afirmando que «cuanto

⁴ J. JUDERÍAS, La protección a la infancia en el extranjero.

⁵ J. JUDERÍAS, *La infancia abandonada. Leyes e instituciones protectoras*, p. 11. Irene Palacio ha puesto de relieve cómo este intervencionismo estatal fue visto como un signo de civilización que, además, amparaba una pluralidad de matices: un utilitarismo social y económico (producir ciudadanos útiles); unas exigencias de instrucción y moralización (prevenir la inestabilidad social); y unos requerimientos médico-sanitarios (asegurar salubridad y progreso). Véase I. PALACIO LIS, «Proteger y reformar: moralización y alfabetización de la infancia marginada en el tránsito del siglo XIX al XX», pp. 221-249.

⁶ R. BALLESTER, E. BALAGUER, «La infancia como valor y como problema en las luchas sanitarias de principios de siglo en España», pp. 177-192.

⁷ M. TOLOSA LATOUR, Concepto y fines de la higiene popular.

tenga por objeto evitar muertes prematuras y regenerar organismos decadentes será positiva fuente de riqueza nacional⁸ ».

Decididos a cumplir la misión salvadora que ellos mismos se habían atribuido, los médicos españoles contribuyeron a desarrollar mecanismos de defensa y prevención destinados a asegurar la salud infantil; interviniendo no sólo en los problemas relativos al abandono físico y a la protección sanitaria e higiénica de los primeros años, sino también en la atención a otros muchos aspectos relacionados con el crecimiento y desarrollo del niño en los distintos ámbitos en los que transcurría su vida (la familia, la escuela, el trabajo, etc.). La siguiente afirmación de Tolosa Latour nos sirve para mostrar el proceso de medicalización que se estaba produciendo en el mundo de los niños:

Desde la *nipiología*, que así se llama modernamente la ciencia que estudia el niño que aún no habla, o sea la primera edad, base de una racional puericultura, hasta la *paidología*, que analiza al niño en todos sus múltiples aspectos, fundamento de una redentora homocultura; desde las leyes de la *eugénica*, hasta la práctica de la *pediatría* no hay asunto relacionado con la infancia en el que dejen de intervenir los médicos⁹.

El estudio de la relación establecida entre medicina e infancia en la España de las primeras décadas del siglo XX ha dado lugar a una abundante e interesante producción historiográfica que ha partido de diversas disciplinas (entre las que han destacado la Historia de la Medicina y de la Educación) y de distintos enfoques teóricos¹⁰. Las páginas que siguen pretenden mostrar, a partir del análisis de documentos de la época y de la revisión de la bibliografía existente sobre este tema, la manera en que la medicina se « apoderó », durante este periodo, del cuerpo y de la mente de los niños –y, por extensión, de los espacios que les eran propios– y contribuyó a configurar una nueva imagen social de la infancia.

⁸ M. TOLOSA LATOUR, La protección a la infancia en España. Leyes y proyectos, pp. 9-10.

⁹ M. TOLOSA LATOUR, La defensa del niño en España, p. 15.

¹⁰ Muchas de las aportaciones a las que ha dado lugar el binomio salud/infancia han sido recogidas en las introducciones de tres monográficos aparecidos en los últimos años: « Higienismo y educación, (ss. XVIII-XX) », dirigido por A. VIÑAO FRAGO y P. L. MORENO MARTÍNEZ y publicado el año 2000 en la revista *Áreas. Revista de Ciencias sociales* (Murcia); « The health of the children in modern history » dirigido por E. RODRÍGUEZ OCAÑA y publicado en 2003 en la revista *Dynamis* (Granada); y, por último, « Cuerpo, higiene, educación e historia », dirigido por P. L. MORENO MARTÍNEZ y publicado en 2009 en la revista *Historia de la Educación* (Salamanca).

La lucha contra la morbilidad y la mortalidad infantil

Durante el último tercio del siglo XIX la mortalidad había adquirido, en España, dimensiones alarmantes. Según los datos manejados a comienzos de siglo por el doctor Rafael Ulecia, el porcentaje de defunciones de menores de 5 años en relación a la mortalidad general era de un 42,37 %¹¹. Esta cifra fue descendiendo de manera lenta y desigual durante las primeras décadas de la centuria, pero continuó siendo superior a las que presentaban otros países europeos incluso durante la etapa republicana¹². El alto porcentaje de muertes infantiles fue visto, por los autores de la época, como el resultado de un conjunto complejo de causas: la insalubridad de las viviendas, la falta de cuidados (relacionada a su vez con la ausencia materna al incorporarse al mundo laboral), la falta de asistencia médica y, sobre todo, los malos hábitos alimenticios¹³.

Esteban Rodríguez Ocaña ha puesto de relieve cómo, para promocionar la lucha contra la mortalidad infantil, los reformadores sociales acudieron a argumentos filantrópicos, economicistas, nacionalistas (siguiendo la idea de que una población numerosa aseguraba una nación fuerte) e, incluso, raciales¹⁴. La falta de vigor de la población, incluidos los niños, fue interpretada como una constatación más –sumada a los problemas económicos y políticos que estaba experimentando España en el cambio de siglo– del proceso de degeneración en el que había entrado la « raza española ». Para

¹¹ R. ULECIA Y CARDONA, *Mortalidad de la primera infancia*, Madrid, pp. 7-8. La evolución de la mortalidad infantil en la España contemporánea ha sido estudiada entre otros por A. COHEN AMSELEM, « La infancia entre la vida y la muerte. La mortalidad de los niños », pp. 109-148, y por A. SANZ GIMENO, « Infancia, mortalidad y causas de muerte en la España del primer tercio del siglo XX (1906-1932) », pp. 129-154.

¹² El trabajo de referencia para conocer los datos demográficos del periodo es el de Marcelino PASCUA, *La mortalidad infantil en España*.

¹³ Estas ideas están presentes, por ejemplo, en los textos de J. COLL Y BOFILL, *Mortalidad infantil de Barcelona según las clases sociales*, pp. 28-29; J. JUDERÍAS, *La infancia abandonada*, p. 26. Entre las principales causas de muerte se encontraban las enfermedades respiratorias y las infectocontagiosas, aunque la importancia concedida a las enfermedades digestivas (sobre todo la gastroenteritis y las diarreas) fue creciendo durante las primeras décadas del XX. Véase E. RODRÍGUEZ OCAÑA, « La Higiene infantil », pp. 215-233 y 220-221.

¹⁴ E. RODRÍGUEZ OCAÑA, « Medicina y acción social en el España del primer tercio del siglo XX », pp. 227-265 y 233.

ellos combatir las muertes infantiles era una de las vías para llegar a la ansiada « regeneración nacional¹⁵ ».

Dos fueron los objetivos que sirvieron de referente para conducir dicha lucha: la defensa de la vida del niño antes de nacer, traducida en la protección de la madre y en la penalización de las prácticas abortivas; y la defensa de la vida del niño tras el nacimiento mediante la penalización del infanticidio, la regulación de la alimentación del lactante (controlando la lactancia mercenaria y la calidad de la leche) y el desarrollo de la asistencia médica infantil.

Estos objetivos se tradujeron, desde un punto de vista normativo, en la *Ley de protección a la infancia*¹⁶. Un texto aprobado en 1904 que situaba a España al nivel de otros países, como Estados Unidos, Inglaterra o Alemania, donde las legislaciones protectoras habían aparecido en el siglo XIX¹⁷. La ley, que había sido impulsada por la Sociedad Española de Higiene y por el propio Tolosa Latour¹⁸, pretendía remediar el daño derivado del abandono de la infancia, evitar las explotaciones a las que eran sometidos muchos menores y contener la mortalidad de la población infantil a través de la creación de dispositivos asistenciales y de la vigilancia de la lactancia mercenaria¹⁹.

Las medidas relacionadas con el control de la alimentación infantil precedieron a dicha normativa. En 1902 y 1904 aparecían en Madrid la primera « Gota de Leche » y el primer Consultorio para lactantes enfermos. Poco a poco se fueron extendiendo por el

¹⁵ Entre los trabajos que han analizado la relación medicina-regeneracionismo pueden verse: R. HUERTAS y R. CAMPOS, « Medicina y Regeneracionismo en la España del siglo XX », t. II, pp. 257-266; y algunos de los que aparecieron en el monográfico de la revista *Dynamis* dedicado a « La crisis de 1898 en la Medicina »: I. JIMÉNEZ LUCENA, « La cuestión del “regeneracionismo” sanitario y su debate durante la Segunda República: elementos de clase e ideología », pp. 285-314; R. HUERTAS, « Niños degenerados Medicina mental y regeneracionismo en la España del cambio de siglo », pp. 157-179; R. BALLESTER y E. PERDIGUERO, « Salud e Instrucción primaria en el ideario regeneracionista de la Institución Libre de Enseñanza », pp. 25-50.

¹⁶ La Ley, inspirada en la ley francesa conocida como Ley Roussel (1874), era dictada el 12/08/1904 y su Reglamento el 24/01/1908. El texto de la ley era recogido en Ministerio de la Gobernación, *Disposiciones vigentes de protección a la infancia y represión de la mendicidad, de 1904 a 1920*, pp. 3-22.

¹⁷ J. JUDERÍAS, *La infancia abandonada*, p. 13.

¹⁸ M. TOLOSA LATOUR, El problema infantil y la legislación. Apuntes y bases para una ley de Protección a la Infancia; M. TOLOSA LATOUR, La protección a la infancia en España. Un interesante análisis del papel jugado por la Sociedad Española de Higiene en la gestación de la Ley se encuentra en E. PERDIGUERO, E. ROBLES, « La protección a la infancia y la Sociedad Española de Higiene », pp. 93-120.

¹⁹ La oposición a la lactancia mercenaria y la necesidad de controlar a las nodrizas y a las agencias encargadas de su colocación fue una constante durante el periodo. Los problemas relacionados con la nutrición infantil durante la lactancia han sido analizados en E. RODRÍGUEZ OCAÑA, « La infancia entre la vida y la muerte. Una medicina para la infancia », pp. 149-192. Sobre la lactancia mercenaria véase C. COLMENAR ORZAES, « Nodrizas y lactancia mercenaria en España durante el primer tercio del siglo XX », pp. 336-359.

resto del país y hacia el año 1924 este tipo de centros existía en la mayoría de las capitales de provincia españolas y en algunos pueblos. Casi todos incluían un servicio de esterilización y reparto de leche, que se ofrecía de manera gratuita o semigratuita. Los centros también proporcionaban otros alimentos (para los lactantes y en algún caso para las madres), ropa, canastillas, e incluso dinero²⁰. Inicialmente su creación dependió de la iniciativa privada (médicos y organizaciones filantrópicas) pero con el tiempo los municipios y, ocasionalmente, las Juntas Provinciales de Protección a la Infancia asumieron su financiación²¹. También se impulsaron las Casas-Cuna, asilos donde se acogían durante el día a aquellos niños pobres y sanos en lactancia cuyas madres trabajasen. Un ejemplo de ello fueron las Cunas de Jesús establecidas en muchas ciudades de España.

En pro de la lactancia materna aparecieron otras iniciativas dirigidas, en este caso, a asegurar la protección de la madre: los Comedores y las Mutualidades maternas²². Los primeros buscaban evitar la mala nutrición materna al considerársele responsable de los nacimientos prematuros, la debilidad congénita y la predisposición a padecer enfermedades infecciosas²³; con las segundas se pretendía ofrecer a las obreras pensiones los meses previo y posterior al alumbramiento²⁴.

²⁰ E. RODRÍGUEZ OCAÑA, « La construcción de la salud infantil. Ciencia, Medicina y Educación en la transición sanitaria en España », pp. 19-52 y 28-32.

²¹ Los consultorios de lactantes y las « gotas de leche » han sido ampliamente estudiadas. Véase P. NAVARRO, « Lactancia mercenaria: otra expresión de la doble moral burguesa », pp. 33-70; E. RODRÍGUEZ OCAÑA, T. ORTIZ GÓMEZ, O. GARCÍA DUARTE-ROS, « Los Consultorios de lactantes y Gotas de Leche en España », pp. 1066-1072; N. MAJÁN GIL, *La protección a la infancia en España a través de la obra de Rafael Ulecia y Cardona y de los consultorios de niños y Gotas de leche*; E. PERDIGUERO, J. BERNABEU, « La Gota de leche en Alicante (1925-1940) » pp. 291-310.

²² Estas primeras iniciativas son descritas en Á. LÓPEZ NÚÑEZ, *Los inicios de la protección social a la infancia en España*, pp. 114-123 y 128-137.

²³ Uno de estos comedores fue el de Nuestra Señora de Lourdes, fundado en Madrid en 1906. En la institución se alimentaba a mujeres pobres en funciones de nodriza, y se ofrecían consejos y un consultorio para los lactantes. Véase L. HEREDERO GÓMEZ, *Acción protectora del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, para disminuir la mortalidad de la infancia de la primera edad*.

²⁴ La primera mutualidad maternal se creaba en San Sebastián en 1903. Con ella las mujeres se aseguraban, a través de pequeñas aportaciones, recibir una cantidad en metálico para cubrir los gastos del parto y disfrutar de unas semanas de descanso tras dar a luz. Las mutualidades convivirían a partir de la década de los veinte con el Seguro de Maternidad puesto en marcha por el Estado, primero como subsidio en 1923 y en su forma definitiva, a partir de octubre de 1931. Sobre el funcionamiento de las mutualidades maternas véase I. PALACIO LIS, *Mujeres ignorantes: madres culpables. Adoctrinamiento y divulgación materno-infantil en la primera mitad del siglo XX*, pp. 152-165.

La asistencia médica a los niños se desarrolló a través de establecimientos pediátricos que habían sido fundados en la segunda mitad del XIX²⁵, como el Hospital del Niño Jesús de Madrid (1877), los Hospitales barceloneses de Niños Pobres (1890) y del Niño Dios (1892), el Dispensario del Sagrado Corazón de Jesús (1894), también en la ciudad condal, o la Consulta especial gratuita para niños enfermos sostenida, en la capital, por la Casa de Socorro del distrito de Palacio (1852). También fueron asistidos en las clínicas anejas a la Cátedra de Enfermedades de la Infancia existente en las Facultades de Medicina; en las salas y secciones presentes en Hospitales generales como los de la Princesa o San Carlos en Madrid, o el de la Santa Cruz en Barcelona; en las enfermerías infantiles de Asilos y Maternidades; y, por último, en las consultas de carácter privado²⁶.

La formalización de la asistencia médica a la infancia y su extensión al mundo rural se convirtieron en una de las grandes apuestas de las autoridades sanitarias republicanas. En 1931 se decretaba la creación de una sección de higiene infantil dentro de la Dirección General de Sanidad, con el nombre de Servicio de Higiene Infantil. Sus prestaciones fueron desarrollándose primero a escala provincial y luego, de modo irregular, a nivel comarcal en los Centros Secundarios de Higiene Rural. Sus actividades incluyeron consultas de higiene prenatal, de lactantes y de higiene escolar, así como la puesta en marcha de unos servicios móviles de higiene infantil²⁷.

Como veremos a continuación, todas estas medidas dirigidas a combatir la mortalidad infantil estuvieron acompañadas de iniciativas destinadas a extender las normas científicas del cuidado de la infancia²⁸.

Educación a la familia para salvar a los niños

²⁵ La Pediatría española se constituyó en especialidad científica y socialmente reconocida en las últimas décadas del XIX: en 1886 se dotaba la Cátedra de Pediatría de la Universidad de Madrid y, dos años más tarde, había un especialista en las Universidades de Barcelona, Valencia y Granada. En el año 1913 se creaba la Sociedad de Pediatría. Véase J. L. GRANJEL, *Historia de la Pediatría Española*. Una síntesis del proceso de formación de la especialidad pediátrica en España se encuentra en E. RODRÍGUEZ OCAÑA, « Rafael García-Duarte Salcedo y la consolidación de la Pediatría en la España del primer tercio del siglo XX », pp. 4-16.

²⁶ A. LÓPEZ NÚÑEZ, Los inicios de la protección social a la infancia en España, pp. 171-175.

²⁷ E. RODRÍGUEZ OCAÑA, « La Higiene infantil », p. 225. El desarrollo y funcionamiento de los Institutos de Provinciales de Higiene ha sido objeto de análisis en E. PERDIGUERO GIL, « Hacia una organización sanitaria periférica: brigadas sanitarias e institutos provinciales », pp. 44-73.

²⁸ E. RODRÍGUEZ OCAÑA, « La construcción de la salud infantil. Ciencia, Medicina y Educación en la transición sanitaria en España ».

Desde finales del siglo XIX la medicina había incluido entre sus objetivos trasladar los conocimientos científicos sobre el cuidado del niño al conjunto de la población, ante el convencimiento de que « la ignorancia de las clases bajas, por no decir de todas las clases sociales » era una de las causas « de la aterradora mortalidad infantil » y de que « haciendo desaparecer la primera desaparecería la segunda²⁹ ». Guiada por esta última idea, la puericultura irrumpió en el ámbito familiar para educar e instruir a unos padres y madres, que se consideraban « más temibles que los microbios patógenos³⁰ », y para convencerles de la necesidad de asumir los dictados de la medicina y la conveniencia de acudir a los especialistas y a las instituciones asistenciales que se estaban creando para garantizar la supervivencia y el correcto crecimiento de sus vástagos. El objetivo de la divulgación de los principios higiénico-sanitarios era mejorar las malas condiciones de vida de las clases populares y también modificar hábitos y prácticas de la vida privada en los que la mujer tenía un papel importante. Por ese motivo, aunque inicialmente la educación sanitaria estaba dirigida a toda la familia, las principales receptoras de la misma fueron las madres. Tal como afirmaba la doctora Trinidad Saiz de Llavería:

La lucha contra la mortalidad infantil está en los corazones de todos; pero el arma más poderosa para detener los horrores de su destrucción debe colocarse en manos de la mujer [...]. Mientras no consigamos elevar el nivel intelectual de la cultura femenina, haciendo que la mujer tenga noción exacta de su deber familiar y social, y lo practique, no triunfaremos de estas plagas³¹.

Ese deber familiar y social al que hacía referencia esta autora no era otro que el de la maternidad. La mujer debía aceptar la idea de una maternidad responsable, tutelada por los médicos y basada en los principios de esa medicina social que era la puericultura³². Gracias a esta última las mujeres iban a recuperar, según Álvaro López Núñez, los

²⁹ J. JUDERÍAS, *La infancia abandonada*, p. 230.

³⁰ M. TOLOSA LATOUR, *La protección a la infancia en España*, p. 11.

³¹ T. SAIZ DE LLAVERÍA, « La ignorancia de la mujer en los conocimientos de higiene y puericultura como primera causa de la mortalidad infantil », pp. 161-168. Texto reproducido parcialmente en E. RODRÍGUEZ OCANA, « La infancia entre la vida y la muerte », pp. 177-178.

³² Sobre los mecanismos desarrollados por la medicina española para controlar y adoctrinar a la población femenina véase I. PALACIO LIS, *Mujeres ignorantes: madres culpables*; M. NASH, « Maternidad, maternología y reforma eugénica en España », pp. 687-708; C. COLMENAR ORZAES, « La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el Franquismo », pp. 161-183.

instintos de la maternidad que les confería la naturaleza y que, en cierto modo, habían perdido en el nuevo contexto originado por la « modernidad »³³.

Durante esta etapa fueron habituales los folletos, los manuales y las cartillas higiénicas dirigidas a las madres³⁴. También se publicaron obras para utilizar en el ámbito escolar, tanto en la educación primaria como en la superior, con objeto de aleccionar a las niñas y jóvenes sobre los deberes de su futura condición social³⁵. Los textos las instruían sobre su papel en el hogar, el modo de evitar enfermedades infecciosas, y sobre cuestiones relacionadas con la higiene durante la gestación y la lactancia, insistiendo en relación con este último aspecto en los inconvenientes de la lactancia mercenaria y en los peligros de la lactancia artificial³⁶. Los autores de estos textos mantenían además una postura especialmente crítica respecto a los comportamientos maternos. Acusaban a las mujeres de preferir los consejos de los profanos (generalmente otras mujeres) antes que los del médico y las atribuían errores, prejuicios y creencias populares dañinas para la salud de los niños³⁷.

Junto a esta literatura divulgativa se utilizaron otros mecanismos de propaganda como cursillos, conferencias, exposiciones, materiales gráficos (carteles, sellos y postales) y, a partir de los años veinte, la radio y el cine³⁸. Además se organizaron Cátedras ambulantes de Puericultura³⁹ y se crearon las Escuelas de Maternología, para

³³ Á. LÓPEZ NÚÑEZ, *La acción social de la mujer en la higiene y mejoramiento de la raza*, p. 11.

³⁴ Este tipo de literatura existía ya en el XIX y tuvo continuación en la etapa franquista. Algunos ejemplos del periodo que estamos estudiando son: C. MELGUIZO, *Consejos a las madres: preceptos de puericultura*; A. ARTEAGA PEREIRA, *El arte de ser madre: Tratado práctico de puericultura*; J. FERNÁN PÉREZ, *Cartas a una novia: consejos de puericultura*. Sobre este subgénero literario véase I. PALACIO LIS, « “Consejos a las madres”: autoridad, ciencia e ideología en la construcción social de la función materna. Una mirada al pasado », pp. 61-80.

³⁵ G. GONZÁLEZ REVILLA, *Para las madres. Cartilla elemental para las escuelas de niñas sobre las causas de la mortalidad de los niños y la manera de evitarla*; L. FATÁS Y MONTES, *Cartilla elemental para las escuelas de niñas acerca de las causas de la mortalidad en la infancia evitables con la observación de los preceptos higiénicos*.

³⁶ Un análisis del contenido de estos discursos se encuentra en E. RODRÍGUEZ OCAÑA, E. PERDIGUERO GIL, « Ciencia y persuasión social en la medicalización de la infancia en España, siglos XIX y XX ».

³⁷ A. MARTÍNEZ VARGAS, *En defensa de la Raza*. Discurso inaugural, leído en la solemne apertura del Curso Académico de 1918 a 1919 ante el claustro de la Universidad de Barcelona.

³⁸ Sobre el cartelismo y las películas de propaganda sanitaria véanse R. CASTEJÓN, E. PERDIGUERO, R. BALLESTER, « Los medios de comunicación al servicio de la lucha antivenérea y la protección de la salud materno-infantil (1900-1950) », pp. 411-437; E. PERDIGUERO, R. BALLESTER, R. CASTEJÓN, « Films in Spanish Health Education: The Case of Child Health (1928-1936) », pp. 69-97.

³⁹ La primera aparecía en 1917 por iniciativa del pediatra Andrés Martínez Vargas y rápidamente su ejemplo era seguido en otros lugares de España. Las cátedras se encargaban de llevar los conocimientos puericultores a distintos lugares de la geografía española a través de conferencias y del reparto de material divulgativo. Una de las Cátedras más conocidas es la que se creaba en Valencia a finales de los años

enseñar normas de higiene y alimentación a madres y a jóvenes que aún no lo eran⁴⁰. Todos estos recursos propagandísticos se intensificaron durante la etapa republicana como consecuencia de la creación de la Sección de Higiene Social y Propaganda y del deseo por parte del gobierno de la II República de mostrar el desarrollo de los dispositivos asistenciales y preventivos a favor de la infancia como una parte destacada de su política sanitaria⁴¹.

Era inevitable que este interés que, como acabamos de ver, habían mostrado los médicos por controlar las circunstancias que rodeaban al niño en ámbito familiar, alcanzase también al otro lugar en el que habitualmente transcurría su vida, la escuela.

La medicalización del espacio escolar

La extensión de la escuela obligatoria y gratuita respondió a la necesidad de buscar una alternativa al espacio « natural » de los niños –la familia– y un nuevo mecanismo de integración en el ámbito social alejado de las fábricas y los talleres. El marco escolar era el lugar donde podía evitarse que el niño, ese « ser en peligro » del que hablaban los reformadores sociales, se enfrentase a las malas influencias de la calle y de su propia familia, y donde podía adquirir los valores imprescindibles para asegurar su integración social en el nuevo orden burgués⁴².

veinte, vinculada a la Escuela Provincial de Puericultura. Véase C. BARONA VILLAR, *Las políticas de la salud. La sanidad valenciana entre 1855 y 1936*, pp. 182-189.

⁴⁰ El primer Instituto Municipal de Puericultura se creaba en Madrid en 1914. Años más tarde se creaba la Escuela Nacional de Puericultura (1923) una institución adscrita al Consejo Superior de Protección a la Infancia y dedicada a preparar profesionales que trabajaran en torno a la infancia y, a partir de los años treinta, a investigar y a hacer labor de divulgación. Sobre estas instituciones véase C. COLMENAR ORZAES, « La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el Franquismo », pp. 161-183; R. ÁLVAREZ PELÁEZ, « La búsqueda de un modelo institucional de protección a la infancia: Institutos, guarderías y hogares infantiles », pp. 155-194; J. BERNABEU MESTRE, E. GASCÓN PÉREZ, *Historia de la Enfermería de Salud Pública en España (1860-1977)*, pp. 61-74.

⁴¹ R. CASTEJÓN; E. PERDIGUERO; R. BALLESTER, « Los medios de comunicación al servicio de la lucha antivenérea y la protección de la salud materno-infantil (1900-1950) », p. 421.

⁴² Ministerio de la Gobernación, *Asamblea Nacional de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad*, vol. 2, p. 126. Las reflexiones críticas sobre el papel asignado a la escuela en esta etapa son numerosas, entre ellas cabe citar M. FERNÁNDEZ ENGUITA, *La cara oculta de la escuela. Educación y trabajo en el capitalismo*; J. VARELA, F. ÁLVAREZ-URÍA, *Arqueología de la escuela*; R. CUESTA FERNÁNDEZ, *Felices y escolarizados: Crítica de la escuela en la era del capitalismo*; R. HUERTAS, *Los laboratorios de la norma: medicina y regulación social en el estado liberal*, pp. 69-82.

Los higienistas comprendieron pronto que la escuela era un lugar privilegiado de intervención y se apresuraron a incorporarse a ella⁴³. El motivo de su interés se debía, según Aida Terrón, a que en ella se reunían tres elementos de riesgo: su consustancial aglomeración y hacinamiento, la vulnerabilidad característica de la edad de sus usuarios y los riesgos patológicos específicos que generaba la actividad propiamente escolar⁴⁴. A esto se sumaba, además, la convicción de que la base de toda higiene individual descansaba sobre la higiene desarrollada en el periodo escolar⁴⁵.

En la escuela los médicos iban a llevar a cabo una atención médico-higiénica sobre la infancia y a divulgar los principios sobre los que se sustentaba para que, a través de los niños, llegasen a las familias y, por extensión, al conjunto social⁴⁶. En opinión de estos expertos, gracias a la incorporación de la Higiene la escuela se iba a transformar en un organismo regenerador de la raza e impulsor del progreso social⁴⁷.

Los médicos y los higienistas reivindicaron un papel protagonista en el ámbito escolar, convencidos de que su intervención no estaba limitada a la salud del niño, sino que se extendía a todo lo relativo a su cultura física integral y a la adaptación de su capacidad intelectual a su capacidad física. Esta idea del papel rector que la Higiene debía ejercer en la escuela queda claramente reflejada en un trabajo publicado en las páginas de la revista *Pro Infantia* y firmado por el pediatra Patricio Borobio:

Higiene y Educación se buscan, atraen y completan. La Higiene educa, la Educación higieniza; sin Educación no hay Higiene, sin Higiene la Educación es deficiente. [...] Si el individuo es sano, instruido y bueno, los pueblos serán fuertes, adelantados, grandes y prósperos. [...] Nuestras deidades, Higiene y Educación, van a la Escuela. ¿A qué, a aprender? No; ellas lo saben todo. Van a enseñar de común acuerdo: la Higiene dirigiendo a la Educación, y la Educación sometándose a la Higiene⁴⁸.

⁴³ L. CALANDRE, « La medicina y la escuela », pp. 18-22.

⁴⁴ A. TERRÓN, « La higiene escolar: un campo de conocimiento disputado », p. 74.

⁴⁵ C. SAINZ DE LOS TERREROS, *Higiene escolar. Biología del alumno dentro y fuera de la escuela. Guía práctica para médicos y educadores*, p. 12.

⁴⁶ A. VIÑAO, « Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica », en *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, p. 12.

⁴⁷ Esta conexión entre higiene y educación –y de ambas con la reforma social y moral– no era algo nuevo, ya se había establecido con anterioridad, bien a través de los tratados de urbanidad, bien de la educación física entendida como educación del cuerpo. Véase J. L. GUEREÑA « Urbanidad, higiene e higienismo », pp. 61-72.

⁴⁸ P. BOROBIO, « Educación e Higiene », p. 99 y 188.

La necesidad y urgencia de incorporar la medicina a la escuela fue defendida aludiendo a cuatro circunstancias: las pésimas condiciones higiénicas que reunían los locales donde éstas se ubicaban; los peligros en que ponía, tanto a los alumnos sanos como a los maestros, la presencia en la escuela de niños con anomalías o atacados de enfermedades transmisibles; la inseguridad e incertidumbre en tiempo de epidemia; y la imposibilidad en que se hallaban los maestros de conocer las relaciones existentes entre las inaptitudes intelectuales y morales de muchos niños y las enfermedades ocultas o latentes que minaban traidoramente su salud⁴⁹.

Ante estas circunstancias, un nuevo cuerpo de expertos –los médicos escolares– se incorporó a las escuelas para encargarse de su orientación e inspección desde un punto de vista higiénico⁵⁰. La sanción de su intervención llegó con la creación, en el año 1911, de la Inspección Médico-Escolar de Madrid⁵¹. Una decisión contestada por los maestros que vivieron la llegada de los médicos como una desautorización y una intromisión en sus competencias⁵². Sainz de los Terreros escribía, refiriéndose a los colectivos que debían intervenir en dicha inspección:

Uno de esos elementos profesionales que hemos citado –el pedagógico– ha sido precisamente obstáculo al libre desenvolvimiento de la Inspección Médico-

⁴⁹ La cuestión de la inspección escolar fue ampliamente tratada durante la época, sirvan de ejemplo M. TOLOSA LATOUR, « Asociación española para el progreso de las ciencias. La inspección médico-escolar en España », pp. 69-71; R. RUBIO, « La Inspección médica escolar », pp. 65-72. Una revisión general sobre la Inspección Médico-Escolar puede verse en M. Á. CEREZO MANRIQUE, *Los comienzos de la psicopedagogía en España (1882-1936)*, pp. 127-150; R. BALLESTER, « La salud del niño en edad escolar: los inicios de la inspección médico-escolar en España », pp. 111-124; C. RUIZ RODRIGO, I. PALACIO LIS, *Higienismo, educación ambiental y previsión escolar. Antecedentes y prácticas de Educación Social en España (1900-1936)*, pp. 43-67.

⁵⁰ Buena parte de las cuestiones relacionadas con la escuela que iban a preocupar a los higienistas durante esta época fueron expuestas en el Primer Congreso de Higiene Escolar celebrado en Barcelona en 1912. Un interesante análisis de los contenidos de esta reunión se encuentra en J. BERNABEU MESTRE, J. X. ESPLUGUES PELLICER, M^a E. GALIANA SÁNCHEZ, « Higiene y Pedagogía: el primer congreso de Higiene Escolar (Barcelona, 1912) », pp. 251-269.

⁵¹ E. MASIP BUDESCA, Memoria presentada a los Excmos. Sres. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director. General de Primera Enseñanza. La Inspección Médico-Escolar de Madrid. La Inspección madrileña ha sido objeto de análisis en M^a DEL MAR DEL POZO ANDRÉS, « Salud, higiene y educación: origen y desarrollo de la Inspección Médico-Escolar en Madrid (1900-1931) », pp. 95-119.

⁵² En general, y con la excepción de ciertos intentos de colaboración, las relaciones profesionales entre médicos y pedagogos estuvieron marcadas por una continua pugna destinada al monopolio de ciertos campos de actuación. Buena prueba de ello fue la celebración, en el año 1929, de una Semana Médico-Pedagógica cuyo detonante, tal como señalaba uno de sus promotores, era el divorcio existente entre la Sanidad y la Enseñanza en España. Véase L. HUERTA, « Génesis de la Semana Médico-Pedagógica », pp. 239-243.

Escolar, no por otra causa que por enfocar mal el asunto. Los maestros, no todos, pero gran parte, veían en el médico escolar, por el término genérico que les precedía (*inspector*) una especie de vigilante o censor de su actuación genuina, de sus funciones propias: las pedagógicas. Y nada más lejos de la realidad: los dos campos han sido siempre independientes, aunque es natural que con sectores comunes, puesto que actúan sobre el mismo sujeto...⁵³

En 1913, la Inspección se hacía obligatoria para todas las escuelas (públicas y privadas), pero la dotación de las primeras plazas para Madrid y Barcelona no se producía hasta 1918⁵⁴. A partir de esa fecha fueron organizándose servicios de higiene escolar por iniciativa municipal en varias ciudades españolas.

Los médicos intervinieron en la mejora de las condiciones de los edificios, recomendando su ampliación, su correcta ventilación e iluminación y la incorporación de servicios higiénicos. Estimularon la transformación de otros elementos de la escuela como los bancos, a los que se adaptaron respaldos y asientos móviles, o las mesas de enseñanza en las que se incorporaron tableros variables para adaptarse a la talla de los escolares. Y se ocuparon de la salud de los niños, exigiendo certificados de vacunación, controlando la aparición de enfermedades (sobre todo las infecciosas) entre los alumnos y haciendo un seguimiento de su desarrollo físico.

Sin embargo, los higienistas no se limitaron a intervención directa en la escuela, estuvieron también presentes en otras actividades e instituciones que surgieron alrededor de la misma⁵⁵. Promovieron la creación de baños y cantinas con la intención de asegurar a los niños sin recursos la higiene diaria y, al menos, una comida completa a lo largo del día⁵⁶. Apostaron por incrementar la cultura de la salud entre los escolares a través de lecturas ejemplares, manuales de economía doméstica e higiene, libros de anatomía, fisiología e higiene, y tratados de urbanidad y buenas costumbres⁵⁷. Y finalmente, impulsaron la actividad física y el contacto con la naturaleza como una

⁵³ C. SAINZ DE LOS TERREROS, *Higiene escolar*, p. 370.

⁵⁴ Véase *Inspección médico-escolar de Barcelona*; C. SAINZ DE LOS TERREROS, « Introducción al estudio de la Inspección Médico-escolar », pp. 4-14.

⁵⁵ P. ROY HERREROS, *Instituciones de asistencia escolar*. Sobre las actuaciones de prevención y previsión desarrolladas en ámbito escolar véase C. RUIZ RODRIGO, I. PALACIO LIS, *Higienismo, educación ambiental y previsión escolar*.

⁵⁶ J. COMAS, D. CORREAS, *Cantinas y colonias escolares*, 1935.

⁵⁷ Sobre el papel de la escuela primaria como núcleo de transmisión de conocimientos científico-médicos pueden verse R. BALLESTER, E. PERDIGUERO, « “Levántate temprano, acuéstate pronto, y ocupa bien el día”: medicina, higiene y moral en la escuela primaria en España (1857-1936) », pp. 171-196; E. PERDIGUERO, « Popularización de la higiene en los manuales de economía doméstica en el tránsito de los siglos XIX y XX », pp. 225-250.

herramienta para mejorar las condiciones físicas de los niños más pobres, robustecerles y eliminar sus enfermedades endémicas, en definitiva, para hacerlos más saludables.

Para alcanzar este objetivo, además de incluir la Educación Física en el currículo escolar, se potenciaron las excursiones escolares y las escuelas al aire libre⁵⁸; y se crearon colonias de vacaciones y sanatorios marítimos y de montaña⁵⁹. Las colonias estaban pensadas para que los niños físicamente débiles y con menos recursos disfrutasen durante unos meses de los beneficios de una buena alimentación y del aire puro de las montañas o el mar⁶⁰. Los niños enfermos (escrofulosos, raquíticos y afectos de tuberculosis entre otros) eran enviados a sanatorios marítimos como el de Chipiona (fundado en 1901), o los de Pedrosa y Oza (antiguos lazaretos que fueron reconvertidos por el Estado en esos años)⁶¹.

En definitiva los higienistas diseñaron, a lo largo de esta época, actividades e instituciones destinadas actuar sobre el cuerpo de los niños, a las que se sumaron, como veremos a continuación, otras dirigidas a corregir y desarrollar su mente.

La higiene mental infantil

Fue en este contexto de relaciones entre Higiene y Escuela donde también se desplegó la atención hacia aspectos educativos que los médicos englobaron bajo el epígrafe general de Psicohigiene. Una denominación que hacía referencia a la parcela de la higiene encargada de dictar las reglas que debían conducir al óptimo desarrollo y

⁵⁸ Con el excursionismo se pretendía que los niños y los adultos cobraran afición al campo y aprendieran a respetar las obras de la naturaleza y a disfrutar de los beneficios del aire libre. Esta misma idea fue la que condujo a la creación de Escuelas al aire libre o Escuelas Bosque, establecimientos donde se aprovechaban los elementos benéficos que ofrecía el campo para educar e instruir a los niños a los niños débiles y enfermizos de las clases populares. En relación a esta última iniciativa véase J. M. BERNAL MARTÍNEZ, « De las escuelas al aire libre a las aulas de la naturaleza », pp. 171-182.

⁵⁹ I. ALONSO DE VELASCO, *Colonias escolares y sanatorios marítimos*.

⁶⁰ N. GARCÍA Y GÓMEZ, *Las colonias escolares y las escuelas al aire libre en su aplicación al mejoramiento de la salud y de la enseñanza*. Sobre las colonias véase: Los trabajos que tratan el tema de las colonias escolares son numerosos, sirvan de muestra: M. PEREYRA, « Educación, salud y filantropía: el origen de las colonias escolares de vacaciones en España », pp. 145-168; R. CANO, C. REVUELTA, « Las colonias escolares: Una institución pedagógica de higiene preventiva en beneficio de los niños débiles de las escuelas primarias (1876-1936) », pp. 185-195; P. L. MORENO MARTÍNEZ, « Tiempos de paz, tiempos de guerra: la Cruz Roja y las colonias escolares en España (1920-1937) », pp. 139-160; P. L. MORENO MARTÍNEZ, « De la caridad y la filantropía a la protección social del Estado: las colonias escolares de vacaciones en España (1887-1936) », pp. 135-159.

⁶¹ M. TOLOSA LATOUR, *Sanatorios marítimos y sanatorios de altura para niños*.

conservación de las funciones mentales de los niños⁶². Los aspectos relacionados con la higiene mental de los escolares en los que intervinieron los médicos y los psiquiatras fueron numerosos, algunos tan controvertidos como la educación sexual y otros relacionados con el proceso de aprendizaje⁶³.

La cuestión de la sexualidad infantil comenzó a interesar al hilo de las campañas de higiene y educación sexual que impulsaron, en nuestro país, los reformadores sexuales en los años veinte y treinta⁶⁴. « Descubrir » que los niños presentaban comportamientos y tendencias sexuales desde sus primeros años de vida, obligó a los distintos profesionales implicados en el proceso educativo a reflexionar sobre las posibilidades de intervención que tenían sobre dicho ámbito. Los médicos consideraron que su aportación al campo de la pedagogía sexual era indispensable y se apresuraron a construir un discurso que, defendido desde la racionalidad científica, pretendía abrir la mente del niño a la verdad del sexo. La « ilustración aclaratoria de lo sexual » –a la que se refería, en una traducción libre de la *Sexuelle Aufklärung* de los alemanes, el neuropsiquiatra Gonzalo Rodríguez Lafora– quería acabar con el misterio y el silencio que, en torno al sexo, mantenía la sociedad burguesa y combatir la revelación descuidada y brutal que, según denunciaban los reformadores, se producía en el contexto de la clase obrera⁶⁵. El objetivo de la pedagogía sexual era aclarar de modo « científico » las ideas erróneas, las interpretaciones « peligrosas », y los mitos y creencias injustificados, evitando recurrir a la amenaza del castigo (generalmente de tipo moral, al identificar el sexo con el pecado) o de la enfermedad, dos mecanismos de vigilancia y corrección muy utilizados hasta principios de siglo. La educación sexual tenía, además, una finalidad preventiva y de regulación social, ya que buscaba controlar los comportamientos para prevenir enfermedades venéreas, evitar prematuras experiencias sexuales y embarazos no deseados, impedir la existencia de irregularidades

⁶² E. MIRA, « Psicohigiene infantil », pp. 166-168 y 206-209.

⁶³ Sobre esta cuestión véase M. DEL CURA, « Psiquiatría y pedagogía en la España de los años veinte y treinta », pp. 37-58.

⁶⁴ Entre los textos que analizan la sexualidad en la España de esta época pueden verse: F. VÁZQUEZ, ANDRÉS MORENO, *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*; J. L. GUEREÑA (ed.), *La sexualidad en la España contemporánea (1800-1950)*.

⁶⁵ G. RODRÍGUEZ LAFORA, « La educación sexual », pp. 481-490, 543-549 y 481-482. El trabajo sería reproducido, en forma de capítulo, unos años más tarde en el libro: G. RODRÍGUEZ LAFORA, M. COMAS, *La educación sexual y la coeducación de los sexos*.

en la futura conducta sexual y la formación de hábitos auto-eróticos y, finalmente, prevenir el desarrollo de neurosis en la etapa adulta⁶⁶.

En cuanto a las cuestiones relacionadas con el aprendizaje, es importante señalar que una de las demandas de la Nueva Pedagogía era abandonar el excesivo intelectualismo que había imperado en la escuela hasta ese momento⁶⁷. Para que el niño pudiese aprender en las mejores condiciones aquello que se le enseñaba en el ámbito escolar se iba a reglamentar el ejercicio mental basándose en estudios realizados sobre la curva del trabajo mental, la fatiga mental o *surmenage*⁶⁸, los diversos métodos de memorización, y los diversos tipos infantiles de atención⁶⁹. En definitiva, la medicina iba a contribuir – en palabras del psiquiatra Emilio Mira– a « taylorizar » el aprendizaje; a reorganizarlo para asegurarse el aumento del rendimiento escolar.

Con tal aspiración, es lógico que otro de los objetivos de la psicohigiene fuese el estudio de las aptitudes de los escolares. La medición de la inteligencia infantil ofrecía múltiples posibilidades tanto en el campo de la incipiente orientación escolar y profesional⁷⁰, como en las cuestiones de la sobredotación e infradotación escolar. A pesar de las evidentes dificultades que presentaba definir y, por extensión, medir una

⁶⁶ Estos dos últimos puntos iban a ser centrales en el enfoque de la pedagogía sexual que iba a plantear el psicoanálisis. Véase J. M. SACRISTÁN, « Técnica del Psicoanálisis infantil », pp. 337-342; Á. GARMA, « La higiene mental en la infancia. Consideraciones psicoanalíticas », pp. 312- 321. Un análisis de las propuestas psicoanalíticas de Garma en relación a la educación sexual puede verse en M. DEL CURA, R. HUERTAS, « Medicina y sexualidad infantil en la España de los años treinta. La aportación del psicoanálisis a la pedagogía sexual », pp. 987-1002.

⁶⁷ Sobre los nuevos planteamientos psicopedagógicos véase M. A. CEREZO MANRIQUE, *Los comienzos de la psicopedagogía en España (1882-1936)*, pp. 15-27.

⁶⁸ La fatiga mental o psíquica se planteaba como un problema relacionado con el exceso de trabajo mental que no sólo podía afectar la capacidad de atención del sujeto sino que podía llegar a producir en el mismo una mengua del funcionamiento mental e, incluso, trastornos nerviosos. Para poder medir esta fatiga mental se diseñaron aparatos, instrumentos y pruebas que suministraban información sobre sus signos (placas estesiométricas de Binet, método de digitaciones rítmicas de Stern, método de memoria de cifras y combinaciones de Ebbinghaus, etc.). Véase M. SAIZ *et alii*, «Aproximación a los inicios de la medición psicológica en Cataluña», pp. 41-52.

⁶⁹ G. RODRÍGUEZ LAFORA, « La Jornada escolar del niño y el maestro », pp. 145-153. Una reflexión sobre los valores y las circunstancias que han influido en la construcción del tiempo escolar se encuentra en los trabajos de A. ESCOLANO, « Tiempo y educación. Notas para una genealogía del almanaque escolar », pp. 55-79; « Tiempo y educación. La formación del cronosistema. Horario en la escuela elemental (1825-1931) », pp. 127-163.

⁷⁰ Sobre el desarrollo de la orientación profesional en ese periodo pueden verse entre otros: M. Á. CEREZO MANRIQUE, « La orientación psicopedagógica y la escuela. Una perspectiva histórica »; J. A. BENAVENT, *La orientación psicopedagógica en España. Vol I: Desde sus orígenes hasta 1939*.

entidad tan compleja como la inteligencia⁷¹, los psiquiatras y médicos españoles no renunciaron a utilizar las nuevas herramientas que ofrecía la psicología experimental y durante los años veinte y treinta aplicaron muchos de los tests desarrollados durante este periodo, adaptándolos, en ocasiones, a las características de los niños españoles⁷². Estos profesionales valoraron su carácter práctico, su moderado coste y la facilidad de su manejo. No obstante, admitieron que presentaban limitaciones relacionadas con su fiabilidad y recomendaron matizar la naturaleza de la información que ofrecían, advirtiéndoles que, incluso, podían ser inútiles y hasta perjudiciales cuando eran utilizados por personas que ignoraban « la psicología normal y la fisiología del cerebro⁷³ ».

La individualización de las aptitudes de los escolares iba a servirles para orientar a los niños hacia el trabajo que más se adecuaba a su « gusto » y sus capacidades, contribuyendo de este modo a su adaptación escolar y profesional y evitando la aparición de enfermedades mentales relacionadas con la incapacidad de adaptación de los individuos al ambiente social⁷⁴. También iba a permitirles identificar a niños que presentaban diferencias respecto al nivel intelectual de sus compañeros y, basándose en esas diferencias, construir nuevas categorías infantiles dentro del contexto escolar. En este periodo, los niños superdotados y los niños anormales se convirtieron en protagonistas de los discursos y las actuaciones de los médicos⁷⁵.

La cuestión de los niños mentalmente anormales

⁷¹ Los expertos reconocían que la inteligencia presentaba un carácter polisémico al designar, por un lado, un concepto íntimo, subjetivo, inalterable compartido por todos y, por el otro, un concepto científico que variaba al compás de las doctrinas epistemológicas dominantes y que adoptaba infinitas formas de expresión. Véase E. MIRA, « ¿Qué es la inteligencia? », pp. 56-62; E. MIRA, « El desarrollo de las funciones mentales en el niño », pp. 529-535.

⁷² La literatura de la época respecto a esta cuestión es abundante, sirvan de ejemplo: M. RODRIGO, P. ROSELLÓ, « Revisión española de los tests de Claparède », pp. 81-87; E. MIRA, « Sobre el valor del psicodiagnóstico de Rorschach », pp. 808-845; M^a SORIANO, C. JUARROS, « El método de Rorschach en los niños », pp. 66-69; C. BASSOLS, « Examen del nivel mental de los niños », pp. 21-30; E. MIRA, « Cómo se exploran las aptitudes psíquicas », pp. 97-105 y 171-176; J. GERMAIN, M. RODRIGO, *Problemas de inteligencia. Revisión española y adaptación práctica del método de Terman*; A. LINARES MAZA, « Investigaciones con el Psicodiagnóstico de Rorschach en niños normales españoles », pp. 693-738; J. COMAS, R. LAGO, « Las pruebas mentales y de instrucción », pp. 493-497.

⁷³ Esta última afirmación era hecha por el médico César Juarros en la obra: Ministerio de Educación Pública y Bellas Artes (1926), *Escuela Central de Anormales. Estado actual de la enseñanza en España*, p. 20.

⁷⁴ J. GERMAIN, La orientación y selección profesional, pp. 25-31; J. GERMAIN, « Las instituciones de orientación profesional y la higiene mental », pp. 337-347.

⁷⁵ A. LINARES MAZA, « Diagnóstico de niños anormales y superdotados », pp. 412-417 y 456-464.

El problema de los niños con dificultades de instrucción, a los que se englobó bajo el controvertido y poco preciso término de « niños anormales »⁷⁶, comenzó a estar presente en la literatura médico-pedagógica española prácticamente desde comienzos de siglo⁷⁷. Para definir esta nueva categoría infantil los expertos utilizaron como referente fundamental aspectos relacionados con el comportamiento, básicamente el éxito en la escuela y la adaptación a las normas escolares. No obstante, el niño anormal fue definido también, y de manera destacada, como un individuo biológicamente anómalo; como una persona portadora de un defecto o una deficiencia en el plano físico o psíquico que generaba, a su vez, una incapacidad o una inaptitud. Esta incapacidad le impedía, según estos expertos, producir y adaptarse al entorno (sobre todo en el momento en que llegaba a adulto), lo que a su vez le convertía en una carga económica y, a menudo, en un individuo incapaz de adaptarse a las normas sociales. Estos últimos elementos sirvieron para convertir la anormalidad en un problema social y para justificar la urgencia de una intervención sobre estos niños⁷⁸. Los médicos, en colaboración con los pedagogos, se ocuparon de su diagnóstico con objeto de « expulsarlos » de la escuela ordinaria y de enviarlos a otras instituciones especializadas

⁷⁶ Una revisión de la, cada vez más rica, producción historiográfica española sobre este tema se encuentra en M. DEL CURA GONZÁLEZ, *Medicina y Pedagogía. La construcción de la categoría « infancia anormal » en España (1900-1939)*, pp. 30-36. Sirvan de muestra de los trabajos que allí se recogen: C. GARCÍA PASTOR, *La deficiencia mental como problema educativo. Estudio sobre sus orígenes*; M. HERRAIZ GASCUEÑA, *Aproximación a la educación especial española del primer tercio del siglo XX*; R. HUERTAS, *Clasificar y educar. Historia natural y social de la deficiencia mental*; S. MOLINA GARCÍA, Á. GÓMEZ MORENO, *Mitos e ideologías en la escolarización del niño deficiente mental. Cuándo y cómo surgieron en España las Escuelas de Educación Especial*.

⁷⁷ Además del libro de G. RODRÍGUEZ LAFORA, *Los niños mentalmente anormales*, que se convirtió en el texto de referencia para el tema de los niños anormales, durante este periodo se publicaron bastantes artículos y monografías (escritos por médicos y pedagogos) sobre esta cuestión. Sirvan de muestra F. PEREIRA, *Por los niños mentalmente anormales*; M. GRANELL Y FORCADELL, *La cuestión de los niños anormales. Memoria presentada al Congreso de Educación protectora de la infancia abandonada, viciosa y delincuente*; V. MELCIOR Y FARRÉ, *Los niños anormales en Medicina Social*; J. MARÍN AGRAMUNT, *Tratamiento y educación de los niños anormales de uno y otro sexo en la familia y en la escuela. Acción del Estado en este sistema educativo*; M^a E. DE LA RIGADA, *Paidotecnia. Especialmente en lo que se refiere a los niños anormales*; C. JUARROS, *Educación de niños anormales: la Escuela Central de Anormales*; B. NONELL CAMP, *El problema de los anormales desde el punto de vista social*; J. MORAGUES, *La infancia anormal*.

⁷⁸ Sobre la construcción de esta categoría infantil véase R. HUERTAS; M. DEL CURA, « La categoría « infancia anormal » en la construcción de una taxonomía social en el primer tercio del siglo XX », pp. 115-117; F. ÁLVAREZ URÍA, « La configuración del campo de la infancia anormal. De la genealogía foucaultiana y de su aplicación a las instituciones de educación especial », pp. 91-122; M. DEL CURA, « Los niños anormales en la España del primer tercio del siglo XX: la construcción psico-pedagógica de una nueva categoría infantil », pp. 273-299.

creadas expresamente para ellos⁷⁹. En dichas instituciones los niños iban a ser sometidos a un tratamiento terapéutico-educativo, al que denominaron Pedagogía Terapéutica u Ortofrénica, en el que el trabajo y la utilidad social se convirtieron en dos puntos de referencia fundamentales⁸⁰. Para justificar la segregación de los niños anormales la medicina alimentó un discurso que defendía el derecho y la posibilidad que tenían estos niños de recuperarse, pero que también insistía en el coste económico y el problema de orden público que representaban⁸¹.

En definitiva, los médicos –que habían encontrado en los niños anormales una vía más para legitimar su intervención en la escuela– contribuyeron a través del proceso de medicalización al que fueron sometidos el cuerpo y la mente de los niños, no solo a configurar una nueva imagen social de la infancia, sino también a construir en su seno la diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE VELASCO, Ismael, *Colonias escolares y sanatorios marítimos*, Madrid, José Izquierdo, 1912.
- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel, « La búsqueda de un modelo institucional de protección a la infancia: Institutos, guarderías y hogares infantiles », en PERDIGUERO GIL, Enrique (ed.), *Salvad al niño. Estudios sobre la protección a la infancia en la Europa Mediterránea a comienzos del siglo XX*, Valencia, Seminari d'Estudis sobre la Ciència, 2004, pp. 155-194.
- ÁLVAREZ URÍA, Fernando, « La configuración del campo de la infancia anormal. De la genealogía foucaultiana y de su aplicación a las instituciones de educación especial », en FRANKLIN, Barry M. (ed.), *Interpretación de la discapacidad. Teoría e historia de la educación especial*, Barcelona, Ediciones Pomares & Corredor, 1996, pp. 91-122.
- ARTEAGA PEREIRA, Alfonso, *El arte de ser madre: Tratado práctico de puericultura*, Barcelona, Iberia, 1929.

⁷⁹ Durante la época se crearon instituciones, por iniciativa pública y privada, que han sido analizadas en distintos trabajos, entre otros cabe citar: M. DEL CURA GONZÁLEZ, *Medicina y Pedagogía*, pp. 199-275; M. DEL CURA, « El comienzo de la asistencia « oficial » a los niños anormales en España: La escuela municipal de Deficientes de Barcelona (1910-1936) », pp. 541-554; R. MOLINA ROLDÁN, « La Escuela Central de Anormales de Madrid », pp. 297-309; V. DEL BARRIO, « Francisco Pereira y su escuela sanatorio », pp. 275-282; M. SAIZ, D. SAIZ, « Lluís Folch y Torres y el Instituto Torremar », pp. 203-210.

⁸⁰ Sobre este asunto véase M. DEL CURA, R. HUERTAS, « Higiene mental y educación terapéutica: la Pedagogía ortofrénica en la España del primer tercio del siglo XX », pp. 89-107.

⁸¹ Los discursos desarrollados por los expertos para justificar la prevención y el tratamiento de los anormales han sido analizados en M. DEL CURA, J. MARTÍNEZ PÉREZ, « Entre la amenaza y la integración: sobre el discurso acerca de la Deficiencia Mental en España (1900-1936) », pp. 95-114.

- BALLESTER, Rosa, « La salud del niño en edad escolar: los inicios de la inspección médico-escolar en España », en Francisco MORENO SÁEZ (ed.), *La escuela y los maestros (1857-1970) [exposición]*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, pp. 111-124.
- BALLESTER, Rosa, BALAGUER, Enrique, « La infancia como valor y como problema en las luchas sanitarias de principios de siglo en España », *Dynamis*, 15, 1995, pp. 177-192.
- BALLESTER, Rosa, PERDIGUERO, Enrique, « “Levántate temprano, acuéstate pronto, y ocupa bien el día”: medicina, higiene y moral en la escuela primaria en España (1857-1936) », en BALLESTER, Rosa (ed.), *La medicina en España y en Francia y sus relaciones con la ciencia, la tradición y los saberes tradicionales (siglos XVIII a XX)*, Alicante, Instituto de cultura « Juan Gil-Albert », 1998, pp. 171-196.
- BALLESTER, Rosa, PERDIGUERO, Enrique, « Salud e Instrucción primaria en el ideario regeneracionista de la Institución Libre de Enseñanza », *Dynamis*, 18, 1998, pp. 25-50.
- BARNÉS, Domingo, « La función biológica de la infancia », *B.I.L.E.*, 46 (743), 1922, pp. 41-51.
- BARONA VILLAR, Carmen, *Las políticas de la salud. La sanidad valenciana entre 1855 y 1936*, Valencia, Universitat de Valencia, 2006, pp. 182-189.
- BARRIO, Victoria DEL, « Francisco Pereira y su escuela sanatorio », *Revista de Historia de la Psicología*, 22 (3-4), 2001, pp. 275-282.
- BASSOLS, Claudio, « Examen del nivel mental de los niños », *La Escuela Moderna*, 51, 1929, pp. 21-30.
- BENAVENT, José A., *La orientación psicopedagógica en España. Vol I: Desde sus orígenes hasta 1939*, Valencia, Promolibro, 1996.
- BERNABEU MESTRE, Josep, GASCÓN PÉREZ, Encarna, *Historia de la Enfermería de Salud Pública en España (1860-1977)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 61-74.
- BERNABEU MESTRE, Josep, ESPLUGUES PELLICER, Josep Xavier, GALIANA SÁNCHEZ, María Eugenia, « Higiene y Pedagogía: el primer congreso de Higiene Escolar (Barcelona, 1912) », en PERDIGUERO GIL, Enrique (ed.), *Salvad al niño. Estudios sobre la protección a la infancia en la Europa Mediterránea a comienzos del siglo XX*, Valencia, Seminari d’Estudis sobre la Ciència, 2004, pp. 251-269.
- BERNAL MARTÍNEZ, José Mariano, « De las escuelas al aire libre a las aulas de la naturaleza », *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 20, 2000, pp. 171-182.
- BOROBIO, Patricio, « Educación e Higiene », *Pro Infancia*, 76 y 77, 1915, pp. 89-100 y 188-197, pp. 99 y 188.
- BORRÁS LLOP, José María (ed.), *Historia de la Infancia en la España contemporánea, 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales & Fundación Sánchez Ruipérez, 1996.
- CALANDRE, Luis, « La medicina y la escuela », *Revista de Pedagogía*, 13, 1923, pp. 18-22.
- CANO, Rufino, REVUELTA, Clara, « Las colonias escolares: Una institución pedagógica de higiene preventiva en beneficio de los niños débiles de las escuelas primarias (1876-1936) », *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 22, 1995, pp. 185-195.
- CASTEJÓN, Ramón, PERDIGUERO, Enrique, BALLESTER, Rosa, « Los medios de comunicación al servicio de la lucha antivenérea y la protección de la salud materno-

- infantil (1900-1950) », *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 13 (2), 2006, pp. 411-37.
- CEREZO MANRIQUE, Miguel Ángel, « La orientación psicopedagógica y la escuela. Una perspectiva histórica », *Revista electrónica Interuniversitaria de formación del profesorado*, 1 (0), 1997. [<http://www.uva.es/aufop/publica/actas/viii/orienta.htm>], consulta 16/6/2012].
- CEREZO MANRIQUE, Miguel Ángel, *Los comienzos de la psicopedagogía en España (1882-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 127-150.
- CLAPARÈDE, Édouard, « Las ideas pedagógicas de Rousseau y el concepto funcional de la infancia », *B.I.L.E.*, 38 (646), 1914, pp. 1-8.
- COHEN AMSELEM, Arón, « La infancia entre la vida y la muerte. La mortalidad de los niños », en BORRÁS LLOP, José María (ed.), *Historia de la Infancia en la España contemporánea*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales & Fundación Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 109-148.
- COLL Y BOFILL, Juan, *Mortalidad infantil de Barcelona según las clases sociales*, Barcelona, Tipografía la Académica, 1900.
- COLMENAR ORZAES, Carmen, « Nodrizas y lactancia mercenaria en España durante el primer tercio del siglo XX », *Arenal*, 14 (2), 2007, pp. 336-359.
- COLMENAR ORZAES, Carmen, « La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el Franquismo », *Historia de la Educación*, 28, 2009, pp. 161-183.
- COMAS, Juan, CORREAS, Dionisio, *Cantinas y colonias escolares*, Madrid, Revista de Pedagogía, 1935.
- COMAS, Juan, LAGO, Regina, « Las pruebas mentales y de instrucción », *Revista de Pedagogía*, 143, 1933, pp. 493-497.
- COOTER, Roger (ed.), *In the name of the child. Health and Welfare 1880-1940*, London, Routledge, 1992.
- CUESTA FERNÁNDEZ, Raimundo, *Felices y escolarizados: Crítica de la escuela en la era del capitalismo*, Barcelona, Octaedro, 2005.
- CURA GONZÁLEZ, Mercedes DEL, « Los niños anormales en la España del primer tercio del siglo XX: la construcción psico-pedagógica de una nueva categoría infantil », en PERDIGUERO GIL, Enrique (ed.), *Salvad al niño. Estudios sobre la protección a la infancia en la Europa Mediterránea a comienzos del siglo XX*, Valencia, Seminari d'Estudis sobre la Ciència, 2004, pp. 273-299.
- CURA GONZÁLEZ, Mercedes DEL, « El comienzo de la asistencia "oficial" a los niños anormales en España: La escuela municipal de Deficientes de Barcelona (1910-1936) », en CAMPOS, Ricardo, MONTIEL, Luis, HUERTAS, Rafael (eds.), *Medicina, Ideología e Historia en España (siglos XVI-XIX)*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 541-554.
- CURA GONZÁLEZ, Mercedes DEL, « Psiquiatría y pedagogía en la España de los años veinte y treinta », en CAMPOS, Ricardo, VILLASANTE, Olga, HUERTAS, Rafael (eds.), *De la « edad de plata » al exilio. Construcción y « reconstrucción » de la psiquiatría española*, Madrid, Frenia, 2007, pp. 37-58.
- CURA GONZÁLEZ, Mercedes DEL, *Medicina y Pedagogía. La construcción de la categoría « infancia anormal » en España (1900-1939)*, Madrid, CSIC, 2011.
- CURA GONZÁLEZ, Mercedes DEL, HUERTAS, Rafael, « Medicina y sexualidad infantil en la España de los años treinta. La aportación del psicoanálisis a la pedagogía sexual », *Hispania*, 64/3 (218), 2004, pp. 987-1002.

- CURA GONZÁLEZ, Mercedes DEL, HUERTAS, Rafael, « Higiene mental y educación terapéutica: la Pedagogía ortofrénica en la España del primer tercio del siglo XX », *Historia de la Educación*, 28, 2009, pp. 89-107.
- CURA GONZÁLEZ, Mercedes DEL, MARTÍNEZ PÉREZ, José, « Entre la amenaza y la integración: sobre el discurso acerca de la Deficiencia Mental en España (1900-1936) », en MIRANDA, Marisa, GIRÓN, Álvaro (eds.), *Cuerpo, Biopolítica y control social. América Latina y Europa en los siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 95-114.
- DÁVILA, Paulí, NAYA, Luis María (eds.), *La infancia en la historia. Espacios y representaciones*, Donostia, Espacio Universitario / Erein, 2005, (2 vol.).
- ESCOLANO, Agustín, « Tiempo y educación. La formación del cronosistema. Horario en la escuela elemental (1825-1931) », *Revista de Educación*, 301, 1993, pp. 127-163.
- ESCOLANO, Agustín, « Tiempo y educación. Notas para una genealogía del almanaque escolar », *Revista de Educación*, 298, 1992, pp. 55-79.
- FATÁS Y MONTES, Luis, *Cartilla elemental para las escuelas de niñas acerca de las causas de la mortalidad en la infancia evitables con la observación de los preceptos higiénicos*, Madrid, Victor Faure, 1904.
- FERNÁN PÉREZ, Juan, *Cartas a una novia: consejos de puericultura*, Madrid, s.n., 1929.
- FERNÁNDEZ ENGUITA, Mariano, *La cara oculta de la escuela. Educación y trabajo en el capitalismo*, Madrid, Siglo XXI, 1990.
- FILDES, Valerie, MARKS, Lara, MARLAND, Hilary (eds.), *Women and children first. International Maternal and Infant Welfare, 1870-1945*, Londres, Routledge, 1992.
- GARCÍA PASTOR, Carmen, *La deficiencia mental como problema educativo. Estudio sobre sus orígenes*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1987.
- GARCÍA Y GÓMEZ, Nieves, *Las colonias escolares y las escuelas al aire libre en su aplicación al mejoramiento de la salud y de la enseñanza*, Madrid, Tip. A. Ungríe, 1914.
- GARMA, Ángel, « La higiene mental en la infancia. Consideraciones psicoanalíticas », *Revista de Pedagogía*, 127, 1932, pp. 312-321.
- GERMAIN, José, « La orientación y selección profesional », en *Revista de Pedagogía*, 109, 1931, pp. 25-31.
- GERMAIN, José, « Las instituciones de orientación profesional y la higiene mental », *Revista de Pedagogía*, 164, 1935, pp. 337-347.
- GERMAIN, José, RODRIGO, Mercedes, *Problemas de inteligencia. Revisión española y adaptación práctica del método de Terman*, Madrid, Espasa Calpe, 1930.
- GONZÁLEZ REVILLA, Gerardo, *Para las madres. Cartilla elemental para las escuelas de niñas sobre las causas de la mortalidad de los niños y la manera de evitarla*, Bilbao, Tipografía Popular, 1904.
- GRANELL Y FORCADELL, Miguel, *La cuestión de los niños anormales. Memoria presentada al Congreso de Educación protectora de la infancia abandonada, viciosa y delincuente*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, 1907.
- GRANJEL, José Luis, *Historia de la Pediatría Española*, Barcelona, Asociación española de Pediatría, 1980.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « Urbanidad, higiene e higienismo », *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 20, 2000, pp. 61-72.
- GUEREÑA, Jean-Louis (ed.), *La sexualidad en la España contemporánea (1800-1950)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2011.

- HALL, Stanley G., « Las nuevas ideas sobre la infancia », *B.I.L.E.*, 39 (669), 1915, pp. 353-356.
- HEREDERO GÓMEZ, Luis, *Acción protectora del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, para disminuir la mortalidad de la infancia de la primera edad*, Madrid, Imp. Municipal, 1921.
- HERRAIZ GASCUEÑA, Mariano, *Aproximación a la educación especial española del primer tercio del siglo XX*, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- HUERTA, Luis, « Génesis de la Semana Médico-Pedagógica », en HUERTA, Luis (ed.), *Semana Médico-Pedagógica*, Madrid, Imprenta Comercial, 1930, pp. 239-243.
- HUERTAS, Rafael, « Niños degenerados Medicina mental y regeneracionismo en la España del cambio de siglo », *Dynamis*, 18, 1998, pp. 157-179.
- HUERTAS, Rafael, CAMPOS, Ricardo, « Medicina y Regeneracionismo en la España del siglo XX », en CORTÉS, María Teresa, NARANJO, Consuelo, URIBE, José Alfredo (eds.), *El Caribe y América Latina. El 98 en la coyuntura imperial*, Morelia, Universidad de Michoacán, 1999, t. II, pp. 257-266.
- HUERTAS, Rafael, *Clasificar y educar. Historia natural y social de la deficiencia mental*, Madrid, CSIC, 1998.
- HUERTAS, Rafael, *Los laboratorios de la norma: medicina y regulación social en el estado liberal*, Madrid, Octaedro, 2008, pp. 69-82.
- HUERTAS, Rafael, CURA GONZÁLEZ Mercedes DEL, « La categoría “infancia anormal” en la construcción de una taxonomía social en el primer tercio del siglo XX », *Asclepio*, 48 (2), 1996, pp. 115-117.
- *Inspección médico-escolar de Barcelona*, Barcelona, Tip. la Academia de Serra y Russell, 1920.
- JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, « La cuestión del “regeneracionismo” sanitario y su debate durante la Segunda República: elementos de clase e ideología », *Dynamis*, 18, 1998, pp. 285-314.
- JUARROS, César, *Educación de niños anormales: la Escuela Central de Anormales*, Madrid, Imp. Torrent y Cia., 1925.
- JUDERÍAS, Julián, *La infancia abandonada. Leyes e instituciones protectoras*, Madrid, Tip. Jaime Ratés, 1912.
- JUDERÍAS, Julián, *La protección a la infancia en el extranjero*, Madrid, Imp. Eduardo Arias, 1908.
- LINARES MAZA, Antonio, « Diagnóstico de niños anormales y superdotados », *Revista de Pedagogía*, 117 y 118, 1931, pp. 412-417 y 456-464.
- LINARES MAZA, Antonio, « Investigaciones con el Psicodiagnóstico de Rorschach en niños normales españoles », *Archivos de Neurobiología*, 12, 1932, pp. 693-738.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Álvaro, *La acción social de la mujer en la higiene y mejoramiento de la raza*, Madrid, Imp. de los Sucesores de M. Minuesa de los Ríos, 1915.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Álvaro, *Los inicios de la protección social a la infancia en España*, Madrid, Imp. de Eduardo Arias, 1908.
- MAJÁN GIL, Natividad, *La protección a la infancia en España a través de la obra de Rafael Ulecia y Cardona y de los consultorios de niños y Gotas de leche*, Madrid, UCM, 1991.
- MARÍN AGRAMUNT, Jesús, *Tratamiento y educación de los niños anormales de uno y otro sexo en la familia y en la escuela. Acción del Estado en este sistema educativo*, Madrid, Imprenta artística de Sáez Hermanos, 1913.

- MARTÍNEZ VARGAS, Andrés, *En defensa de la Raza. Discurso inaugural, leído en la solemne apertura del Curso Académico de 1918 a 1919 ante el claustro de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, Tipografía la Académica, 1918.
- MASIP BUDESCA, Eduardo, *Memoria presentada a los Excmos. Sres. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director. General de Primera Enseñanza*. La Inspección Médico-Escolar de Madrid, Madrid, Imp. de Policarpo Sáez, 1912.
- MELCIOR Y FARRÉ, Víctor, *Los niños anormales en Medicina Social*, Barcelona, Tip. La Academia, 1911.
- MELGUIZO, Cayetano, *Consejos a las madres: preceptos de puericultura*, Logroño, Hijos de Merino, 1918.
- Ministerio de Educación Pública y Bellas Artes (1926), *Escuela Central de Anormales. Estado actual de la enseñanza en España*, Madrid, Blass, S.A. Tipográfica, 1926.
- Ministerio de la Gobernación, *Asamblea Nacional de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad*, vol. 2, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, Madrid, 1914.
- MIRA, Emilio, « ¿Qué es la inteligencia? », *Revista de Pedagogía*, 2, 1922, pp. 56-62.
- MIRA, Emilio, « Psicohigiene infantil », *Butlletí dels Mestres*, 32 y 34, 1923, pp. 166-168 y 206-209.
- MIRA, Emilio, « Sobre el valor del psicodiagnóstico de Rorschach », *Los Progresos de la Clínica*, 32, 1925, pp. 808-845.
- MIRA, Emilio, « El desarrollo de las funciones mentales en el niño », *Revista de Pedagogía*, 84, 1928, pp. 529-535.
- MIRA, Emilio. « Cómo se exploran las aptitudes psíquicas », *Revista de Pedagogía*, 99 y 100, 1930, pp. 97-105 y 171-176.
- MOLINA GARCÍA, Santiago, GÓMEZ MORENO, Ángel, *Mitos e ideologías en la escolarización del niño deficiente mental. Cuándo y cómo surgieron en España las Escuelas de Educación Especial*, Zaragoza, Mira editores, 1992.
- MOLINA ROLDÁN, Rosa, « La Escuela Central de Anormales de Madrid », en BERRUEZO, Reyes, CONEJERO, Susana (eds.), *El Largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días: XV Coloquio de Historia de la Educación*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2009, vol. 1, pp. 297-309.
- MORAGUES, Jerónimo, *La infància anormal*, Barcelona, (s.n.), 1933.
- MORENO MARTÍNEZ, Pedro L., « De la caridad y la filantropía a la protección social del Estado: las colonias escolares de vacaciones en España (1887-1936) », *Historia de la Educación*, 28, 2009, pp. 135-159.
- MORENO MARTÍNEZ, Pedro L., « Tiempos de paz, tiempos de guerra: la Cruz Roja y las colonias escolares en España (1920-1937) », *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 20, 2000, pp. 139-160.
- NASH, Mary, « Maternidad, maternología y reforma eugénica en España », en DUBY, George, PERROT, Michèle (eds.), *Historia de las Mujeres. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000, vol. 5, pp. 687-708.
- NAVARRO, Pedro, « Lactancia mercenaria: otra expresión de la doble moral burguesa », *Asclepio*, 34, 1982, pp. 33-70.
- NONELL CAMP, Benjamín, *El problema de los anormales desde el punto de vista social*, Barcelona, Hijos de J. Espasa, 1930.

- PALACIO LIS, Irene, « “Consejos a las madres”: autoridad, ciencia e ideología en la construcción social de la función materna. Una mirada al pasado », *Sarmiento: anuario galego de historia da educación*, 7, 2003, pp. 61-80.
- PALACIO LIS, Irene, *Mujeres ignorantes: madres culpables. Adoctrinamiento y divulgación materno-infantil en la primera mitad del siglo XX*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003.
- PALACIO LIS, Irene, « Proteger y reformar: moralización y alfabetización de la infancia marginada en el tránsito del siglo XIX al XX », en PERDIGUERO GIL, Enrique (ed.), *Salvad al niño. Estudios sobre la protección a la infancia en la Europa Mediterránea a comienzos del siglo XX*, Valencia, Seminari d'Estudis sobre la Ciència, 2004, pp. 221-249.
- PALACIO LIS, Irene, RUIZ RODRIGO, Cándido, *Redimir la inocencia. Historia, marginación infantil y educación protectora*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002.
- PASCUA, Marcelino, *La mortalidad infantil en España*, Madrid, Departamento de Estadísticas sanitarias, Dirección General de Sanidad, 1934.
- PERDIGUERO GIL, Enrique, « Popularización de la higiene en los manuales de economía doméstica en el tránsito de los siglos XIX y XX », en BARONA, Josep Lluís (ed.), *Malaltia i cultura*, Valencia, Seminari d'estudis sobre la Ciència, 1995, pp. 225-250.
- PERDIGUERO GIL, Enrique, « Hacia una organización sanitaria periférica: brigadas sanitarias e institutos provinciales », en ATENZA, Juan, MARTÍNEZ, José (eds.), *El centro secundario de Higiene rural de Talavera de la Reina y la sanidad española de su tiempo*, Toledo, JCCM, 2001, pp. 44-73.
- PERDIGUERO GIL, Enrique (ed.), *Salvad al niño. Estudios sobre la protección a la infancia en la Europa Mediterránea a comienzos del siglo XX*, Valencia, Seminari d'Estudis sobre la Ciència, 2004.
- PERDIGUERO GIL, Enrique, BERNABEU, Josep, « La Gota de leche en Alicante (1925-1940) », en BENEYTO, Ángel, BLAY, Francesc, LLORET, Joan (eds.), *Beneficència i Sanitat en els municipis valencians*, Alcoi, SEC/ACAC/CAEHA, 1999, pp. 291-310.
- PERDIGUERO GIL, Enrique, BALLESTER, Rosa, CASTEJÓN, Ramón, « Films in Spanish Health Education: The Case of Child Health (1928–1936) », *Hygiea Internationalis*, 6 (2), 2007, pp. 69-97.
- PERDIGUERO GIL, Enrique, ROBLES, Elena, « La protección a la infancia y la Sociedad Española de Higiene », en PERDIGUERO GIL, Enrique (ed.), *Salvad al niño. Estudios sobre la protección a la infancia en la Europa Mediterránea a comienzos del siglo XX*, Valencia, Seminari d'Estudis sobre la Ciència, 2004, pp. 93-120.
- PEREIRA, Francisco, *Por los niños mentalmente anormales*, Madrid, Lib. Sucesores de Hernando, 1907.
- PEREYRA, Miguel, « Educación, salud y filantropía: el origen de las colonias escolares de vacaciones en España », *Historia de la Educación*, 1, 1982, pp. 145-168.
- POZO ANDRÉS, María del Mar DEL, « Salud, higiene y educación: origen y desarrollo de la Inspección Médico-Escolar en Madrid (1900-1931) », *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 20, 2000, pp. 95-119.
- RAMAS VARO, María Luisa, *La protección legal de la infancia en España. Orígenes y aplicación en Madrid (1900-1914)*, Madrid, Consejo Económico y Social, 2001.
- RIGADA, María Encarnación DE LA, Paidotecnia. Especialmente en lo que se refiere a los niños anormales, Madrid, Viuda de A. Álvarez, 1916.
- RODRIGO, Mercedes, ROSELLÓ, Pedro, « Revisión española de los tests de Claparède », *Revista de Pedagogía*, 15, 1923, pp. 81-87.

- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo, *Los niños mentalmente anormales*, Madrid, La Lectura, 1917.
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo, « La educación sexual », *Revista de Pedagogía*, 131, 1932, pp. 481-490 y 543-549.
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo, « La Jornada escolar del niño y el maestro », *Revista de Pedagogía*, 136, 1933, pp. 145-153.
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo, COMAS, Margarita, *La educación sexual y la coeducación de los sexos*, Buenos Aires, Losada, 1947.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, « Medicina y acción social en el España del primer tercio del siglo XX », en *Cuatro siglos de acción social. De la beneficencia al bienestar social*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 227-265.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, « La infancia entre la vida y la muerte. Una medicina para la infancia », en BORRÁS LLOP, José María, *Historia de la Infancia en la España contemporánea*, en *Historia de la Infancia en la España contemporánea, 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales & Fundación Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 149-192.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, « La construcción de la salud infantil. Ciencia, Medicina y Educación en la transición sanitaria en España », *Revista de Historia Contemporánea*, 18, 1998, pp. 19-52.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, « La Higiene infantil », en ATENZA, Juan, MARTÍNEZ, José (eds.), *El centro secundario de Higiene rural de Talavera de la Reena y la sanidad española de su tiempo*, Toledo, JCCM, 2001, pp. 215-233.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, « Rafael García-Duarte Salcedo y la consolidación de la Pediatría en la España del primer tercio del siglo XX », en « La Pediatría en Granada en las primeras décadas del siglo XX », *Cuadernos de Historia de la Pediatría española*, 3, junio 2012, pp. 4-16.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, ORTIZ GÓMEZ, Teresa, GARCÍA DUARTE-ROS, Olga, « Los Consultorios de lactantes y Gotas de Leche en España », *Jano*, 29 (663-H), 1985, pp. 1066-1072.
- RODRIGUEZ OCAÑA, Esteban, PERDIGUERO GIL, Enrique, « Ciencia y persuasión social en la medicalización de la infancia en España, siglos XIX y XX », *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 13 (2), 2006, pp. 303-324.
- ROY HERREROS, Pedro, *Instituciones de asistencia escolar*, Madrid, Imp. Municipal, 1928.
- RUBIO, Ricardo, « La Inspección médica escolar », *B.I.L.E.*, 33 (588), 1909, pp. 65-72.
- RUIZ RODRIGO, Cándido, PALACIO LIS, Irene, *Higienismo, educación ambiental y previsión escolar. Antecedentes y prácticas de Educación Social en España (1900-1936)*, Valencia, Universitat de Valencia, 1999, pp. 43-67.
- SACRISTÁN, José Miguel, « Técnica del Psicoanálisis infantil », *Revista de Pedagogía*, 92, 1929, pp. 337- 342.
- SAINZ DE LOS TERREROS, Carlos, « Introducción al estudio de la Inspección Médico-escolar », *Revista de Higiene Escolar*, 1 (1), 1935, pp. 4-14.
- SAINZ DE LOS TERREROS, Carlos, *Higiene escolar. Biología del alumno dentro y fuera de la escuela. Guía práctica para médicos y educadores*, Madrid, Francisco Beltrán, 1933.
- SAIZ DE LLAVERÍA, Trinidad, « La ignorancia de la mujer en los conocimientos de higiene y puericultura como primera causa de la mortalidad infantil », *Gaceta médica catalana*, 44, 1914, pp. 161-168.

- SÁIZ, Milagros, PERALTA, Alicia, TRUJILLO, José Luis, « Aproximación a los inicios de la medición psicológica en Cataluña », *Revista de Historia de la Psicología*, 16 (3-4), 1995, pp. 41-52.
- SÁIZ, Milagros, SÁIZ, Dolores, « Lluís Folch y Torres y el Instituto Torremar », *Revista de Historia de la Psicología*, 29 (3-4), 2008, pp. 203-210.
- SANG GIMENO, Alberto, « Infancia, mortalidad y causas de muerte en la España del primer tercio del siglo XX (1906-1932) », *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, 95, 2001, pp. 129-154.
- SORIANO, María, JUARROS, César, « El método de Rorschach en los niños », *Revista de Pedagogía*, 74, 1928, pp. 66-69.
- TERRÓN, Aída, « La higiene escolar: un campo de conocimiento disputado », *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 20, 2000, pp. 73-94.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, *Concepto y fines de la higiene popular*, Madrid, Vda. e Hijos de Tello, 1900.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, *El problema infantil y la legislación. Apuntes y bases para una ley de Protección a la Infancia*, Madrid, Revista de Legislación, 1900.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, *La protección a la infancia en España. Leyes y proyectos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1903.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, *Sanatorios marítimos y sanatorios de altura para niños*, Madrid, Est. Tip. De Valentín Tordesillas, 1909.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, *La defensa del niño en España*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos, 1916.
- TOLOSA LATOUR, Manuel, « Asociación española para el progreso de las ciencias. La inspección médico-escolar en España », *La Medicina Social Española*, 7 (77), 1917, pp. 69-71.
- ULECIA Y CARDONA, Rafael, *Mortalidad de la primera infancia*, Madrid, Revista de Medicina y Cirugía Prácticas, 1903.
- VARELA, Julia, ÁLVAREZ-URÍA, Fernando, *Arqueología de la escuela*, Madrid, La Piqueta, 1991.
- VÁZQUEZ, Francisco, MORENO, Andrés, *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, « Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica », *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 20, 2000, pp. 9-18.

**¿TIEMPO DE LA INFANCIA, TIEMPO DE LA ESCUELA?
OBLIGATORIEDAD ESCOLAR, TRABAJO INFANTIL Y GRATUIDAD DE LA ESCUELA EN LA
ESPAÑA CONTEMPORÁNEA
(SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX-PRINCIPIOS DEL SIGLO XX)**

Jean-Louis GUEREÑA
(ICD EA 6297, Université François-Rabelais, Tours)

Estamos acostumbrados hoy en día –por lo menos en el mundo occidental– a que el tiempo de la infancia sea en buena parte el tiempo de la escuela, con todo lo que ello conlleva, material y culturalmente. Pero, como bien se sabe, no ha sido siempre así y, durante mucho tiempo, hasta bien entrada la época contemporánea, cuando llegó a realizarse efectivamente el proyecto de escolarización de la juventud y a potenciarse un movimiento social a favor de la educación, como en España durante la Segunda República, las clases populares han permanecido indiferentes, en su conjunto, a la instrucción, y han mantenido luego varias formas de resistencia frente a la escolarización que se les pretendía imponer desde el Estado, incapaz durante mucho tiempo, por otra parte, de lograr la generalización efectiva de la escuela obligatoria, o sea de ofrecer el número necesario de escuelas y de maestros¹.

« El que necesita las 24 horas del día para buscar el mendrugo de pan que sostiene la vida », recordaba así en 1871 Joaquín Costa [1846-1911] en su memoria presentada al concurso convocado por la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País sobre el tema « Método de propagar la instrucción primaria en las poblaciones agrícolas y en las clases jornaleras », « no comprende que puedan existir necesidades de otro orden, tan

¹ Recogemos y ampliamos aquí diversos elementos expuestos anteriormente, particularmente en J. M^a BORRÁS LLOP (ed.), « Infancia y escolarización », capítulo 4º de la *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*, pp. 347-458.

importantes, tan perentorias como las mismas necesidades corporales; no comprende que la escuela responda a ningún fin esencial de la vida, y lejos de enviar a ella a sus hijos y de interesarse por su aprovechamiento, prefiere emplearlos, desde que saben andar, en guardar ovejas, en escarbar mieses, o en recoger estiércol² ».

El encuentro entre « Pueblo » y « Escuela » no resultaba, por lo tanto, tan sencillo y evidente como podía parecerlo a las élites políticas e intelectuales del país desde los tiempos de la Ilustración. Y el mismo concepto de « demanda de educación », al cual nos hemos referido³, no está exento de cierta ambigüedad. Esta demanda popular ha de relacionarse, en efecto, con la de los notables y de los profesionales de la enseñanza, que, progresivamente –por medio de su prensa y de sus congresos pedagógicos–, irán constituyendo un grupo de presión a favor del desarrollo de la educación obligatoria. Pero también encontraba resistencias en los medios y en las clases dominantes. Escolarización, ¿para qué? ¿Era la instrucción una necesidad social o individual?

El principio –otra cosa sería desde luego su realización– de « obligatoriedad escolar », inscrito en la legislación escolar española a partir de mediados del siglo XIX, puede permitir aclarar el debate entre escolarización y « utilidad » de la instrucción⁴. El intento de implantar la escuela obligatoria para los jóvenes obedecía, además, a objetivos ambiguos que tienen que ver con la función que se otorga a la educación : ¿instrumento de defensa y de legitimación del orden social?, ¿mecanismo de regulación y de socialización infantil?, o ¿herramienta útil para una emancipación individual o colectiva⁵?

La voluntad expresada por los liberales españoles (en particular desde la misma Constitución de Cádiz en 1812) de generalizar la escolarización elemental a todos los jóvenes españoles empezó a concretarse con la consolidación del Estado liberal tras la muerte de Fernando VII en 1833 y el proceso de centralización entonces llevado a cabo

² J. COSTA, *Ensayo sobre Fomento de la Educación Popular*, p. 12. Véase A. GIL NOVALES, « El problema de la educación popular según una memoria inédita de Costa », pp. 259-267.

³ Véase J.-L. GUEREÑA, « Le Peuple et l'École. La demande populaire d'éducation au XIX^e siècle », en J.-R. AYMES et alii, *L'enseignement primaire en Espagne et en Amérique latine du XVIII^e siècle à nos jours - Politiques éducatives et Réalités scolaires*, pp. 83-98.

⁴ Véase P. de ALCÁNTARA GARCÍA, *Teoría y práctica de la educación y la enseñanza, Curso completo de pedagogía expuesto conforme a un método rigurosamente didáctico*, t. II, pp. 261-368. El debate sobre la utilidad de la « instrucción del pueblo » es antiguo. Véase los discursos de CAMPOMANES, *Discurso sobre el fomento de la educación popular* (1774), y *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775).

⁵ J.-L. GUEREÑA, « Educación », pp. 257-263. Véase, por ejemplo, *El nuevo socialismo o la redención del trabajador* [Por un Obrero], p. 25.

desde el Estado junto con la paralela secularización —marcada esencialmente por la desamortización eclesiástica de 1836⁶—. Pero el siglo XIX se acabó en España sin haberse logrado el proceso de instrucción popular previsto no obstante en la legislación escolar y con todavía importantes tasas de analfabetismo y de subsescolarización aún presentes hasta bien entrado el siglo XX⁷. Sólo la implantación de una enseñanza realmente obligatoria y gratuita, lejos entonces de los medios financieros y humanos del país, podía pretender acabar con uno y otra. Y, visto desde principios del XXI, el siglo XX fue desde luego para España « el siglo de la entrada en la modernidad, o sea, el de su modernización social, económica y, por ende, educativa⁸ », logrando no sólo la generalización de la primera enseñanza sino también de la secundaria y en parte de la superior.

Tan sólo pretendemos en esta contribución presentar algunos momentos, referidos por lo esencial a la segunda mitad del siglo XIX y los primeros decenios del XX, en la difícil introducción de la obligatoriedad escolar, su elaboración legislativa y su lenta traducción concreta en los datos de escolarización, aludiendo a los obstáculos encontrados en los medios populares —entre los cuales cabe señalarse la realidad y la necesidad del trabajo infantil⁹.

El principio de la obligatoriedad escolar

Progresivamente, y no sin obstáculos ni resistencias (dentro de los propios niños y de sus familias), se implantó, pues, en España, a imagen de lo que sucedía en toda Europa con mayor o menor rigor, la configuración teórica y práctica de la escuela como tiempo y espacio obligatorios de la infancia, entre los seis y los nueve años primero, ampliado hasta los doce años a principios del siglo XX (en 1901) y a los catorce (en 1923). Se trataba de un marco general al que cabe añadir la educación preescolar —de « párvulos » (o sea

⁶ J.-L. GUEREÑA, « Estado y escuela en España. Los orígenes del Ministerio de Instrucción Pública », pp. 333-356 ; J.-L. GUEREÑA y A. VIÑAO FRAGO, *Estadística escolar, Proceso de escolarización y Sistema educativo nacional en España (1750-1850)*, pp. 105-201.

⁷ J.-L. GUEREÑA, « Infancia y escolarización », pp. 350-361.

⁸ A. VIÑAO FRAGO, *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX*, p. 11.

⁹ Sobre el trabajo infantil en la España de los siglos XIX y XX, véase J. M^a BORRÁS LLOP, « Zagales, pinches, gamenes... Aproximaciones al trabajo infantil » y « El trabajo infantil en el mundo rural español, 1849-1936. Género, edades y ocupaciones » así como la más reciente aportación colectiva dirigida por él mismo, *El trabajo infantil en España (1700-1950)*.

entonces antes de los seis años)— y la de « adultos » (por encima de los doce) para darnos cuenta de la importancia teórica cuando no real de la escuela en la vida de la infancia. El modelo escolar vendrá así a ser progresivamente el espacio esencial de los aprendizajes elementales (leer, escribir, contar), pero también, y sobre la base de una formación moral y religiosa siempre presente, un lugar clave de socialización infantil frente a la familia, el trabajo y la calle¹⁰.

La Constitución de Cádiz, la primera y la única constitución española en dedicar un título entero —el noveno— a la Educación, preveía precisamente la generalización de la enseñanza elemental por la construcción de una red escolar densa y completa, capaz de alfabetizar a todos los españoles. « En todos los pueblos de la Monarquía », indicaba su bien conocido artículo n° 366, « se establecerán escuelas de primeras letras, en las que se enseñará a los niños a leer, escribir y contar, y el catecismo de la religión católica, que comprenderá también una breve exposición de las obligaciones civiles¹¹ ». Asimismo, la Constitución gaditana establecía una relación directa entre ciudadanía y alfabetización¹². La coyuntura de principios del siglo XIX no era sin embargo de las más favorables para llevar a cabo tal propósito. En 1808 se abría en efecto un largo período de crisis del que España sólo se recuperaría, desde la perspectiva —pero no sólo— del proceso de escolarización y alfabetización, a finales de la minoría de edad de Isabel II¹³. Cabe señalar no obstante, entre los antecedentes de la enseñanza obligatoria, la normativa navarra de 1780-1781. La Ley 41 de las Cortes de Navarra estipulaba en efecto la instrucción obligatoria para los niños y niñas de cinco a doce años¹⁴.

Tras las indicaciones generales contenidas en la Constitución de 1812 —así como en el *Reglamento general de Instrucción Pública* de 1821— acerca de la escolarización, la ley sobre la enseñanza primaria de 1838 dedicaba un capítulo a exponer los « deberes de los padres de familia o personas de quienes dependan los niños », por cuyo cumplimiento habían de velar las autoridades. « Siendo una obligación de los padres el procurar a sus hijos [...] aquel grado de instrucción que pueda hacerlos útiles a la sociedad y a sí

¹⁰ J.-L. GUEREÑA, *El alfabeto de las buenas maneras. Los manuales de urbanidad en la España contemporánea*.

¹¹ *Constitución política de la monarquía española. Promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*, p. 120.

¹² *Constitución política de la monarquía española. Promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*, p. 11 (art. 25-6).

¹³ Véase A. GIL Y ZÁRATE, *De la Instrucción pública en España*, p. 243.

¹⁴ J. RUIZ BERRIO, « La Educación del Pueblo Español en el proyecto de los Ilustrados », pp. 179-180.

mismos », recordaba la ley, « las comisiones locales procurarán por cuantos medios les dicte su prudencia estimular a los padres y tutores al cumplimiento de este deber importante, aplicando al propio tiempo toda su ilustración y su celo a la remoción de los obstáculos que lo impidan¹⁵ ».

La obligatoriedad escolar se situaba entonces, por lo tanto, en términos generales y relativos, bajo el ángulo de un deber moral, del que las Comisiones locales de instrucción primaria quedaban encargadas de vigilar su cumplimiento, o, por lo menos, de enseñar a los padres las ventajas de la instrucción y los peligros de la ignorancia. Aquellas « cuidarán », precisaba por su parte el *Reglamento de las comisiones de instrucción primaria* de 1839, « de que los niños, particularmente los pobres, asistan con regularidad a la escuela, dirigiéndose a los padres, y exhortándolos al cumplimiento del deber de educar a sus hijos, persuadiéndolos del beneficio que les resultara, y haciéndoles conocer el grave daño y posterior infelicidad que ocasionará a su familia el descuido en esta materia [...]»¹⁶.

La ley de Instrucción Pública de 1857, la famosa « Ley Moyano », iba a ser algo más precisa que la de 1838, y, en apariencia, más restrictiva, por la inclusión del precepto mismo de « obligatoriedad escolar ». Entre las bases aprobadas en julio por las Cortes para « formar y promulgar una ley de instrucción pública », figuraba en particular que « la enseñanza pública primera será gratuita para los que no puedan pagarla, y obligatoria para todos, en la forma que se determine¹⁷ ». Y según la Ley misma dictada en septiembre, la enseñanza primaria elemental era declarada « obligatoria para todos los españoles », entre los seis y los nueve años, pero podía recibirse fuera de la institución escolar, y, particularmente, en el seno del hogar familiar : « Los padres o tutores o encargados enviarán a las escuelas públicas a sus hijos y pupilos desde la edad de seis años hasta la de nueve; a no ser que les proporcionen suficientemente esta clase de instrucción en sus casas o en establecimiento particular¹⁸ ».

Pero, ¿quién iba a controlar esta obligación marcada por la Ley? El artículo 8º de la ley

¹⁵ Ley del 21-VII-1838, Título VI (« Deberes de los padres de familia o personas de quienes dependan los niños »), art. 26, pp. 8-9.

¹⁶ *Reglamento de las comisiones de instrucción primaria*, 18-IV-1839, art. 39, pp. 35-36. Incluso, el cura, miembro de la Comisión (art. 31 de la ley de 1838) quedaba invitado a rezar por la buena causa.

¹⁷ *Gaceta de Madrid*, n° 1660, 22-VII-1857, p. 1 (punto 6º).

¹⁸ *Ley de Instrucción Pública*, 9-IX-1857, art. 7º, p. 20.

de 1857 preveía, desde luego, sanciones a quienes infringieran la ley, pero sólo para aquellos que tuvieran alguna escuela en las proximidades. « Los que no cumplieren con este deber », señalaba así, « habiendo Escuela en el pueblo o a distancia tal que puedan los niños concurrir a ella cómodamente, serán amonestados y compelidos por la Autoridad y castigados en su caso con la multa de 2 hasta 20 reales¹⁹ ». Según los cálculos de Ildefonso Cerdá [1815-1876], la media de los salarios de los obreros de Barcelona, que no debían de ser de los peor pagados, se podía establecer en unos 7.76 reales²⁰. La multa más pequeña correspondía, por lo tanto, a una cuarta parte del jornal diario de estos obreros.

Y, ¿qué pasaba con su aplicación? « ¿De qué sirve declarar obligatoria la instrucción primaria » —interrogaba Fernando Garrido [1821-1883] unos años tras la promulgación de la ley de 1857— « si no se procura organizar los medios necesarios para hacer la obligación efectiva ; si en lugar de ofrecer estímulos que induzcan a los padres y tutores a cumplirla, se contenta con facultar a los alcaldes para imponer una ligera multa a los padres que no manden sus hijos a la escuela? [...] No se establece para los alcaldes que falten a este deber pena alguna ; de modo, que no siendo en rigor obligatorio para las autoridades populares, depende de su buena voluntad el que lo cumpla²¹ ». En 1906, por lo tanto casi cincuenta años después de la promulgación de la Ley, un maestro de escuelas catalán afirmaba desconocer un solo caso de haberse impuesto a padres de familia alguna multa por incumplimiento del artículo de la ley sobre obligatoriedad escolar²².

Tenemos constancia desde luego de que algunos alcaldes firmaron bandos al efecto, como el proclamado en Badajoz en junio de 1879 : « En el improrrogable término de 20 días, que concluirán en 15 del inmediato Julio, justificarán en esta Alcaldía con la correspondiente manifestación escrita de los respectivos profesores, los padres, tutores o encargados de los niños de ambos sexos comprendidos en las edades expresadas, la circunstancia de proporcionarles la instrucción primaria elemental, que hace obligatoria el

¹⁹ *Ley de Instrucción Pública*, 9-IX-1857, art. 7º, pp. 20-21.

²⁰ I. CERDÁ, « Monografía estadística de la clase obrera de Barcelona en 1856.-Espécimen de una estadística funcional de la vida urbana, con aplicación concreta a dicha clase », pp. 648-649.

²¹ F. GARRIDO, *La España contemporánea. Sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*, vol. 1, p. 520. Véase también R. MONROY Y BELMONTE, *La primera enseñanza obligatoria y gratuita. Memoria premiada con accésit por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en el concurso ordinario de 1878*, p. 18.

²² Según J. POCH I GARI, « Conversa Pedagógica en Tortosa », p. 511.

artículo 7º de la referida ley de 9 de Setiembre de 1857²³ ». También podemos citar otro Bando Municipal muy posterior (La Unión, 15 de octubre de 1927), muestra de que el problema seguía vigente a lo largo de los años²⁴.

Precisamente, el padre de la Ley, Claudio Moyano [1809-1890], explicaba, unos veinticinco años más tarde de haberla dictado, y ante un auditorio particularmente sensibilizado en este asunto (o sea los asistentes al Congreso Pedagógico de 1882), haber establecido « la pena pecuniaria como la más práctica y eso, después de haber examinado y consultado todo lo que se hace en Europa y América para hacer efectiva esta obligación ». « La pena de dos reales, que es el *mínimum* », concluía Moyano, « no abrumba a nadie, no abrumba a ningún padre, por escasos que sean sus recursos ; y sin embargo, es bastante para molestar a muchos, es bastante para ser pena²⁵ ».

La creación del cuerpo de inspectores escolares, prevista por la ley de septiembre de 1857 se orientaba, naturalmente, a obligar al cumplimiento de la Ley, « en su conjunto, pero en particular a hacer cumplir a los padres su obligación de mandar a sus hijos a la escuela²⁶ »: « En cada provincia habrá un Inspector de Escuelas de primera enseñanza ; las tres provincias Vascongadas tendrán un solo Inspector. En caso de necesidad reconocida, previa consulta del Real Consejo de Instrucción pública, podrán nombrarse hasta dos Inspectores en cada provincia, y en la de Madrid tres²⁷ ». Pero, ¿qué podía hacer un solo inspector en una provincia entera, y con qué medios? Tenían, claro está, como primera misión, la de inspeccionar las escuelas primarias de sus respectivas provincias²⁸, trabajo que, lógicamente, no llegaban a completar del todo durante el año. Así, entre 1861 y 1865, según la estadística oficial, los inspectores viajaron a 18.409 pueblos, visitaron 20.651 escuelas, algunas dos o tres veces, a veces más, pero 9.294 pueblos, o sea un tercio de ellos, y 6.136 escuelas, no habían recibido su visita²⁹.

²³ Bando municipal citado por Pedro de ALCÁNTARA, *Teoría y práctica de la educación y la enseñanza*, t. II, 1879, pp. 354-355. El documento precisa a continuación las multas establecidas por falta de asistencia a la escuela.

²⁴ Archivo Municipal de La Unión (Murcia).

²⁵ *Congreso Nacional Pedagógico*, pp. 59-60.

²⁶ *Congreso Nacional Pedagógico*, p. 60.

²⁷ *Ley de Instrucción Pública*, 9-IX-1857, art. 299, pp. 71-72.

²⁸ *Ley de Instrucción Pública*, 9-IX-1857, art. 303, p. 72, y art. 137 a 149 del *Reglamento general para la administración y régimen de la Instrucción pública*, 20-VII-1859, pp. 119-120.

²⁹ *Estadística de Primera enseñanza de 1865*, 2º apéndice de la *Estadística general de primera enseñanza, correspondiente al quinquenio que terminó en 31 de diciembre de 1870*, publicada por la Dirección General de Instrucción Pública, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, cuadro nº 7 (« Resumen de

Además, las Juntas locales de Instrucción Primaria³⁰, « que son las que han de velar por el cumplimiento de la Ley en esta parte³¹ », tenían otras muchas tareas, para las que era solicitada a menudo su intervención³². En 1877, por ejemplo, la Junta Provincial de Instrucción Primaria de la provincia de Huesca envió una circular a las Juntas locales de la provincia pidiéndoles adoptaran « cuantas medidas crean convenientes para que haya la debida concurrencia, excitando a los padres de familia a que cumplan con este importante deber³³ ». Y en febrero de 1883, el Ministro de Fomento –al cual quedaba adscrita la Dirección General de Instrucción Pública–, Germán Gamazo [1840-1901], persuadido de que « es ya indiscutible la competencia del Estado para exigir de los padres y los guardadores la obligación natural que tienen de dar a hijos y pupilos la instrucción y educación elementales [...] » y de que « nadie puede invocar sobre un menor, ni aun habiéndole dado el ser, el bárbaro derecho de mutilarle », privándole de asistir a la escuela, decretaba, entre otras medidas, la formación anual por dichas Juntas de « un empadronamiento o censo general de los niños y niñas residentes en los respectivos términos municipales y comprendidos dentro de la edad escolar [...] »³⁴. También pedía el entonces ministro que los alcaldes pongan « de manifiesto » a los inspectores de primera enseñanza, « cuando practicasen la visita de las Escuelas de su territorio », « los registros de multas que hubiesen impuesto en cumplimiento de la ley de 1857³⁵ ». Ya vimos qué pasaba con dichas multas o sea su práctica inexistencia.

Por otra parte, cabe señalar que el Código Civil de 1888, el primero de su clase en España, inscribía la educación de los niños entre las obligaciones de los padres para con sus hijos. « Los alimentos », indicaba en su artículo n° 142, « comprenden también la educación e instrucción del alimentista cuando es menor de edad ». « El padre, y en su defecto la madre », precisaba el artículo 155.1, « tienen, respecto de sus hijos no

los servicios de las Juntas de Instrucción pública y de los Inspectores de primera enseñanza durante el quinquenio », s.p.).

³⁰ *Ley de Instrucción Pública*, 9-IX-1857, art. 287 a 292, pp. 70-71, y *Reglamento general* de 1859, pp. 108-109.

³¹ *Estadística general de Primera enseñanza*, p. 73. La estadística evoca el descuido de muchas de las Juntas locales, pero también la ausencia de escuelas en número suficiente.

³² La estadística escolar de 1870 indica las principales misiones de que venían encomendadas (*Estadística general de Primera enseñanza*, cuadro n° 40, s. p.). Señalemos, por otra parte, que algunos miembros de estas Juntas eran analfabetos -3.701 de un total de 64.039 de 1865 a 1870, un 5.8 % (*Estadística general de Primera enseñanza*, cuadro n° 39).

³³ Circular del 28 de Octubre de 1877.

³⁴ Real Decreto, 23-II-1883, Exposición y art. 1°.

³⁵ Real Decreto, 23-II-1883, art. 4°.

emancipados: 1º El deber de alimentarlos, tenerlos en su compañía, educarlos e instruirlos con arreglo a su fortuna [...]»³⁶.

De todos modos, el incumplimiento mismo por parte del Estado de la Ley Moyano en materia de creación de centros escolares hacía inviable la realización efectiva de la obligatoriedad escolar –o, si invertimos los términos, del derecho a la educación–, si bien el número de escuelas y de alumnos tuvo, ciertamente, un crecimiento constante y sensible a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, desde 1850 (17.170 escuelas y 781.727 alumnos) a 1900 (29.776 escuelas, 1.856.343 alumnos), movimiento que seguirá a principios del siglo XX³⁷.

Al comentar en 1883 los datos de alumnos matriculados en las escuelas públicas en 1880 que mostraban una escolarización no desdeñable fuera del periodo de escolaridad obligatoria (en particular de los alumnos mayores de nueve años), el responsable de la enseñanza primaria en la Dirección General de Instrucción Pública llegaba a la conclusión de que había que reformar la ley de 1857 en cuanto a la edad escolar legal: « [...] Bien claramente se descubre que la Ley fue con exceso tímida en el señalamiento de la edad escolar, puesto que el país reconoce prácticamente la necesidad de que la educación de la infancia dé principio antes de aquella edad, y continúe también después de cumplida [...]. La reforma, pues, de la Ley en este punto es a todas luces urgentísima, y la ampliación de la edad escolar la exigen el interés de la enseñanza, los fines a que ésta aspira y que no pueden realizarse en el corto periodo de tres años [...]»³⁸.

La reforma educativa, llevada a cabo por el liberal Conde de Romanones [1863-1950] en el flamante Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, introducía en un decreto de octubre de 1901 (posteriormente elevado al rango de ley) –entre otros elementos importantes, como el pago por el Estado, y no los ayuntamientos, de las retribuciones de los maestros– la ampliación de la edad escolar en la primera enseñanza –cuya obligatoriedad « para todos los españoles » se reafirmaba–, « toda vez que para que se alcance el grado de instrucción completa en la Escuela, es menester que en ésta

³⁶ M. de BOFARULL, *El Código Civil español según la edición oficial anotado y concordado con la legislación y jurisprudencia española y los códigos extranjeros* [...], art. 142 y 155.1, pp. 66 y 69.

³⁷ « Resumen comparativo del número de Escuelas, Maestros, Alumnos matriculados y asistentes y de gastos, correspondientes al período de 1850 a 1908 », pp. 364-365.

³⁸ *Estadística general de primera enseñanza, correspondiente al decenio que terminó en 31 de diciembre de 1880, publicada por la Dirección General de Instrucción Pública*, p.93.

permanezcan los alumnos mayor tiempo de aquel en que antes frecuentaban estos establecimientos de enseñanza»: « Los padres y tutores o encargados enviarán a las Escuelas públicas, elementales o superiores, a sus hijos o pupilos desde la edad de seis años hasta la de doce, a no ser que justifiquen cumplidamente que les proporcionen esta clase de enseñanza en sus casas o en establecimientos particulares [...]»³⁹.

En junio de 1909, el Ministro de Instrucción Pública de turno –en el marco del *bienio maurista*–, Faustino Rodríguez San Pedro [1823-1925], procedía a una nueva redacción de los artículos 7º y 8º de la ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, ampliando lógicamente el periodo de obligatoriedad escolar, y en vez de repetir el ineficaz sistema de sanciones previsto en 1857, lo sustituía por la obligación de inscribir a todos los niños y niñas « escolarizables » –o sea en edades comprendidas entre los seis y doce años– en un « Registro escolar » llevado por los Ayuntamientos, « para hacer efectiva la escolarización⁴⁰ »: « El Alcalde de cada Ayuntamiento publicará anualmente dentro de la última quincena del mes de Septiembre, las listas de los niños de su Municipio que, con arreglo a los padrones, la estadística municipal y el censo, están comprendidos en la edad de seis a doce años, recordando al propio tiempo, por edicto, a los padres, tutores o encargados, la obligación que tienen de inscribir a sus hijos o pupilos en el Registro escolar, debiendo hacerlos figurar en la matrícula de una de las Escuelas de la localidad o de justificar la forma en que se les den la enseñanza elemental⁴¹ ». Si bien veía la luz aquel año de 1909 una importante estadística escolar⁴², la obligatoriedad escolar distaba aún de ser entonces una plena realidad, pese a los indudables progresos observados en la escolarización.

Indiferencia o resistencias frente a la escolarización

La ley de 1857 declaraba, pues, obligatoria, como ya vimos, la enseñanza primaria para los niños y las niñas de los seis a los nueve años, y se fundaba en el número total de habitantes –el establecido en los Censos oficiales de población– para determinar la red de

³⁹ Real Decreto, 26-X-1901, Exposición y art. 6º.

⁴⁰ Ley, 23-VI-1909.

⁴¹ Ley, 23-VI-1909. Véase también la Real orden de 10-VII-1909.

⁴² Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, *Estadística escolar de España en 1908 publicada por la Subsecretaría del Ministerio*.

escuelas necesarias para realizar tal objetivo. De acuerdo con esto, las escuelas primarias se subdividían, según la cifra de población de las localidades, las materias que se enseñaban –de lo considerado como esencial (lectura, escritura, cálculo, catecismo) a una oferta cultura más amplia, incluyendo por ejemplo Historia o Física–, y la cualificación de los maestros, en *escuelas elementales completas* –teóricamente, una escuela para niños en todos los pueblos de 500 habitantes, dos para niños y dos para niñas en las localidades de 2.000 habitantes, y una para cada sexo por cada 2.000 habitantes más ; *escuelas elementales incompletas* –para niñas en los pueblos de 500 habitantes, para niños o mixtas (pero con separación física de niños y niñas) en los pueblos de menos de 500 habitantes, –en este caso, la escuela podía ser sólo *de temporada*–; y *escuelas superiores* (en las capitales de provincia así como en ciudades de más de 10.000 habitantes).

Cincuenta años más tarde, tales normas establecidas por la Ley Moyano en materia de enseñanza elemental –lo que podríamos calificar de « oferta escolar »– no se habían cumplido aún de manera global, aunque otra cosa sería el cálculo por localidad, dadas las desigualdades que se podían observar. La Estadística escolar de 1908 seguía calculando en efecto la falta de escuelas existentes en función de las normas establecidas en 1857 y la estimaba en unas 10.000, que sólo serían 4.000 si se tomaban en cuenta las escuelas privadas⁴³.

Pero si la obligatoriedad escolar puede decretarse por acuerdo administrativo, su puesta en práctica efectiva no depende de una simple decisión administrativa –que no se puede cumplir además–, sino de un conjunto de factores económicos, políticos, sociales y culturales. La escuela, la escolarización, tienen que ser sentidas como una necesidad por el cuerpo social en su conjunto. « Como la instrucción se aprecia en proporción que se tiene, y se hacen esfuerzos para lograrla en proporción que se aprecia », recordaba Concepción Arenal [1820-1893] en su memoria presentada al concurso abierto por la Academia de Ciencias Morales y Políticas en 1878, « España está mal dispuesta para el trabajo y sacrificios que exige la enseñanza obligatoria si ha de ser una realidad, y no una

⁴³ *Estadística escolar de España en 1908*, pp. 1054-1055.

ley que no se cumple⁴⁴ ».

Unos veinte años antes, Antonio Gil y Zárate [1793-1861], el primer Director General de la Instrucción Pública en el Ministerio de Fomento, apuntaba la general indiferencia – por no decir la fuerte resistencia– de los padres y de la sociedad en su conjunto frente a la educación de los niños : « Por lo general los padres que pertenecen a las clases pobres, ignorantes y sin haber recibido ellos mismos educación alguna, desconocen su utilidad, y suelen alegar que, así como ellos han trabajado y vivido sin saber leer y escribir, así podrán vivir y trabajar sus hijos ; no faltando tampoco hombres preocupados que consideran como un mal el instruir el pueblo, y fortalecen con sus exhortaciones ese horror que el vulgo tiene a cuanto procura sacarle de las costumbres en que ha sido criado ». « Añádase a esto », proseguía Gil y Zárate, « que tanto los artesanos como los labradores suelen sacar partido del trabajo de sus hijos; y el cebo de la ganancia es un poderoso obstáculo a los progresos de la ilustración ; pues la codicia sirve entonces de pretexto y de apoyo a la natural indiferencia⁴⁵ ».

Podemos hallar un conjunto de reacciones a la escolarización en zonas rurales en la novela de María Luz Morales [1898-1980] *Maestrita rural*, cuando la protagonista, María Clara, joven maestra rural, llega al pueblo donde la escuela llevaba seis años cerrada : « ¿qué falta hacía abrirla? ¿No vivían todos así tan ricamente? Mientras estuvo abierta ¿no se moría la gente lo mismo? Los hijos de la tierra se han de curvar sobre la tierra, destripar sus terrones, regarla con su sudor y dejarse de lecturas y escrituras, que no echan al puchero, ni sirven para nada⁴⁶ ».

¿Puede decirse, a este respecto, que la crisis de 1898 dio a la Escuela la dimensión de un verdadero problema nacional? Algunos indicios permiten pensarlo desde luego, como la creación misma del Ministerio de Instrucción Pública en 1900 y la reforma educativa de principios del siglo XX⁴⁷. Sin embargo, las condiciones concretas de la escuela en España no favorecían su desarrollo, incluso si se produjo en los años finales del siglo XIX y principios del XX un importante movimiento político-pedagógico que, siguiendo a Costa, consideraba que « el problema de la regeneración de España es pedagógico tanto o

⁴⁴ C. ARENAL, *La instrucción del pueblo. Memoria premiada con accésit por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en el concurso ordinario de 1878*, p. 73.

⁴⁵ A. GIL Y ZÁRATE, *De la Instrucción pública en España*, t. I, pp. 252-253.

⁴⁶ M. L. MORALES, *Maestrita rural*, p. 11.

⁴⁷ J.-L. GUEREÑA, « La educación, ¿“cuestión nacional” después del 98? », pp. 165-177.

más que económico y financiero, y requiere una transformación profunda de la educación nacional en todos sus grados⁴⁸ ».

A la carencia y a las malas condiciones de los locales escolares, se añadían concepciones pedagógicas tradicionales que hacían que la Escuela estuviera asociada demasiado a menudo con la idea de sufrimiento –hasta físico– como para poder dejar buenos recuerdos, de acuerdo con el conocido aforismo según el cual « La letra con sangre entra », sistema tradicional de disciplina y aprendizaje escolares, sin embargo « completamente desautorizado » según los pedagogos⁴⁹. « La instrucción se impone », explicaba Eduardo Sanz y Escartín [1855-1939] en 1905, « es algo que recibimos ya formado del exterior, que debemos grabar con sufrimiento en nuestra mente, sin otra acción por nuestra parte más que la precisa para conservar en la memoria, como fórmulas rituales, lo aprendido, o para comprender, para unir a nuestra organización mental los principios a que debemos subordinar nuestro pensamiento y nuestra voluntad. ¿Necesitaremos indicar que este concepto autoritario e irracional de la enseñanza, que han rechazado casi por completo los pueblos que marchan a la cabeza de la civilización, es el que predomina en la instrucción pública de nuestro país⁵⁰ ».

La Escuela se vivía entonces –y se recordaba por lo esencial, en la memoria colectiva y en los testimonios que podemos recoger en los « escritos personales⁵¹ »–, como una imposición externa, como una experiencia dura, penosa y dolorosa, que dejaba marcas difíciles de borrar en el niño. « Esta frialdad de muchos pueblos », de la que se quejaba Luis Bello [1872-1935] en sus conocidos viajes por las escuelas de España durante la época de Primo de Rivera, « esta indiferencia manifiesta por la escuela, sería inexplicable si no hubiera un sordo y lejano rencor ». « Yo creo », añadía, « que los maestros de hoy pagan culpas de los bárbaros –y desdichados– maestros de otros siglos⁵² ».

Un siglo antes que Luis Bello, el testimonio de Federico Rubio [1827-1902] sobre sus recuerdos escolares hacia 1831 parecía aún más terrible. Según él, resultaba en efecto

⁴⁸ « Conclusiones o programa de la Asamblea Nacional de Productores », p. 92.

⁴⁹ M. CARDERERA, *Principios de Educación y Enseñanza*, p. 376.

⁵⁰ E. SANZ Y ESCARTÍN, « La Instrucción pública en España », p. 317.

⁵¹ J.-L. GUEREÑA, « Les écrits autobiographiques comme source pour l'Histoire de l'éducation dans l'Espagne contemporaine », pp. 39-69.

⁵² L. BELLO, *Viaje por las escuelas de España*, t. I, pp. 127-128.

« muy preferible estar en [la cárcel] que ir a una escuela de esa especie⁵³ ». En esas condiciones, no extraña que la primera moción presentada al Congreso Pedagógico de 1882 por Labra, Giner, Costa, Azcárate, Cossío, Caso, Llamas, y Lledó, profesores todos de la Institución libre de Enseñanza, tienda precisamente a hacer atractiva la enseñanza, con el fin de aumentar la escolarización. « La enseñanza debe ser obligatoria para todos, y gratuita para los que no pueden pagarla », pedían, « sin que en ningún caso se emplee la llamada retribución escolar. Uno de los medios de aumentar la asistencia de los alumnos a las escuelas, es que éstas posean un local construido con arreglo a los principios de la pedagogía y la higiene, y capaz, por tanto, de hacer atractiva la enseñanza⁵⁴ ».

Otra moción, presentada al mismo Congreso de 1882 por Cándido Domingo y Ginés [1836-1909], maestro zaragozano, autor unos años más tarde de una respuesta a la encuesta de la Comisión de Reformas Sociales⁵⁵, proponía la gratuidad total de la primera enseñanza. « La educación popular », decía, « debe ser gratuita para todos ; para el pobre, porque no puede costearla; y para el rico, porque es justo que se le dé parte en aquello que él paga⁵⁶ ». No olvidemos que el concurso abierto por la Academia de Ciencias Morales y Políticas en 1878, al que hemos aludido y cuyo fallo se realizó en 1881 –resultando premiados los trabajos presentados por Rafael Monroy y Belmonte, Concepción Arenal y Ricardo Molina⁵⁷–, planteaba conjuntamente dos preguntas, con el empleo del futuro, clara señal de que se consideraba que no se trataba entonces de una realidad sino de un proyecto a más o menos largo plazo: « ¿La primera enseñanza deberá ser obligatoria? ¿Deberá ser gratuita? Medios más eficaces para obtener el cumplimiento de aquel deber por las familias ».

Trabajo infantil y gratuidad de la escuela

El argumento principal esgrimido en los hogares populares seguía residiendo en efecto

⁵³ F. RUBIO, *Mis maestros y mi educación. Memorias de niñez y juventud. Obra póstuma e inédita*, p. 96.

⁵⁴ Congreso Nacional Pedagógico, p. 356.

⁵⁵ C. DOMINGO Y GINÉS, *Informe que sobre la cultura intelectual y moral de la clase obrera ha escrito*. Sobre el autor, véase M^a R. DOMÍNGUEZ CABREJAS, *Sociedad y educación en Zaragoza durante la Restauración (1874-1902)*, vol. 1, pp. 325-328.

⁵⁶ Congreso Nacional Pedagógico, p. 357. También son de interés los « Datos para la redacción de un proyecto de ley de Instrucción primaria, suministrados por D. Manuel Panero Martínez, Inspector de la provincia de La Coruña », p. 348.

⁵⁷ *Gaceta de Madrid*, 18-II-1881, n° 49, p. 474.

en la necesidad del salario de los niños, siendo por lo tanto el principal obstáculo a la escolarización el trabajo infantil⁵⁸. « El trabajo de los niños », afirmaba así en 1884 la Comisión local de Reformas Sociales de Alcoy en respuesta a la pregunta 108 del cuestionario de la Comisión de Reformas Sociales —« Si el trabajo de los niños es incompatible con la asistencia de aquéllos a las escuelas de instrucción primaria⁵⁹ », « es incompatible con su asistencia a las escuelas de instrucción primaria, y tampoco pueden asistir a las nocturnas por la razón fácil de comprender de que cuando terminan el trabajo corporal no están sus escasas fuerzas en estado de emprender otro intelectual⁶⁰ ».

En particular en la Cataluña industrial, desde la primera mitad del siglo XIX⁶¹, la explotación de los niños, a partir de la edad de los seis o siete años, con jornadas laborales de 12 a 15 horas y a veces hasta de 16 horas, era una realidad, entonces denunciada repetidas veces por médicos e higienistas, como Pedro Felipe Monlau [1808-1871] en 1847⁶², o Joaquín Salarich [1816-1884] en 1855⁶³. « La industria española », podía afirmar así Roque Membiela y Salgado en 1885, « no sólo recibe a los niños menores de ocho años en las fábricas y los talleres, sino también oblígales a trabajar más de lo que pueden [...]. Hay en España innumerables fábricas donde vense niños y niñas de seis a siete años trabajando en pesadas máquinas catorce o dieciséis horas diarias ; naturalezas jóvenes agostadas en flor, endebles, raquíticas y pobres que llenan las tablas necrológicas por el

⁵⁸ Véase J. M^a BORRÁS LLOP, « “Antes de nacer sabíamos trabajar”. Absentismo escolar y trabajo infantil en el Madrid rural del primer tercio del siglo XX », C. SARASÚA GARCÍA, « El acceso de niños y niñas a los recursos educativos en la España rural del siglo XIX » y A. VIÑAO FRAGO, « Tiempos familiares, tiempos escolares (Trabajo infantil y asistencia escolar en España durante la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX) ». Entre las monografías de la época considerada, amén de las citadas más abajo, podemos mencionar las de J. SALLARES Y PLA, *El trabajo de las mujeres y de los niños. Estudio sobre sus condiciones actuales* ; I. de VILLOTA Y PRESILLA, *El trabajo de los menores de dieciocho años en España* ; J. JUDERÍAS, *El problema de la infancia obrera en España*.

⁵⁹ Comisión para el estudio de las cuestiones que interesan a la mejora o bienestar de las clases obreras, tanto agrícolas como industriales, y que afectan a las relaciones entre el capital y el trabajo, *Real decreto creando dicha Comisión.-Reales órdenes nombrando los individuos que han de constituir la. -Circular a los Gobernadores. -Instrucción referente a las Comisiones provinciales y locales, y a la Información oral y escrita. -Cuestionario*, p. 25.

⁶⁰ *Reformas Sociales. Tomo IV. Información oral y escrita practicada en virtud de la Real Orden de 5 de Diciembre de 1883. Provincias de Alicante, Avila, Badajoz, Burgos y Cáceres. Publicación oficial*, p. 65.

⁶¹ Véase para principios del siglo XX, J. M^a BORRÁS LLOP, « El trabajo infantil en la industria de Barcelona según el censo obrero de 1905 ».

⁶² « Niñas de seis a ocho años se ven obligadas a trabajar dieciséis horas cada día » (P. F. MONLAU, *Elementos de higiene pública*, p. 545. Véase también pp. 544-555).

⁶³ « Niños he visto de siete años trabajando trece horas diarias ». (J. SALARICH, *Higiene del tejedor o sean medios físicos y morales para evitar las enfermedades y procurar el bienestar de los obreros ocupados en hilar y tejer el algodón*, p. 107). Según Salarich, habría en 1855 3.799 niños empleados entre 25.479 obreros trabajando en las máquinas de vapor, es decir cerca del 15 % (p. 90).

inícuo egoísmo de aquellos que buscan el trabajo barato del niño [...]»⁶⁴.

Por su parte, Francisco Largo Caballero [1869-1946], responsable de la Unión General de los Trabajadores a partir de 1918, cuenta en sus memorias que « como mi madre tenía que trabajar, quedé al cuidado de un matrimonio granadino [...], e ingresé en el colegio de los Escolapios donde pasaba el día jugando con otros niños de mi edad y me iniciaba en los primeros conocimientos escolares. [...] Desde mi regreso de Granada, asistía a las Escuelas Pías de San Antón, situadas en la calle de Hortaleza », concluyendo sobriamente que « para ganar el pan que comía y cuando tenía siete años de edad, mi madre y mis tíos decidieron ponerme a trabajar. Después no he vuelto a pisar una escuela para recibir instrucción »⁶⁵.

La ley del 24 de Julio de 1873, en tiempos de la Primera República, prohibía desde luego a los industriales contratar a niños menores de diez años, y limitaba así mismo la jornada laboral de los niños varones menores de quince años, y de las niñas menores de diecisiete⁶⁶, pero, al igual que otras medidas gubernamentales, como la ley del 26 de Julio de 1878 sobre el trabajo peligroso de los niños⁶⁷, no se aplicaba, ni podía incluso aplicarse durante la Restauración, tal como lo explicaba con lucidez Luis Aner en 1885 en el marco de la respuesta del Ateneo de Madrid a la encuesta de la Comisión de Reformas Sociales: « [...] No sólo no se ha cumplido en todo ni en parte, sino, lo que es más, [...] no podía ni debía cumplirse [...]. No se cumplen ni pueden cumplirse leyes circunstanciales, como la que nos ocupa, nacidas al calor de una situación pseudo-revolucionaria y transitoria ; no se cumplen ni pueden cumplirse leyes que pugnan con los intereses de las clases dominantes ; no se cumplen ni pueden cumplirse leyes que no radican en las costumbres o que van contra ellas, y, por último, no se cumplió ni pudo cumplirse ésta, porque para que así sucediese sería preciso que el trabajador tuviese lo necesario para vivir sin tener que

⁶⁴ R. MEMBIELA Y SALGADO, *Higiene popular. La cuestión obrera en España, o estado de nuestras clases necesitadas y medios para mejorar su situación*, p. 205. Las respuestas a la encuesta de la Comisión de Reformas Sociales de la misma época van en el mismo sentido (grupo XV, « Trabajo de los niños »), por ejemplo la de la Comisión provincial de Valencia (*Reformas Sociales*, t. III, p. 117).

⁶⁵ F. LARGO CABALLERO, *Mis recuerdos. Cartas a un amigo*, pp. 24-25.

⁶⁶ *Colección Legislativa de España*, t. III, p. 108. El decreto del 8-XI-1884, significativamente recogido en una colección administrativa oficial referida a Instrucción pública, recordaba a los Gobernadores velar « con el más exquisito celo para que las medidas humanitarias que fueron objeto de la Ley mencionada, no caigan en desuso y tengan el más exacto cumplimiento » (*Colección de Reales Órdenes y Órdenes ministeriales relativas a Instrucción pública*, t. I. Comprende desde el año 1839 hasta el 31 de diciembre de 1884, 1896, p. 991).

⁶⁷ *Gaceta de Madrid*, n° 209, 28-VII-1878, p. 250.

acudir a la limosna que en forma de exiguo jornal pueden aportarle el hijo y la mujer⁶⁸ ».

Pese a los numerosos proyectos de ley elaborados por la Comisión de Reformas Sociales⁶⁹, sensibilizada por el problema gracias a los múltiples testimonios aportados, las frecuentes peticiones de las sociedades obreras en pro de una legislación sobre el trabajo de los niños⁷⁰, y las propuestas de los higienistas en ese sentido⁷¹, hasta 1900 no se aprobaron las primeras medidas que preveían mecanismos de inspección⁷², susceptibles de una aplicación concreta con la creación del Instituto de Reformas Sociales en 1903 y la puesta en marcha de los Inspectores del Trabajo en 1907.

El *Manual* de los Inspectores del Trabajo de 1918 recomendaba, sin embargo, « proceder con ese criterio de moderación y de progresivas correcciones », haciendo la vista gorda en el trabajo de las mujeres y de los niños, en el caso de algunas regiones y de algunas industrias que empleaban casi exclusivamente esta clase de mano de obra, con el fin de evitar la ruina y el paro.

La patronal seguía considerando, pues, ya bien entrado el siglo XX, como indispensable esta mano de obra especialmente barata, oponiéndose por lo tanto a la elaboración y aplicación de una legislación protectora de los jóvenes obreros⁷³, así como a una escolarización realmente obligatoria y gratuita, que les privaría de esa misma mano de obra. Las Leyes de 1873 y de 1900 sobre el trabajo infantil preveían en efecto la

⁶⁸ Respuesta a la pregunta 105 (« ¿Se ha cumplido en todo o en parte la ley de 24 de Julio de 1873? ») - « Trabajo de los niños.-Grupo V del cuestionario », *Reformas Sociales*, t. II, 1890, p. 174.

⁶⁹ *Bases para una ley sobre trabajo de los niños por Don Urbano González Serrano ; Dictamen preparando un proyecto de ley sobre el trabajo de los niños redactado por el Ilustrísimo Señor Don Amalio Gimeno ; Proyecto de ley sobre el trabajo de los niños redactado de conformidad con los acuerdos de la comisión ; Voto particular acerca del artículo 1º del proyecto de ley sobre el trabajo de los niños ; Proyecto de ley sobre el trabajo de la mujer y de los niños remitido por el Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación (5 de Octubre de 1899) ; Proyecto de Reglamento para la aplicación de la ley de 13 de Marzo de 1900 acerca del trabajo de las mujeres y de los niños.*

⁷⁰ Por ejemplo, en 1890, pidiendo se prohibiera el trabajo a los niños menores de 14 años y se limitará la jornada laboral a 6 horas para los comprendidos entre los 14 y 18 años (*Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, 179, 6-VI-1890, p. 5.889). Véase J. M^a BORRÁS LLOP, « Las organizaciones obreras y el trabajo infantil, 1855-1936 ».

⁷¹ Dr. M. de TOLOSA LATOUR, *Higiene del trabajo en la segunda infancia. Cartilla premiada en el concurso público de 1887* ; J. BALAGUER Y OROMÍ, *El trabajo de los niños. Necesidad de limitarlo. Modificaciones más convenientes en la legislación española* ; J. I. ELEIZEGUI LÓPEZ, *Nociones de Higiene Industrial*, pp. 52-56.

⁷² Ley del 13-III-1900 y Reglamento del 13-XI-1900 (Instituto de Reformas Sociales. Sección segunda, *Manual del inspector del trabajo*, pp. 164-170).

⁷³ F. ALSINA, *Observacions sobre la reglamentació del treball dels noys en tallers i fàbriques. Conferència donada en la Lliga de Catalunya. Vetllada del 27 de febrer de 1892*. Véase J. M^a BORRÁS LLOP, « Actitudes patronales ante la regularización del trabajo infantil en el tránsito del siglo XIX al XX : salarios de subsistencia y economías domésticas ».

creación de escuelas en los establecimientos industriales aislados que emplearan niños. La ley de marzo de 1900 pedía, además, liberar dos horas de trabajo diarias para que los jóvenes trabajadores (menores de catorce años) pudieran recibir « la instrucción primaria y religiosa⁷⁴ ».

El mísero salario de los niños constituía, pues, un complemento imprescindible para la economía de la familia obrera⁷⁵. Tomemos el ejemplo del presupuesto de la familia de un cordelero de Barcelona, P. Claravalls, en septiembre de 1871, expuesto en el marco de una encuesta promovida por el semanario internacionalista *La Emancipación*⁷⁶. La familia la formaban ocho personas. Los dos hijos mayores trabajaban, representando ambos salarios casi el 46% de los ingresos familiares (la madre era también nodriza): « Mi hijo mayor es librero-rayador de papel, con seis años de oficio, y gana 48 rs. semanales [...]. A otro hijo, de 14 años de edad, lo he tenido tres años a tonelero sin haberme ganado apenas nada [...]; determiné, pues, ponerlo a guarnicionero hace medio año [...]; ahora le dan [...] unos 60 rs. mensuales ». Los otros cuatro hijos (una niña y tres niños) « no ganan: unos, por tener que ocuparse en las faenas domésticas, y otros, por ser aún de poca edad para ganar dinero ». De un total de 4.202,76 reales por semestre de gastos mínimos imprescindibles, la alimentación representaba cerca del 60 % (2.487,60 reales) –del que sólo el pan constituía ya el 36 %⁷⁷, la calefacción, la luz, la higiene y los productos de limpieza o mantenimiento, casi el 24 % (1.007,16 reales), el alquiler de la casa, 11.1 % (468 reales), y los vestidos, 5.7 % (240 reales). El déficit semestral se sumaba por tanto en más de 1.100 reales, es decir casi un tercio de los ingresos globales. Intentar compensarlo era el esfuerzo de todos los días: « [...] A costa de grandes, supremos esfuerzos de toda la familia, se llegan a nivelar los gastos con los ingresos. Se aprovechan las fiestas y horas extraordinarias, unos trabajando en casa y otros fuera, y a la hora de llegar los trenes

⁷⁴ Ley, 13-III-1900, art. 8º (*Manual del inspector del trabajo*, p. 165). Los decretos del 25 de Mayo de 1900 establecían clases nocturnas para obreros y escuelas en las fábricas y talleres (Instituto de Reformas Sociales. Sección 1ª, *Manual de legislación obrera. Tomo I. Accidentes del trabajo.-Asociación.-Contratos de aprendizaje y de trabajo : Reglamentación del trabajo.-Descanso dominical.-Enseñanza obrera (Educación popular)*, pp. 850-857).

⁷⁵ Para el caso catalán, véase C. BORDERÍAS, « Salarios obreros y presupuestos familiares en la Cataluña obrera, 1856-1920 ».

⁷⁶ *La Emancipación*, 18, 16-X-1871, pp. 3-4. El texto de la encuesta en el nº 13, 11-IX-1871, p. 1/I. Sobre el periódico internacionalista, véase J.-L. GUEREÑA, « *La Emancipación*. 1871-1873 ».

⁷⁷ Véase P. MALERBE Y A. LOVETT, « Problèmes de l'évaluation du prix du coût de la vie en Espagne. I. Le prix du pain depuis le milieu du XIXe siècle », pp. 419-420, y M. SÁENZ DÍEZ, *Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias, físicas y naturales en el concurso abierto para el año de 1873, sobre el tema cuyo enunciado es : « Estudiar los alimentos que consume la clase labradora y los braceros en algunas de las provincias de España [...] »*, pp. 153-165.

vamos a la estación para llevar el baúl de un viajero a la fonda, si viene a mano⁷⁸ ».

Aunque nuestro hombre sabe, a todas luces, escribir y sumar, no aparece mención de algún gasto escolar, ni indicación de que algunos de los hijos, en edad escolar, estuvieran escolarizados. Y eso pese a que los gastos de escolarización estaban previstos explícitamente en el cuestionario promovido por *La Emancipación*, dentro del apartado de « gastos diversos » (luz, limpieza, medicinas, escuela...) ⁷⁹.

Desde luego, la enseñanza elemental era, en principio, gratuita para aquellos que no podían pagarla. Según la ley de 1857, « La primera enseñanza elemental se dará gratuitamente en las escuelas públicas a los niños cuyos padres, tutores o encargados no puedan pagarla, mediante certificación expedida al efecto por el respectivo Cura párroco y visada por el Alcalde del pueblo⁸⁰ ». Se pueden localizar las peticiones de admisión gratuita de los niños en las escuelas elementales, de acuerdo con el artículo 9º de la ley de 1857, en los distintos archivos municipales. Citemos ésta de Segovia en 1867: « Hallándose con cuatro hijos de familia y no pudiendo pagar los maestros a todos ; y deseando darles la debida educación como corresponde por falta de recursos, y sabedor que hay establecimientos gratis de 1ª enseñanza para niños, Suplica a V.S. se sirva dar la oportuna orden para que sea admitida en el número de los agraciadas mi hija Narcisa de edad de siete años ». El cura aprobó la petición, certificando que se hallaba « sin recursos para poder costear los gastos de la instrucción de sus hijos⁸¹ ». En Huesca, en 1871, « Antonia Laborda viuda y pobre de solemnidad, vecina de esta ciudad, residente en la parroquia de S. Pedro [...], con el debido respeto a V.Y. expone : que tiene un hijo llamado José Lacor de cinco años de edad, al que desea darle la instrucción necesaria, y sabiéndose admiten en clase de pobres en la escuela de párvulos de esta ciudad cuya

⁷⁸ *La Emancipación*, 18, 16-X-1871, p. 4/II. Según los cálculos de Ildefonso Cerdá para 1856 (« Monografía estadística de clase obrera », p. 663), un obrero casado debía entonces ganar una media de 10 reales diarios para poder equilibrar su presupuesto. Por debajo, estaría en déficit.

⁷⁹ *La Emancipación*, 13, 11-IX-1871, p. 1/II. Tampoco indica nada a este respecto I. Cerdá en su cálculo del presupuesto de una familia obrera con dos hijos para 1856 (« Monografía estadística de clase obrera », pp. 652-655). Para un periodo ulterior, véase R. MEMBIELA Y SALGADO, *Higiene popular...*, p. 237 ; J. UBEDA Y CORREAL, *El presupuesto de una familia obrera*, pp. 54-55 ; J. I. ELEIZEGUI LÓPEZ, *Nociones de Higiene Industrial*, pp. 60-61 (cálculos del Dr. Ullastres), así como las respuestas a la encuesta de la Comisión de Reformas Sociales (Grupo VI, *Condición económica de la clase obrera*, y Grupo XI, *Salario*, en particular las respuestas a la pregunta 69).

⁸⁰ *Ley de Instrucción Pública*, art. 9.

⁸¹ « Carta al alcalde de Segovia », 4-X-1867.

dependencia corresponde a esa ilustre corporación [...]»⁸².

Ya la ley de 1838 había sancionado con anterioridad este principio de gratuidad, sólo para aquellos que no puedan pagar: « Los niños pobres, a juicio del ayuntamiento, serán admitidos gratuitamente a la escuela, oyendo para ello previamente al maestro. Se reservarán en las escuelas primarias superiores un número de plazas gratuitas para los niños que a juicio de la comisión local hubiesen sobresalido en los exámenes de las escuelas elementales, y anuncien talento y aptitud para el estudio. Estas plazas no excederán nunca de la décima parte de los niños contribuyentes que asistieren a la escuela superior»⁸³.

Así, en 1850, la escala de las cuotas mensuales en las escuelas públicas madrileñas se componía de cuatro categorías, precisamente establecidas: de 15 a 20 reales, que tenían que pagar « los hijos de tenderos y lonjistas, los de artesanos y artistas con taller establecido y oficiales que dependan de ellos, y los empleados en ejercicio con más de 8.000 reales de sueldo anual o de cesante y jubilado con más de 12.000 reales »; de 8 a 15 reales, para « los hijos de los que trabajan por su cuenta y no tienen oficial alguno y los que lo son de empleados, cesantes o jubilados, que no gocen de los sueldos que se expresan en el primer caso »; de 1 a 8 reales, para « los hijos de oficiales que ganen de 8 a 16 reales diarios, tengan o no tienda abierta, o las personas que se emplean en cualquier trabajo o ejercicio que les produzca dicha suma »; por último ninguna retribución tenían que pagar « los hijos de jornaleros con menos de 8 reales diarios, los de viudas de éstos y, en general, de toda clase de artesanos, jornaleros y los pobres de solemnidad»⁸⁴.

Esta idea de gratuidad relativa, modulada (y referida sólo a la enseñanza elemental), recibió entonces el apoyo de los pedagogos de la época, como Mariano Carderera [1815-1893], contrario a una generalización de la gratuidad, y favorable a la situación establecida por la ley de 1857, en la que, en definitiva, la gratuidad se parecía mucho a la caridad y a una obra de beneficencia, al institucionalizar la dicotomía entre « niños pobres » y « niños pudientes»⁸⁵. En el derecho español de la época, « es pobre, ya para dejar de contribuir, ya para ser auxiliado y aun socorrido, todo aquel que depende única y exclusivamente de su trabajo corporal, sin que sea obstáculo para considerarle realmente

⁸² « Carta al alcalde de Huesca », 31-XII-1871.

⁸³ Ley, 21-VII-1838, art. 18. Véase P. de ALCÁNTARA GARCÍA, *Teoría y práctica de la educación y la enseñanza*, t. II, pp. 369-400.

⁸⁴ Ayuntamiento de Madrid, Bando municipal del 1-II-1850.

⁸⁵ M. CARDERERA, *Diccionario de educación y Métodos de enseñanza*, pp. 540-543.

pobre el que tenga alguna pequeña casa, choza o albergue en que habitar y alguna finca rústica de insignificante estimación, toda vez que sus productos no sean suficientes a sacarle de la situación de mero jornalero o bracero del campo⁸⁶ ».

La división entre niños pobres y los que puedan pagar sirvió entonces de soporte a las dos redes de escolarización: por una parte, la escuela elemental, a menudo incompleta, para los hijos de las clases populares, y reducida de hecho a la enseñanza de la lectura y de la religión ; y, por otra, la escuela « superior », concebida como trampolín para los demás niveles de enseñanza.

En 1880, la media de cuotas anuales de las familias era así de 5.02 pesetas para las escuelas elementales incompletas, de 5.27 para las escuelas elementales completas, y de 11.98 para las escuelas superiores⁸⁷. Durante la Restauración, la « pobreza » de los niños, que definía sus derechos de escolarización gratuita, estaba definida con relación a la asistencia médica gratuita : « Serán reputados pobres aquellos niños cuyos padres tengan esta consideración en el Ayuntamiento para los efectos de la asistencia médica gratuita⁸⁸ ».

Más de la mitad de los alumnos de las escuelas públicas beneficiaba de la gratuidad en 1865 (429.282 niños y 245.712 niñas)⁸⁹, dos tercios en 1870 (501.250 niños y 297.654 niñas)⁹⁰, lo que indica, claramente, que el problema de la escolarización no se resumía en su totalidad con la gratuidad de la enseñanza. Joaquín Sama [1840-1895], de la Institución Libre de Enseñanza, propondrá así diez años más tarde (en 1886) que el Estado se haga cargo también de los gastos de vestido y alimentación de los niños de las clases desfavorecidas para intentar potenciar de este modo su escolarización⁹¹.

En todo caso, si bien había reconducido en octubre de 1901 las disposiciones anteriores en la materia —o sea la gratuidad relativa « a los niños cuyos padres, tutores o encargados no puedan pagarla »—, convencido ya de que « las retribuciones cobradas

⁸⁶ M. M. ALCUBILLA, *Diccionario de la administración española*, p. 712.

⁸⁷ « Término medio de la cuota anual que satisfacen los alumnos y alumnas de las escuelas públicas en los que los Ayuntamientos no pagan directamente las retribuciones a los maestros y maestras », en *Estadística general de primera enseñanza correspondiente al decenio que terminó en 31 de diciembre de 1880*, cuadro nº 66, s.p.

⁸⁸ Decreto del 5-X-1883 del Ministerio de Fomento, art. 10.

⁸⁹ *Estadística de Primera enseñanza de 1865*, cuadro nº I-3, s.p.

⁹⁰ *Estadística general de Primera enseñanza, correspondiente al quinquenio que terminó en 31 de diciembre de 1870*, cuadro nº 19, s.p.

⁹¹ « Reforma de nuestra educación primaria con relación a las clases obreras », *Reformas Sociales*, t. II, p. 289. Véase también C. ARENAL, *La instrucción del pueblo...*, pp. 74-77.

directamente [por los maestros] son en varias regiones de España una de las causas más decisivas de la falta de asistencia a las Escuelas », el entonces Ministro de Instrucción Pública, el Conde de Romanones establecía en 1910 la gratuidad total de la enseñanza en las escuelas primarias públicas, que con el tiempo habían de transformarse además en escuelas graduadas⁹².

Conclusión

Progresivamente, « la escuela primaria que, de hecho, por ser obligatoria y gratuita, es la escuela del pueblo⁹³ », había logrado imponerse a (casi) todos (y todas). En un siglo dentro de la historia de España, del liberalismo isabelino a la Segunda República, la Escuela se había transformado profundamente, tanto la institución misma como los discursos relacionados sobre ella. Formaba parte ya integrante del paisaje cultural y social, junto al Ayuntamiento y a la Iglesia. El número de los que habían pasado por la Escuela había aumentado considerablemente, así como las diversas inversiones, económicas y humanas, realizadas a lo largo del período por la colectividad.

Pero sólo bajo la dictadura de Primo de Rivera primero y sobre todo con la Segunda República, adquirirán la Escuela y sus actores un protagonismo real, cuando el Estado se encaraba de hecho con el problema mediante una política coherente y ambiciosa. Y esto en momentos en los que por otra parte se prestaba una atención específica al niño, cuando la *paidología* se proponía como objeto al niño mismo, en su personalidad y su relación con el mundo a su entorno⁹⁴. La importancia de la Escuela, junto a la Familia, como agentes educadores, ya no era entonces sólo una reivindicación, sino parcialmente una realidad. El tiempo escolar, tiempo de los aprendizajes cognitivos y sociales, se confirmaba como un espacio esencial para la infancia⁹⁵.

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro de, *Teoría y práctica de la educación y la enseñanza, Curso completo de pedagogía expuesto conforme a un método rigurosamente didáctico*,

⁹² Real Decreto, 8-VI-1910, art. 12.

⁹³ R. LLOPIS, *Hacia una escuela más humana*, p. 192.

⁹⁴ D. BARNÉS, *La Paidología*.

⁹⁵ Sobre la noción de « tiempo escolar », véase A. VIÑAO FRAGO, « L'espace et le temps scolaires comme objet d'histoire ».

- Madrid, English y Gras, Editores, t. II, 1879.
- ALCUBILLA, Marcelo M., *Diccionario de la administración española*, Madrid, t. VIII, 1894 (5ª ed.).
- ALSINA, F., *Observacions sobre la reglamentació del treball dels noys en tallers y fàbricas. Conferència donada en la Lliga de Catalunya. Vetllada del 27 de febrer de 1892*, Barcelona, Impremta la Renaixensa, 1892.
- ARENAL, Concepción, *La instrucción del pueblo. Memoria premiada con accésit por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en el concurso ordinario de 1878*, Madrid, Tipografía Gutenberg, 1881.
- BALAGUER Y OROMÍ, José, *El trabajo de los niños. Necesidad de limitarlo. Modificaciones más convenientes en la legislación española*, Barcelona, Tip. de la Casa Provincial de Caridad, 1889.
- BARNÉS, Domingo, *La Paidología*, Madrid, Espasa-Calpe (Ciencia y Educación), 1936 (4ª ed.).
- Bases para una ley sobre trabajo de los niños por Don Urbano González Serrano*, Madrid, s. ed., 1887.
- BELLO, Luis, *Viaje por las escuelas de España*, Madrid, Magisterio Español, t. I, 1926.
- BOFARULL, Manuel DE, *El Código Civil español según la edición oficial anotado y concordado con la legislación y jurisprudencia española y los códigos extranjeros [...]*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1888.
- BORDERÍAS, Cristina, « Salarios obreros y presupuestos familiares en la Cataluña obrera, 1856-1920 », en BORRÁS LLOP, José María (ed.), *El trabajo infantil en España (1700-1950)*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Icaria Editorial (Història del treball), 2013, pp. 371-407.
- BORRÁS LLOP, José María, « Actitudes patronales ante la regularización del trabajo infantil en el tránsito del siglo XIX al XX : salarios de subsistencia y economías domésticas », *Hispania*, vol. 55, n° 190, 1995, pp. 629-644.
- BORRÁS LLOP, José María (ed.), *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
- BORRÁS LLOP, José María, « Zagales, pinches, gamenes... Aproximaciones al trabajo infantil », en BORRÁS LLOP, José María (ed.), *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 229-346.
- BORRÁS LLOP, José María, « El trabajo infantil en la industria de Barcelona según el censo obrero de 1905 », *Historia Social*, 33, 1999, pp. 25-48.
- BORRÁS LLOP, José María, « “Antes de nacer sabíamos trabajar”. Absentismo escolar y trabajo infantil en el Madrid rural del primer tercio del siglo XX », *Historia Agraria*, 20, 2000, pp. 169-194.
- BORRÁS LLOP, José María, « El trabajo infantil en el mundo rural español, 1849-1936. Género, edades y ocupaciones », en MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel (ed.), *El nivel de vida en la España rural, siglos XVIII-XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002, pp. 497-547.
- BORRÁS LLOP, José María (ed.), *El trabajo infantil en España (1700-1950)*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Icaria Editorial (Història del treball), 2013.
- BORRÁS LLOP, José María « Las organizaciones obreras y el trabajo infantil, 1855-1936 », en BORRÁS LLOP, José María (ed.), *El trabajo infantil en España (1700-1950)*, Barcelona,

- Universitat de Barcelona-Icaria Editorial (Història del treball), 2013, pp. 409-450.
- CARDERERA, Mariano, *Diccionario de educación y Métodos de enseñanza*, Madrid, Imprenta de A. Vicente, t. II, 1855.
- CARDERERA, Mariano, *Principios de Educación y Enseñanza*, Madrid, Imprenta de D. Ramón Campuzano, 1865, (2ª ed.).
- « Carta al alcalde de Segovia », 4-X-1867 (Archivo Municipal de Segovia, expediente nº 676-2-c).
 - « Carta al alcalde de Huesca », 31-XII-1871 (Archivo Municipal de Huesca, legajo nº 2.322).
- CERDÁ, Ildefonso, *Teoría general de la urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Española, t. II, 1867.
- Circular del 28 de Octubre de 1877 (Archivo Municipal de Huesca, legajo nº 2.330).
 - *Colección de Reales Decretos, Ordenes y Reglamentos relativos a la Instrucción primaria, elemental y superior desde la publicación de la Ley de 21 de julio de 1838*, Madrid, Imprenta de la V. de Perinat y Compañía, a cargo de D.S. Compagni, 1850.
 - *Colección de Reales Órdenes y Órdenes ministeriales relativas a Instrucción pública*, Madrid, Joaquín Baquedano, t. I.
 - Comisión para el estudio de las cuestiones que interesan a la mejora o bienestar de las clases obreras, tanto agrícolas como industriales, y que afectan a las relaciones entre el capital y el trabajo, *Real decreto creando dicha Comisión. – Reales órdenes nombrando los individuos que han de constituirla. – Circular a los Gobernadores. – Instrucción referente a las Comisiones provinciales y locales, y a la Información oral y escrita. – Cuestionario*, Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1884.
 - « Conclusiones o programa de la Asamblea Nacional de Productores », 18-20 de Febrero de 1899, en *Reconstitución y europeización de España. Programa para un partido nacional. Publícalo el « Directorio » de la Liga Nacional de Productores*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1900.
 - *Congreso Nacional Pedagógico. Actas de las sesiones celebradas. Discursos pronunciados y Memorias leídas y presentadas a la mesa. Notas, conclusiones y demás documentos referentes a esta asamblea. Publicado por la Sociedad El Fomento de las Artes iniciadora del congreso*, Madrid, Librería de D. Gregorio Hernando, 1882.
 - *Constitución política de la monarquía española. Promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*, Cádiz, Imprenta Real, 1812.
- COSTA, Joaquín, *Ensayo sobre Fomento de la Educación Popular*, manuscrito, letra de Tomás Costa, diciembre de 1871 (Archivo Histórico Provincial de Huesca, fondo Costa, Caja nº 112, carpeta nº 109-33).
- Decreto del 5-X-1883 del Ministerio de Fomento, *Gaceta de Madrid*, 280, 7-X-1883.
 - *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, 179, 6-VI-1890.
 - *Dictamen preparando un proyecto de ley sobre el trabajo de los niños redactado por el Ilustrísimo Señor Don Amalio Gimeno*, Madrid, s. ed., 1891.
- DOMÍNGUEZ CABREJAS, María Rosa, *Sociedad y educación en Zaragoza durante la Restauración (1874-1902)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, vol. 1.
- DOMINGO Y GINÉS, Cándido, *Informe que sobre la cultura intelectual y moral de la clase obrera ha escrito --, Maestro de Escuela pública de Zaragoza e individuo de la Comisión que, en esta provincia, entiende en el estudio de las cuestiones que interesan a la mencionada clase*, Zaragoza, Tipografía de Mariano Salas, 1884.
- ELEIZEGUI LÓPEZ, José Ignacio, *Nociones de Higiene Industrial*, Barcelona, Sucesores de

- Manuel Soler (Manuales Soler 49), s.f. [1912].
- *El nuevo socialismo o la redención del trabajador* [por un obrero], Barcelona, Establecimiento tipográfico editorial de Luis Fiol y Gros, 1870.
 - *Estadística general de primera enseñanza, correspondiente al decenio que terminó en 31 de diciembre de 1880, publicada por la Dirección General de Instrucción Pública*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1883.
 - *Gaceta de Madrid*, 1660, 22-VII-1857.
 - *Gaceta de Madrid*, 209, 28-VII-1878.
 - *Gaceta de Madrid*, 49, 18-II-1881.
- GARRIDO, Fernando, *La España contemporánea. Sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*, Barcelona, Est. Tip. Edit. de Salvador Manero, vol. 1, 1865.
- GIL NOVALES, Alberto, « El problema de la educación popular según una memoria inédita de Costa », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 194, febrero de 1966, Madrid, pp. 259-267.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio, *De la Instrucción pública en España*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, t. I, 1855.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « Le Peuple et l'École. La demande populaire d'éducation au XIX^e siècle », en AYMES, Jean-René, FELL, Ève-Marie, GUEREÑA, Jean-Louis (eds.), *L'enseignement primaire en Espagne et en Amérique latine du XVIII^e siècle à nos jours – Politiques éducatives et Réalités scolaires*, Publications de l'Université de Tours, 1986, pp. 83-98.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « La Emancipación. 1871-1873 », en *Prensa obrera en Madrid 1855-1936*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, pp. 135-150.
- GUEREÑA, Jean-Louis, VIÑAO FRAGO, Antonio, *Estadística escolar, Proceso de escolarización y Sistema educativo nacional en España (1750-1850)*, Barcelona, E.U.B., 1996.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « La educación, ¿“cuestión nacional” después del 98? », *Crisol*, 2, (1898 : *Entre Literatura e Historia*), Paris, 1998, pp. 165-177.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « Estado y escuela en España. Los orígenes del Ministerio de Instrucción Pública », en *Educadores*, 196 (42), Madrid, Octubre-Diciembre de 2000, pp. 333-356.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « Educación », en FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, FUENTES, Juan Francisco (eds.), *Diccionario político y social del siglo XIX*, 2002, Madrid, Alianza Editorial, pp. 257-263.
- GUEREÑA, Jean-Louis, *El alfabeto de las buenas maneras. Los manuales de urbanidad en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « Les écrits autobiographiques comme source pour l'Histoire de l'éducation dans l'Espagne contemporaine », en CHAPUT, Marie-Claude, SICOT, Bernard (eds.), *Résistances et exils*, 2005, [2006], Nanterre, Publidix, Université de Paris X-Nanterre, (Regards/8), pp. 39-69.
- JUDERÍAS, Julián. *El problema de la infancia obrera en España*, Madrid, Asociación Internacional para la protección legal de los trabajadores, Sección española (48), 1917.
- *La Emancipación*, 18, Madrid, 16-X-1871.
- LARGO CABALLERO, Francisco, *Mis recuerdos. Cartas a un amigo* [1954], Prólogo y notas Enrique De Francisco, México, Ediciones Unidas, S.A., 1976.
- Ley, 13-III-1900, *Gaceta de Madrid*, 73, 14-III-1900.
 - Ley, 23-VI-1909, *Gaceta de Madrid*, 176, 25-VI-1909.

- *Ley de Instrucción Pública*, 9-IX-1857, Madrid, Imprenta Nacional, 1859.
- LLOPIS, Rodolfo, *Hacia una escuela más humana*, Madrid, Editorial España, 1934.
- MALERBE, Pierre, LOVETT, A., « Problèmes de l'évaluation du prix du coût de la vie en Espagne. I. Le prix du pain depuis le milieu du XIXe siècle », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 1969, t. V, pp. 419-420.
- *Manual de legislación obrera. Tomo I. Accidentes del trabajo.– Asociación.– Contratos de aprendizaje y de trabajo : Reglamentación del trabajo.– Descanso dominical.– Enseñanza obrera (Educación popular)*, Madrid, Sobrinos de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1918.
- *Manual del inspector del trabajo. Práctica del Servicio.– Legislación obrera.– Higiene y seguridad del Trabajo*, Madrid, Sobrinos de la Suc. de M. Minuesa de los Ríos, 1918.
- MEMBIELA Y SALGADO, Roque, *Higiene popular. La cuestión obrera en España, o estado de nuestras clases necesitadas y medios para mejorar su situación*, Santiago de Compostela, Jesús L. Alende, 1885.
- Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, *Estadística escolar de España en 1908 publicada por la Subsecretaría del Ministerio*, Madrid, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1909 (2 vol.).
- MONLAU, Pedro Felipe, *Elementos de higiene pública*, Barcelona, Imprenta de D. Pablo Riera, 1847.
- MONROY Y BELMONTE, Rafael, *La primera enseñanza obligatoria y gratuita. Memoria premiada con accésit por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en el concurso ordinario de 1878*, Madrid, Tipografía Gutenberg, 1882.
- MORALES, María Luz, *Maestrita rural*, Barcelona, Publicaciones Mundial, coll. « La Novela femenina » (1), Año I, s.f. [c. 1930].
- POCH I GARI, Jaime, « Conversa Pedagógica en Tortosa », *La Escuela Moderna*, 184, Madrid, Julio de 1906, t. XVI, p. 511.
- *Proyecto de ley sobre el trabajo de la mujer y de los niños remitido por el Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación (5 de Octubre de 1899)*, Madrid, s. ed., 1899.
- *Proyecto de ley sobre el trabajo de los niños redactado de conformidad con los acuerdos de la comisión*, Madrid, s. ed., 1891.
- *Proyecto de Reglamento para la aplicación de la ley de 13 de Marzo de 1900 acerca del trabajo de las mujeres y de los niños*, Madrid, s. ed., 1900.
- Real Decreto, 23-II-1883, *Gaceta de Madrid*, 55, 24-II-1883.
- Real Decreto, 26-X-1901, *Gaceta de Madrid*, 303, 30-X-1901.
- Real Decreto, 8-VI-1910, *Gaceta de Madrid*, 162, 11-VI-1910.
- Real Orden, 10-VII-1909, *Gaceta de Madrid*, 203, 22-VII-1909.
- *Reformas Sociales. Tomo IV. Información oral y escrita practicada en virtud de la Real Orden de 5 de Diciembre de 1883. Provincias de Alicante, Avila, Badajoz, Burgos y Cáceres. Publicación oficial*, Madrid, Imprenta de la Viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1892.
- « Resumen comparativo del número de Escuelas, Maestros, Alumnos matriculados y asistentes y de gastos, correspondientes al período de 1850 a 1908 », en *Reseña Geográfica y Estadística de España Publicada por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico*, Madrid, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1914, t. III, pp. 364-365.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Discurso sobre el fomento de la educación popular*, Madrid : Antonio de Sancha, 1774.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*

- y su fomento, Madrid : Antonio de Sancha, 1775-1777.
- RUBIO, Federico, *Mis maestros y mi educación. Memorias de niñez y juventud. Obra póstuma e inédita*, Madrid, Imp. y encuad. de V. Tordesillas, 1912.
- RUIZ BERRIO, Julio, « La Educación del Pueblo Español en el proyecto de los Ilustrados », en *Revista de Educación*, nº Extra-1, Madrid, 1988, pp. 179-180.
- SÁENZ DÍEZ, Manuel, *Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias, físicas y naturales en el concurso abierto para el año de 1873, sobre el tema cuyo enunciado es : « Estudiar los alimentos que consume la clase labradora y los braceros en algunas de las provincias de España [...] »*, Madrid, Imp. de la Viuda e hijo de E. Aguado, 1878.
- SALARICH, Joaquín, *Higiene del tejedor o sean medios físicos y morales para evitar las enfermedades y procurar el bienestar de los obreros ocupados en hilar y tejer el algodón*, Vich, Imprenta y Librería de Soler Hermanos, 1858.
- SALLARES Y PLA, Juan, *El trabajo de las mujeres y de los niños. Estudio sobre sus condiciones actuales*, Sabadell, Establecimiento tipográfico de A. Vives, 1892.
- SANZ Y ESCARTÍN, Eduardo, « La Instrucción pública en España », *Nuestro Tiempo*, 64, Madrid, 25-XI-1905.
- SARASÚA GARCÍA, Carmen, « El acceso de niños y niñas a los recursos educativos en la España rural del siglo XIX », en MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel (ed.), *El nivel de vida en la España rural, siglos XVIII-XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002, pp. 549-609.
- TOLOSA LATOUR, Manuel de, *Higiene del trabajo en la segunda infancia. Cartilla premiada en el concurso público de 1887*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Higiene, 1887.
- UBEDA Y CORREAL, José, *El presupuesto de una familia obrera*, Madrid, Establecimiento tipográfico de E. Teodoro, 1902.
- VILLOTA Y PRESILLA, Isidro DE, *El trabajo de los menores de dieciocho años en España*, Madrid, Asociación Internacional para la protección legal de los trabajadores, Sección española (8), 1908.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, « Tiempos familiares, tiempos escolares (Trabajo infantil y asistencia escolar en España durante la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX) », en GUEREÑA, Jean-Louis (ed.), *Famille et Éducation en Espagne et en Amérique Latine*, 2002, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, Série « Études Hispaniques » (XV-XVI), pp. 83-97.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, « L'espace et le temps scolaires comme objet d'histoire », en *Histoire de l'Éducation*, 78, Paris, « L'enseignement en Espagne XVI^e-XX^e siècles », mai 1998, pp. 89-108.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- *Voto particular acerca del artículo 1º del proyecto de ley sobre el trabajo de los niños*, Madrid, s. ed., 1891.

ENFANCE ET IDÉOLOGIES
INFANCIA E IDEOLOGÍAS

**LAS PUBLICACIONES POLÍTICAS PARA NIÑOS
DURANTE LA GUERRA CIVIL : *EL PIONERO***

Karine LAPEYRE
Docteur de l'Université de Rouen Normandie

Para los dos bandos la mayor justificación de la Guerra Civil fue siempre la defensa de cierta visión de la sociedad. Por una parte, la guerra era una cruzada para defender los intereses de una sociedad tradicional católica, respetuosa del orden establecido. Por otra parte, se defendía la República, un régimen elegido democráticamente por el pueblo y atacado por unos militares facciosos. A lo largo del conflicto estas dos visiones se enfrentaron en los campos de batalla pero también en una guerra ideológica llevada a cabo tanto en el interior como en el exterior, dirigida hacia los frentes pero también hacia la retaguardia, y en la retaguardia hacia los hombres, las mujeres y también los niños. Nadie podía escapar a esta propaganda omnipresente.

En efecto, lo que se buscaba en esta guerra, no era sólo aplastar al enemigo sino construir una nueva sociedad de la cual los niños serían los principales beneficiarios. En la zona republicana se habló de Revolución. Para que dicha sociedad creciera con bases sólidas había que presentarla de manera favorable y sobre todo enseñar al niño desde muy joven sus principios para que supiera desenvolverse en ella y defenderla. Había que concienciarlo, hacerle partícipe del combate que se estaba librando por él.

Esta educación política se hizo a través de diversos medios, uno de ellos la literatura y los que pusieron mayor empeño en ello fueron los comunistas. La literatura infantil se había desarrollado mucho en los años anteriores y había cambiado de manera radical su fisonomía. Se aprovechó esa modernización para atraer a los niños y transmitirles de

manera amena y divertida unos valores específicos, propios de la clase a la que pertenecían.

Veremos a través de un ejemplo cómo se utilizó un medio de diversión infantil para adoctrinar a los niños, hacerles participar a su manera en el combate de los adultos y formarlos para el futuro, ellos que eran los « niños de hoy, hombres del mañana » según el título de un folleto escrito por Margarita Nelken¹.

Antecedentes

Las revistas tales como las conocemos nacen en el siglo XIX. La primera es *La Gaceta de los niños* que se publica en Madrid en 1798. A lo largo del siglo aparecen varias que tienen una duración de un año o dos. Las historias son muy moralizadoras, las imágenes a veces muy trabajadas pero en blanco y negro y poco adaptadas a niños pequeños.

Es a partir de los años veinte cuando empiezan a modernizarse. De un tono muy didáctico y moralizador se pasa a un ambiente divertido, con niños traviesos, animales que hablan, se utilizan los colores. Las normas lógicas del mundo desaparecen para dejar lugar a la fantasía, lo absurdo y el humor propios de los movimientos de vanguardia de aquella época. Eso se puede notar en el nombre de los personajes – Macaco, Totó, Tití, Loló– o de los lugares –Villaquesitos de Bola– o aún en el subtítulo de la revista de Antoniorrobes de *El perro, el ratón y el gato : Semanario de las niñas, los chicos, los bichos y los muñecos*.

Entre las diversas secciones encontramos relatos cortos, cuentos, reportajes, adivinanzas, juegos, recortables pero también poemas y obritas de teatro. La estructura parecida y los relatos presentados como folletines permiten fidelizar a los jóvenes lectores que vuelven a encontrar en los distintos números unos personajes ya conocidos. Así algunos autores e ilustradores salen del anonimato y se dan a conocer. Tal es el caso de Antoniorrobes o Salvador Bartolozzi para citar a los más famosos. Empiezan a publicar en revistas pero luego sus personajes más famosos vuelven en libros o incluso en obras de teatro con vida propia y autónoma. Botón Rompetacones será el héroe de

¹ M. NELKEN, *Niños de hoy, hombres de mañana*.

muchas aventuras, en la paz y en la guerra –pero con un tono muy distinto en el período bélico– y Pinocho llenará las salas de los teatros madrileños a partir de 1929.

Otra autora, Elena Fortún, conocida por su personaje de niña traviesa, Celia, empezó a publicar cuentos en diversas revistas (*Pinocho*, *Crónica*, *Estampa*, *El perro*, *el ratón y el gato*, *Cosmópolis* pero sobre todo, *Gente Menuda*, sección de *Blanco y Negro*, suplemento de *ABC*). En efecto, hay que añadir que también encontramos páginas infantiles en revistas para adultos y sobre todo para mujeres. En *Crónica* publican Antoniorrobes, Elena Fortún y Pitti Bartolozzi, la hija de Salvador, entre otros. Estos nombres seguirán apareciendo a lo largo de la Guerra en la zona republicana.

Publicaciones infantiles en la Guerra

El conflicto no va a significar el estancamiento de las actividades no directamente relacionadas con el frente. En la retaguardia la vida se organiza y sigue aún con la presencia muy visible de la lucha. El control de la censura hace que algunas publicaciones desaparecen. Otras siguen su línea editorial como es el caso de *TBO* que incluye pocas alusiones a la Guerra excepto en contadas ocasiones. Así, por ejemplo, colabora con la Escuela Nueva Unificada, bajo el control de la Generalitat y de los sindicatos UGT pero sobre todo CNT. *TBO* ofrece una de sus páginas para publicar el periódico de los alumnos de la escuela, *Floreal*.

Pero, otras nacen en aquella época y se van a comprometer con la causa de la zona donde se encuentran. Son bastante conocidas y ya estudiadas las del bando nacional. *Flecha*, aparecida el 5 de noviembre de 1936 en Zaragoza y luego en San Sebastián; es falangista. *Pelayo*, publicada desde el 27 de diciembre de 1936, es carlista. El 11 de diciembre de 1938 fusionan en *Flechas y Pelayos* que se seguirá publicando hasta 1949.

En Barcelona, que ha sido siempre con Madrid la ciudad con más actividad editorial se reanuda con la tradición catalana de los aucas aplicándola a la actualidad. Las aucas se remontan al siglo XVII y forman parte de la denominado literatura de cordel. No se dirigían específicamente a los niños sino a un público más bien popular en el que se incluía a los más pequeños. La asociación de textos e imágenes les otorgaba un papel educativo a la par que recreativo. Podían presentar hechos o personas de relieve y así

dar a conocer elementos de cultura o cierto mensaje moralizador. Del mismo modo durante la guerra se dirigen tanto a los niños como a los adultos y explican el sentido de la lucha y los crímenes de los fascistas.

También en Cataluña se publica una revista titulada *Porvenir*, entre 1937 y 1938 en Barcelona por la Federación Regional de Escuelas Racionalistas, de tendencia anarquista por lo tanto. Se publica a la vez en castellano y en catalán. La presentación hecha en el primer número anuncia que se trata de una revista moderna realizada para recrear a los niños: « El contenido de vuestra revista, queridos niños, os hará reír, os hará disfrutar sanamente, y os instruirá también, gozando del placer de que aprender es un juego agradable y no una disciplina dolorosa y pesada. » No trata nunca de la guerra pero el tono recuerda el de los cuentos del siglo anterior. Terminan a veces de manera trágica y resaltan las dificultades de la vida. Falta la esperanza que suele cerrar los cuentos infantiles. La visión de la humanidad está impregnada de pesimismo. Esta publicación anarquista contrasta por el tono y los temas con otros títulos más neutrales tales como *TBO* o *En Patufet* o con otros como las publicaciones comunistas, lo cual acentúa una vez más de plus las diferencias entre las fuerzas políticas.

Crónica se sigue publicando, pero *ABC*, el diario conservador colectivizado, es ahora de izquierdas. En las páginas infantiles encontramos cuentos idénticos a los anteriores en cuanto a ideologización se refiere, es decir totalmente neutrales pero también algunos con un sentido más social. Entre los cuentos escritos por Elena Fortún siete tienen un tono político acorde con la lucha de esos meses –sobre todo los escritos entre septiembre y diciembre de 1936). Pitti Bartolozzi publica una historieta con varios episodios, que no tiene nada de político²².

Algunas publicaciones cambian de línea editorial y hablan concretamente de los combates, que utilizan para crear nuevos héroes. Por ejemplo, *Pocholo*. El título de esta página: « El pueblo en armas » es revelador, el pueblo ha tomado las armas para defenderse. Están viviendo una revolución.

Otras nacen con la guerra y viven de ella. Desde el principio del conflicto las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) multiplican sus publicaciones. Cada sección local intenta tener una propia. En algunas aparece una sección dedicada a los Pioneros. *Joven Guardia* es el órgano de la Federación de las JSU de Euzkadi (1936-1937); *Juliol*

²² Pitti Bartolozzi escribirá algunos cuentos con más sentido político.

es el de las JSU de Cataluña; *Juventud* es el de Madrid, aunque también se llaman así el de Alicante o de Cabeza del Buey.

¿Qué son los Pioneros?

Esta organización nace en la Unión Soviética en 1922 y agrupa a los niños de 9 a 15 años. Se forman como los hombres de la futura sociedad dispuestos a luchar contra el capitalismo mundial. Se organizan sin jamás reconocerlo según el modelo de los Boys Scouts de Baden Powell. Llevan una camisa blanca o azul, un gorro, un pañuelo rojo, alzan el puño y tienen cantos específicos además de la Internacional. En España tardan a implantarse y no tenemos noticia de ello hasta la Guerra Civil. Sólo un artículo de 1936 habla de la creación del grupo en 1931 pero con muchas vicisitudes –fue perseguido en octubre de 1934. Sólo a partir de julio de 1936 empieza a desarrollarse de forma significativa y cobra importancia en el panorama de la asistencia a la infancia. Rápidamente la Federación de Pioneros se encarga de los niños : organiza con la Junta de Defensa la evacuación de Madrid y la acogida en Levante y Cataluña ; recoge a los niños que se han quedado y establece para ellos guarderías y comedores. También se realizan actividades culturales para los grupos mejor estructurados.

Revistas políticas

Los periódicos de las JSU dan cuenta de estas actividades y llaman a sus socios a apoyarlas con más entusiasmo. Las páginas dedicadas a los Pioneros –en general una y de frecuencia irregular–, dan la palabra a los Pioneros que colaboran con textos y dibujos, también se les ofrecen juegos, reportajes, consejos que los involucran en la lucha. En estas páginas se ven símbolos que permiten a los Pioneros identificarse como miembros del grupo : las estrellas, la hoz y el martillo. Sólo algunas secciones tienen estas páginas, a pesar de las directivas nacionales les cuesta a estos jóvenes mantener una actividad dinámica hacia los pequeños, ya que lo que pasa en los frentes les parece más importante.

Pero los pioneros van a tener poco a poco sus propias publicaciones en algunos lugares. *Pionerín* está totalmente hecho por los niños. Consta de cuatro páginas y sólo

se conoce un número. Hay algunas alusiones a la Guerra –intervención de México, necesidad de practicar deporte para ser sano y robusto–, pero el tono es bastante ligero. En las adivinanzas no se nota ninguna referencia a la actualidad.

Sidrín parece que no se llega a publicar, sólo se anuncia y tiene un número 0. Debía ser publicado por Estrella, la editorial comunista creada en 1937, instalada en Valencia y en la cual colaboran Antoniorrobes y Pitti Bartolozzi. Los cuentos que publica esta editorial son muy politizados: cuentos alemanes de los años treinta, adaptaciones de cuentos tradicionales o cuentos inéditos ambientados en la Guerra Civil. La filiación comunista no deja lugar a dudas, con unos héroes proletarios que se enfrentan al capitalismo y al fascismo.

Pionero rojo es el « semanario de los niños obreros y campesinos ». Se editan 7 números en Barcelona del 9 de abril a junio de 1937. La fecha del último número no aparece pero hay dos después del 27 de mayo y no se puede deducir tampoco, por su frecuencia irregular. Estos pioneros están vinculados al POUM, lo cual explica la desaparición de la revista después de los acontecimientos de mayo.

Consta de 8 páginas, 22/32 cm, en blanco, negro y rojo. En ella se pueden leer cuentos, chistes, historietas, la mayoría en relación con la actualidad. Algunos de los cuentos son de Herminia Zur Mühlen, una autora alemana. Se habla mucho de proletariado y de lucha contra el fascismo. Hay fotos de otros grupos de pioneros o de niños de todo el mundo, algunos reportajes sobre la actualidad, artículos de tipo científico (la aviación, el azúcar, la natación...) y social (explicación del 1ero de mayo, biografías).

He aquí unas frases de un artículo escrito a consecuencia de la primera conferencia nacional de los pioneros comunistas³ –los del POUM: « Nuestra Federación es la verdadera asociación de los hijos de los trabajadores de la ciudad y del campo, que quiere su bien, educándolos e instruyéndolos cultural y socialmente a través de las diversiones y de los deportes ». Es la única alusión a una divergencia entre diferentes tendencias republicanas. Recordemos aquí la existencia de la censura. Esta frase nos revela también los objetivos de esta organización, que son exactamente los mismos que los de su hermana del mismo nombre e incluso de todas las organizaciones infantiles, aún los del otro bando.

³ *Pionero rojo*, 2, 22 de abril de 1937, p. 7.

El Pionero

Esta revista es publicada por la Federación de Pioneros de Euzkadi, bajo la dirección de las JSU de Bilbao. En el CDMH (Centro de Documentación de la Memoria Histórica, Salamanca) se encuentran 10 números, sin fecha, y con sello del grupo de Pioneros Rojos de Reinoso (Santander). De esta localidad procede mucha de la información que tenemos acerca de los Pioneros (carnés, correspondencia...).

Se puede deducir que fueron publicados en 1937, hasta la caída de Bilbao, el 19 de junio de 1937. No es gratuito, ya que cuesta 20 céntimos. Es digno de mencionar porque algunas secciones de las JSU reparten su periódico de forma gratuita para que sea leído o piden a sus lectores que lo den a otros niños. Aquí en cambio, es importante que los lectores lo compren y que las secciones que lo piden paguen su contribución. Así lo exige la Federación y lo vuelve a decir en su correspondencia con las diferentes secciones locales. Necesitan este dinero para funcionar y además es una manera de mantener la disciplina, una de las cualidades que se pide al Pionero.

Mide 24/35 cm (un cm menos en los dos últimos números), consta de 8 a 12 páginas, algunas con ilustraciones en color, otras en blanco y negro. Se estructura siempre de manera idéntica: en la primera página una historieta de Popeye, luego chistes e historietas sin contenido político, anécdotas, informaciones científicas, un cuento, Carlitos el intrépido que sigue a lo largo de los números y no termina, la página del Pionero con presentaciones de personajes o hechos relevantes –por ejemplo, Felipe Larena, responsable de los Pioneros de Euzkadi–, adivinanzas, poemas escritos para los pioneros y algunos por ellos. En efecto, existe una sección de colaboraciones, con poemas, dibujos, textos que se diferencian poco de aquellos escritos para los adultos, otros cuentos más cortos que Carlitos, que cuentan aventuras sin sentido político, por ejemplo « el buque fantasma » en 2 episodios, otras historietas a veces apolíticas como « el gran invento », otra con contenido social, « Los sueños de Pedrucho ». Ésta aparece en todos los números. Consta pues de varias secciones más o menos politizadas: ya que hay que adoctrinar al niño pero también divertirlo para que quiera leer la revista.

Popeye

Esta historieta constituye la portada de la revista, lo cual llama la atención sobre todo porque viene en color. Popeye es un clásico de los cómics, nace en Estados Unidos en 1929 y es conocido por su fuerza descomunal cuando come espinacas –aunque en este caso nunca las come, y utiliza más su inteligencia y su audacia que su fuerza física. Aquí participa en la Guerra civil y viene acompañado de Pionero. Se define como mexicano –su avioneta se llama Pancho Villa–, y antifascista y viene a ayudar el pueblo de Euzkadi, situándonos *in medias res* en el contexto temporal, espacial y político.

Si Popeye viene dibujado con su aspecto habitual –la boca retorcida, el gorro y el traje de marino, la pipa, el tatuaje–, Pionero afirma también su pertenencia a la organización de la que lleva el nombre: lleva un pañuelo rojo y una camisa azul, el gorro no es exactamente el que aparece en otras imágenes.

Notamos también la presencia de los alemanes, con la cruz gamada en el submarino y un soldado en uniforme. Esta alusión no es gratuita, se trata de presentar la guerra como una agresión extranjera, mientras que Franco pretende que sea una cruzada de liberación nacional ; por otra parte, es más fácil luchar contra un enemigo extranjero que contra un compatriota, aunque el que tortura a Popeye en el número 5 cortándole las piernas tiene una boina roja como los requetés carlistas, típicamente españoles. Los alemanes y los fascistas en general son ridiculizados y el héroe siempre se sale con la suya, como es de esperar, pero más allá de estos recursos tradicionales de las historietas infantiles, lo que nos interesa recalcar aquí es la presencia de elementos que inscriben la ficción en un tiempo y un espacio determinados: Euzkadi en guerra. Hay numerosas referencias a elementos a los que los chicos se enfrentan todos los días o que conocen a través de los partes de guerra: los bombardeos, los refugios y la necesidad de fortificar las ciudades, los submarinos, los trenes blindados y sobre todo la aviación. En un sueño Popeye lucha contra el Cervera y lo vence. En la realidad este crucero, en manos de los franquistas, aterrizó la costa cantábrica, causando muchos daños a la marina republicana y bombardeando las costas, entre las cuales las de Gijón y Santander. Se insiste en los elementos técnicos de esta guerra moderna que Popeye y su amigo dominan, aunque la realidad sea muy distinta. Pero en la España republicana, como es lógico, sólo se habla de los combates ganados.

En el léxico se nota la dicotomía entre el enemigo y los héroes. Se menciona a Goering, Hitler, Queipo de Llano, Franco, los « macaronis » italianos; se utiliza palabras como « hipócritas », « perversos », « criminal », « faccioso », « cobarde », « siniestro ». Los protagonistas en cambio dan prueba de civismo en la retaguardia – ayudando a niños y ancianos en los refugios– y heroísmo en el frente. Para ellos son las palabras « temerarios », « magníficos », « audacia », « eficacia », « estajanovista ».

No se reduce sin embargo a una historieta moralizadora sobre la guerra. Nunca falta el humor. Los malos son ridiculizados por su apariencia y su estupidez, nunca consiguen vencer al héroe y lo dejan escapar con secretos muy valiosos, dejándose engañar por sus artimañas. El héroe es además gracioso, como lo eran los personajes de Antoniorrobes. Vence la aviación con un imán, sigue andando después de que le han cortado las piernas, juega con las bombas como si fueran pelotas. En el número 4, Popeye « recoge [la bomba] de cabeza y [la] lanza a Pionero, quien en una magnífica parada la deposita con mucho cuidado en el pavimento. Así hacen sucesivamente con las 3721 bombas que les tiran. »

Así que, aunque trata de un tema de actualidad, doloroso para los niños que lo sufren a diario, el objetivo es divertir. Pone en ridículo a los enemigos sin ser demasiado maniquea. Los niños no pueden identificarse con Popeye, quizás un poco con Pionero, pero hay cosas que pueden hacer como ayudar en los refugios o en las tareas de fortificación y esto se sugiere de forma muy discreta.

Carlitos el intrépido

Es otro de los personajes que aparece en todos los números pero nunca conoceremos el final de la historia ya que la publicación cesa repentinamente. Es un cuento cuyo autor desconocemos –quizás apareciese su nombre al final de los episodios. Se publica dos dos páginas hasta el número 6, a partir del cual sólo queda una.

Al principio, el lector tiene pocas informaciones sobre el contexto, van surgiendo conforme avanza la historia. Descubrimos que se desarrolla en Alemania, en 1934. La madre, comunista, es una viuda que tiene que huir de su casa perseguida por los nazis. El padre murió en un campo de concentración. Carlitos tiene un amigo, Franz, hijo de un pobre zapatero, poco comprometido pero que odia la guerra y a los nazis. Los niños,

en cambio, parecen más enterados de la situación pero tienen que fingir en la escuela para no atraerse problemas y cantar canciones nazis con los demás.

Cuando desaparece su madre Carlos tiene que esconderse, con la ayuda de sus amigos. Su huida a través la ciudad es la ocasión de enseñar escenas y episodios de significado político : una madre que quiere suicidarse con su hija para no mendigar ; una fiesta de generales con octavillas comunistas ; un cuartel de nazis con obreros presos que cantan la Internacional ; un parque en el que duerme el protagonista y al que sólo van las niñeras con los niños ricos y los parados, aunque sin mezclarse nunca. Finalmente, lo acoge su tía y se lo lleva a casa de unos nazis, donde trabaja. Así termina el último episodio del que tenemos constancia. La publicación se interrumpió sin previo aviso, seguramente debido a la caída de Bilbao donde se imprimía la revista.

Este cuento recuerda los de Herminia Zur Mühlen, autora alemana que los niños españoles podían conocer a través de la editorial Cenit en 1931 o Estrella en 1936. También la publican los Pioneros trotskistas en *Pionero Rojo*. Tiene ciertos parecidos también con la obra de otro alemán, Erich Kaestner, y su pequeño héroe Emilio⁴ que, como Carlitos, vive en Alemania, aunque antes de la llegada al poder de los nazis, y descubre a través de sus peregrinaciones las injusticias que asolan el proletariado. Las aventuras de Carlos lo enfrentan a los nazis y le hace comprender que forma parte de una clase explotada por los más ricos y que la salvación sólo vendrá de la Internacional y de la unión de los proletarios de todo el mundo. –lo que no aparece de forma tan clara con Emilio en la que no se hace referencia a los comunistas, sino sólo a la solidaridad entre los más desfavorecidos sin ninguna connotación política.

Pedrucho

Esta historieta se presenta como un auca, en color, con un texto narrativo sin globos. Los dibujos nos indican que se desarrolla en el País Vasco, reconocemos personajes y casas típicamente vascos, además de mencionarse Bilbao.

El protagonista, Pedrucho, es un muchacho vasco que sufre sin quejarse las injusticias de su condición. Es hijo de campesinos pobres que van a la ciudad donde no viven mejor y son explotados por patronos indiferentes. Pedrucho también tiene que trabajar. Sus aventuras ponen de realce la profunda fractura entre los que trabajan y los

⁴ E. KAESTNER, *Emilio y los detectives*.

que poseen. Son humildes y parecen aceptar su situación, pues a pesar de todo, forman una familia unida y son felices pero Pedrochu sueña. A veces, sus aventuras se desarrollan en la guerra. Por ejemplo, consigue vencer una avioneta con su bici. Pero la mayoría de las veces estas aventuras sólo dan a ver la vida cotidiana. La realidad social está expuesta de manera muy directa pero el discurso no es político. Se critica la situación pero no se propone nada a cambio. En un episodio, Pedrochu descubre la vida de un niño muy pobre, en el siguiente acompaña a un niño rico y antipático por su orgullo. Al final le dice lo que piensa de su actitud y de lo injusta que es la situación pero termina así, sin propuesta para mejorar la situación. Esta descripción de las distintas realidades sociales que conocen los niños no aporta de hecho ningún mensaje de esperanza en el porvenir.

Las páginas del *Pionero*

Estas páginas son las de mayor significado político. Por una parte, los adultos se dirigen a los chicos y éstos también escriben sus propios pareceres.

En efecto es ahí donde el « autor » se dirige directamente al niño. Pero, en realidad, no se dirige al niño sino al Pionero. Y lo notamos en la manera de llamarlo. Le dice « Pionero ». Se hacen llamamientos a los Pioneros de Euzkadi y a los niños antifascistas. El niño es considerado pues a través de su pertenencia al grupo, no como individuo sino como miembro de una comunidad con sus reglas y sus ideas. Esas ideas son las que se transmiten en la revista y a las que el niño debe suscribir sin fallar. Se le da consejos sobre su actitud, sobre su obligación de comportarse constantemente como un buen Pionero y dar el ejemplo. Eso significa varias cosas: ayudar a los más débiles, ser respetuoso. También se le explica una y otra vez el sentido de la lucha: los proletarios, el pueblo español contra el fascismo internacional, los generales ayudados por Alemania e Italia. Se hace en cambio pocas referencias a los enemigos españoles : Iglesia, terratenientes, industriales, requetés, como para afirmar que no se trata de una guerra civil.

Esas ideas son las que los adultos o los jóvenes de las JSU transmiten a los más pequeños pero lo hacen tan eficazmente que su discurso se ve interiorizado por éstos y

repetido por ellos. Así que resulta difícil a veces hacer la distinción entre unos y otros. Se observa el mismo conocimiento de los hechos, la misma fe en la justicia de la causa y en la victoria próxima, el mismo odio hacia el fascismo. Los artículos escritos por los mismos pioneros son los más numerosos: estas revistas están hechas para los niños y los adultos no quieren entrometerse demasiado, el mensaje es más eficaz si procede de un niño de la misma edad que de un adulto que parece dar una lección. Estos « niños » pueden tener hasta 16 años y ya manifiestan una conciencia política muy desarrollada. Muchos trabajan y se han mezclado con los sindicalistas, participando en mítines. Son pequeños adultos que comparten con los mayores las dificultades del cotidiano: la explotación en el trabajo, la falta de educación. Y si no pueden ir a combatir por cuestiones de edad, lo hacen en la retaguardia difundiendo mensajes contra el enemigo. Sus discursos se valen de los mismos recursos que los adultos: denuncia de la intromisión extranjera, de la no intervención de las democracias, injusticias del capitalismo, admiración por la URSS y la revolución. El léxico es también muy revelador. Por una parte, « traidores », « fascistas », « crueles », « tiranía », « enemigos », « sin corazón », « malhechores », « por la fuerza », « someternos », « la España negra », « el despotismo », « la barbarie », « criminales », « ametrallan », « bombardean », « barcos piratas », « esclavitud » ; y por otra parte, « bravas milicias », « la España leal y democrática », « los intelectuales y los obreros que laboran y producen », « valiente », « bueno », « pobres », « el porvenir », « camaradas », « libertad », « milicianos », « gloriosa aviación ». Los últimos valores, propios de los republicanos, aparecen sintetizados en el decálogo infantil antiguerrero⁵ en el que se insiste en el espíritu pacífico:

- 1) Preferid, en vuestro juego, el empleo de los ejercicios no fatigosos, de habilidad, destreza y agilidad, a las luchas de golpes y de fuerza bruta que pueden causar vuestra muerte.
- 2) Evitad el empleo de los insultos, que son el principio de los odios personales y de las luchas bárbaras; y razonad serenamente, aun en los momentos de mayor enfado.
- 3) Leed obras que hablen de los descubrimientos científicos y de las bellezas de la Naturaleza, con preferencia a las obras que contengan alabanzas a las batallas cruentas y sangrientas.

⁵ *Pionero rojo*, 7.

- 4) Asistid con frecuencia a los museos, las exposiciones y los conciertos musicales, cooperad con vuestro pequeño esfuerzo en la obra de las instituciones y entidades de auxilio mutuo y protección social y negad vuestra asistencia a los espectáculos públicos en que luchen hombres contra hombres, hombres contra animales o animales contra sí.
- 5) Procurad que vuestras disposiciones naturales os permitan un día inventar algo que disminuya el dolor o la fatiga corporal o que proporcione a los seres humanos un estado de felicidad relativa y lleve al mejoramiento de la especie.
- 6) Despertad sentimientos de solidaridad en todos los niños y laborad por suprimir en ellos los sentimientos guerreros que puedan conservar como restos atávicos de una educación torpe o de una influencia familiar funesta.
- 7) Pensad en la paz que supone el descanso necesario a hombres y pueblos y que la guerra ocasiona un cansancio rápido a los que a ella se entregan sin morir en ella.
- 8) Tened presente que en la guerra se arranca de los pueblos a hombres sanos y fuertes y se devuelven a esos mismos pueblos hombres enfermos, inválidos o mutilados.
- 9) Sabed que la guerra puede destruir vuestras casas, matar a vuestros hermanos y destruir vuestras propias vidas entre espantosos y prolongados padecimientos.
- 10) Laborad con persistente actividad porque la guerra, ese hecho monstruoso, que no es sino un enorme conjunto de crímenes, desaparezca para siempre de la historia y ceda el puesto a una era de bienestar común.

En él se incita a los niños a rechazar la violencia bajo todas sus formas –física, en los juegos, en las palabras, en los espectáculos–, no deben practicarla ni animar a otros en este sentido. Al contrario deben practicar y fomentar la solidaridad para el bien común. Y sobre todo luchar contra la guerra. Este decálogo pacifista puede parecer fuera de lugar en aquella época pero es uno de los argumentos más utilizados en el bando republicano: la República no quiere la guerra pero se ve obligada a ella por sus enemigos parara conseguir un futuro de paz.

En cuanto a los dibujos de los niños que son publicados también en estas páginas, muy pocos son los que no tienen ninguna relación con la guerra. Hay muchos aviones, tanques y barcos; y sobre todo personajes importantes: Lenin, Pablo Iglesias, Pi y Margall, Miaja, vascos para el bando republicano y soldados ridiculizados o March, para los fascistas.

Variedades

En esta sección, se dan algunas noticias de la actualidad: del frente o de la retaguardia. Sólo se habla de victorias o de actos generosos del gobierno, como por

ejemplo la protección de las obras de arte. Por otro lado, se denuncian los crímenes del fascismo, como los bombardeos de civiles o el asesinato de Lorca. Estas noticias breves se encuentran inmersas entre otras informaciones de tipo muy diferente: noticias del mundo sin ninguna relación con la guerra, datos científicos. Aparecen también biografías de personajes que se consideran fundamentales para el mundo obrero, pero muy rápidas, y de personajes del mundo científico y cultural. Se trata de dar una cultura política a los niños, deben conocer la realidad política y social que los rodea pero por otra parte no se olvida que son niños que necesitan divertirse y evadirse de esta tragedia.

Lo que llama la atención en estas páginas dedicadas a los niños es su fuerte politización y su proselitismo. Se considera a los niños como parte íntegra de la sociedad. No son adultos y hay que tratarlos como tal pero tampoco pueden vivir apartados de las circunstancias. Se mezcla lo divertido con lo serio, los juegos y chistes inocentes con las denuncias virulentas de todo un sistema, la cultura científica con la política, y todo eso con un fondo de proselitismo muy marcado. Los niños tienen que actuar como antifascistas, ayudar en la lucha contra el fascismo con los medios que tienen a su alcance. Es su deber asimismo difundir las ideas antifascistas, incitar a sus compañeros a que se porten bien, es decir respetando las reglas de la nueva sociedad. Hemos elegido *Pionero*, una revista publicada en Euzkadi, pero globalmente las referencias nacionalistas son pocas y el discurso podría ser el mismo en todas las regiones de España bajo dominación republicana.

Según la documentación a la que tuvimos acceso, la Federación de Pioneros de Euzkadi fue una de las más activas. Pero la desaparición de muchos documentos inherente a la Guerra no nos ha permitido conocer otras experiencias similares. Aparte de esta revista se publicaron tres cuentos⁶ de manera independiente, también con un tono muy político. El proselitismo se nota claramente en las dedicatorias:

La Federación Nacional de Pioneros de Euzkadi,
Siempre atenta a las necesidades culturales del niño, hace un esfuerzo para editar esta serie de cuentos infantiles. Utiliza la Federación, la Editorial «Joven Guardia», de las Juventudes Socialistas Unificadas, que con tanto cariño nos presta su apoyo y colaboración.

⁶ C. NICOLAU, *La Bolita de marfil*; L. LAZARTE, *El conde Barrigón*; J. MATEU, *El pirata Pancho Ponche*.

Nuestro único deseo es alcanzar el fin que nos hemos propuesto: interesar a los niños en la lectura y crear en ellos una mentalidad nueva y saneada que permita forjar una generación liberada de viejas costumbres y nocivas inclinaciones.

Niños:

La Federación Nacional de Pioneros es la organización que educa cultural y políticamente a la infancia. Ninguno de vosotros debe permanecer alejado de la organización de Pioneros. Si ingresáis en ella, además de recrearos en las fiestas que dedicadas a los niños se celebran, os capacitareis lo suficiente para ser mañana hombres libres y conscientes de la nueva sociedad, que a costa de mucha sangre y enormes sacrificios, construyen vuestros padres.

Tened siempre presente que ser pionero representa una aspiración que engrandece al niño. Que hacer una organización grande y fuerte de pioneros significa asegurar la educación, prosperidad y recreo de la infancia.

Niños: ser pionero es un galardón.

¡Hazte pionero!

Niños antifascistas :

Aprended ahora que sois pequeños que vuestros padres y hermanos mayores fueron a la guerra para que vosotros no padecieseis ni el hambre ni las privaciones que os quería imponer el fascismo. Que fueron a la guerra para que vosotros tuvieseis pan abundante, vestidos y juguetes, para que pudieseis estudiar y llegar a ser hombres útiles a la Sociedad.

Cuando seáis mayores comprenderéis mejor que ahora lo enemigos que son de vosotros los fascistas y lo que os quieren los milicianos del pueblo que luchan contra ellos.

Pionero:

Tu deber es enseñar a los amiguitos con quienes juegas y vas a la escuela, que el fascismo es tan malo que, para conseguir sus fines opresores, incendia los pueblos y las ciudades, ametralla a mujeres y niños y mata a hombres buenos y honrados. Enseña y convénceles también que para aprender a ser hombres capaces y libres, para saber cosas útiles y poder jugar y divertirse, deben hacerse pionero, ingresando en la Federación.

Niños:

Los antifascistas no queremos la guerra. La hacemos porque nos obliga a ello el fascismo. Pero nuestro pensamiento es guerrear sin descanso hasta acabar con el fascismo, pues cuando consigamos esto, las personas dejarán de matarse entre sí y dedicarán todas sus fuerzas a construir una vida nueva donde el rico no sea el dueño de todo y tampoco pueda, por tanto, condenar a la pobreza y la miseria a los trabajadores y sus hijos.

Se dirigen a los Pioneros, pero también a los niños antifascistas y finalmente a todos los niños. Como en las revistas, el aspecto divertido siempre va relacionado con la noción de deber. Aún cuando juegan los niños no pueden olvidar la guerra, deben portarse bien, es decir ser dignos de los que se sacrifican por ellos. Hay muchas maneras

de participar en este combate y los niños pueden hacerlo también, a su nivel. Ni en los momentos de diversión los comunistas se les dejan olvidar la lucha de sus padres.

BIBLIOGRAFÍA

- KAESTNER, Erich, *Emilio y los detectives*, Madrid, Cenit, 1931.
LAZARTE, Luis *El conde Barrigón*, Alerta, Joven Guradia, Bilbao, 1937.
MATEU, Julio, *El pirata Pancho Ponche*, Alerta, Joven Guradia, Bilbao, 1937.
NELKEN, Margarita, *Niños de hoy, hombres de mañana*, Madrid, SRI, [1936].
NICOLAU, Consuelo, *La Bolita de marfil*, Alerta, Joven Guradia, Bilbao, 1937.
– *Pionero rojo*, 2, 22 de abril de 1937.
– *Pionero rojo*, 7, [1937].

CHICOS, REVISTA INFANTIL Y TEBEO PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA

Viviane ALARY
Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Europa conoció lo que se denominó una edad de oro del *comic* americano durante los años treinta del siglo veinte. Esta edad de oro contribuyó, en España, al florecimiento de una industria durante los años de la República, acarreado una profunda mutación de los contenidos de las revistas infantiles. En ellas iba ganando terreno la historieta pero, prácticamente a mediados del año 1938¹, es decir poco antes de la caída de Barcelona, la edición de tebeos en la España Republicana cesa. Este mismo año y un año antes de la llegada de los superhéroes americanos en el mundo del cómic, nace *Chicos* (febrero de 1938-1955) en San Sebastián, poco antes de otra revista: *Flechas y Pelayos* (diciembre de 1938-1949), dos revistas infantiles de la zona nacional que miran hacia la posguerra.

Aunque ambas revistas, afincadas en San Sebastián, van a compartir en parte los mismos colaboradores –dibujantes y guionistas que huyeron de Barcelona o de Madrid– tienen dos historias y concepciones diferentes de la prensa infantil y juvenil. *Flechas y Pelayos* subtítulo «Semanario Nacional infantil, Por el Imperio hacia Dios», responde a la necesidad de unión de las fuerzas falangistas y carlistas. Era una revista doctrinaria y confesional y resaltaba en ella los contenidos propagandísticos. En cambio, *Chicos* nació de una iniciativa privada, no tenía antecedentes y la primera intención era ofrecer una revista de recreo en el bando nacional, que se alejara de estos ofensivos y aburridos contenidos propagandísticos. Se forjó en esta revista el germen de una cultura infantil popular viable bajo el franquismo, basada en el predominio de la

¹ A. MARTÍN, *Apuntes para una historia de los tebeos*, p. 92.

imagen y en la coincidencia de los postulados de la literatura infantil, de la literatura popular, y de la revista de propaganda. La revista *Chicos* se concibió durante la guerra, como una revista dedicada a la infancia, pensada para la infancia y terminó por ser un modelo para el tebeo bajo el franquismo, un tebeo que el mundo editorial y el poder arrinconaron al mundo de la infancia y de la juventud hasta los años sesenta².

En este contexto, mi propósito será demostrar cómo se enlazan y se enfrentan en esta revista a la vez una visión abierta y liberal y una concepción autoritaria de transmisión de los valores del Nuevo Régimen, además de brindar una filiación tebeística. Tres orientaciones que solicitan una triple figura del lector infantil : el niño portador de los valores del nuevo régimen, el niño sujeto, culto y curioso, y el niño consumidor y atraído por esa nueva lectura gráfica donde texto e imagen son interdependientes.

Por lo general, se suele poner de relieve la acción de la redactora Consuelo Gil de Roësset de Franco para mantener una línea editorial y artística digna de interés y superar las dificultades de todo tipo gracias a sus conocimientos del mundo de la infancia y de las revistas infantiles europeas, su cultura humanista, su inteligencia pragmática, sus convicciones personales, y sus buenas relaciones con personalidades próximas al poder. Se dedicó a crear un semanario de prensa infantil « libre », según sus palabras, libre dentro de lo que cabía, por supuesto, y dirigido a « todos los niños españoles³ ». Pensaba Consuelo Gil –tal era su postulado de partida– que gran parte de la construcción de la personalidad del niño se hacía por medio de las actividades de ocio, entre las cuales, la revista de recreo : « El niño aprende más y mejor por iniciativa propia⁴ ».

Ideología, visiones contrapuestas y propaganda en *Chicos*

Una mera consulta de los contenidos de los primeros años revela una tensión entre el empeño en proponer una revista infantil abierta y la subordinación, pasajera o duradera, a exigencias propagandísticas.

² En España, el tebeo, durante los años de posguerra, era, con la radio y el cine de barrio, el medio más asequible para la mayoría ; y el único directo y exclusivamente concebido para el niño o adolescente. Es imprescindible abordar este medio como fenómeno cultural y social a la hora de hacer un balance de la historia cultural de la infancia bajo el franquismo y en particular el primer franquismo.

³ C. GIL ROËSSET DE FRANCO, *La pedagogía en la prensa infantil*.

⁴ C. GIL ROËSSET DE FRANCO, *La pedagogía en la prensa infantil*.

Bien es cierto que *Chicos* era una revista de recreo, pero al mismo tiempo no dejó de ser una revista del bando nacional. Por lo tanto, es imprescindible plantear la cuestión de la propaganda, sea explícita o implícita, aunque el dictamen más compartido haya sido que este tema no tiene interés en una revista basada en la edulcoración de los contenidos. De modo un tanto esquemático, podríamos afirmar que alternan en esta revista cuatro tipos de contenidos que ofrecen una menor o mayor adhesión a los principios del Nuevo Régimen y manifiestan una difícil cohabitación en la revista de dos visiones antagónicas, una tradicional y autoritaria, otra, sin ser revolucionaria, humanista, liberal e individualista.

Un primer tipo de contenidos demuestra una adhesión explícita a la España franquista. En la portada del número 1, una viñeta-cartucho deja bien clara esta adhesión: «Chicos saluda a toda la prensa de nuestra España liberada, y muy especialmente a la prensa infantil FLECHAS y PELAYOS con el deseo de sumarse en la medida de sus fuerzas, a la admirable y patriótica labor realizada por estos prestigiosos semanarios, Saludo a Franco, Arriba España». Asimismo, se impone durante los tres primeros años, una doble datación. Al calendario gregoriano se le añade un calendario nuevo, impuesto a todos los órganos de prensa, que se corresponde con la voluntad del franquismo de «[...] reelaborar una nueva memoria [poniendo] especial empeño por dominar el tiempo y por socializar el calendario⁵». El número 1 de febrero de 1938 se subtitula, «segundo año triunfal» con referencia al 18 de julio de 1936 y en abril de 1939 (con el número 58), pasamos a «Año de la victoria».

En comparación con los de 1938, la consulta de los números de 1939, revelan una presencia más importante de elementos propagandísticos, pues se agudizaron la presión ideológica y la vigilancia de la prensa. La revista pasó bajo el control de Delegación Nacional de Prensa hasta 1942. Más de una vez debió defender Consuelo Gil su revista y su línea editorial ante la Junta de Burgos. Se sabe que se adaptó a los tiempos que le tocó vivir sorteando la censura y poniendo en sordina sus convicciones liberales. En este contexto, la revista se vio obligada a dar pruebas fehacientes de su adhesión y deseo de participar en la difusión de los emblemas, lemas y exaltación de figuras como las de

⁵J. CUESTA, *Memoria de la Guerra Civil Española, Discursos, conflictividades y prácticas en torno a la historia y la memoria*.

Franco o José Antonio Primo de Rivera participando de este modo en la constitución de una iconografía franquista e incluso haciendo del niño un actor de esta propaganda en la sección *Colaboración infantil* (Fig. 1).

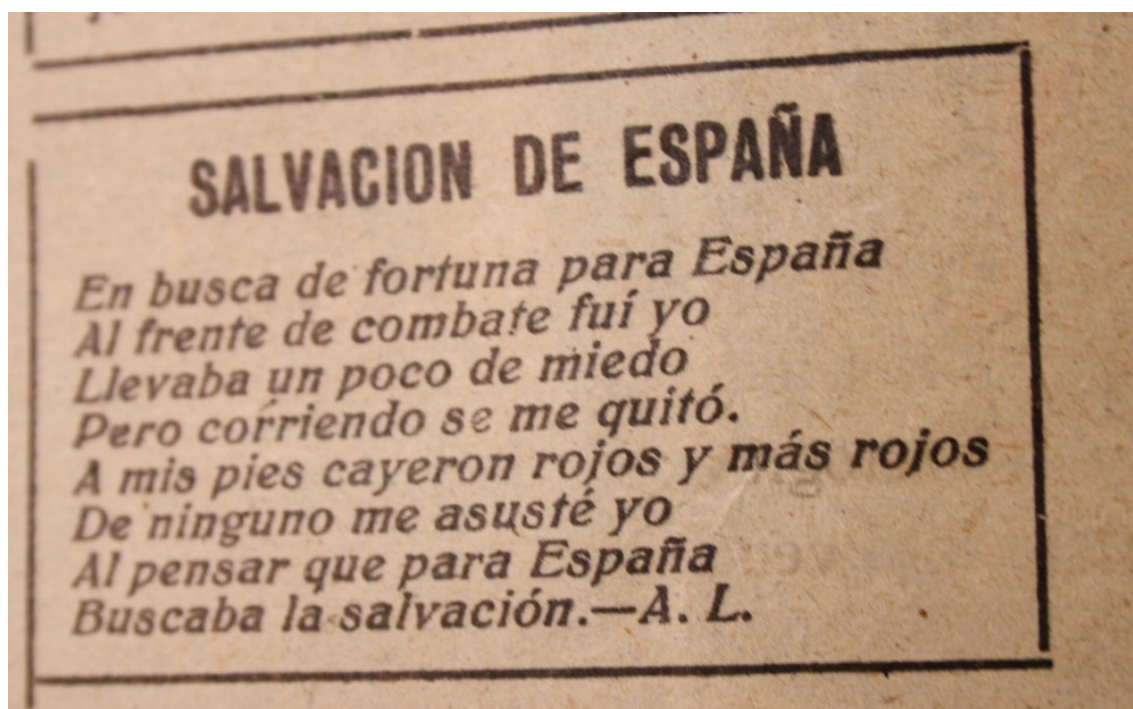


Fig. 1, « Salvación de España », *Chicos*, 57, sección « Colaboración Infantil », abril de 1939, © Hemeroteca Municipal de Madrid.

Pero esta propaganda obligada, tan frontal y explícita, no perduró. Una última manifestación directa, aparece en el número 124 (17 de julio de 1940), en las páginas interiores, con una efigie de Franco a toda plana. A la par, se abandona la datación en referencia al final de la guerra y a la victoria franquista.

En cambio lo que caracteriza más la revista desde el punto de vista del grado de cohesión con el régimen, es la moral conservadora y la presencia marcada del tema hispano. Consuelo Gil afirma en su conferencia de 1947 que hay que promover (y así lo hizo) lo hispánico por todos los medios (en los contenidos, en la elección de las temáticas, en la constitución de una plantilla de colaboradores exclusivamente españoles).

Abundan series y secciones basadas en la exaltación de lo hispánico, tanto en las secciones históricas como en las series de aventuras. Esta presencia masiva, abarcada

con menos dogma, agresividad ideológica y más aventura a medida que nos alejamos de los primeros años de posguerra, tiene como intención la de encauzar el imaginario infantil y permitir que el lector se construya su propia cultura hispánica. Diríamos que alternan los contenidos francamente nacional-católicos con contenidos que tratan el tema hispánico con más neutralidad desde una perspectiva cultural o puramente lúdica.

En este contexto, la guerra de Independencia, acaso el periodo más tratado por la revista, puede ser fuente de infinitas aventuras como las que cuenta Emilio Freixas (« El Caballero sin nombre », « Guerrilleros españoles » –Fig. 2– y « La partida del chambergó ») y/o responder a unas de las exigencias de propaganda del Nuevo Régimen. Con el tema de la Guerra de Independencia, se trata de demostrar que el « Alzamiento » de julio de 1936 es comparable a los del 2 y 3 de mayo de 1808.



Fig. 2, Emilio Freixas, « Guerrilleros españoles », *Chicos*, 224, 30-08-1942, portada, col. Part.

Otro fenómeno quizá más insidioso es la aparente neutralidad de *Chicos*. El periodo más interesante a este propósito, es el periodo de la Segunda Guerra mundial. En las diversas secciones recreativas, se presenta en un mismo plano de igualdad maquetas de la aviación de caza americana, inglesa, alemana e italiana. En series de aventuras o en una sección de cultura general, se normaliza la presencia de un saludo fascista o una cruz gamada, quitándoles de este modo el carácter político e ideológico. Asimismo, en la sección cine, al lado de la presencia masiva de reseñas sobre el cine americano hollywoodiano, se repasa en números que se siguen en 1941, la historia del cine alemán, italiano y japonés. Y en esa misma sección de cine del número 288 de febrero de 1944 irrumpe la figura del Papa Pío XII en un artículo titulado : « Pío XII, apóstol de la paz » con motivo del estreno en Madrid del documental religioso *Pastor Angelicus* (realizado en 1942 por Romolo Marcellini) que trata los primeros años del pontificado del papa.

A través de semejantes secciones de divertimento, recreativas y edulcoradas, se transmite la idea de que España es un país neutral, que no tomó parte en una guerra movida por otros, que sabe reconocer los méritos de cada país y que ha sabido, sobre todo, preservar al niño de los desastres de la guerra y de la desgracia. La despolitización y neutralidad aparentes son, pues, propaganda implícita y están al unísono del discurso oficial que va cambiando, como bien se sabe, conforme se vislumbra el final de la Segunda Guerra mundial y la necesidad de acercarse al bloque de los vencedores.

Al lado de la propaganda explícita o implícita, abundan contenidos más abiertos que difunden valores como la iniciativa individual o el rechazo del totalitarismo. En este caso, analizar el corpus de series de aventuras que se ofrecían durante o justo después de la Segunda Guerra mundial nos da una idea de cómo y hasta donde los guionistas y dibujantes podían tratar el tema de la guerra mundial y qué representación se les ofrecía a los lectores. No se informaba al lector de la evolución de la guerra ni de cómo se situaba España en el tablero europeo. En cambio, van a ocupar cada vez más espacio el tema bélico y las escenas aéreas. Así, gracias a las acciones de « La escuadrilla de la muerte » (1941), cuyo emblema es una calavera, el mundo occidental no corre peligro puesto que dicha escuadrilla detuvo las ofensivas y amenazas contra « la raza blanca » del dictador asiático del « Imperio Rojo » y su « escuadrilla roja ». Evidentemente, el

connotado color rojo permite abordar el tema anti-totalitario pero desde la perspectiva de una cruzada anticomunista.

En otra serie, de 1945, « El Terror de los Andes », el emperador Tacuma, causante de la guerra mundial quiere atacar España. La flota aérea española se hace dueña del aire y acomete a este enemigo. España ya no es neutral sino todo lo contrario y a imagen de los nuevos aliados americanos consigue salvar al mundo de la barbarie. Si bien este tipo de patriotismo resulta completamente desconectado de la realidad, tiene el mérito de preparar las mentes infantiles a una nueva reconfiguración geopolítica en el marco de la guerra fría que sucederá a la Segunda Guerra mundial.

Los contenidos ficticios, los que tenían en vilo al lector de una semana a otra, y que hacían el éxito de *Chicos*, podían vincular contenidos atrevidos aunque a veces de difícil interpretación para el lector. En muchas aventuras, el malo de la película era el dictador, tirano o emperador. Sin embargo, ni que decir tiene que era absolutamente imposible que el lector pudiera identificar dicho malvado con el dictador que tenían en casa.

En « Tragedia en Oriente » (1945) de la serie *Cuto*, es donde la representación del dictador es la más atrevida. No sólo por la portada culta del número 368 del 21 novembre 1945, donde se ve al dictador por encima de un globo terrestre, deseoso de adueñarse del mundo, directamente inspirada, según parece, en *El gran dictador*, película de Charlie Chaplin (1940), prohibida en España. Esta serie es ejemplar no sólo por una de sus portadas sino también porque en ella se condena la barbarie, en este caso la del ejército del Mago Blanco y de sus aliados asiáticos, que quieren ser amos del mundo y organizan un sistema carcelario cuyo funcionamiento nos recuerda otro que el mundo horrorizado acaba de descubrir al final de la guerra. Ciertas imágenes y nudos de la intriga pueden ser vistos muy fácilmente como alusiones a los campos de exterminación –el Mago Blanco construyó un gran horno para quemar humanos (Fig. 3)– o a los campos de internamiento : se imponen trabajos forzosos a los soldados prisioneros. También se alude a la resistencia interna, a través de Cuto que ayuda a los soldados presidiarios y a la resistencia externa cuando este héroe se une a los aldeanos tibetanos que se rebelan contra el Mago Blanco. Cuto, joven adolescente intrépido, uno de los personajes más famoso de la historieta española, presentaba un modelo identificador en las antípodas del lector que propuso su poema en honor a Franco (Fig. 1).



Fig. 3, Jesús Blasco, « Tragedia en Oriente », *Chicos*, 380, 07-04-1946, © Hemeroteca Municipal de Madrid.

Sin ser tan atrevidos como Jesús Blasco en « Tragedia en Oriente », van a ser habituales en las series de aventuras los trucos, artificios argumentales que « desterritorializan » o descontextualizan los conflictos, evacuando o modificando el papel y la cuestión del papel de España al lado de sus aliados, los regímenes totalitarios, aunque sin renunciar a una clara designación del mal absoluto: el totalitarismo encarnado por un dictador, en general asiático, fumanchunescos, rojo y chino y luego japonés, presentado como un usurpador y caracterizado por su sed desmedida de poder y sus delirios de grandezas, *topoi* de las historietas de aventuras de los años cincuenta en Europa y Estados Unidos.

***Chicos*, una revista abierta y moderna**

A pesar de las circunstancias, la concepción de la revista infantil y juvenil que tiene Consuelo Gil está basada en la necesidad de formar la sensibilidad artística y literaria del lector, desarrollar su curiosidad y deseo de saber por medio del juego y del divertimento. La idea es que hay que hacer del niño un colaborador activo de la revista por medio de su interés casi fisiológico, orgánico, vital por el juego. En *Chicos*, el juego es un tema serio y el niño una persona racional e inteligente a la cual se le debe explicaciones y al que se le otorga un papel activo, no simplemente el de recibir pasivamente sino de participar y tener la oportunidad de controlar. El juego es un método de aprendizaje de la vida que participa en la construcción de la personalidad. Así, pues, el gran mérito de *Chicos* fue el de ofrecer una revista infantil moderna que promovía la figura de un niño sujeto, en un contexto que exigía adoctrinar las mentes infantiles.

Todas las ciencias humanas y científicas tenían cabida y estaban presentadas de modo lúdico en *Chicos* en secciones que iban de la « física recreativa » a los « cromos culturales » pasando por las ya citadas « Estampas de España ». Cuando, en 1941, aparecieron nuevas secciones como el deporte o el cine, iban unidos en estas secciones, el divertimento, el aspecto educativo y formativo. De sumo interés resultan los contenidos literarios. El niño aprendía evadiéndose de la dura realidad viajando por mundos lejanos e imaginarios. Las páginas de *Chicos* invitaban a un viaje literario y gráfico por las obras y figuras de la literatura hispánica, por los cuentos y leyendas de la literatura infantil y juvenil mundial (Fig. 4), y también por la literatura que proponía la cultura de masas. Cabe insistir en la calidad y diversidad literaria de los guiones y cuentos ilustrados. El conjunto de conocimientos de que disponía el pequeño lector a través de la lectura de *Chicos*, le proporcionaba un bagaje cultural, gracias a historias bien escritas e ilustradas, que tenían incluso un valor literario o artístico, aunque variable. Si ampliáramos nuestro análisis a los satélites de la revista madre –*Mis Chicas* (1941-1950), *Chiquitito* (1942-1943) y *El gran Chicos* (1945-1945), colecciones de *Novelas ilustradas*–, quedaría aún más claro que la intención común de este conjunto coherente era la de ofrecer una « enciclopedia del ocio », tal como lo formuló la propia

redactora al hablar de *Gran Chicos*, la revista que más se correspondía con el ideal de revista infantil y juvenil que deseaba propugnar.



Fig. 4, « Paulina y la caja de cerillas », cuento alemán, Ilus. Mercedes Llimona, *Chicos*, Almanaque 1941, © Hemeroteca Municipal de Madrid.

Hasta 1941, el plural *Chicos* incluía a chicos de todas las edades y de ambos sexos. Por lo tanto, los protagonistas eran a menudo una pareja, hermano y hermana, o amigos (Marita y Pilín, Candi y Pedrito...). Ganaban los concursos tanto niños como niñas. El concurso de matemáticas del 22 de abril de 1939 (número 51), por ejemplo, lo ganó una chica. Prevalecía pues una relativa indiferenciación genérica en cuanto al destinatario por lo que se refería a los diversos aspectos de la formación académica y la cultura general (literatura, escritura y dibujo, ciencias).

No obstante, este ideal del acceso de todos a revistas que instruyen deleitando, se vio matizado por la convicción muy arraigada de que niños y niñas eran diferentes y que se les debían proponer cosas diferentes, desarrollar en ellos facultades y valores específicos, y encauzar sus imaginarios hacia direcciones diferentes. Esas convicciones muy compartidas se agudizaron, como bien se sabe, en la España franquista, por la

política de educación de los jóvenes basada en una asimetría de género y fomentada desde las organizaciones falangistas (Frente de juventudes y Sección Femenina).

En abril de 1941, Consuelo Gil decide dedicar una revista a las niñas. Reduce el formato de *Chicos* y con el sobrante de papel crea la revista *Mis Chicas*, de tamaño reducido, al principio apaisado, con la intención de atender de modo específico al lectorado femenino, haciendo lo posible para proponer una revista de calidad, con una plantilla de colaboradores talentosos, entre los cuales un grupo de mujeres y escritoras excepcionales. La existencia de *Mis Chicas*, aunque muy meritoria puesto que de no existir se sacrificaba de hecho al lectorado femenino, supuso primero una amputación física para *Chicos* –reducción de formato de la revista, aunque pasajera – pero también una amputación más decisiva, genérica y estilística, que consistió en una casi desaparición del género maravilloso, de los cuentos de hadas y del estilo naíf y amable, en *Chicos*, y una casi inexistencia del género aventurero de estilo realista y espectacular en *Mis Chicas*.

Ante la competencia de los cuadernos de aventuras, la revista *Chicos* insistirá, ya desde los años 1941-1942, en secciones como el deporte, cine, historietas exóticas y de aventuras. La literatura académica o tradicional infantil dejó paso a la cultura de masas. Consuelo Gil se adaptó a las nuevas pautas de las revistas comerciales infantiles. Con el tiempo, su revista va a poner en sordina los aspectos educativos y formativos, acercándose a los modelos de revistas de historieta de antes de la guerra. Muchos colaboradores de *Chicos* procedían de tebeos comerciales como *Pocholo* (dirigido por José María Huertas Ventosa, gran guionista de *Chicos*), *K.K.O* (del que fue director Arturo Moreno, colaborador también), *Boliche*, *Gente Menuda*, *Mickey*, *TBO*... No obstante, como lo atestiguan ciertos contenidos, Consuelo Gil nunca renunció a la formación literaria para todos. En el número 343, del año 1945, por ejemplo, se añade una sección llamada « un libro cada semana », que invitaba al lector a leer el patrimonio literario hispánico con estas palabras : « Y tengan así una orientación para escoger sus lecturas cuando, pasada la loca afición a lo policíaco y aventurero, quieran deleitar su paladar con bocados de más fina calidad ». El concepto que motiva la acción editorial es que la cultura popular, la historieta, la imagen, el juego, la colección, son medios para formar y educar. Se concebían dichos elementos como una entrada, una etapa hacia la cultura de verdad : literatura, historia, pintura.

Consuelo Gil intentó modernizar el concepto de revista infantil poniéndolo al gusto de los tiempos que le tocaba vivir. Su objetivo era llegar a las masas de niños, y no solamente a una élite, sin perder calidad. Se suele estimar las tiradas entre 90 000 a 120 000 ejemplares. En una España exhausta, atenazada y sin infraestructuras, semana tras semana, la revista llegaba sin faltar a los hogares de las grandes ciudades en un formato de buena calidad.

Al lado de la intención formativa y que podía llegar hasta el adoctrinamiento, se puede afirmar que *Chicos* fue un modelo de tebeo comercial bajo el franquismo porque después de la guerra civil esta publicación reanudó con las fórmulas de revista de historieta de antes de la guerra pero con una producción nueva, atractiva, diversificada y sobre todo autóctona. Consuelo Gil supo atraer hacia sus revistas los mejores dibujantes y guionistas españoles, de ambos bandos, veteranos o principiantes. Sus revistas fueron una cantera de talentos y para muchos el inicio o una etapa importante de una larga carrera en la historieta (Gabi, Jesús Blasco, José Laffond, Emilio Freixas, Pili Blasco...). *Chicos* o *Mis Chicas* eran revistas donde predominaban la creación y la invención de series y personajes recurrentes adaptados a la sociedad española de posguerra. Retahíla de personajes que serán prototípicos de los tres géneros del tebeo de los años futuros que son el humor, la aventura, y las series sentimentales para chicas. En *Chicos*, nació en 1940 «Jamoncito, el vagabundo», dibujado por José Alcaide (Fig. 5), muerto de hambre que intenta encontrar algo de comer y nos recuerda, aunque con resolución gráfica diferente, Carpanta, el personaje más emblemático del periodo de posguerra que el lector descubrirá en 1947 en las páginas de *Pulgarcito*.



Fig. 5, José Alcaide, « Jamoncito el vagabundo », *Chicos*, 117, 20-IV-1940, © Hemeroteca Municipal de Madrid.

Pero, como lo señala Jesús Cuadrado, el mérito de Consuelo Gil que adaptó las prácticas industriales a un modo de funcionar artesanal, es su « conocimiento profundo del concepto de serialización⁶ ». *Chicos* propone series que enganchan con su « continuará », semana tras semana, y que atrae al lector consumidor de literatura de kiosco. Gracias a una comunicación comercial con técnicas modernas, una logística sin falla aunque rudimentaria, la revista llegaba sin retraso cada semana a su destinatario, que vivía en la zona controlada por el bando nacionalista durante el conflicto o en cualquier centro urbano de España después de la guerra civil.

Se perfila un lector consumidor que pasará luego a otras revistas más comerciales cuando se otorgue la autorización a una publicación regular para todas las revistas y no únicamente a las del bando nacional. Los años cincuenta supondrán un lento declive de la revista *Chicos* y un florecimiento de revistas de tebeos y cuadernos de historietas. Será otra gran época de la industria tebeística. La preocupación pedagógica o la formación del espíritu y del gusto no tendrán cabida en aquellas revistas. Tener más tiradas, invadir el mercado, ocupar el espacio editorial con fórmulas que se repiten,

⁶ *Chicos*, *Semanario infantil*, 1938-1956, *El arte en viñetas*, p. 14.

serán las únicas preocupaciones, muy alejadas de las intenciones de la revista *Chicos* y de su editora. Asimismo, el tebeo de posguerra se dirigirá a un amplio público que rebasa los límites de edad definidos por *Chicos* aunque conserve unos mismos principios : diferenciación genérica en su doble acepción, cuentos, leyendas, universos privados, historias sentimentales para chicas ; aventura y humor para chicos o adultos. Lectura de pura evasión que fue conformando un imaginario infantil que muchos escritores (Juan Marsé, Terenci Moix...) recuerdan con nostalgia y apego y que reconocen como gran proveedor de mitologías personales, tanto como el cine.

En definitiva, *Chicos* no se adscribe a las pautas del tebeo comercial y si bien llegó a ser un modelo para este sector editorial, lo fue por la abundancia de relatos gráficos. Gracias a una verdadera dirección artística, el gran acierto de esta revista fue su calidad gráfica y la diversidad de propuestas iconotextuales.

A pesar del tradicional recelo hacia la imagen en las revistas infantiles, se observa, en ellas, desde el final del siglo XIX, una mayor presencia de lo iconográfico, sean historias ilustradas, ilustraciones y, finalmente, historietas y fotografías, señal de máxima modernidad que garantizaba el éxito. Consuelo Gil en su conferencia de 1947 se hizo portavoz de una concepción de la imagen que calificaríamos hoy de reductora y tradicional : la enseñanza pasa por el texto, la imagen es sólo un medio para atraer, educar y persuadir. A pesar de sus prevenciones, con el tiempo, dedicó cada vez más espacio a la imagen en todas sus facetas : textos ilustrados, ilustraciones comentadas, fotos, historieta, fórmulas híbridas entre historieta e ilustración. La imagen tenía un doble interés en opinión de la redactora : conseguía seducir y captar al lector hacia algo de calidad y hacia el texto. Pero a la par, la amplia expresión de todas las facetas y recursos de la imagen permitía llevar a cabo una « educación por la vista⁷ ».

La cabecera, signo distintivo de la revista, constituía una marca de fábrica, un banderín de enganche, y nunca fue desatendida. Realizadas por los dibujantes más prestigiosos de la revista a lo largo de sus diecisiete años de existencia, cambiaron dieciocho veces de forma⁸ sin crear ruptura y sin que se perdiera el lazo con el logo original. La calidad de la labor de los conocidos y prestigiosos talleres Nerekan de San Sebastián dieron lugar a otro elemento relevante, el paso de la bicromía a la

⁷ C. GIL DE ROËSSET DE FRANCO, *La pedagogía en la prensa infantil*.

⁸ A. DE MATEO, « Chicos, Chicos, Chicos... », p. 27.

cuatricromía, a partir de diciembre de 1938 en el número 43, con una portada de Mercedes Llimona y en una página interior en color.

Al consultar los números, salta a la vista la variedad de los estilos gráficos y de las fórmulas que combinan texto e imagen. La revista, en este sentido, proponía una verdadera formación al lenguaje de la imagen narrativa. La formación artística clásica de algunos colaboradores aunada a la autodidacta de otros que aprendieron a dibujar sobre la marcha en las revistas de historietas o en el dibujo animado conformaron un universo gráfico que, en total, se adscribe a una concepción bastante académica, prevanguardista y que se puede resumir en el consejo de Madrina –seudónimo de Consuelo Gil y firma del « correo del lector » en la revista– a una de sus lectoras : es preciso « copiar del natural ». El academismo pictórico entronca con el clasicismo del cómic humorístico y aventurero americano, con sus escenas espectaculares y dibujos anatómicos o figuras animales humanizadas.

La maquetación otorgaba a los textos ilustrados una gran vistosidad en las dobles páginas centrales. Esta fórmula ya experimentada en un formato muy reducido en *Chiquitito*, presentaba un relato de aventuras ilustrado por los de firmas más prestigiosas (Jesús Blasco, Emilio Freixas, E. T. Coelho, Tomás Porto, Fig. 6). Construidas de modo que se puedan ver de un solo vistazo, las dobles páginas se convierten en un espacio homogéneo en el que se puede apreciar la calidad y variedad de las composiciones, de la distribución y diálogo entre texto e imagen. La diversidad de las visiones panópticas y de las soluciones iconotextuales vienen conformando toda una retórica visual de mucho efectismo y espectacularidad, sean en los relatos de aventuras o en las famosas creaciones de Soravilla y Pena que rellenaban el espacio de la doble página de personajes miniaturizados, creando así la sensación de muchedumbre y de hormigueo.



Fig. 6, « Bagkuk, El emperador de los mares », ilus. Emilio Freixas, *Chicos*, mayo de 1944, © Hemeroteca Municipal de Madrid.

Con el tiempo, la revista concedió primacía a la secuencialidad y al cinetismo de la historieta aunque seguían siendo dignos de interés relatos gráficos con bloques de textos literarios y descriptivos que acompañaban secuencias de imágenes más ilustrativas que narrativas. Las famosas contraportadas o portadas de las aventuras de Cuto son representativas de una revista cada vez más volcada en la aventura y en la historieta, con series que renuevan la narrativa visual y el arte secuencial heredada del *comic* americano, demostrando así un gran dominio de la planificación, de los encuadres y de la elipsis narrativa.

Pero otro mérito de *Chicos* es también el haber acogido universos gráficos más peculiares, personales, resultado de la inventiva de un autor y de una política editorial siempre en busca de nuevas firmas. Abundan en *Chicos* modos de contar y grafismos novedosos que solicitan el lado travieso y juguetón, curioso y hasta cierto punto disconforme, del niño. El autor Chiqui en 1940 nos cuenta las aventuras del rebelde « Ricardito en el país del tabaco » con un estilo moderno y toques surrealistas, nada mimético. En el mismo periodo, el monstruo Spak propone una parodia de folletín policiaco, a través del personaje epónimo cuyo diseño no tiene nada que envidiarles a los personajes *underground* de los años setenta. Y sobre todo a partir de 1942, el sagaz

lector de *Chicos*, sensible e ingenioso, pudo deleitarse en el universo poético, fantasioso y surrealista de Ángel Puigmiguel con unos episodios míticos : « S.O.S. en el museo diabólico », « El gramófono Asesino » o « El ladrón de pesadillas » donde consigue en palabras de Manuel Vázquez de Parga, una « sublimación estilística⁹ ». Adscribiéndose en el género detectivesco en clave humorística y distanciadora, se puede apreciar en esta serie las facultades poéticas y creativas de un autor que supo combinar el universo del dibujo animado con el de los grandes relatos de la literatura infantil. En « S.O.S. en el museo fantástico », los objetos se metamorfosean y son pretextos para el descubrimiento de mundos extraordinarios (Fig. 7). La poesía gráfica que se desprende de la serie se debe al gran dominio y virtuosismo de la narración gráfica del autor : estilo depurado, grafismo pulido, distribución expresiva y no simplemente funcional de las viñetas en la página, tratamiento singular del blanco y negro con fondos blancos y zonas negras o sombras chinescas, montaje ágil y dinámico de secuencias, complejidad de tramas que se entretajan. A la sencillez del trazo esquemático le responde una complejidad de los guiones que « no siguen la distinción maniquea al uso entre buenos y malos »¹⁰, y un divagar de una imaginación en libertad que corre por las viñetas y páginas, semana tras semana.

9 Á. PUIGMIQUEL, *El ladrón de pesadillas...*, p. 104.

10 Á. PUIGMIQUEL, *El ladrón de pesadillas...*, p. 103.



Fig. 7, Miguel Puigmiq, « S.O.S. en el museo diabólico », *Chicos*, 365, 21-X-1945, © Hemeroteca Municipal de Madrid.

Estos ejemplos son una muestra que hacen patente la alta calidad gráfica debida a la existencia de una verdadera dirección artística y literaria asumida por Consuelo Gil como en su tiempo Salvador Bartolozzi en *Pinocho*, que fue un modelo para ella, aunque *Chicos* no hizo suyos los postulados más vanguardistas de Bartolozzi. La variedad de las propuestas y sus cualidades literarias y artísticas hacía de *Chicos* un

verdadero laboratorio de aprendizaje a la lectura de la imagen, tan importante y decisivo en la formación del niño.

A medio camino entre revista infantil y tebeo, con intenciones y concepciones contradictorias –educar la sensibilidad proponiendo contenidos de alta calidad, transmitir unos valores y cultura humanistas y liberales, imbuir valores nacional-católicos del nuevo régimen, vender un producto de consumo– la actividad editorial que desarrolló Consuelo Gil, partidaria de la libertad individual y de la iniciativa privada, ofreció una lectura amable y seductora, universos de ficción multiformes y coloreados, en unos tiempos de dictadura gris y austera. Finalmente, ¿qué figura de lector promovió *Chicos* : un lector humanista en ciernes, un lector adoctrinado o al contrario un lector consumista? La respuesta es diferente según se mire una u otra época de la revista, quedando como constante la regularidad y la permanencia en el tiempo de la publicación, una permanencia que proporcionó a un número importantes de lectores una lectura grata, divertida y de calidad que permitía sortear la dura realidad satisfaciendo una inclinación al juego y a dejarse cautivar y maravillarse cualesquiera que sean las circunstancias.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE, José, « Jamoncito el vagabundo », *Chicos*, 117, 20-IV-1940.
 « Bagkuk, El emperador de los mares », *Chicos*, mayo de 1944.
 BLASCO, Jesús, « Tragedia en Oriente », *Chicos*, 380, 07-04-1946.
Chicos, Semanario infantil, 1938-1956, El arte en viñetas, Madrid, Sinsentido, 2002.
 CUESTA, Josefina, *Memoria de la Guerra Civil Española, Discursos, conflictividades y prácticas en torno a la historia y la memoria*. Seminario Internacional sobre Memoria e Historia, 26 al 30 de septiembre del 2005, Guatemala. C.A., última modificación 27-X-2008, <<http://168.96.200.184:8080/avanco/avanco/pon9>>, consulta 22-02-2012.
 FREIXAS, Emilio, « Guerrilleros españoles », *Chicos*, 224, 30-08-1942.
 GIL ROËSSET DE FRANCO, Consuelo, *La pedagogía en la prensa infantil*, conferencia pronunciada el día 22 de mayo de 1947, Madrid, Ministerio de trabajo, Escuela social de Madrid.
 MARTÍN, Antonio, *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona, Glenat, 2000.
 MATEO, Antonio DE, « Chicos, Chicos, Chicos... », *Chicos, Semanario infantil, 1938-1956, El arte en viñetas*, Madrid, Sinsentido, 2002.
 « Paulina y la caja de cerillas », cuento alemán, *Chicos*, Almanaque 1941.
 PUIGMIQUEL, Ángel, « S.O.S. en el museo diabólico », *Chicos*, 365, 21-X-1945.
 PUIGMIQUEL, Ángel, *El ladrón de pesadillas y otras historias*, Barcelona, Glénat, 2006.
 « Salvación de España », *Chicos*, 57, sección « Colaboración Infantil », abril de 1939.

LAS POLÍTICAS DE LA DICTADURA FRANQUISTA SOBRE EXTRAVÍOS, DESAPARICIONES, CAPTURAS Y PÉRDIDAS INFANTILES (1938-1949)

Ricard VINYES
Universitat de Barcelona

« Miles y miles de niños han sido arrancados de la miseria material y moral ; miles y miles de padres de esos mismos niños, distanciados políticamente del Nuevo Estado español, se van acercando a él, agradecidos. »
Patronato Central de Ntra. Sra. de la Merced. *Memoria*, 1944.

Las insistentes noticias que desde hace unos años han circulado sobre extravíos y desapariciones de menores durante la posguerra española generan con frecuencia asombro, extrañeza, e incluso escepticismo a pesar de la certeza de los datos documentados. Nadie debería sorprenderse por esa mirada inquieta y dudosa sobre la realidad, al fin y al cabo la presencia del mal humano — y el daño y dolor que conlleva — siempre genera perplejidad. Resultante de esa extrañeza surge a menudo una reflexión condescendiente: quizá sea cierto, pero probablemente sucedió en casos aislados, incluso quizá fueron numerosos, pero provocados por los efectos sociales de una derrota, la desbandada que le sigue y la intensa miseria material y humana que la acompaña habitualmente. Como consecuencia de ello ocurrió, probablemente, ese episodio terrible, ese episodio reprochable, ese episodio de todas las posguerras.

Sin embargo, extravíos, pérdidas y desapariciones infantiles no sucedieron como efecto natural de la miseria y desorden de cualquier posguerra, no fueron el resultado de una derrota, sino de una Victoria. Su realidad no fue un episodio, un capítulo, sino un contenido más del guión político general. Un sistema creado para conseguir la transformación de existencias, la reeducación masiva de los desafectos.

En los años fundacionales del Estado franquista, probar bajo apariencia científica la maldad e inferioridad mental del disidente fue una decisión del Ejército, ejecutada por

el comandante y psiquiatra Antonio Vallejo Nágera (1889-1960) desde una institución militar creada específicamente para ese objetivo, el Gabinete de Investigaciones Psicológicas, constituido en 1938 por orden expresa del general Francisco Franco y transmitida a la Inspección General de Campos de Concentración en el telegrama 1.565:

En contestación a su escrito de 10 del actual proponiendo la creación de un Gabinete de Investigaciones Psicológicas cuya finalidad primordial será investigar las raíces biopsíquicas del marxismo, manifiesto que de conformidad con su mencionada propuesta, autorizo la creación del mismo.— Los gastos que origine la instalación serán sufragados de los generales de esa Inspección, y personal que preste sus servicios en el mismo será el Médico que voluntaria y gratuitamente se ofrezca para ello, lo que podrían ser militarizados si se considera necesario.— Lo que traslado a Vd. para su conocimiento y efectos, debiendo proponerme los médicos que deben ser militarizados, al efecto de que cuanto antes empiece a funcionar dicho Gabinete¹.

Esa necesidad de Estado no debería sorprender, no era nueva, ni siquiera una necesidad exclusiva del fascismo. Al fin y al cabo, desproveer al enemigo de condición humana ha sido siempre un requerimiento previo a su aniquilación. A fines del siglo XIX patologizar la disidencia política fue uno de los méritos del psiquiatra y antropólogo italiano Cesare Lombroso, quien usó su tiempo y esfuerzos en practicar la medición de cráneos de los campesinos meridionales de su país para dar cobertura científica a la represión que el nuevo Estado italiano aplicó a los que se oponían a su política. En sus trabajos antropomórficos Lombroso estableció que la conducta de aquellos campesinos del Sur — llamados simplemente bandoleros — estaba biológicamente determinada por su atraso en la evolución de la especie, eran *inhombrables*; por tanto, afirmó, su violencia no era de naturaleza política, sino la violencia propia y gratuita de seres inferiores respecto a sus coetáneos.

El tema no era pues algo distintivo de los diversos fascismos europeos nacidos a lo largo de los primeros treinta años del siglo, en todo caso lo que hicieron los estados fascistas fue desarrollar sistemas para alcanzar sus objetivos de aniquilación del Mal, fuese rojo, judío, *zhingaro*, homosexual... o cualquiera que fuese, priorizando uno u otro según la propia necesidad o preferencia según contexto.

¹ *Hoja de Servicios del Teniente Coronel Antonio Vallejo Nágera*, L.G.A, B- 382 AGMS.

En octubre de 1939, el equipo del Gabinete de Investigaciones Psicológicas dirigido por Vallejo, había realizado y publicado ya las conclusiones extraídas como resultado de haber practicado investigaciones psiquiátricas en un conjunto de 297 brigadistas internacionales encerrados en San Pedro de Cardena y con cincuenta presas encarceladas en Málaga, cuyas edades oscilaban entre los quince y los cincuenta años. El Estado Mayor y la Inspección de Campos estudiaron los resultados, y al parecer se sintieron lo suficientemente interesados como para transmitir su felicitación al comandante Antonio Vallejo, comunicándole que « para su conocimiento y satisfacción [...] he leído con especial interés y detenimiento los aludidos trabajos dándome cuenta de su novedad e importancia por las enseñanzas que pueden deducirse² ».

Esas enseñanzas procedían especialmente de lo que Vallejo afirmaba a propósito de sus trabajos con las presas de Málaga, mucho más que con los brigadistas varones. En su síntesis construida sobre datos de apariencia científica, la mujer que había participado en actividades republicanas poseía una tendencia al Mal, y su participación en actos, entornos u organizaciones revolucionarias, activaba esa tendencia lanzando a la mujer a prácticas de una perversidad sin límite que procedía de su inferioridad mental. Por lo que deducía, entre otras cosas, que la militancia marxista recogía en sus filas tan sólo enfermos sociales tendentes a la criminalidad, especialmente a las mujeres. Una de las virtudes de Vallejo estuvo siempre en lo muy explícito de su discurso y su lenguaje:

Recuérdese para comprender la activísima participación del sexo femenino en la revolución marxista su característica labilidad psíquica, la debilidad del equilibrio mental, la menor resistencia a las influencias ambientales, la inseguridad del control sobre la personalidad [...] cuando desaparecen los frenos que contienen socialmente a la mujer y se liberan las inhibiciones fenatrices de las impulsiones instintivas, entonces despiértase en el sexo femenino el instinto de crueldad y rebasa todas las posibilidades imaginadas, precisamente por faltarle las inhibiciones inteligentes y lógicas [...]. Caracteriza la crueldad femenina que no queda satisfecha con la ejecución del crimen, sino que aumenta durante su comisión. El hecho es tanto más digno de atención cuanto que la mujer suele desentenderse de la política, aunque su fanatismo o ideas religiosas la hayan impulsado en los últimos años a mezclarse activamente en ella, aparte de que en

² *Hoja de Servicios del Teniente Coronel Antonio Vallejo Nágera*, L.G.A, B- 382 AGMS.

las revueltas políticas tengan ocasión de satisfacer sus apetencias sexuales latentes³ ».

El resultado fue una penalización femenina sin paliativos. La mujer era nada, tan solo un género propenso al crimen. Además, confirmaba que el enemigo republicano era realmente tan poco respetable como todos habían imaginado, sencillamente desprovisto de sentido moral alguno y embrutecido por un resentimiento histórico que lo vaciaba de humanidad posible. Por fin disponían de un arquetipo — una idea pura — del Mal. Tenían un diagnóstico y podían practicar terapias adecuadas con tranquilidad moral. Mejor dicho, por imperativo moral. Católico, por supuesto.

Los textos de Vallejo tienen el inconveniente que por su deslumbrante brutalidad pueden hacernos pensar que nos hallamos ante el desbordamiento literario de un militar con excesivo entusiasmo. No es así en modo alguno. Para Vallejo, la etapa del Gabinete y las investigaciones que dirigió no era más que una cima en un trayecto profesional y un discurso que había mantenido desde fines de los años veinte y lamentablemente destinado a ser proyectado en la sociedad de la Victoria. Se trataba de un discurso que mantenía la existencia de una raza española, y que esa raza no procedía ni se fundaba en realidades genéticas, sino en un espíritu cultural denominado — por él, por Maeztu, por el grupo de *Acción Española* — « Hispanidad ». La « Hispanidad » — o raza española — se había deteriorado gravemente a lo largo de años de historia, y lo había hecho en proporción al aumento de los procesos de democratización política y social (más democracia, igual a mayor debilitamiento racial), por lo que el último capítulo de la historia de España, la Segunda República, había puesto definitivamente en peligro la raza. Por consiguiente se trataba de imponer una eugenesia, una política de protección y mejora de la Hispanidad. Sin embargo esa mejora no precisaba un tratamiento biológico, sino una transformación del ambiente, puesto que el origen de todo el Mal no provenía de los genes, sino del entorno democrático, un tratamiento eugenésico no debía basarse en actuaciones de agresión biológica, como la esterilización, « pues produce sujetos libidinosos », sino en una adecuada política de segregación con los hijos de

³ A. VALLEJO NÁGERA, « Psiquismo del fanatismo Marxista. Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes », p. 399.

aquellas mujeres que habían participado en la política republicana en grados diversos⁴. Se trataba de salvarles de sus madres, familias y entornos estableciendo una segregación total:

La idea de las íntimas relaciones entre marxismo e inferioridad mental ya la habíamos expuesto anteriormente en otros trabajos [...] la comprobación de nuestras hipótesis tiene enorme trascendencia político social, pues si militan en el marxismo de preferencia psicópatas antisociales, como es nuestra idea, *la segregación de esos sujetos desde la infancia podría liberar a la sociedad de plaga tan terrible*⁵.

Esa era la enseñanza aplaudida por el Estado Mayor del Ejército con sendos telegramas.

Años más tarde, y desde la autoridad que le confería el Estado, Vallejo Nágera siguió escribiendo y alertando sobre el daño que el ambiente democrático podía hacer en niños y niñas, e insistía en la necesidad de combatir la propensión degenerativa de los muchachos criados en ambientes republicanos recomendando su confinamiento en centros de internamiento donde se promoviese « una exaltación de las cualidades biopsíquicas raciales y eliminación de los factores ambientales que en el curso de las generaciones conducen a la degeneración⁶ ». Es decir, los centros de la red asistencial falangista o católica. El objetivo era explícito: realizar una reeducación masiva con los hijos de los vencidos, evitar la existencia que sus padres habían previsto para ellos.

El espacio carcelario femenino fue el lugar donde más se apreció ese proyecto, donde mayores consecuencias tuvo y donde mayor número de menores sufrieron el proyecto de segregación familiar con la finalidad de ser reeducados por el Estado. No me refiero a las numerosas muertes de niñas y niños en los convoyes que les trasladaban junto a sus madres de un centro penitenciario a otro en trenes sellados, sin agua ni alimento durante días, sin higiene alguna. Ni a los que perecieron en las cárceles por la brutalidad de algunos celadores: « Yo había presenciado el asesinato de un niño delante de su madre, lo cogieron por los pies y le machacaron de un golpe en la cabeza contra la

⁴ Un más extenso tratamiento de las tesis de Vallejo Nágera, sus antecedentes y consecuencias en : R. VINYES, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*.

⁵ A. VALLEJO NÁGERA, *La locura en la guerra. Psicopatología de la guerra española*, p. 52. El subrayado es mío.

⁶ A. VALLEJO NÁGERA, *Niños y jóvenes anormales*, p. 7. Sobre las influencias negativas del ambiente democrático en los niños, véase todo el capítulo titulado : « Medio ambiente político ».

pared. La madre se volvió loca y pasaba las noches gritando⁷ ». Ni me refiero a los que perecieron por desnutrición, sed o enfermedad; su muerte era resultado del desprecio por los que habían sido vencidos y capturados, aunque por supuesto la gestión de la miseria que sufrieron en las cárceles poseía su propio fundamento político y una estrategia de control y sometimiento⁸.

Me refiero a que el Estado siempre tuvo en cuenta la presencia de aquella población infantil y un proyecto para ella. Promulgó leyes, e incluso les dedicó entornos especiales en el interior del universo penitenciario; por ejemplo la Prisión de Madres Lactantes, en Madrid, creada a fines de 1940, bajo la dirección de una funcionaria con leyenda, María Topete Fernández (1900-2000), que estableció un régimen interior de rigurosa separación entre presas e hijos. Dormían en estancias separadas y eran sacados de sus camas a las siete de la mañana « para cantar el Credo, y pasaba el río tan cerca que cogían bronquitis y se morían muchísimos⁹ ». Durante el día ni siquiera podían seguir la lactancia, pues el contacto autorizado entre madre e hijo tenía la duración aproximada de una hora al día. Las presas lactantes limpiaban el presidio y los críos « pasaban el día en el patio hiciese frío o calor [...] lloviese o nevase. Quedaban separados todas las mañanas de las madres y en unas cunas los tenían en el jardín. Sin alimentos y sin nada se morían de diarreas, estaban todos llenos de granos, llenos de miseria, era una cosa espantosa¹⁰ ». Cualquier aproximación a las cunas conllevaba un encierro en jaula:

Carmen estaba con una niña de cinco meses en Madres [...] tenía a su niña con mucha fiebre. Le dijeron que había una persona para cuidarla, pero ella respondió que lo sentía mucho pero que ella no se iba mientras su hija estuviera tan grave. Vinieron unas cuantas comunes –que estaban al servicio de la Topete– y quisieron llevarse a Carmen por la fuerza. Carmen se puso de horcadas en la cuna de su niña, y allí había cuatro mujeres pegándole, tirándole del pelo, y no la movieron. Ella pegó, mordió, porque era campesina y tenía mucha fuerza, y no se la llevaron. Como allí no había celdas de castigo la metieron en una jaula y enchufaron unas mangueras fuertes, hasta que la mujer se desmayó. Esto se lo hicieron varias veces a Carmen¹¹ ».

⁷ Ángeles Mora en T. CUEVAS, *Mujeres de las cárceles franquistas*, p. 159.

⁸ Véase R. VINYES, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*.

⁹ María Valés en T. CUEVAS, *Cárcel de mujeres*, p. 67.

¹⁰ Paz Azati en T. CUEVAS, *Cárcel de mujeres*, p. 94.

¹¹ Antonia García en T. CUEVAS, *Cárcel de mujeres*, p. 61.

Murieron muchos. Las presas percibieron que la separación formaba parte no sólo de una disciplina, sino de un propósito, y que al pasar de Las Ventas, o cualquier otro presidio, a la maternal no podían hacer ya nada : « Cuando Topete se llevaba a los niños era para eso, para que los niños se alejaran de las madres [...] querían hacer una educación con los niños y querían hacer una educación contraria a la ideología de las madres¹² ». Sin embargo, a pesar de su trágico simbolismo, la prisión de Madres Lactantes no informa lo suficiente sobre el alcance de las segregaciones infantiles en el mundo penitenciario franquista y las consecuencias que las tesis eugenésicas de recuperación racial — la supuesta Hispanidad — tuvieron en las cárceles y en el exilio. Desde fines de 1939, apareció una vasta, compleja y delicada « zona de riesgo » de pérdida familiar o desaparición para los hijos e hijas de presos, activada por una legislación de apariencia misericordiosa que estableció un sistema de localización, segregación y reeducación.

Si alguien consulta el *Libro de Entrada* de cualquier cárcel femenina comprobará que no consta el ingreso de niñas y niños. Ni uno sólo de ellos fue registrado al entrar en presidio acompañando a sus madres. No existían, con lo que ninguna reclamación podría ser jamás tramitada. Ni siquiera prosperaron las peticiones de indemnización que algunas de aquellos niños y niñas solicitaron sesenta años más tarde. Oficialmente jamás habían permanecido en prisión. Eran personas inexistentes, y sólo en algún caso aislado dejaron rastro en las listas de traslado de sus madres, de cárcel en cárcel, o en los libros de sanidad de la prisión, al fin y al cabo eso permitía contabilizar raciones de sobrealimentación — otra cosa distinta es que la comida llegase a su destinatario — que justificaban el presupuesto alimenticio de la prisión. Las únicas informaciones de la presencia y actividad de niños, y lo que sucedía con ellos en el interior de los recintos penitenciarios, llegaron con los relatos de las presas y sus hijas e hijos supervivientes.

Sin embargo el Estado no les había olvidado, al contrario. Comenzó a legislar sobre ellos a principios de 1940. Una Orden de 4 de marzo de aquel año estableció que las hijas e hijos de presas podían permanecer en la cárcel junto a sus madres hasta el cumplimiento de los tres años de edad para asegurar su lactancia. Con aquella Orden sobre límites de permanencia infantil en presidio, las cárceles comenzaron a vaciarse de

¹² Grabación a Juana Doña, 10 de mayo de 2001.

niños y niñas por un procedimiento nuevo que los funcionarios anotaron ocasionalmente en los expedientes de las madres con una frase de dos palabras escrita en lápiz: « *Destacamento hospicio* ». Bajo este epígrafe quedaron englobadas entre 1940 y 1944 las deportaciones infantiles desde las cárceles hacia los centros de beneficencia del Estado y la Iglesia bajo responsabilidad del ministerio de Justicia, ocupado por Esteban Bilbao Eguía hasta 1943, y por Eduardo Aunós Pérez, desde esa fecha hasta 1945. « Desaparecían sin saber cómo. Desaparecen y tú no sabes, la madre desde la cárcel no puede saber por qué ha desaparecido su hijo, ni cómo ni dónde. Se lo han llevado y se acabó¹³ ».

Lo sucedido en la cárcel de Saturrarán ilustra el procedimiento de algunas deportaciones en convoyes ferroviarios hacia destino desconocido. Ocurrió un día de 1944. Funcionarias y religiosas ordenaron a las madres sin previo aviso que entregaran a sus hijos. Se negaron y el resultado fue un forcejeo con apaleamiento posterior. « Sólo recuerdo estar en brazos de mi madre. Siempre en brazos de mi madre o de la mano de mi madre. Sólo nos separaron una vez, pero fue para siempre¹⁴ ». Los hijos de las presas fueron montados en vagones. Teresa Martín tenía apenas cuatro años cuando fue introducida en aquel tren. En el expediente de su madre –María de la Cruz Soler– consta la anotación « *Destacamento hospicio* ». « Sólo recuerdo un tren de hierro y madera lleno de niños que hacía chas chas¹⁵ ».

Un tren en marcha cargado de críos no es un suceso banal ni accidental. Requería una decisión política efectuada desde algún despacho gubernamental, una movilización del soporte logístico necesario, organizar horarios, controlar cruces viarios, alertar guardagujas y soldados y preparar su recepción. Pero en especial requería saber qué debía hacerse con los viajeros. Las explicaciones que dio de ello el Estado correspondían a sus intenciones. Por una parte, publicó los datos y las cifras generales de los menores que desde la cárcel ingresaban masivamente en los centros de Auxilio Social, hospicios y centros religiosos, en la *Memoria* que anualmente editaba el Patronato Central de Ntra. Sra. de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo, una publicación oficial que no estaba al alcance de las familias y que sólo servía para publicitar los éxitos de la Dirección General de Prisiones y el Ministerio de Justicia, con

¹³ Tomasa Cuevas, Grabación, 20 de julio 2002.

¹⁴ Grabación a Teresa Martín, 6 de marzo de 2001.

¹⁵ Grabación a Teresa Martín, 6 de marzo de 2001.

lo cual nadie podía percibir un movimiento masivo de traslados, tan sólo lo que acontecía a su alrededor e interpretarlo como algo ocasional, circunscrito a uno o varios casos, nada más. Sin embargo, el resultado de la Orden del 30 de marzo de 1940 significó el traslado –en muchos casos deportación, en cuanto fueron hechos por la fuerza, sin consentimiento– de miles de menores hacia los centros de la beneficencia pública o de la Iglesia. La consecuencia fue que en 1942 se hallaban ingresados en esos centros –donde según Vallejo debía practicarse una regeneración racial– 9.050 hijas e hijos de presos. Un año más tarde, en 1943 esa cifra había ascendido a 12.042¹⁶. El 62,6% de ellos eran niñas (7.538), y si bien la mayoría de muchachos fue internada en centros del Estado, la totalidad de muchachas, (con excepción de 26 ingresadas en el Instituto Oftálmico de Madrid) tuvieron por destino exclusivamente centros religiosos, y es de suponer, ante la universalidad de la medida, que fue así en razón de su condición femenina.

Pero si el Estado alardeó de cifras para exponer su intención de misericordiosa protección con hijas e hijos de presos, mintió deliberadamente sobre las condiciones de aquellos internamientos, y lo hizo para ocultar algo muy grave que junto a las cantidades de menores segregados de sus familias dibujaba mejor el proyecto de reeducación masiva con ellos. La resistencia de las presas y presos a entregar sus hijos al Estado fue constante y mayoritaria, había numerosas razones, una de ellas era la duda sobre si como padres mantenían o no la tutela. La correspondencia de algunas Delegaciones locales del Patronato deja buena constancia de ese temor¹⁷. El Estado siempre afirmó que jamás los padres perderían la tutela sobre sus hijos, lo decía en la Memoria que el Patronato publicaba anualmente, lo repetía constantemente en notas, titulares y ladillos de *Redención*, la única publicación de circulación legal en las prisiones y de gran difusión entre presos hasta fines de los años cuarenta, y lo repetía en los distintos panfletos de propaganda del Ministerio de Justicia. Sacerdotes como Martín Torrent, vocal de la Junta Central del Patronato desde 1943, insistió en ello también. No era cierto.

¹⁶ Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo. *Memoria*, 1944, p. 221.

¹⁷ Véase R. VINYES, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*.

En noviembre de 1940, el Ministerio de Gobernación promulgó una Ley que complementaba la de marzo del mismo año sobre permanencia en prisión. El artículo quinto del Decreto de noviembre precisaba quien poseía la tutela de aquellos muchachos, y establecía que « Las instituciones de beneficencia ostentarán, a todos los efectos pertinentes el carácter de tutor legal de los mismos, *entendiéndose diferido dicho título por el simple hecho de poner los menores bajo su cuidado*¹⁸ ». Además, el reglamento del Patronato de la Merced sobre el ingreso de hijos e hijas de presos en centros del Estado y la Iglesia era muy preciso y detallado en cuanto a todo el proceso burocrático que debía seguirse, y expresaba nítidamente la pérdida de tutela de los padres en beneficio del Estado a través del Patronato « La Delegación procederá a ingresar los niños, quedando a cargo de ella la tutela¹⁹ ». Pero el Decreto de noviembre precisaba aún más, sólo podrían obtener la tutela de aquellos hijos de presos « personas irreprochables desde el triple punto de vista religioso, ético y nacional », que en el contexto de posguerra tenía un significado político obvio, y desde luego no era el caso de los padres y familiares que intentaban recuperar a sus hijos al salir de prisión. La arbitrariedad fue la práctica del Estado en el retorno de tutelas.

El 4 de diciembre de 1941 una nueva Ley completó las posibilidades de desaparición de quienes se hallaban en la zona de riesgo al establecer que todos aquellos menores que no recordaran sus nombres, cuyos padres no fuesen localizados, o que hubiesen sido repatriados por diversos medios, podían ser inscritos en el Registro Civil con otros nombres según criterio de los tribunales de menores « si no se pudiera averiguar el Registro Civil en que figuran inscritos los nacimientos de los niños que los rojos obligaron a salir de España y que han sido o sean repatriados, se procederá a inscribir su nacimiento en dicho Registro. Igual inscripción se hará si resultasen infructuosas dichas gestiones, respecto a los niños cuyos padres y demás familiares murieron o desaparecieron durante el Glorioso Movimiento Nacional²⁰ ». Esa aparente bondad identificadora –o reparadora– abrió un espacio que facilitó cambios de nombre de hijos de encarcelados, fusilados y exiliados, y sirvió para facilitar numerosas adopciones irregulares.

¹⁸ Decreto de 23 de noviembre de 1940, p. 1974. El subrayado es mío.

¹⁹ Reglamento de las Delegaciones Locales del Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo. Ingreso de hijos de reclusos en colegios, p. 69, UI 246, ANC.

²⁰ Reglamento de las Delegaciones Locales..., pp. 2136-2138.

La turbación y el miedo que a partir de esas leyes imperaron en las cárceles fueron enormes y procedía de la percepción de los hechos y noticias, desconocían las leyes pero veían sus efectos a pesar de que se les aseguraba que jamás perderían la tutela de sus hijos. La precariedad económica, la dispersión familiar, la desaparición o encarcelamiento de padres y familiares, empujaron a algunas de aquellas mujeres hacia la beneficencia destinada a sus hijos como un señuelo. No debe extrañar que muchas se agarraran a él. Una presa razonó con claridad el motivo: « Pensar en los hijos abandonados en la calle era otro aspecto abrumador²¹ ». El grueso de mujeres detenidas y encarceladas, tanto anteriores como posteriores al 1 de abril de 1939, es decir, tanto por hechos de guerra como por acciones de resistencia clandestina posterior a la Victoria, pertenecía a las clases subalternas, eran trabajadoras, y por tanto sus redes de parentesco muy débiles, a menudo con la familia próxima diezmada por la guerra y la represión, o dispersa en el exilio. Su capacidad de defensa era pequeña, habían constituido la base social republicana y el estigma político que sobre ellas se cernió fue el obstáculo insalvable que hizo sus vidas distintas a todo cuanto habían conocido y afrontado, era algo nuevo y tremendo. Sus hijos fueron habitantes de esa zona de riesgo de pérdida familiar. En primer lugar por la entrada, nacimiento o permanencia en prisión junto a sus madres. Pero no sólo por eso. Cualquier relación de parentesco con detenidos o exiliados instaló a sus hijos menores en la zona de riesgo haciéndoles susceptibles de desaparición. Además, la posibilidad de trasladar los hijos a los miembros más cercanos de la familia era un recurso difícil por la naturaleza política de las encarceladas, en cuanto que en la mayoría de casos sus parientes estaban afectados también por la persecución general. En algunos casos familiares y vecinos que habían aceptado niños para posibilitar su salida de prisión se vieron forzados por su propia indigencia a ingresarlos en Auxilio Social o en centros religiosos, como hijos de presos, a través de las delegaciones locales del Patronato de la Merced, con la consiguiente y definitiva pérdida de tutela de sus madres encarceladas.

La resistencia de las presas a entregar los hijos a la red de beneficencia del Estado generó situaciones extremadamente tensas en las cárceles²², especialmente entre las mujeres condenadas a muerte que habían ingresado con sus hijos, o entre aquellas que

²¹ T. CUEVAS, *Cárcel de Mujeres*, p. 15.

²² R. VINYES, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*.

lo habían hecho estando embarazadas, muchas de ellas por violaciones efectuadas durante los interrogatorios. ¿Qué hacer con los hijos fruto de una o múltiples violaciones perpetradas en comisarías y centros de Falange, o incluso en alguna cárcel? ¿Debía la madre quedarse con él? Las fuentes orales describen una densa angustia derivada de la duda ante cualquiera de las decisiones posibles, e indican que hubo toda suerte de respuestas por parte de las madres encarceladas: aceptación, abandono, entrega y también posesión inmediata de los recién nacidos por parte de religiosas y funcionarias. La situación no se localizó en un solo presidio, sino en la mayoría de ellos, en Predicadores, Les Corts, Amorebieta, Albacete... En Saturrarán una de las niñas encarceladas recordaba el ingreso « de bastantes mujeres embarazadas de falangistas o soldados que las habían violado. Algunas mujeres recomendaban a una de ellas que perdiera el hijo, pero ella respondía que al fin y al cabo también era hijo suyo. Aparte de esa mujer concreta había más. Probablemente fueron a asilos²³. »

Ésas fueron las rutas que estableció el Estado para reeducar masivamente a los hijos de los derrotados. Debería añadirse una más. Las capturas practicadas por el Servicio exterior de Falange en todos los exilios posibles, raptando y repatriando cuantos muchachos pudieron de aquellos que habían sido depositados por sus padres al amparo de familias amigas o gobiernos benevolentes, pero eso sucedió en el exterior y excede el alcance de este texto²⁴.

La comparación de lo sucedido en España y Argentina a propósito de pérdidas o desapariciones de menores por causalidad política es un ejercicio práctico para comprender las dimensiones cualitativas reales de lo acontecido durante la dictadura del general Francisco Franco.

En Argentina las desapariciones fueron el resultado de practicar una « guerra sucia » contra aquellos que eran considerados genéricamente « izquierdistas ». En España no hubo « guerra sucia ». La pérdida y desaparición infantil fue el resultado de una voluntad de purificación pública del país. Es decir, uno de los resultados de la depuración que el Estado consideró necesario establecer al hacer una división básica y estructural entre vencedores y vencidos. Por tanto, la « clandestinidad » de las

²³ Grabación a Teresa Martín, 6 de marzo de 2001.

²⁴ Para este tema ver R. VINYES, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*.

actuaciones argentinas no existió en España. Jamás hubo « Centros Clandestinos de Detención » en nuestro país. Muy al contrario, fue el Nuevo Estado quien constituyó el proceso legal, administrativo y burocrático, que promovió y encauzó institucional y legalmente los procesos de desaparición, especialmente desde las cárceles de mujeres, aunque no solamente desde ellas. Por otra parte, la violación de derechos humanos en el caso español fue tan exhaustiva como lo permitieron las posibilidades del Estado. Sus actos no fueron esporádicos, ocasionales o accidentales, sino sistemáticos.

Los desaparecidos, en cualquier contexto represor general deben ser considerados como una categoría de maltratados que deja de tener presencia física, tal es el caso argentino. Pero en el caso español, el elemento esencial no fue sólo la desaparición física, sino la « proscripción civil » que durará toda la vida de la dictadura : Un « hijo de rojo », un hospiciano de Auxilio Social o de un convento, será siempre portador del estigma. Vallejo Nágera lo describió de maravilla : « Y legarán a sus hijos un nombre infame: los que traicionan a la patria no pueden legar a la descendencia apellidos honrados²⁵ ». Por ese motivo, la singularidad — y perversidad — del caso español en ese tema consistió en que el franquismo construyó por primera vez una culpa pública e histórica, cuya « redención » tan sólo era posible sufriendo y participando en la obra del Estado, convertido en redentor con la inestimable, desinteresada e imprescindible ayuda de Dios.

Ernesto Sábato describió con exactitud las consecuencias de todo ello aplicables a cualquier situación: « Despojados de su identidad y arrebatados a sus familiares, los niños desaparecidos constituyen y constituirán por largo tiempo una profunda herida abierta en nuestra sociedad. En ellos se ha golpeado a lo indefenso, lo vulnerable, lo inocente, y se ha dado forma a una nueva modalidad de tormento²⁶ ».

²⁵ A. VALLEJO NÁGERA, « La Ley del Talió », p. 70.

²⁶ E. SÁBATO, *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, Nunca Más*, p. 299.

BIBLIOGRAFÍA

- CUEVAS, Tomasa, *Mujeres de las cárceles franquistas*. Madrid, Editorial Casa de Campo, [1982].
- CUEVAS, Tomasa, *Cárcel de mujeres* ; Barcelona, Sirocco books, 1985.
- *Decreto de 23 de noviembre de 1940*, BOE, 1 de diciembre de 1940.
 - *Hoja de Servicios del Teniente Coronel Antonio Vallejo Nágera*, L.G.A. B- 382 AGMS.
 - *Reglamento de las Delegaciones Locales del Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo. Ingreso de hijos de reclusos en colegios*.
- SÁBATO, Ernesto, *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, Nunca Más Barcelona*, Seix Barral/Eudeba, 1985.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio, « La Ley del Talión », en VALLEJO NÁGERA, Antonio, *Divagaciones intrascendentes*, Valladolid, Talleres Tipográficos Cuesta, 1938.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio, *La locura en la guerra. Psicopatología de la guerra española*, Valladolid, Librería Santarén, 1939.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio, « Psiquismo del fanatismo Marxista. Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes », *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra*, 9, año II, mayo de 1939.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio, *Niños y jóvenes anormales*, Madrid [S.E.], 1941.
- VINYES, Ricard, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 2002.

ENFANCE ET CULTURE
INFANCIA Y CULTURA

PRENSA INFANTIL Y EVOLUCIÓN DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DEL NIÑO

Mercedes CHIVELET
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información

La prensa, espejo social, testigo del presente y testimonio del pasado, no renuncia a estas funciones cuando se dirige al entorno infantil y juvenil. Su larga trayectoria, iniciada a finales del siglo XVIII, es reflejo de los cambios en el papel social asignado a sus jóvenes destinatarios y muestra de cómo ella misma incidió en ese proceso evolutivo. Gracias a la prensa infantil el niño surgió del anonimato, rompió el protocolo establecido en su relación con el adulto y, acortadas ya las distancias, pudo compartir con él derechos y ratos de ocio.

La aparición de la *Gaceta de los Niños*, en enero de 1798, marcó el comienzo del recorrido. Sus fundadores, los hermanos Canga Argüelles, escribieron el primer capítulo de una historia que, tras más de doscientos años, es exponente de la figura del pequeño proyectada desde la perspectiva del adulto. También lo es de la implicación de centenares de títulos diseñados e impresos para los chicos.

Cada periodo de ese itinerario mantiene vinculación con su predecesor y a la vez interviene en el desarrollo del siguiente. No pueden entenderse de forma aislada, por ello para situarse en uno concreto se han de conocer los anteriores y también observar su repercusión en los inmediatos.

La *Gaceta de los niños* : el fin del anonimato

No fue casualidad que el primer periódico dedicado a los niños viera la luz en los últimos años del siglo de la Ilustración. La preocupación de Carlos III por la cultura promovió la urgencia de reducir el analfabetismo. Para ello se buscó el establecimiento de una metodología que unificara la enseñanza en las escuelas públicas. El esfuerzo no

tuvo otro resultado positivo que la aceptación del estado en que se encontraban y la necesidad de mejorarlo. Los avatares políticos de los reinados de Carlos IV y Fernando VII dejaron todo en la misma situación de proyecto. Centros insuficientes, maestros mal formados y desmotivados por su situación económica y el escaso reconocimiento a su labor, aulas mal dotadas y alto absentismo de alumnos, describen el momento en que aparece *Gaceta de los Niños*.

Con sólo un 20 por ciento de población capacitada para leer, una publicación destinada a los pequeños se marcaba dos objetivos simbióticos : su propia supervivencia y la complicidad del adulto. Para alcanzarlos contaba con un sector reducido, el formado por las familias con posibilidad de leer y de adquirir algo tan insólito entonces como un periódico para sus hijos.

El deterioro de la escuela pública provocó que las clases acomodadas optaran por la figura de un tutor encargado de enseñar a sus pupilos conocimientos generales que les permitieran el acceso a colegios superiores o, en su defecto, les dotaran de una cultura básica. *Gaceta* encuentra así su espacio y se erige en apoyo de educadores dentro del ámbito familiar. Pensando en ello quiere satisfacerlos y captarlos como compradores. Esta finalidad tuvo un efecto favorable ya que colocó al niño en el punto de mira de sus mayores. Es el primer paso dado en un camino que continuará a lo largo de la siguiente centuria, tras cerrar un largo paréntesis de más de treinta años. Porque desde 1800, en que se despide *Gaceta*, no hubo novedades en la prensa infantil hasta agosto de 1833, con el nacimiento de *Minerva de la Juventud Española*.

Gobiernos, sucesivos intentos de programas educativos y nuevos periódicos, continuadores de una breve *Minerva* (cerrada en 1834), van a coincidir en proliferación y vida efímera. Con esa abrumadora alternancia discurrió el siglo XIX que, sin embargo, desde la simbiosis prensa-niño ofreció innovaciones significativas para el futuro.

Gazeta de los Niños no ocultó su afán didáctico y moralista ejercido desde el paternalismo. Las páginas fueron reflejo de las tendencias pedagógicas del momento : enseñar deleitando y acercar al niño a la naturaleza como fuente de conocimiento. Los textos recurrieron al diálogo entre padres e hijos que, de forma habitual, tenían lugar en los paseos al aire libre. En su transcurso, al estilo socrático, el niño recibía la divulgación precisa. De ellos quedaba excluida la madre. Su figura, permanente en el hogar, era ejemplo de abnegación y sacrificio. Respetada por todos, aceptaba su papel de advertir y evitar posibles desviaciones en la conducta de sus vástagos.

En *Gazeta* queda patente la educación diferenciada para niñas y niños. Carlos III había dispuesto el establecimiento de las primeras escuelas sólo para ellas, a cargo de « matronas honestas e instruidas¹ ». Así, mientras se preparaban para ser madres modélicas y discretas esposas, sus hermanos lo hacían para acceder a otros estudios o para emplearse en alguna modalidad de trabajo productivo. Pasará más de una centuria para que podamos advertir un imperceptible cambio en ese planteamiento, y aún media más del siglo XX para que sea ya notable.

Nuevos contenidos y secciones especiales en reconocimiento al lector

Con esos parámetros se escenifica la primera mirada hacia el niño hecha pública desde un medio impreso y periódico. *Gazeta* marcó el trazado por el que habrían de discurrir las cabeceras del XIX. Sin abandonarlo, lo fueron dotando de elementos lúdicos y atractivos. Así los *periolibros* pasarán a convertirse en *selecciones* y, posteriormente, en *magazines*, al estilo de los destinados al adulto². Su versión afloró en el último cuarto de siglo y su legado tuvo feliz acogida y término en el siguiente. En esas décadas finales la escolarización, situada ya en el 50 por ciento, favoreció la relación entre iguales y el acceso a la lectura. La lentitud del proceso de desarrollo motivó la escasa supervivencia del centenar de publicaciones decimonónicas. Sin embargo, sus editores no abandonaban y, tras cerrar un proyecto, acometían otro con la misma ilusión. Así quedó confirmado el interés hacia el pequeño lector, de perfil cada vez mas definido.

Fue el caso de dos grandes figuras del periodismo : Carlos Frontaura³ y Manuel Ossorio⁴. Sus nombres quedaron vinculados a las páginas de *Periódico de la Infancia* (1867), *Los Niños* (1870), *La Primera Edad* (1873), *La Niñez* (1879), *El Mundo de los Niños* (1887) y *La Edad Dichosa* (1890), entre otros. En ellos prevalecía « hacer un periódico que sea el mejor amigo de la niñez, que le instruya deleitándole... » como

¹ A. SOLANA, *Historia de la Pedagogía*, p. 281.

² La autora en *Historia de la prensa infantil*, tras el análisis y estudio de más de cuatrocientas cabeceras representativas, define su concepto y establece sus modalidades : *periolibros*, *selecciones*, *magazines* y *cotidianos*.

³ C. Frontaura y Vázquez (1831-1910), como periodista dirigió, colaboró y fundó publicaciones para adultos y para los niños. Novelista, autor teatral y de libretos de zarzuela, ejerció la crítica social en sus escritos. Como abogado ocupó importantes cargos públicos.

⁴ Manuel Ossorio y Bernard (1839-1904) compatibilizó su labor en el Ministerio de Gobernación con el de autor literario, investigador y periodista. Practicó « cuanto comprende el comercio librero », como él mismo afirmaba, pero quizá lo que más le satisfizo fue su dedicación a la infancia.

confesaba Ossorio⁵. Este buen propósito y su esmerada puesta en práctica no fueron suficientes para garantizar continuidad. Acuciado por los resultados económicos, en el último número de *La Niñez* se justifica el cierre y se recrimina a los padres de familia « que no privan a sus hijos de costosos y no siempre disculpables caprichos » pero les abandonan como lectores. A pesar de ello Ossorio, en otro adiós, esta vez en *El Mundo de los Niños*, manifestaba su ánimo así : « Yo quedo bien pagado si hago asomar la risa a unos purpúreos labios ».

En la segunda mitad del XIX los *periolibros* habían evolucionado hacia la fórmula de *selecciones*. Relatos, poesía, divulgación constituyen una muestra de esmerada elección y presentación. Abundaron las ilustraciones, se cuidó la tipografía y las páginas se adornaron con orlas y viñetas decorativas. La carga enciclopédica se hizo amena y atractiva. Entre los contenidos observamos el buen hacer de aquellos profesionales que buscaron satisfacer la curiosidad del pequeño a la vez que su formación como ciudadanos.

La crónica costumbrista, practicada en *Gaceta de los Niños*, fue habitual en muchos decimonónicos y se enriqueció con las primeras infografías⁶ que también acompañan las novedosas crónicas de viaje. « El viajero de los niños » fue sección fija en *Educación Pintoresca*, creado en julio de 1857. Su autor, José María Larrea, acercaba a los lectores a nuevos entornos porque, afirmaba, « los viajes son una fuente de la historia ».

La Niñez aportó otro ejemplo de la evolución de la presencia infantil. En él Ossorio escribía *Cartas a un niño sobre economía política*, con las que pretendía facilitar su incorporación a la realidad de su entorno. En la misma línea pero más reivindicativo, el mensaje de *La primera edad* en su presentación, en febrero de 1873 :

La infancia de la clase elevada, como la de la clase media y la proletaria, deben beber en las mismas fuentes y nutrirse en las mismas doctrinas, porque los hombres son niños grandes, y solo de esta unidad de principios podrá resultar mañana la unidad de ideas.

Plataforma de innovaciones desmitificadoras de roles

La búsqueda del lector, acuciada por la competencia y la rentabilidad empresarial, promovió que los diarios generales dedicaran a los chicos espacios concretos. El

⁵ *La Niñez*, enero de 1879. Decenal madrileño fundado por Ossorio.

⁶ Técnica que aúna imágenes y texto para facilitar el acceso a la información. Esta modalidad periodística puede desarrollarse de forma manual o informática.

primero en hacerlo fue *El Nacional*, que el 4 de agosto de 1895 destinaba el faldón de sus páginas 3 y 4 a la nueva sección titulada *Los Niños*. Esta modalidad va a repetirse en muchas cabeceras, además algunas optarán por imprimir publicaciones independientes tuteladas por ellas. Son los suplementos infantiles que ratifican la figura del menor al concederle el mismo grado de atención que al adulto. Ambos comparten paginación y se facilita el acceso del niño a la totalidad de ésta.

Pero no podemos cerrar el XIX sin subrayar otras aportaciones, inéditas en la prensa, que se estrenaron en la infantil.

Los Niños, el quincenal de Carlos Frontaura, publicaba en enero de 1875 la primera historieta aparecida en los periódicos españoles. *Un drama desconocido*, de autor anónimo, escenifica en viñetas secuenciales la desventura de un « maestro confiado ». Con textos en pareado explica cómo por su descuido acaba dentro de una gran bola de nieve y es descubierto por unos chicos que juegan con ella. De la aventura no salía bien parada la figura del maestro.

La historieta funcionó como desmitificadora de papeles sociales y borró muchas situaciones encorsetadas entre los chicos y sus mayores. El humor lo hizo posible. Los conceptos estaban cambiando : el niño dejaba de ser visto como un hombre pequeño mientras que el adulto se presentaba como un niño grande.

Con esta herencia, el siglo XX estrenaba la cabecera de *Gente Menuda*, reflejo de los cambios iniciados. El 23 de enero de 1904 veía la luz desde las páginas del número 664 de *Blanco y Negro*, el semanario emblemático de Prensa Española. En su recorrido alternaría diversas formas de vinculación con su promotor.

Desde el 10 de mayo de 1891, en que apareció *Blanco y Negro* fue el referente de una clase media acomodada y lectora. La calidad de sus firmas y su esmerada presentación avalaron su éxito. De todo ello hizo partícipe a su pupilo para brindar « cuentos, diálogos, chiquilladas, historietas, dibujos preciosos a todo color y un concurso infantil. »

La presencia de las historias gráficas en las páginas impresas sería imbatible pero fue en las infantiles donde se produjeron las nuevas aportaciones. *Gente Menuda* en su siguiente etapa, iniciada en febrero de 1906 como suplemento de *ABC*, publicaba en su número 30 del año 1907, la primera historieta de ciencia ficción aparecida en la prensa : *Un viaje a Júpiter*, de Joaquín Xaudaró, uno de los pioneros del género en España, autor también del diseño de la cabecera del suplemento.

Reunir a niños y adultos : el proyecto de *Gente Menuda*

El niño está en el punto de mira y los periódicos creados para él no abandonan su intención de formarle con el beneplácito de sus progenitores. El discurso se ha hecho lúdico y respetuoso con el joven lector al que ya acepta como ciudadano con capacidad selectiva. La prensa se muestra pendiente de su incipiente seguidor pero sin perder de vista al adulto comprador. El resultado fue un acierto y beneficioso para ambas partes, que se veían identificadas en los contenidos y su desarrollo.

Un ejemplo de ello lo ofrece *Celia dice a su madre*, la serie de Elena Fortún⁷, introductora de secciones posteriores. En ella se recogían las supuestas inquietudes de una adolescente. Redactadas en tono confidencial, sirvieron de orientación a madres e hijas. Encarnación Aragonese fue el alma de *Gente Menuda*. Como Doña Quimera firmó artículos divulgativos y como La Madrina, propuestas de labores y pequeños relatos. Puso texto a un simpático *Roenuces*, dibujado por Francisco López Rubio, encargado de dar sugerencias gastronómicas y viajeras, y captó a todos con el relato encabezado por « Celia dice... ». Desgranado en capítulos, cubrió el recorrido del magacín hasta el 19 de julio de 1936 en que desaparecen ambos. Sus fieles seguidores, de todas las edades, sintonizaron con cada uno de sus personajes. A ello también contribuyó la imagen gráfica que les concedieron Antonio Regidor y Serny (Ricardo Summer). Serny tomó el relevo en 1932, tras cuatro años de continuidad de Regidor, para representar la figura de unos niños encantadores, graciosos y bien vestidos que se convertirían en modelos de referencia para muchas madres a la hora de elegir traje para sus pequeños. Atrás quedaban los de Regidor, impregnados de exquisitos detalles realistas que les dotaban de cierto aire decimonónico.

Niños y adultos compartieron un suplemento que, por primera vez, con su poder de convocatoria colocaba a todos en el mismo plano.

⁷ Con este nombre firmó Encarnación Aragonese Urquijo (1886-1952) gran parte de su producción literaria. Su personaje, *Celia*, fue el centro de una saga en *Gente Menuda*. Después constituyó una serie publicada por Editorial Aguilar. El último de los títulos, *Celia en la revolución*, no apareció hasta 1987.

Los periódicos infantiles, galería de las vanguardias

Conseguido ese equilibrio aquellos dieron un paso más para hacerse notar desde la perspectiva del mayor. Y lo hicieron de la mano de Enrique Bonet, fabricante de productos para la infancia y fundador de *Chiquilín*, en 1924. Como soporte para la promoción comercial el magacín cuidó de forma prioritaria la calidad de su edición. Jardiel Poncela, José López Rubio, Fernando Perdigüero Camps y Manuel Abril desempeñaron la dirección de un plantel integrado por José Robledano, K-Hito (Ricardo García López), Serny, Antonio Barbero y Miguel Mihura. Con ellos el humor inteligente y universal se instaló en las publicaciones infantiles. Al mismo tiempo, con la iniciativa de Bonet, los chicos se convertían en objetivo de fabricantes y motivadores de consumo.

La situación era favorable para la edición. En 1923 la enseñanza se había declarado obligatoria y gratuita hasta los 14 años. Las primeras décadas del siglo estuvieron integradas por años dorados. A *Chiquilín* se unieron *Alegría* y *Pinocho* (ambos en 1925), *Macaco* (1928), *Macaquete* y *El perro, el ratón y el gato* (los dos de 1930). Junto a ellos, *Gente Menuda* continuaba su trayectoria alternando ubicación hasta 1931, en que conseguía liberarse de toda dependencia para salir como un magacín con propia identidad.

Enumerar obra y autores del listado representativo de la prensa infantil del primer tercio de siglo se escapa de los objetivos de este trabajo. Pero sí podemos resumirlo con una rápida mención expresiva de lo publicado en aquellas páginas.

Gente Menuda, con su integración en *Blanco y Negro*, compartió sus mismas firmas. Por ello fue exponente de las tendencias artísticas y literarias de aquellos años. Romanticismo, Simbolismo, Preimpresionismo, Impresionismo y Modernismo dejaron su impronta en sus páginas de la mano de Eulogio Varela, Areuger (Gerardo Fernández), Carlos Masberger, Narciso Méndez Briga, Carlos Tauler, Viera Sparza (María Dolores Esparza), Sileno (Pedro Antonio Villahermosa) y los ya mencionados Xaudaró, Regidor y Serny... Otro de los ilustradores asiduos fue Francisco Sancha. Nadie como él inmortalizó las escenas de Madrid y sus personajes. Sus niños siempre ofrecían aspecto cuidado, limpios y bien peinados, a pesar de que en su obra gráfica predominó el testimonio de tipos populares y poco favorecidos.

Aún quedan más nombres por anotar : Miguel Mihura, Salvador Bartolozzi y su hija Piti, Rafael Barradas, Tono (Antonio de Lara), Antonio Orbegozo, Atiza (José Chacón), Tilú (Luis Julio García), Antonio Bellón, Echea (Enrique Martínez de Tejada), Federico Galindo, Francisco López Rubio... Todos dieron imagen a creaciones propias y ajenas, ejemplo de humor y vanguardia.

Las muestras de Constructivismo, Futurismo y Surrealismo también quedaron fijadas en las páginas de los magazines, no solo del infantil de Prensa Española, también de sus contemporáneos, que compartieron las mismas firmas.

Mención aparte merece Antonio Robles Soler (Antoniorobles, desde 1928) artífice de *El perro, el ratón y el gato*, « el semanario de las niñas, los chicos, los bichos y las muñecas », con portadas de Mihura. Autor de amplia producción literaria y artística estuvo presente en muchas cabeceras, entre ellas, *Pinocho*, la obra del genial Bartolozzi, *Macaco*, vinculada a K-Hito, y, por supuesto, *Gente Menuda*.

La figura del niño en su prensa durante la Guerra Civil

La talla de estos autores confirma la importancia adquirida por la figura del niño. El reconocimiento de su presencia por parte del adulto. Un protagonismo que va a verse modificado en su perfil a causa de la confrontación de 1936. La Guerra Civil va a incidir en esa línea de apertura aunque de modo bien distinto.

Durante el periodo bélico la prensa fue objeto de incautaciones, cierres y carencias que hicieron difícil su supervivencia. Las que la lograron, con una deficiente calidad de papel e impresión, lo hicieron bajo la mirada de uno de los dos bandos.

Pocholo, editado en Barcelona desde 1931, con una óptima plantilla y resolución, en 1937 publicaba la serie gráfica *El pueblo en armas, escenas de la revolución y la lucha antifascista*. Realidad y ficción componían una crónica ilustrada de la Guerra, vista desde esa clara perspectiva.

Pionero Rojo, también barcelonés, fue « Semanario de los niños obreros y campesinos ». En la primera página, abril de 1937, proclamaba « ¡Viva la República Social! » y, al grito de « ¡Los fascistas atacan! », iniciaba la historia gráfica de su portada número 6. En las viñetas finales se representaba la venganza en memoria de las « víctimas de la barbarie fascista. »

Otro de nombre parecido fue *Pionerín*, valenciano y de noviembre del mismo año. En sus páginas, que se anunciaban escritas y dibujadas por los niños, la propaganda se

intercalaba con las impresiones que la guerra dejaba en ellos. Una tira cómica dibujada por un chaval de 14 años llegaba a una conclusión derrotista. Con el título *Haz bien* se relataban las sucesivas situaciones dramáticas del protagonista por mantenerse fiel a ese principio. Tras su penosa experiencia, su lacónica decisión : « lo mejor es dejar las cosas como están. »

Como contrapunto a los « pioneros » surgieron los « flechas ». Con este último nombre salió en Zaragoza una publicación, en noviembre de 1936, para adoctrinar a los chavales. En el primer ejemplar de *Flechas* se les convocaba para « cumplir con vuestro deber de pequeños soldados de la Falange y de España ». Por si había alguna duda interpretativa, se apostillaba « recordad que el fusil y el libro es el mejor regalo que puede hacerse a un español. »

El 23 de enero de 1937 nacía en San Sebastián *Flecha*, « semanario nacional infantil » para agrupar a los que, como el de Zaragoza, había surgido en otras ciudades. En la misma línea que el anterior anunciaba « fusiles especiales para flechas ». Así fue el grado de utilización de la infancia durante aquellos dramáticos años y su reflejo en su prensa.

De forma paralela a los anteriores se publicaba *Pelayos*, desde diciembre de 1936, para los alevines de requetés. La voluntad de Franco de unir carlistas y falangistas tuvo su interpretación en la fusión de las dos cabeceras. Así, el 11 de diciembre de 1938 salía *Flechas y Pelayos*, supervisado por Fray Justo Pérez de Úrbel, como responsable de las publicaciones infantiles del Movimiento. En su portada dos felices chavales y este texto : « Boinas rojas y camisas azules, sonriendo con su nueva revista se preparan, con fraternal armonía, para cuando llegue la hora de luchar todos juntos por el engrandecimiento de España. »

Incidencia de la guerra vista desde las publicaciones posteriores

Instaurada la paz se fomentó el espíritu patriótico y el nacional-catolicismo. Su lema « por el imperio hacia Dios » proyectó su sombra sobre las obedientes publicaciones. Pero poco a poco las soflamas fueron bajando su tono y las páginas infantiles darán paso a propuestas lúdicas. *Maravillas*, ya fue exponente de ello con su declaración de convertirse en « vuestra guía semanal a través de todas las grandezas del mundo y de la vida, de la fantasía y de la historia... » Duró de 1939 a 1955 y llenó muchas horas de ocio de los chicos y de sus mayores.

Fray Justo confió la dirección de parte de sus cabeceras a Consuelo Gil⁸, lo que fue un alivio para sus contenidos. *Chicos* salía en 1938 en la línea de sus contemporáneas « para niños mayores de siete años », dispuesta a acabar con muchos estereotipos. Pero la Delegación de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS la reclama en noviembre y decide cerrarla. Consuelo reivindica sus derechos y consigue recuperarla en 1942. A partir de ese momento la convirtió en un periódico ameno, con historias gráficas de diverso contenido y un personaje que marcaría una época para muchos lectores : Cuto. *Chicos* desaparecía en 1955, tras su última remodelación. *Mis Chicas* fue el primer magacín para ellas. Desde 1941 hasta 1949 anotó la evolución femenina.

Las publicaciones infantiles de la Guerra y la posguerra reflejaron la utilización ideológica del niño y, a la vez, el camino hacia su autonomía. Los niños maduraron deprisa con el conflicto y se identificaron ya como ciudadanos con derechos y obligaciones a los que, eso sí, había que formar según las directrices del Régimen. Los periódicos, sujetos al control, paliaban sus limitaciones con espacios de humor, divulgación, participación y noticias. Con ellos se buscó ocupar el ocio de los chavales, tan escaso de alternativas. Les ofrecían manualidades, lectura, diversión y los incluían en su proyecto. Abiertos a sus sugerencias, facilitaban la intercomunicación y premiaban sus aportaciones.

La prensa general también se implicó en ello y desde las cabeceras del Movimiento se les dedicaron páginas especiales. Se tuvo claro que en los jóvenes estaba la continuidad. Así se favoreció la irrepetible eclosión de publicaciones que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo.

Secciones y semanarios mantenían la bifurcación entre chicas y muchachos aunque ellas también leían las dedicadas a sus hermanos, reciprocidad que no hubiera sido aceptada socialmente. La guerra había contado con la mujer y esto le otorgaba cierta autonomía.

Mis Chicas nacida en 1941, lo hizo aprovechando un faldón de papel robado al formato vertical de *Chicos*. Esto le otorgó un espacio reducido que después crecería con sus lectoras. De niñas obedientes y dóciles aprendices de « sus labores » pasaron a requerir otro tipo de ofertas. En 1949 las primeras lectoras de *Mis Chicas* eran ya adolescentes. Pensado para ellas salió *Florita*, un semanario con la protagonista que le

⁸ Consuelo Gil Roësset (1905-1995) dirigió la revista *Mujer*, colaboró en *La Ametralladora*, con Mihura y Tono, e impulsó la edición de publicaciones infantiles y juveniles. Fundó *Chicos*, *Chiquitín*, *Mis Chicas*, la colección « Biblioteca de Chicas » y la editora GILSA.

daba nombre y que ya mostraba la influencia de las series gráficas americanas. Su perfil agraciado la presentaba como una jovencita traviesa, ingeniosa y pendiente de la mirada de sus oponentes masculinos. En aquellos años de crisis económica hacía soñar a sus lectoras con algo inaccesible para ellas pero que Florita presentaba como algo normal. Sus viajes, fiestas y vestuario eran pura quimera pero ahí estaban como referente.

Ante esa competencia *Mis Chicas* abandonó a sus pequeñas seguidoras y se convirtió en *Chicas*, para las mayores. Quiso captarlas con una narrativa romántica e información y asesoramiento para alcanzar la meta final : pescar un buen marido. Fue el reflejo de una sociedad que no terminaba de aceptar el nuevo papel de la mujer. Aunque ya fuera imparable su acceso a la Universidad y su preparación para ocupar puestos de responsabilidad tardará en lograr su equiparación con el hombre.

La década de los setenta y la igualdad de papeles sociales

En los años sesenta la población escolar superaba los cinco millones. El analfabetismo había pasado de un 23 por ciento en 1940 a un 8,5 en 1970. Las chicas compartían aulas con sus compañeros y accedían al mercado de trabajo. La denominada « prensa femenina » descartó muchos de sus tradicionales contenidos y derivó hacia la que se ha dado en llamar « del corazón », seguida sin distinción de sexos. La influencia de la televisión en la audiencia lectora motivó que la prensa infantil diera entrada a los protagonistas consagrados por la pequeña pantalla.

El desarrollo económico facilitó el de la producción impresa y los periódicos incrementaron sus tiradas. El beneficio fue mutuo, sus secciones para los chicos llegaban a mayor número de ellos y el rotativo ganaba seguidores.

La década de los setenta confirmó la igualdad de interés y atención hacia los lectores de cualquier edad. Dos ejemplos de la integración social del niño nos la dan dos suplementos de prensa, con rango de *cotidianos*. Uno, de *La Verdad*, con sede central en Murcia, diario y con noticias de todo tipo, nacionales, extranjeras y locales correspondientes a cada una de las seis ediciones de su tutor. El otro, de *Diario 16*. Bajo el título *La Semana* indicaba su periodicidad. Abierto al debate, a la implicación social del niño y a su participación, aparecía, al igual que el anterior, en 1978.

De carácter nacional y gran difusión, el diario *Ya*, en 1975 había incorporado a su entrega dominical *Mini Ya*, después llamado *Mini Dominical*. Casi la totalidad de rotativos tuvieron presente en su proyecto la figura de los chicos. *El País* estrenaba

cabecera infantil en 1981 y trece años después lo hacía *El Mundo*, durante dos años. Si muchos fueron los creados, también los desaparecidos. Al tercer milenio, con distribución nacional, sólo llegaría *Pequeño País*, que dejó de editarse en abril de 2009.

La televisión potenció la prioridad de la imagen y encontró compañero de viaje en el entorno digital. Los chicos dejan la lectura tradicional a medida que acumulan cursos docentes. Ni estos ni los libros son para ellos descubridores de novedades. Internet se les anticipa con inmediatez y escaso esfuerzo. La familia ha modificado su estructura y comportamientos. En una sociedad con ese perfil la prensa quedará reservada a las élites culturales. Los escasos periódicos impresos para los más jóvenes están orientados hacia sus aficiones : deporte, música, juegos informáticos y culto a la propia imagen. Pocas empresas se arriesgan a ir contracorriente en un mundo satisfecho con sus fuentes digitales. Una vez más la prensa para los chicos es reflejo de su presencia en un entorno social en el que la edad ya no marca diferencias. Ha perdido su razón de ser.

BIBLIOGRAFÍA

- Catálogo de Publicaciones periódicas del siglo XIX*. Madrid, Hemeroteca Municipal, 2001 y 2002.
- CHIVELET, Mercedes. *Historia de la prensa infantil en España. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Madrid, Fundación SM, 2009.
- GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- HARTZENBUCH, Eugenio. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1894.
- PÉREZ DE URBEL, Justo. "Nacimiento y buena vida de la revista Flechas y Pelayos", en *Gaceta de la Prensa Española* núm. 4, octubre 1943.
- SOLANA, Ana, *Historia de la Pedagogía*, Madrid, Escuela Española, 1940.
- VÁZQUEZ, Jesús María. *Panorama de las publicaciones infantiles y juveniles en España. Curso de Prensa Infantil*. Madrid, Escuela Oficial de Periodismo, 1964.
- ZULUETA, Carmen de, y Moreno, Alicia. *Ni convento ni college, La Residencia de señoritas*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

UN SIGLO DE TEATRO DE TÍTERES EN ESPAÑA: ENTRE EL ARTE Y LA PEDAGOGÍA UNA APROXIMACIÓN

Jesús RUBIO JIMÉNEZ
(Universidad de Zaragoza)

En el breve espacio disponible sería no ya pretencioso sino absurdo pretender contar la historia de los títeres y su relación con los niños en España durante el siglo XX. Por fortuna existen cada vez más trabajos de referencia a los que se puede remitir¹. En consecuencia, estas páginas van por otro lado: voy a ensayar una aproximación de carácter general al asunto aunque construida sobre asideros documentales.

Cuando se me invitó tan generosamente a participar en este proyecto, dudé bastante en aceptar por mi enorme respeto hacia el arte que se elabora dirigido a los niños y por mis dudas acerca de mi competencia para hablar de estos temas, aunque durante unos veinte años (1976-1996) expliqué literatura infantil a futuros maestros en tiempos en que en España bien poco se hacía sobre ello. De ahí, precisamente, mi conciencia de las dificultades de estos asuntos, pero a la vez, de la necesidad de abordarlos, porque gran parte del futuro del teatro o del gusto por la lectura se dirimen precisamente en los primeros años de la educación y de lo que en ellos se siembre. Es imposible meter en un teatro a quien de pequeño no fue iniciado por sus educadores y padres en el milenario ritual del arte escénico. Es imposible que quien no haya soñado en su infancia y adolescencia dando vida a sus héroes de papel después viva con pasión la literatura.

¹ Véanse : VV.AA., *Títeres*. Puede consultarse electrónicamente. J. A. MARTÍN, *El teatre de titelles a Catalunya. Aproximació i diccionari històric*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Mosntserrat, 1998. A. AYUSO ROY, *Para un público menor. Teatro y espectáculo infantil en Aragón (1950-2005)*.

Pero ya se sabe que cuando hablamos de educación estamos abocados a paradojas sorprendentes: se pretende cosechar frutos sin sembrar antes las semillas y sin cultivarlas. Ocurre con el teatro y ocurre más todavía con esa particular modalidad que es el teatro de títeres. Se pretende que nuestros ciudadanos amen este arte cuando nadie los inició en él ni se les enseñó a degustarlo.

Por un lado, nada más socorrido que llevar a los niños a una función de títeres. Por otro, ¡cuántos prejuicios cuando se intenta introducir su aprendizaje en la enseñanza reglada! O si alguien defiende su carácter artístico, ¡cuántos prejuicios y cuántas reticencias! ¿Cómo se les va a conceder categoría artística a unos muñecos de trapo y pasta? Solo la ignorancia explica estas simplificaciones: algunas de las mejores esculturas de la segunda mitad del siglo XX en España son los títeres de Francisco Peralta. Existe a lo largo del siglo XX toda una tradición de esculturas de trapo, realizadas por artistas como Salvador Bartolozzi². Por desgracia tenemos que conformarnos imaginando los muñecos con que sobrevivían el gran pintor vanguardista Rafael Barradas y su esposa Pilar: tuvieron el mejor destino posible, fueron acariciados y desgastados por los niños. Los juguetes de madera diseñados por Torres García por el contrario han alcanzado la consideración crítica merecida. No son los materiales sino los resultados de su manipulación lo que se debiera valorar, pero suele suceder lo contrario. El milenario mito de Pigmalión cobra vida una y otra vez gracias a los titiriteros.

Y es que el títere ha ocupado entre nosotros un lugar extraño; fascina y repele a la vez; esos muñecos que cobran vida con tanta fuerza fijan la mirada de los espectadores, pero a la vez, se teme su lenguaje sin trabas morales, carnavalesco y subversivo, que se atreve a pronunciarse contra ciertos tabúes sociales con espontaneidad. De modo que a quienes ha preocupado el valor educativo del teatro siempre les ha frenado la libertad suprema de los titiriteros. Cervantes lo sabía bien y lo aprovechó en *El retablo de las maravillas*, que retoña a comienzos del siglo XX en *Los intereses creados* de Benavente, maestros ambos en mostrar las mentiras en que se asienta lo correcto socialmente: en

² D. VELA, « El “teatro Pinocho” de Salvador Bartolozzi (1929-1933), pp. 78-117; L. GALINSOGA, «Muñecos con espíritu. Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi »; F. CORNEJO, « La escultura animada en el arte español ». Ahora algunos de los directores más interesantes de nuestro teatro han vuelto a utilizar estatuas animadas en sus montajes. Es el caso de Ana Zamora.

apariencias, que una vez desveladas, producen verdaderos cataclismos³. Recordemos a Jovellanos ya que de prevenciones y educación hablamos :

Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo a la corrupción y a la bajeza, e incapaz de instruir y elevar el ánimo de los ciudadanos. Acaso deberían desaparecer [...] los títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes. Porque ¿de qué serviría que en el teatro se oigan solo ejemplos y documentos de virtud y honestidad si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica D. Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero que con la boca abierta oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos, son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarlo y abatirlo. La religión y la política claman por esta reforma⁴.

El diagnóstico –como suele ocurrir en Jovellanos– es perfecto. Defiende el valor educativo del teatro, sabe la potencialidad de los títeres, pero también sus riesgos. Por lo tanto, abogaba no por suprimirlos sino por controlar su contenido: « purgarlos ». Su preocupación en este caso era ante todo policial. Pertenecía al aparato reformista –pero represor– de la monarquía borbónica. Además, actuaba desde su superioridad « intelectual » frente a unas artes populares que consideraba inferiores y seguramente sin otorgarles la categoría de artes. Este es otro prejuicio que cuesta erradicar: el supuesto carácter de arte menor de los títeres. Sin embargo, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, dentro de esa gran corriente de acercamiento al *primitivismo* artístico que ha impulsado muchas veces a las vanguardias, se ha vuelto también los ojos a los títeres, adquiriendo estos también en España un estatuto artístico nuevo, que ha destrozado este tópico.

A vista de pájaro por lo tanto, cuando hablamos hoy sobre títeres, el panorama que contemplamos es la enunciada dicotomía: nos movemos entre la pedagogía y el arte; entre su utilización en la educación de los ciudadanos –sobre todo en sus etapas primeras– y las búsquedas expresivas, que desafían los tradicionales conceptos

³ Sobre la relación entre ambos, J. RUBIO JIMÉNEZ, « De Cervantes a Benavente : *Los intereses creados*, un nuevo retablo de las maravillas », pp. 173-2002.

⁴ JOVELLANOS, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley agraria*, p. 203.

miméticos en que durante siglos se ha basado el arte occidental siguiendo los planteamientos aristotélicos.

Este es un asunto medular: el agotamiento de las fórmulas miméticas tradicionales condujo a la búsqueda de savias nuevas en otros ámbitos. La idea del arte como *reflejo* fue sustituida por otras donde la expresividad contaba mucho más. Y ahí las diferentes tradiciones titiriteras tenían mucho que decir, porque no hablamos solamente de los tradicionales títeres callejeros o del guiñol, sino que fue el momento en que Occidente conoció, por ejemplo, las tradiciones orientales del teatro de muñecos⁵. El ensanchamiento del cauce del río titiritero durante el siglo XX ha sido continuo. Hoy es tan ancho que es difícil ver una ribera desde la otra porque desde el romanticismo, el teatro de títeres se ha convertido en instrumento de reflexión filosófica y sobre el trabajo del actor, presentando a estos como posibles sustitutos de aquel o devolviendo al trabajo de estos la mecánica corporal de aquellos.

O también atraviesa los siglos XVIII y XIX toda una corriente de teatro satírico hecho con muñecos muy eficaz en países como Inglaterra o en Francia durante la época revolucionaria, que contribuyó decisivamente a la creación de las mentalidades políticas democráticas modernas. El teatro de muñecos destroza el decoro social basado en apariencias, todos los disfraces que convierten a los hombres en distintos, cuando desnudos son tan iguales. Con él conecta un gran arte moderno cuyos usos políticos han resultado igualmente fundamentales: la caricatura. Ayudan a reducir a los seres humanos a su justa medida. Nada de extraño tiene que con mucha frecuencia la caricatura política recurra a la presentación de sus personajes como títeres. Lo mostré en un breve ensayo referido al siglo XIX y es tradición muy viva en el siglo XX hasta hoy⁶.

A comienzos del siglo XX, en los pequeños teatros artísticos de las grandes ciudades, uno de los géneros más cultivados fue el teatro de títeres y, en otros casos, el repertorio tuvo un carácter caricaturesco y *titiresco* dando lugar a obras fundamentales del teatro contemporáneo como *Ubú rey*, de Alfred Jarry, que por cierto, primero fue pensada como pieza de títeres. Pero también en otros dramaturgos simbolistas notables es frecuente la denominación oscilante de « para marionetas », aunque se estuviera

⁵ J. RUBIO JIMÉNEZ, « Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX », pp. 31-58.

⁶ J. RUBIO JIMÉNEZ, « Le cliché du “monde comme théâtre de marionnettes” en Espagne au XIXe siècle », pp. 67-74.

pensando en actores: Maeterlinck o, entre nosotros, Valle-Inclán y su *Tablado de marionetas* son ejemplos nítidos. O en el dominio del ballet dio lugar a obras maestras como *Petrushka*.

Por debajo o más allá de estas oscilaciones entre el hombre y el muñeco, hay un hondo problema filosófico contemporáneo: la reflexión sobre la consistencia de la identidad humana, su libertad y los límites de esta, que se objetiva de manera admirable en el teatro de títeres: los muñecos movidos por la mano hábil del titiritero directamente o mediante hilillos, pero a la postre, demiurgo inapelable. El moderno pirandellismo o el mítico tema de Pigmalión –contienen formulaciones de un mismo asunto– son temas muy conectados con todo esto⁷.

Los límites de lo real y el comienzo de lo ficticio en el teatro de títeres son sometidos a unas torsiones enormes: el titiritero reconoce que sus muñecos acaban haciendo muchas veces lo que él ni imaginaba. Volvemos a la vieja tradición socrática que sostiene que aquel filósofo griego fue ventrílocuo y que ideó el diálogo socrático justamente discutiendo con sus muñecos. Las relaciones entre creador y criatura se difuminan. La inconsistencia de lo humano se muestra con toda su crudeza. Los ventrílocuos suelen ser maravillosos titiriteros. Suman voz y habilidad manual para hacer hablar y moverse a sus muñecos, pero a su vez, se produce como un extraño flujo desde estos a su interior, que los lleva por donde no pensaban.

Si desplazamos esto al mundo de la educación, encontramos unas vías de trabajo extraordinariamente interesantes. El niño no juega simplemente con sus muñecos más queridos, sino que habla con ellos; todos hemos sorprendido a más de un niño desdoblándose en voces, adoptando la de su muñeco al que le cuenta sus cosas o le cuenta historias. Y le pregunta por las suyas. El muñeco le ayuda a descubrir al otro. A mirarse en el espejo.

O si no se quiere ir tan lejos : resulta fundamental en la representación de títeres el contacto con el público, el diálogo entre el titiritero y los espectadores mediante los muñecos. Lo sabían bien Valle-Inclán o García Lorca que en esta tradición aprendieron a multiplicar los planos de sus funciones teatrales lo indecible dando lugar a piezas memorables donde las llamadas *formas reflexivas* del teatro alcanzan su mejor

⁷ W. NEWBERRY, *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*.

expresión: *Los cuernos de don Friolera*, *La zapatera prodigiosa*, « esperpento » y « farsa furiosa » inspirada en los cristobitas respectivamente. Sus lenguajes excesivos ayudan a analizar los excesos de los comportamientos de sus personajes. En todo caso, son frutos de esa mirada hacia géneros primitivos que propició la crisis del mimetismo decimonónico y mucho más deudoras del teatro de títeres de lo que podría parecer a primera vista: lo incluyen en su marco para que espejeen y se reconozcan en sus retablos las sombras de sus personajes.

Había cierto gusto en representarse en las primeras décadas del siglo XX manejando muñecos: las revistas presentan así a Benavente –que sostiene unos muñecos de guante– o a Bartolozzi con sus muñecos Pipo y Pipa. Y el demiurgo teatral por excelencia de aquel tiempo, Valle-Inclán, alguna vez fue caricaturizado manejando a sus personajes como títeres.

Será frecuente que la crítica más sensible destaque viendo ciertas funciones de grandes titiriteros el carácter turbador de su arte, que nos sitúa en la frontera entre lo animado y lo inanimado. Por ejemplo, Sebastián Gasch, comentando las admirables funciones del titiritero italiano Vittorio Podrecca (1883-1959) decía que con sus muñecos creaba « una poesía rara y casi turbadora ». Los fantoches de Vittorio Podrecca, pequeñas maravillas de construcción y de ingenio, son demasiado verdaderos para no ser un poco vivientes. Sus mejores números son sin ningún género de dudas, los números de *music-hall* que parodian a maravilla danzas y equilibrios, y que nos dan « una imagen reducida, y no obstante múltiple, de las acrobacias humanas. »⁸

Este es el punto de vista correcto a la hora de analizar los títeres : « son demasiado verdaderos para no ser un poco vivientes ». Ahí está la clave de porqué han interesado tanto a los grandes creadores modernos. Y a los educadores.

Los modernistas catalanes fueron los primeros en España que se hicieron eco del interés que entre los artistas suscitaba el arte de los títeres en los cenáculos parisienses. Copiaron parte de sus iniciativas e introdujeron representaciones de sombras y de títeres en las veladas artísticas de la cervecería de Els Quatre Gats de Barcelona. Las sombras

⁸ S. GASCH, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Librería editorial Argos S. A., 1948, p. 12. Sobre la célebre compañía, véase, *La fabbrica dei sogni. La compagnia romana dei Piccoli di Podrecca (1914-1959); Marionette e materiali scenici Della Collezione Signorelli*, Bologna, Edizioni Bora, 2005. A cura di Patrizia Veroli e Giuseppina Volpicelli.

son una de las formas más elementales de los títeres por su rigidez y esquematismo. Las sombras objetivan la fugacidad de lo humano sin paliativos: se desvanecen con la misma facilidad con que toman cuerpo sus siluetas en la pantalla del escenario.

En Els Quatre Gats no se daban solamente funciones que imitaban las de los teatros artísticos parisienses sino que se incorporaron los títeres tradicionales catalanes, manejados los muñecos por Juli Pi i Olivella y su hijo Juliá Pi i Muntadas (hasta su muerte en 1928): introdujeron en aquel espacio burgués a Tòfol o Cristòbal, el Dimoni y el Titella, que vencía siempre al Dimoni con su agudeza de barcelonés de clase baja. Comparecían en escena las costumbres y se hacía crítica satírica.

Les siguió Ezequiel Vígues, conocido como Didó, con quien conecta todo el movimiento titiritero catalán contemporáneo (lo destacó Harry Vernon Tozer). Sus diálogos con el público ponían a este ante un espejo cóncavo que les obligaba a reflexionar sobre sus comportamientos. No estamos nada lejos de lo que llamó Clarín la *risa artística* –visión humorística de la realidad– o Valle-Inclán *el esperpento*, si se entiende bien su común procedencia de la estética romántica de lo cómico.

En Madrid, Benavente en su *Teatro fantástico* (1892) ya incluye piezas protagonizadas por muñecos: *El encanto de una hora*; o *Los intereses creados* (1907) es una « farsa guiñolesca de asunto disparatado »; es cierto que para actores, pero su tesis central es que las pasiones para los hombres son como los cordelillos para los títeres: los mueven y los llevan por donde quieren según se señala en el epílogo⁹.

Volvemos al territorio fronterizo entre lo animado y lo inanimado como en *El señor de Pigmalión* (1923), de Jacinto Grau: en esta farsa, las marionetas de Pigmalión se rebelan contra su dueño, con la excepción de la más primitiva, Juan Idiota. Se estrenaría con escenografía de Salvador Bartolozzi y también en otros países la consideraron una aportación importante al teatro moderno.¹⁰

Bartolozzi creó después su Teatro Pinocho (1929), una de las mejores experiencias de teatro de títeres para niños y adultos de la preguerra. Este genial dibujante y escritor fue el creador de personajes de literatura infantil inolvidables, Pipo y Pipa y el Pinocho

⁹ J. RUBIO JIMÉNEZ, « De Cervantes a Benavente... ».

¹⁰ D. VELA, « El estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau (18-V-1928) : la plástica escénica de Salvador Bartolozzi ».

español sobre todo. Debieran recuperarse. En su teatro de títeres les dio vida incorporando de manera natural muchos aspectos de la vanguardia plástica europea y una decantada manipulación de la literatura popular. Volvemos a encontrarnos por lo tanto en un espacio fronterizo entre lo culto y lo popular, entre teatro adulto y teatro infantil. Este es otro prejuicio que habría que erradicar: ellos utilizaron la expresión con consciente ambigüedad. Benavente creó el Teatro de los Niños en los años diez. Valle-Inclán subtuló como « farsa infantil » *La cabeza del dragón*, estrenada en aquel marco y solo en apariencia pieza popular para niños, está llena de alfilerazos satíricos. Infantil vale tanto como ingenua o *primitiva*, términos muy utilizados en las búsquedas primitivistas de las vanguardias.

Búsquedas artísticas por lo tanto, pero con voluntad de llegar a los espectadores también como sucede después con Manuel de Falla y Federico García Lorca, ambos educados en hondo contacto con la tradición de los títeres, el primero con la tradición gaditana de La Tía Norica y Federico con los cristobitas. En Granada concibieron nada menos que el proyecto de hacer un teatro de títeres para irse por las Alpujarras. No cuajó pero sí una célebre función para la fiesta de Reyes de 1923 en casa de Lorca. De nuevo la misma paradoja: una fiesta navideña casera oculta una de las más valientes propuestas teatrales de aquellos años y con títeres de guante y planistas por medio. Basta repasar el programa de la función: *Los dos habladores* (atribuido a Cervantes), con música de Stravinski de *La Historia de un soldado*; *El Auto de los reyes Magos* con música de las cantigas, editada y estudiada por entonces por Menéndez Pidal como muestra del arte *primitivo* español; *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, de Federico García Lorca, inspirada en cuentos populares que estaban entonces siendo recuperados por antropólogos como Aurelio Espinosa... Lo más infantil es imaginar que aquella función se hizo simplemente para una función casera, cuando intervinieron, además de los citados, un magnífico pintor, decorador y escultor como Hermenegildo Lanz y otros.

Lo *titiresco* se proyecta en el resto de la escritura lorquiana; a Fernández Almagro le decía –mientras escribía *La zapatera prodigiosa*– que estaba haciendo « una comedia por el estilo del Cristobical »; *Don Perlimplín con Belisa en su jardín* tiene raíces populares en las aleluyas o en los títeres, etc.

Es decir, en los años veinte en España había un interés enorme por la dimensión artística del teatro de títeres a la vez que se indagaba en sus raíces populares. Se acrecienta aún más si tenemos en cuenta escritos como « Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo », publicado en *Alfar* por Luis Buñuel donde imaginaba piezas teatrales con objetos que cobraban vida, influido sin duda por el cine. O su conferencia « Guñol » escrita para presentar en la Residencia al titiritero Manlleu, donde realiza un recorrido por la historia del títere acompañándola con imágenes. De la misma Residencia hay que recordar la emoción que produjo a gentes tan sesudas como Ortega y Gasset el espectáculo circense del escultor Alexander Calder con sus piezas móviles, convertido en demiurgo que movía todos los personajes como un mecano: es decir, como mueve un niño sus juguetes.

¿Qué decir de Alberti ? En *La pájara pinta* o en *El colorín colorado* ofrece buenos ejemplos de la exploración poética de lo primitivo: los personajes, el lenguaje disparado, explorando sus posibilidades creativas.

El desarrollo normal de los títeres en España en las primeras décadas del siglo XX caminaba en la dirección de unir las búsquedas más avanzadas con lo popular sin demasiadas prevenciones ni falsos distinguos. Y desde luego se había avanzado en la consideración estética del títere entre las minorías intelectuales: alrededor de Calder y arrodillados como él estaban intelectuales como Ortega y Gasset. No eran solo cosas de niños y Manuel de Falla no tenía prevenciones en abordar una gran aventura como *El retablo de maese Pedro* donde iban a converger su música pero también pintores y escultores (los muñecos los hizo Hermenegildo Lanz). Después lo han seguido haciendo otros¹¹.

Esto para nada cuestionaba, sino al contrario, el trabajo de los titiriteros ambulantes cuyo trabajo se realizaba en modestos retablos callejeros; había igualmente salas estables como la de la Tía Norica de Cádiz desde el siglo XIX o en Alcoy *El Belén de Tirisiti* (desde 1870, regentado por la familia Esteve). El ventrílocuo Paco Sanz recorría con su Compañía Automecánica España y América o visitó España en los años veinte

¹¹ *Cinco escenografías para Manuel de Falla : 1919-1966. Picasso, Barceló, Amat, Torner, Plensa*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993. Se podrían añadir otras : la creada por Francisco Peralta : o la mucho más cercana de Los titiriteros de Binéfar (Auditorio de Zaragoza), realizada con muñecos y escenografía diseñados por David Vela.

un titiritero excepcional Vittorio Podrecca fascinando a todo el mundo: desde Valle-Inclán a jóvenes que decidieron dedicarse al teatro de títeres como el ventrílocuo Natalio Rodríguez (Talio), aprendiz de escultor, tras verlo actuar en Salamanca. Dinastías familiares completas de titiriteros mantenían vivo este arte: los Vergès y los Anglès, o Ezequiel Vígues, *Didó*, en Cataluña.

El doble afán artístico y pedagógico preside el trabajo del Retablo de fantoches o Teatro de Guiñol de las Misiones Pedagógicas durante los años treinta, dirigido por Rafael Dieste y alentado entre otros por Federico García Lorca, siguiendo las directrices institucionistas de Bartolomé Cossío¹².

Pero esta ilusión de normalidad y de sintonía con el horizonte internacional se quebró con la guerra civil. Volvía el arte de urgencia que se plasma en lo que nos importa en iniciativas como La Tarumba, creada en Barcelona por Miguel Prieto y cuyo repertorio era político¹³. También en el bando rebelde se recurrió a los títeres para hacer propaganda política. Aun entonces no faltaba algún titiritero que en la calle entretenía a los niños con funciones muy cuidadas: Harry Vernon Tozer, maestro en el manejo de las marionetas de hilo, que después jugará un papel fundamental en Barcelona.

Acabada la guerra civil el panorama es completamente otro. Didó se vio obligado a traducir todo su repertorio al castellano para poder seguir actuando hasta su muerte en 1960. Tozer tuvo que cerrar su teatrillo.

Las normas que se dictaban en los años cuarenta para el teatro de niños y jóvenes eran drásticas. Todavía en la revista *Brisas* en 1949, se lee:

...el teatro de escuadra [...] representa únicamente consignas de tipo político y es obligatorio que las representaciones se hagan sin más vestuario ni decorados que el uniforme reglamentario de las Falanges juveniles de Franco.

[...] Los flechas cuentan con un teatro instructivo, el de « Títeres » (Guiñol), cuyas obras [son] escritas por ellos mismos y corregidas por el departamento encargado de darles ideas y las moralejas finales¹⁴.

El departamento de ideas y de moralejas finales castraba aquellos espectáculos. Se había quebrado la tradición liberal, sustituida por un teatro de consignas fascistas.

¹² M. AZNAR, « Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste » y la edición de su *Teatro*, Barcelona, Laia, 1981, 2 vols.

¹³ R. GONZÁLEZ TUÑÓN, « La Tarumba : los títeres al servicio de la guerra », pp. 7-8.

¹⁴ Citado en *Ventana al títere ibérico*, p. 124.

Manuel Sáinz Pardo Toca en su *Manual de teatro de títeres* (1955) hace todavía referencia a la legislación del régimen de por donde debían ir las piezas, siguiendo un decreto de 1944:

El personaje central de cada obra será el flecha Juanín, cuyas aventuras y peripecias tendrán como fin el triunfo del « bien », que se representará en contra del « mal », simbolizado en ogros, brujas, diablos, milicianos rojos y los logreros estraperlistas enemigos del régimen.

[...] Al escribir las consignas o piezas representables, se atenderá no solo a la perfección de la representación sino también al optimismo infantil del tema y sentido político-social con que esté desarrollado¹⁵.

Desde las Diputaciones Provinciales se repartieron miles de pequeños retablos de esos títeres didáctico-políticos, se organizaron competiciones provinciales y nacionales. La revista *Zaragoza* da cuenta en 1959 de uno de ellos. Aparecen seis niños uniformados de falangistas, sosteniendo cada uno su títere. Dos de los títeres de guante llevan a su vez el uniforme falangista. Quizás se trate del personaje modélico que habían propuesto los impulsores de aquellos títeres: el flecha Juanín¹⁶.

El inspirador de estos títeres hay que buscarlo un poco antes. Ángel Echenique en *Teatro de títeres (Guiñol). Su historia y construcción* decía que al terminar la guerra de liberación de España no había teatro de títeres en España –algo que sabemos incierto– y que él había creado el primero de la « Nueva España » (p. 46), que después construyó El Teatro Guiñol de la Jefatura Nacional de SEU y luego otros como el de la Delegación Nacional de Educación, que dirigía en ese momento y cuyo funcionamiento describe. Sostenía que en ninguna escuela debía faltar « un teatrillo de muñecos »:

En ninguna escuela debiera faltar un teatrillo de muñecos, ni en donde quiera se encuentren pequeños, que deleita e instruye, y son tan felices durante los minutos que dura la farsa, que por ellos, y por el recuerdo que aún perdura en mí de aquel viejo Guiñol callejero, es por lo que escribo este libro con la intención de que por medio de él se extienda y llegue el teatro de « Títeres » a los lugares más apartados.¹⁷

Y añadía:

¹⁵ M. SÁINZ PARDO TOCA, *Manual de teatro de títeres*, p. 59.

¹⁶ *Zaragoza*, VIII, 1959, p. 62.

¹⁷ ECHENIQUE, Ángel, *Teatro de títeres (Guiñol). Su historia y construcción*, p. 10.

Estos teatros de Títeres han actuado ante la hija de nuestro Caudillo, Carmencita Franco; hijos de nuestros ministros, su Alteza Imperial el Jalifa, altas personalidades militares y civiles, los más grandes teatros de Madrid, todas las escuelas y grupos escolares, campamentos y distritos de organizaciones Juveniles de toda España, en general; hasta los niños olvidados de Las Hurdes, que también rieron, con los muñecos, durante una estancia de cuatro días inolvidables. Y, últimamente, en el Servicio Español de Magisterio, en la zona de Protectorado Español de Marruecos...¹⁸

Sostenía que en la escuela no se le había dado toda la importancia que merecía y al asunto dedica la segunda parte de su libro, enseñando a construir los teatros, títeres y a su manipulación. Era un tipo avisado y pronto se hizo un lugar también en la radio donde creó personajes muy populares. Seguía las instrucciones falangistas, que en las propias viñetas del libro se hacen evidentes. Son falangistas joseantonianos los manipuladores de los muñecos: se proponen unos modelos de niños y jóvenes y lo hacen uniformados jóvenes vestidos del mismo modo¹⁹.

En Madrid podemos mencionar, cercano al anterior, a Juan Antonio Díaz Gómez de la Serna –primo de Ramón Gómez de la Serna–, conocido como « Maese Villarejo », quien desde 1952 mantuvo el teatrillo en el Retiro, ya separado de Talio por sus diferencias, y que después introdujo los títeres en la incipiente TVE. Según su viuda, Pepita Quintero, había creado el personaje del flecha Juanín, que sería desplazado en los años cincuenta por Gorgorito en una operación de toma de distancia del fascismo. Ha perdurado hasta hoy y según Adolfo Ayuso es el personaje más importante de los títeres creados en la posguerra.

Conectado con él hay que recordar al inefable Francisco Porras, quien con su esposa Tina Gascó, mantenía una peculiar compañía; quería escribir nada menos que una Enciclopedia Universal de los Títeres, que quedó en docenas de carpetones con documentos, creó la revista *Títtere* o a partir de 1977 mantuvo campañas veraniegas de teatro de títeres en el Retiro hasta que murió en 1998. Su personaje más singular era Pirulo²⁰. Otras aventuras se agotaron pronto, como la de Lauro Olmo y su esposa Pilar Enciso que crearon un teatro infantil popular, que la censura cercenó. Apenas queda el testimonio de unos pocos textos editados.

¹⁸ ECHENIQUE, Ángel, *Teatro de títeres (Guiñol). Su historia y construcción*, pp. 47-48.

¹⁹ ECHENIQUE, Ángel, *Teatro de títeres (Guiñol). Su historia y construcción*, p. 13, fig. 1.

²⁰ F. PORRAS, *Titelles : teatro popular*.

Si se prefiere una aproximación a un mundo de títeres mucho más sutil basta pensar en el escultor Francisco Peralta (Cádiz, 1930) quien con Matilde del Amo creó y mantuvo una compañía, pero sobre todo se convirtió en maestro constructor de títeres, que los ha elevado a la categoría de piezas escultóricas de museo. Recrea el mundo artístico del que proceden las ficciones y los trabaja con enorme sutileza. Comenzó colaborando por curiosidad con su esposa que era profesora y después se fue metiendo absolutamente en nuestro arte. Con sus alumnos de modelado diseñó y construyó delicadas figuras. Quizás es lo más cercano a Rafael Dieste en el teatro Guñol de las Misiones Pedagógicas. En la película *Dulcinea* (1962) de Escrivá actúan como marionetistas, según recuerda Adolfo Ayuso.

Habría que hablar de Ángeles Gasset educada en el Instituto Escuela, que mantuvo viva la tradición de la Institución Libre de Enseñanza en la educación femenina. Profesora de párvulos en el Colegio Estudio de Madrid, introdujo los títeres traídos de Alemania por Gonzalo, hijo de Ramón Menéndez Pidal. Pero es que ya en los treinta había participado con Jimena Menéndez Pidal en una representación de *La pájara pinta* de Alberti. Publicó un par de libros memorables : *Títeres con cabeza* (Aguilar, 1956), *Títeres de cachiporra* (Aguilar, 1969) que son una alternativa a la bibliografía fascista²¹.

La recuperación de un horizonte de normalidad creativa fue ardua y larga en el franquismo. También en el teatro de muñecos. Más allá de lo oficial, durante la posguerra se encuentran grandes nombres que hicieron que continuara la buena tradición. Harry Vernon Tozer –había llegado a Barcelona en 1925– en 1944 creó la compañía de « Las marionetas de Barcelona » con sutiles muñecos de hilo de complicada técnica; las salvaron tiempo después de desaparecer podridas en sus baúles Xabier Fábregas y Herman Bonnin –entonces director del Instituto del Teatro– y le permitieron al maestro Tozer restaurarlas y crear toda una escuela de titiriteros, decisiva en el renacer del títere catalán en los años sesenta y por extensión del inicio de un gran movimiento renovador en toda España.

Los cambios tecnológicos pusieron en marcha la televisión que iba a ser un escaparate importante para diversos tipos de muñecos sobre todo en los espacios infantiles. La vienesa Herta Frankel con su perrita Marilyn estabilizó en TVE los títeres,

²¹ M. ARRECHE, « Doña Ángeles Gasset, una vida entregada a los títeres y a los niños ».

familiarizando a los españoles con muchos otros muñecos provenientes de la sofisticada tradición checa. Actuaban además en cabarets, salas de fiesta, etc. Hasta su muerte en 1996 dejó una larga estela de buen hacer. Su tradición sigue viva en el parque de Atracciones de Barcelona, en el Tibidabo. Su recorrido es enorme y actuó igualmente en los grandes teatros en los años cuarenta, por ejemplo en el Español dentro de la revista *Sueños de Viena* con « Grandes artistas en pequeño formato »; ella misma dejó el papel de vedette con el tiempo por el de marionetista con lo que dieron su salto a TVE.

Hay una línea autóctona de ventrílocuos que viene de Natalio Rodríguez (Talio), creador del personaje de Chacolí. El veneno del teatro le entró viendo una representación de los títeres de Podrecca en Salamanca. Hizo un muñeco y ahí comenzó su camino siendo contratado después en el circo Price por el empresario Juan Carcellé. Estaba bien informado: viajó por Europa y enriqueció su espectáculo con números y técnicas que vio durante aquellos viajes. Y en 1948 habría sido él quien consiguiera se hiciera un teatrillo en el Retiro para actuar los domingos, colaborando con él algunos universitarios, entre ellos el futuro « maese Villarejo ». Era padre de José Luis Moreno –el conocido ventrílocuo y productor de espectáculos– y con él se formó también María del Carmen García Villaseñor (« Mari Carmen y sus muñecos »). Sus muñecos se los construía él: Rockefeller, Monchito, o para ella la niña Daisy y el pato Nicol.

En los años setenta se abre una nueva época y con la llegada de la democracia los grupos se multiplicaron: La Claca (*Mori el Merma*, con Miró), Comediants, etc., en Barcelona. La animación saltó a la calle con Pepe Otal, que actuaba en Las Ramblas; se crearon grupos estables como La Fanfarra que crearía un gran personaje: Malic. El equivalente en Madrid serían compañías como La Tartana (Carlos Marqueríe) o Libélula, formada por titiriteros seguidores de Peralta.

Pero sobre todo es una época nueva, no solo por la libertad expresiva sino por la enorme ampliación de horizontes, que trajeron modelos contraculturales como Bread and Puppet o el Living Theatre. También la llegada de titiriteros argentinos desde los años setenta es muy destacable y representaban en buena parte la vuelta a la elementalidad peregrina del titiritero: Javier Villafañe. Las puertas y las ventanas de España estaban nuevamente abiertas y volvían a correr benéficos aires de libertad también en el mundo de los títeres.

Son socialmente mucho más presentes estas funciones gracias a los festivales de títeres: desde 1973 en Barcelona; 1977 Madrid, 1982 Bilbao (Concha de la Casa), 1986, Segovia, etc. Llegaron a estar presentes los teatrillos de títeres en la iconografía de los carteles publicitarios políticos en los que se proponían imágenes idílicas de las deseadas ciudades con parque y diversiones para los niños. Súbitamente creció la demanda de espectáculos para niños lo que hizo que surgieran un sin fin de compañías, cuya relación sería imposible, existen incluso categorizadas por Comunidades Autónomas. Y aun habría que mencionar algunos hechos, que refuerzan la enorme presencia de los títeres a comienzos del siglo XXI, con la creación de teatros estables, algunos de los cuales merecen ya una monografía que describa su trayectoria: Malic (Barcelona), Teatro Pradillo (Madrid), Teatro Arbolé (Zaragoza), algunos insólitos como el que mantienen en Abizanda durante el verano Los titiriteros de Binéfar, etc.

1992 fue un año de despliegue fundamental en la visibilidad de espectáculos por la concurrencia de los Juegos Olímpicos de Barcelona (su ceremonia inaugural estuvo penetrada por el nuevo gusto con creaciones multidisciplinarias donde no faltaba el mundo de los muñecos), la Exposición Universal de Sevilla, o Madrid Capital Europea de la Cultura...

Es decir, hoy los teatros de títeres tienen en España una visibilidad mayor que nunca, esto ya los convierte en posible objeto de estudio. Esto nos aleja solo en apariencia del asunto central de este volumen. Los ciudadanos españoles de las últimas generaciones hemos sido afortunados viendo multitud de funciones de títeres por diferentes medios, directas y mucho más a través de los medios de comunicación de masas, que incluyen entre sus contenidos tanto reportajes sobre actividades como la producción y difusión de espectáculos con muñecos en múltiples formatos. El problema es que en la mayor parte de los casos las hemos consumido sin criterio. Mal pueden enriquecer así nuestro horizonte estético o si lo hacen es con grandes deficiencias. La verdadera cultura consiste en saber encajar cada pieza correctamente. Esta capacidad se adquiere con la educación. El espectador de títeres se forma como el de cine o como el lector de literatura. Nuestro imaginario está lleno de muñecos, querámoslo o no.

Este enorme crecimiento de la presencia social de los títeres ha ido acompañado en los últimos decenios de voluntariosas introducciones al mundo del teatro de los títeres

que ha generado una curiosa y particular literatura a la que me voy a referir un poco – apenas unas pinceladas– porque ni he hecho una exploración sistemática ni un análisis riguroso. Me limito a trasladar unas impresiones de los libros encontrados en mi revuelta y ya envejecida biblioteca sobre ello. De mi búsqueda han salido medio centenar de títulos de los que puede deducirse quizás cierta imagen de lo acontecido; algunos ya los he mencionado al hablar de los títeres durante el franquismo; no son muchos y me costó Dios y ayuda hacerme con ellos en su día; pero desde los años setenta esta literatura ha crecido mucho y ha ensanchado su horizonte de tal manera que en los últimos libros el teatro de títeres y el teatro de sombras aparecen relacionados y enmarcados en un asunto más amplio, la llamada desde mediados de los años setenta « dramatización », « dramatización infantil » o simplemente « juego dramático », etiquetas que acabaron sustituyendo a las de « teatro para niños » y « teatro infantil »²².

Después no he seguido comprando estos libros, que han seguido multiplicándose en las diferentes lenguas del estado español; hasta existe un teatro que compagina sus trabajos con los editoriales (Teatro Arbolé de Zaragoza)²³ pero resulta evidente:

²² Los enumero ordenándolos cronológicamente : José Francés, «La enseñanza del guiñol», *Nuevo Mundo*, 1177, 28 de julio de 1916. Ángel Echenique Ubide, *Teatro de títeres (Guiñol), su historia y construcción*, Madrid, Magisterio Español, 1942. Martha Perrine Munger, *El libro de los títeres. Escenografía, muñecos, argumentos, vestuario y manipulación por Annie Lee Elder*, Barcelona, Editorial Juventud, 1944. Sebastian Gasch, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Argos, 1949. Manuel Sainz-Pardo Toca, *Manual de teatro de títeres*, Madrid, Aldus S. A., 1955. [Parece que hay otra edición como *El arte de los títeres*, Madrid, Doncel, 1966]. Horacio Rodríguez, *Farsa de vida. Títeres con cabeza*, Madrid, Escélicer, 1956. Ángeles Gasset, *Títeres con cabeza*, Madrid, Aguilar, 1956. Edith Alvear, *Cuando tu haces guiñol*, Madrid, Gilsa, 1958. Ángeles Gasset, *Títeres de cachiporra*, Madrid, Aguilar, 1969. A. Puig y F. Serrat, *Música y teatro de taller*, Vicens Vives, 1972. En su capítulo 5, «Teatro de títeres y de sombras» (pp. 45-65). Iris C. de Ferreri y Blanca F. de Hontakly, *Luz, imagen y sonido*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973 : entre sus 18 obras, incluye tres para títeres. Alain Pessel, *Sombras corporales*, Barcelona, Vilamala, 1975. *Como hacer y manejar marionetas*, Madrid, Publicaciones y ediciones Lagos, 1975. P. Lequeux, *El niño, creador de espectáculo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1977 : incluye los juegos de sombras y los juegos dramáticos. VV. AA., *Guía didáctica del teatro de títeres*. Madrid, Santillana, 1980. Francisco Porras, *Titelles : teatro popular*, Madrid, Editora Nacional, 1981. Laszlo Varvasovsky, una serie de libritos en Madrid, Altea, 1982, con versiones de cuentos en teatro de sombras : *Juan sin miedo*, *Los músicos de Brema*, *Hermanito cuerno de chivo*, *Taliesin*. Chester Jayalkema, *Cómo hacer marionetas*, Madrid, Edaf, 1983. J. M. Osorio, *Teatro Guiñol*, León, Everest, 1983. Violet Philipott, *Cómo hacer y manejar marionetas*, Madrid, Plesa, 1986. Joan Andreu Vallvé, *El titella de quant*, Lleida, Virgili & Pagès, 1987. Juan Antonio de Laiglesia, *La estaca mágica*, Valladolid, Editorial Miñón, 1987. Texto dramático, acompañado con una segunda parte donde se dan pautas para su montaje. Henri Delpeux, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Hogar libro, 1987. C. ANGOLOTTI, *Cómics, títeres y teatro de sombras. Tres formas*, 1990. Los titiriteros de Binéfar, *¿Cómo hacemos teatro de títeres?* (folleto, 2008 ?). Seguramente, una rebusca más cuidadosa arrojaría algún nuevo resultado.

²³ Se puede enriquecer este listado de obras con la bibliografía que se ofrece en los estudios mencionados al principio, en particular, al relación de títulos de *Documenta Títeres 1*. Llega hasta el 2000 aunque hay que señalar que no siempre resultan fiables sus datos.

1. El gran crecimiento del teatro de títeres y su visibilidad social debían ir acompañados de una literatura al respecto. Así ha sucedido.
2. La renovación pedagógica desde los años setenta vuelve los ojos hacia este teatro recuperando la tradición teatral liberal propia (Ángeles Gasset) y ensanchando su horizonte internacional : decisiva parece la llegada de argentinos, tanto libros (los de Kapelusz) como personajes: titiriteros (Javier Villafañe), hombres de teatro que establecieron nuevas maneras de enseñar el arte escénico aplicado a la escuela: Jorge Eines y Alfredo Mantovani difundieron entre nosotros con gran brillantez y eficacia toda una teoría sobre el juego dramático²⁴.
3. Se traducían además grandes obras internacionales sobre estos asuntos. Un ejemplo puede ser la de Peter Slade, *Expresión dramática infantil* (1978), que dedica algunas páginas a títeres y marionetas²⁵.
4. A mediados de los años ochenta ya se había establecido la enseñanza de la Literatura infantil en las Escuelas de Magisterio, sobre el papel de los reales decretos pertinentes incluso se contemplaban el juego dramático o dramatización y generaba su propia bibliografía, por ejemplo, R. L. Tames, *Introducción a la literatura infantil* (1985), organizada por géneros y que dedica su capítulo IV a « El teatro infantil », incluyendo tanto « el juego dramático » como « el teatro de sombras » o « los títeres »²⁶.
5. En lo que a los títeres o al teatro de sombras se refiere esta literatura es muy repetitiva: los libros son rudimentarios manuales para construir y comenzar a manipular los muñecos. Si el libro es producido por alguna compañía, suele incluir un repaso de su trayectoria.
6. No hay grandes novedades en los temas de las piezas en apariencia. Pero solamente en apariencia: siguen dominando los asuntos sacados de la tradición popular. Sin embargo, esto es engañoso, porque una misma vasija puede ser llenada con distintos vinos. No es lo mismo que el « bueno » sea un fascista o que sea un liberal como ya se ha visto. No es lo mismo que se transmita una moral punitiva o una conciencia ecológica. Y esa es la cuestión que tocaría analizar.
7. También se ha producido un salto cualitativo en la bibliografía crítica, proliferando las historias sobre los títeres de distintas tradiciones y abarcando desde lo local a lo universal. Más importante me parece, no obstante, el impulso de la publicación de libros donde la consideración del títere se hace desde planteamientos estéticos mucho más exigentes. Y ahí hay que destacar libros como los de Maryse Badiou, *L'ombra i la marioneta* (1988), Michael Meschke, *Una estética para el teatro de títeres* (1987), o Freddy Artiles, *Títeres : historia, teoría y tradición*, (1998)²⁷.

Es imprescindible evocar también varios números de la Revista PUCK –una de las más prestigiosas revistas internacionales dedicadas al estudio de los títeres– que se tradujeron a comienzos de los años noventa, introduciendo en la sociedad española

²⁴ Ilustrativo puede ser el libro de Alfredo Mantovani, *El teatro, un juego más*.

²⁵ P. SLADE, *Expresión dramática infantil*, pp. 420-429.

²⁶ R. L. TAMES, *Introducción a la literatura infantil*, pp. 159-207.

²⁷ M. BADIOU, *L'ombra i la marioneta*; M. MESCHKE, *Una estética para el teatro de títeres*; F. ARTILES, *Títeres: historia, teoría y tradición*.

bocanadas de aire titiritero fresco: *La vanguardia y los títeres* (1, 1992), *Las marionetas y las artes* (2, 1992), *Títeres y sociedad* (3, 1992), *Cuerpos en el espacio* (4, 1992)... , pero lamentablemente se detuvo la edición de esta gran revista en castellano. Las editoriales que se dedican a publicar piezas de títeres cuidan mucho más las publicaciones estéticamente y compaginando la edición de textos con estudios críticos. Basta ver el catálogo de Teatro Arbolé (Zaragoza).

Lo sucedido con el teatro de títeres de García Lorca bien merecería un estudio aparte, ya que abarca desde multitud de ediciones y representaciones de sus textos a la edición de sus dibujos sobre el asunto, un aspecto nada secundario de la historia de su recepción que lo ha convertido en el gran mito español contemporáneo donde se suman la creatividad poética en sentido amplio y la desdicha por una muerte desgraciada que cortó su vuelo tempranamente²⁸.

Pero llega el momento de concluir. Si algo resulta evidente es que los títeres no son simples muñecos muertos, sino que tienen vida. A través suyo se proyectan inquietudes y sueños. Su punto de vista es peculiar, pero no debiéramos olvidar que nutren el imaginario infantil en sus mejores años y ese es el *humus* que nutre después todo lo demás. Como otros muñecos, los títeres han acompañado al hombre en todas las culturas desde el comienzo de su historia. Convivimos con ellos mucho más de lo que nos parece. Nuestras casas están llenas de muñecos. El cine ha explorado sus posibilidades, buscando sobre todo ángulos perversos. Hoy está plenamente vigente el pirandellismo disfrazado de *Matrix* o de *Avatares* por no referirnos a la invasión de muñecos y robots que se nos viene encima desde Oriente. No está de más pararse de cuando en cuando a reflexionar sobre su porqué, sobre sus usos y sobre sus posibilidades educativas. Como decía anteriormente, aunque no sea más que para saber encajar las piezas de lo que consumimos en el gran puzzle en que consiste la creación y sostenimiento de una conciencia crítica, objetivo principal e irrenunciable de cualquier educación que se precie.

BIBLIOGRAFÍA

ALVEAR, Edith, *Cuando tú haces guiñol*, Madrid, Gilsa, 1958.

28 Véase al menos, M. HERNÁNDEZ, *Teatro de títeres y dibujos de Federico García Lorca*.

- ANGOLOTTI, Carlos, *Cómics, títeres y teatro de sombras. Tres formas*. Madrid, Ediciones de La Torre, 1990.
- ARRECHE, Miguel, « Doña Ángeles Gasset, una vida entregada a los títeres y a los niños », *Titereando*, 6, septiembre de 1996.
- ARTELES, Freddy, *Títeres : historia, teoría y tradición*, Zaragoza, Arbolé, 1998.
- AYUSO Roy, Adolfo, *Para un público menor. Teatro y espectáculo infantil en Aragón (1950-2005)*, Zaragoza, Centro Dramático de Aragón, 2008.
- AZNAR, Manuel, « Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste », *Congreso Rafael Dieste*. Actas, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, pp. 199-235. Y la edición de su *Teatro*, Barcelona, Laia, 1981, 2 vols.
- BADIOU, Maryse, *L'ombra i la marioneta*, Barcelona, Institut del Teatre, 1988. Michael Meschke, *Una estética para el teatro de títeres*, Bilbao, UNIMA-Goberino Vasco, 1987.
- *Cinco escenografías para Manuel de Falla : 1919-1966*. Picasso, Barceló, Amat, Torner, Plensa, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993.
- CORNEJO, Francisco, « La escultura animada en el arte español », *Laboratorio de Arte*, 9, 1996.
- ECHENIQUE UBIDE, Ángel, *Teatro de títeres (Guiñol), su historia y construcción*, Madrid, Magisterio Español, 1942.
- FERRERI Iris C. DE, HONTAKLY Blanca F. DE, *Luz, imagen y sonido*, Buenos Aires, Kapelusz. PESSÉL, Alain, *Sombras corporales*, Barcelona, Vilamala, 1975.
- FRANCÉS, José, «La enseñanza del guiñol», *Nuevo Mundo*, 1177, 28 de julio de 1916.
- GALINSOGA, Luis, «Muñecos con espíritu. Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi», *Blanco y negro*, 2 de mayo de 1926.
- GASCH, Sebastian, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Argos, 1949.
- GASSET, Ángeles, *Títeres de cachiporra*, Madrid, Aguilar, 1969.
- GASSET, Ángeles, *Títeres con cabeza*, Madrid, Aguilar, 1956.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl, « *La Tarumba : los títeres al servicio de la guerra* », *Ahora*, 12-V-1937, pp. 7-8.
- HERNÁNDEZ Mario, *Teatro de títeres y dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, 1992.
- JAYALKEMA, Chester, *Cómo hacer marionetas*, Madrid, Edaf, 1983.
- JOVELLANOS, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley agraria*, Madrid, Cátedra, 1997.
- LAIGLESIA, Juan Antonio DE, *La estaca mágica*, Valladolid, Editorial Miñón, 1987.
- Henri Delpoux, *Títeres y marionetas*, Barcelona, Hogar libro, 1987.
- LEQUEUX, P., *El niño, creador de espectáculo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1977 : incluye los juegos de sombras y los juegos dramáticos.
- LOS TITIRITEROS DE BINÉFAR, ¿ *Cómo hacemos teatro de títeres ?* (folleto, 2008 ?).
- MANTOVANI, Alfredo, *El teatro, un juego más*, Madrid, Ed. Nuestra Cultura, 1980.
- MARTÍN, Josep A., *El teatre de titelles a Catalunya. Aproximació i diccionari històric*, Barcelona Publicacions de l'Abadía de Mosntserrat, 1998.
- NEWBERRY, Wilma, *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Nueva York, State University of Nueva York Press, 1977.
- OSORIO, J. M., *Teatro Guiñol*, León, Everest, 1983.
- PERRINE MUNGER, Martha, *El libro de los títeres. Escenografía, muñecos, argumentos, vestuario y manipulación por Annie Lee Elder*, Barcelona, Editorial Juventud, 1944.

- PHILPOTT, V., MCNEIL, M. J., *Como hacer y manejar marionetas*, Madrid, Publicaciones y ediciones Lagos, 1975.
- PORRAS, Francisco, *Titelles : teatro popular*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- PORRAS, Francisco, *Titelles : teatro popular*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- PUIG A., SERRAT, F., *Música y teatro de taller*, Vicens VIVES, 1972.
- RODRÍGUEZ, Horacio, *Farsa de vida. Títeres con cabeza*, Madrid, Escélicer, 1956.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « De Cervantes a Benavente : *Los intereses creados*, un nuevo retablo de las maravillas », en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Enrique García Santo-Tomás ed., Madrid Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 173-2002.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « Le cliché du “monde comme théâtre de marionnettes” en Espagne au XIXe siècle », *Puck. La marionnette et les autres arts*, 14, 2006, pp. 67-74.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX », en *Títeres*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz y Titiriteros de Binéfar, 2004, pp. 31-58.
- SÁINZ PARDO TOCA, Manuel, *Manual de teatro de títeres*, Madrid, Aldus, S. A., 1955.
- SLADE, Peter, *Expresión dramática infantil*, Madrid, Santillana-Educación abierta, 1978.
- TAMES, R. L. , *Introducción a la literatura infantil*, Santander, Universidad de Santander, 1985.
- VALLVÉ, Joan Andreu, *El titella de guant*, Lleida, Virgili & Pagès, 1987.
- VARVASOVSKY, Laszló, *Juan sin miedo, Los músicos de Brema, Hermanito cuerno de chivo, Talies*, Madrid, Altea, 1982.
- VELA, David, « El estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau (18-V-1928) : la plástica escénica de Salvador Bartolozzi », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20-3, 1995, pp. 439-462.
- VELA, David, « El “teatro Pinocho” de Salvador Bartolozzi (1929-1933) », en *Títeres*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz y Titiriteros de Binéfar, 2004, pp. 78-117.
- VEROLI Patrizia, VOLPICELLI Giuseppina, *La fabbrica dei sogni. La compagnia romana dei Piccoli di Podrecca (1914-1959). Marionette e materiali scenici Della Collezione Signorelli*, Bologna, Edizioni Bora, 2005.
- VV. AA., *Guía didáctica del teatro de títeres*. Madrid, Santillana, 1980.
- VV. AA., *Títeres*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz y Titiriteros de Binéfar, 2004.

**FALANGISMO Y TEATRO INFANTIL:
EL TEATRO PARA NIÑOS EN LA INMEDIATA POSGUERRA
A TRAVÉS DE LA PRENSA DEL PERÍODO (1939-1942)**

Berta MUÑOZ CÁLIZ
Centro de Documentación Teatral

Como no podía ser de otro modo, el inicio de la dictadura supuso un antes y un después para el teatro infantil en nuestro país. Los ideólogos falangistas tenían un concepto autoritario y adoctrinador del teatro para niños e hicieron cuanto estaba en su mano para imponerlo: desde dictar normas sobre cómo debía ser este teatro y propagarlas a través de los periódicos hasta la creación de compañías dedicadas a esta labor; desde la producción de espectáculos teatrales hasta la politización de las representaciones con invitación de autoridades, acompañamiento de himnos y otros mecanismos propios de la parafernalia fascista. En este artículo nos acercaremos, por una parte, al plano de la teoría, mediante el análisis de las pautas dictadas para el teatro infantil desde la prensa y desde los órganos de la Falange, y por otra, al de la práctica escénica, mediante el estudio de la recepción de un espectáculo propiciado desde el SEU. En tercer lugar, veremos un curioso caso de censura de unas obras que se anunciaron en la cartelera sin el nombre de sus autores, que se encontraban en el exilio. Finalmente, nos aproximaremos a la experiencia del teatro Infantil Lope de Rueda, con el que se pretendía formar a los jóvenes intérpretes desde los postulados de la Falange. Para ello, tomaremos como fuente principal la prensa del período, verdadero espejo que refleja los deseos y expectativas de los ideólogos falangistas en lo que concierne al teatro durante estos años.

Recién finalizada la contienda, el teatro infantil conoce una etapa de « sorprendente floración », tal como ha señalado Julio Huélamo, al menos cuantitativamente hablando. Tal como ha señalado este autor,

El teatro infantil experimenta, y no solo en Madrid, una sorprendente floración, fiebre comercial en opinión de algunos (Cristóbal de Castro en *ABC* deja constancia de « los jueves y domingos cinco o seis teatros con repertorio para niños interpretado exclusivamente por niños »)¹.

Huélamo propone dos posibilidades para interpretar este interés del régimen por fomentar el teatro para niños: el deseo de ayudarles a olvidar las penurias de la guerra y el de adoctrinarlos ideológicamente:

Lo que bien podía traducir el deseo de favorecer que los niños olvidasen a toda costa las penurias sufridas durante la Guerra, pero también el de formarlos en los ideales del nuevo régimen².

Si nos guiamos por las informaciones que podemos ver en los diarios, es sobre todo la segunda de las hipótesis la que parece tener más peso a la hora de valorar este interés de los nuevos gestores por el teatro infantil. En efecto, en estos primeros tiempos de la posguerra encontramos en las páginas de los diarios testimonios en los que se insiste en la importancia que para el régimen tienen las generaciones futuras, y en consecuencia, en la necesidad de un teatro específicamente destinado a la infancia, protegido por el Estado y cuyas directrices serían establecidas desde las esferas políticas, a fin de formar a los más jóvenes en los valores del nuevo régimen. Por citar un ejemplo, en un artículo sin firmar, publicado tan solo unos días después del final de la guerra civil, podemos leer:

La atención –auténtica en los hechos y no solo en las palabras– hacia el niño es uno de los signos de la España nueva. El Caudillo ha hablado una y otra vez de cómo en esas generaciones futuras está lo mejor de la esperanza española. Formar al niño es forjar la Patria de más tarde.

En la España nacional –es inevitable seguir llamando así a la España que primero se vio libre del terror– ha existido la preocupación por el teatro infantil. Lógicamente, necesariamente, los chiquillos han de tener un teatro suyo, en el que

¹ HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden », p. 9.

² HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden », p. 9.

halle su expresión cabal el pequeño mundo de fantasías y de aventuras que llena las frentes infantiles. [...]

[...] Nuestros chiquillos, estos « chaveas » que inician su vida bajo un temblor glorioso de banderas, tienen derecho a que haya para ellos un teatro especialmente destinado a representar obras adecuadas al pensamiento y a la sensibilidad infantiles. [...] ³.

Así, pues, desde muy pronto se procuró establecer una normativa a la que habría de moldearse en el futuro el teatro para niños que se hiciera en España, al tiempo que algunos autores comenzaron a escribir nuevos textos para la infancia de acuerdo con los presupuestos de dichas normas y se crearon compañías que pusieran en pie, en el terreno de la práctica teatral, estos presupuestos que los ideólogos del régimen habían esbozado en el plano teórico. En suma, se produce un fenómeno paralelo a lo que sucedería, prácticamente al mismo tiempo, en el teatro de adultos, para el cual, ya desde los tiempos de la contienda, se escriben igualmente textos teóricos programáticos (recuérdese « Razón y ser de la dramática futura », de Gonzalo Torrente Ballester [1937]), se escriben textos dramáticos como *Y el imperio volvía...* o *La nueva Reconquista*⁴, y se crean unidades de producción como el Teatro Nacional de la Falange, El Carro de la Farándula de la Sección Femenina, o, algo más tarde, los Teatros Nacionales, en cuya programación inicial figuran espectáculos como *España, una grande y libre*, de Felipe Lluch. En suma, el teatro se verá afectado en todas sus facetas, incluida la del teatro para niños, por el espíritu fascista totalitario que impulsa a los artífices del régimen en estos primeros años de la posguerra.

Las normas de la Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles

En consecuencia con este espíritu imperativo y autoritario, desde la Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles se dictaron unas pautas sobre cómo debía ser el teatro para niños, que abarcaban tanto los contenidos de las obras a representar como aspectos puramente prácticos relativos a la puesta en escena. Antonio de Obregón, uno de los ideólogos del teatro falangista que pretendió desde sus columnas en *Arriba*

³ « La Nueva España y el teatro para niños ».

⁴ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, vol. 2, p. 791.

definir cómo debía ser el teatro en el Nuevo Estado, dedicó un artículo a « El teatro de las Organizaciones Juveniles » que merece ser citado en toda su extensión:

La Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles ha dado unas consignas a los delegados provinciales sobre teatro: el Teatro de los « flechas » de España. [...]

La mencionada Delegación Nacional dicta normas y traza líneas generales para la organización del teatro de la Organización Juvenil en toda España, y en estas primeras orientaciones se pulsa ya el conocimiento exacto del tema, el estudio de que ha sido objeto, el cuidado que se puso en advertir los peligros de la obra emprendida, el estilo que habrá de impulsarla y que corresponde en todo al espíritu del Movimiento.

*Aquí estamos la Falange,
Somos los chicos, los « flechas »,
Que hemos venido a este pueblo
Con títeres y comedias.*

Así declaman los muchachos de la O.J. por los caminos españoles en su pregón de presentación:

*Nada de rancio teatro,
Ni de estúpidas comedias...*

Estos « flechas » españoles no serán seguramente espectadores del teatro que padecemos. Esa clase de teatro tiene sus días contados, pues en esto, como en tantas otras cosas, tienen la palabra las nuevas promociones de españoles que se educaron dentro de las directrices del Movimiento y del Estado nacionalsindicalista.

[...] Este teatro infantil será español, influido por la mejor tradición, y beberá en Lope de Rueda, en Gil Vicente y Encina; encarnando también lo popular: canciones, villancicos, romances, leyendas y

*... las antiguas
danzas de la España nuestra⁵.*

El teatro que se pretendía fomentar desde las normas en cuestión, impuestas desde la Delegación Nacional, no solo abominaba de la tradición republicana inmediatamente anterior, y en general de la tradición de teatro burgués, en aras de un nuevo teatro de acuerdo con el más puro espíritu fascista. Además, proponía una serie de medidas claramente totalitarias:

Las normas se trazan « dentro de nuestro estilo y de lo que debe ser un teatro moderno », por lo que se prohibieron las representaciones infantiles sueltas y esporádicas hasta la redacción de aquellas. [...]

⁵ OBREGÓN, Antonio de, « El teatro de las Organizaciones Juveniles ».

Se procederá a una selección de elementos útiles, formándose un cuadro femenino y otro masculino por distrito. El cuadro provisional será constituido por la reunión de aquellos. Toda la obra guardará una unidad y ritmo análogos y los programas serán compuestos por un asesor provincial de cultura y formación nacionalsindicalista.

Las funciones teatrales de O. J. no solo se darán en los teatros, sino también en los campamentos, en los pueblos, al aire libre, en tablados instalados en las plazas, siendo gratuitas. En cuanto al público, estará constituido exclusivamente por O. J., SEU, centros benéficos, Auxilio Social, todos inferiores a la edad de 18 años. Es un teatro de la juventud y para la juventud. ¡Nada de padres de actores entre bastidores y cantores del talento y de la inteligencia de los niños al modo de la antigua cursilería burguesa de los cuadros de provincia!...

Pero no para aquí la admirable organización de este teatro infantil. La disciplina que regula todos los actos del partido se hace ver en primer término. Los papeles serán irrenunciables. Cada actuación del cuadro teatral es acto de servicio. Todos los actores representarán sucesivamente todos los papeles, evitándose los pequeños « divos » y tratándose de conseguir la exaltación de las cualidades de cada uno.

Una medida higiénica y educadora. Queda terminantemente prohibida la representación de obras que figuran en el repertorio de las compañías profesionales. Hay que apartar a la juventud de todo eso, mediocre, ampuloso, chabacano e inútil. Y en esa medida vemos lo tajante y enérgico que se precisa para la realización de una tarea tan ardua y meticulosa.

Igualmente: « Queda terminantemente prohibido el empleo del apuntador ». Disposición esta que sería urgente dictar para el teatro en general, y que merecería el aplauso de todos. Los jóvenes también se adelantan a esto y repudian el viejo procedimiento lamentable. « Los actores no saldrán a saludar ». « No se repetirá ningún cuadro, baile o canción »...

Todo quedará resuelto: « atrezzo », decorados, desplazamientos.

Ante esta sucesión de medidas y órdenes, sabias, inteligentes, nuevas, felicitamos desde estas columnas de *Arriba* a la Delegación Nacional de Organizaciones Juveniles, especialmente al camarada Sancho Dávila, por tanto acierto en el difícil tema del teatro infantil. Todo nuestro beneplácito y todo nuestro apoyo ante algo tan perfectamente trazado y resuelto⁶.

Por lo que se refiere a los contenidos de las obras, en este intento de definir cómo había de ser el teatro para niños bajo el nuevo régimen, uno de los puntos en los que más se insiste es en la necesidad de hacer un teatro temática y formalmente alejado de aquel que habitualmente presenciaban los adultos. Así, por ejemplo, Cristóbal de Castro, otro de los principales ideólogos del teatro recién finalizada la contienda, reivindica el papel de la fantasía, frente al teatro realista de los adultos:

⁶ OBREGÓN, Antonio de, « El teatro de las Organizaciones Juveniles ».

Pero sucede que a los niños les aburre el repertorio de los hombres. Allá los hombres –piensa– con esa absurda fórmula de « lo que no es real, no es teatral ». Porque huir de la calle para refugiarse en el teatro y encontrarse con que el teatro es otra vez la misma calle, no se le ocurre ni al que asó la manteca.

Así, el repertorio infantil ha de ser, precisamente, lo contrario del mundo real; ha de nutrirse del mundo ideal. Del mundo de los niños, no del mundo de los hombres. El de los hombres es demasiado vulgar, demasiado simple, demasiado a ras de tierra. El de los niños, en alas de la quimera, se levanta a las nubes. Como señala sutilmente Evreinof, al niño no le interesa lo que ve, sino lo que no ve; esto es, lo que sueña.

Mas la pedagogía comunista de los « sin Dios » impuso a los niños el teatro realista de los hombres. Proscribió el repertorio de hadas y genios, de magias y milagros. Arrancó a los pequeños la fantasía, que fue peor que arrancarles el corazón.

Con los pedagogos bolcheviques se acabó el teatro infantil. Doble llave a la « lámpara maravillosa », de Aladino; al carro, arrastrado por mariposas, de la reina Mab; al zapato, sortilegio de amor, de Cenicienta...

Para el niño, como para el hombre, « frente único »; teatro de propaganda bolchevique; *Tren blindado* y *Exterminio de burgueses*, a todo tren.

Barridos ya la horda y sus truculentos pedagogos, la infancia recobra, con su mundo, su teatro⁷.

De Castro no se limitaba a defender la fantasía en los textos que habían de escenificarse ante el público infantil; también intentaba establecer una separación radical entre el teatro de adultos y el de niños en el plano de la interpretación, vetando a los menores la posibilidad de interpretar cualquier papel reservado para los adultos:

Pero el niño, con relación al teatro, ofrece dos aspectos, interesantes a cual más. El de espectador y el de actor. Como espectador, ya se ha dicho, prefiere el repertorio idealista de los chicos al realista de los grandes. La quimera a la realidad.

Como actor, es harina de otro costal. En vez del repertorio de niños, pide el de hombres. ¿Por qué? Por su eterna aspiración a hacer de « hombrecito », a lucir bigote y chistera, uniforme de militar o muceta de magistrado, como en los disfraces de Carnaval, que cifran toda su ilusión. De suerte que, para un niño actor, el toque no estriba, como está en su naturaleza, en hacer de niño, sino en hacer de hombre. Y cuando en el repertorio de hombres se ve forzado a hacer de niño, lo hace a regañadientes, descarría y sale por peteneras... precisamente por su propensión a parecer hombre.

De ahí la imperiosa necesidad de suprimir para los niños el repertorio de los hombres. En un teatro genuinamente infantil ha de presidir la autarquía. Los niños han de bastarse a sí mismos, como espectadores y como actores. Como

⁷ CASTRO, Cristóbal de, « Autarquía infantil ».

espectadores, porque el repertorio de los hombres traslada la calle al teatro, y es pan con pan, comida de tontos. Como actores, porque el repertorio exclusivamente infantil, de hadas y genios, brujas y gigantes, milagros y magias, les vuelve a su mundo ideal, que es, por esencia, presencia y potencia, su mundo natural. Pulgarcito, con sus botas de siete leguas. La Bella dormida en el bosque. Liliput burlando a los gigantes. Blanca Nieve, entre los enanos⁸.

Otra de las características que por entonces se propugnan como necesarias en el teatro para niños es la existencia de una moraleja final. Así, comentando dos estrenos en el Teatro Español, el crítico de *Ya* señala como un factor positivo: « Las dos obras llevan su moraleja aleccionadora y están muy bien presentadas » (« Español. Dos estrenos del teatro infantil », 1940). Como hemos visto en testimonios anteriores, se intenta que el teatro para niños sea escuela de moral, y concretamente, de moral católica. En otra reseña a propósito de otro espectáculo estrenado en el Español, el crítico expone: « Ahí, queda, para ejemplo y estímulo de futuras realizaciones, la norma de lo que debe ser un espectáculo para niños: arte sencillo y de fácil comprensión, basado en cimientos de absoluta limpieza moral, y con un profundo sentido cristianizador de las nuevas generaciones »⁹. Igualmente, a propósito de la representación de la pastoral lírica *Belén* y de la pieza *El sueño de la muñeca* en el Teatro Español de Madrid, el crítico de *Ya* afirma: « Así es como debe ser el teatro para los niños, movido y vistoso, pero al mismo tiempo educativo y cristianizador de las conciencias infantiles de la Nueva España¹⁰ »; así mismo, a propósito del estreno de la última de estas piezas junto con *Los ojos de Mariflor*, en una nota breve publicada en la *Hoja del Lunes* se puede leer: « El fondo moral, patriótico y educativo de estas funciones destaca y se abrillanta con la bonita música y cuidada presentación escénica de las obras que se representan¹¹ ».

En definitiva, en estos primeros tiempos de la posguerra se intentó dictar unas pautas para controlar todos y cada uno de los aspectos tanto textuales como escénicos del teatro para niños: la tradición de la que habría de alimentarse este teatro, la ubicación espacial de las funciones, el tipo de público, el repertorio de obras a representar, los temas que se

⁸ CASTRO, Cristóbal de, « Autarquía infantil ».

⁹ « Infantil: Los ojos de Mariflor », 1940.

¹⁰ BENJAMÍN, « Teatro infantil: *Belén*, pastoral lírica, y *El sueño de la muñeca*, en el Español ».

¹¹ « Teatro infantil en el Español ».

podrían tratar, las lecciones que se debían extraer de estas obras... La libertad de expresión brilla por su ausencia y la rigidez de las normas parece impedir cualquier intento de hacer un teatro al margen de lo establecido desde las esferas oficiales. En este arduo panorama sorprende comprobar cómo se siguieron representando algunas obras anteriores a la contienda, escritas desde una mentalidad muy distinta a la de los vencedores de la guerra civil, como tendremos ocasión de comprobar. Pero antes nos acercaremos a una de las propuestas realizadas por autores del nuevo régimen, acorde con las ideas que por entonces se intentaban imponer sobre el teatro para niños.

Política y teatro. *Periquito contra el monstruo de la democracia* y su recepción en la prensa

En realidad, la hiperpolitización de la que adolece la cultura en este período de nuestra historia afecta a todas sus facetas, y el teatro para niños no iba a ser una excepción. Tal como ha afirmado Julio Huélamo, «Nada, ni siquiera los géneros aparentemente más alejados de la ideología, escapa totalmente al clima político», y añade:

O el teatro infantil, donde no habría más que recordar el título de una obra impulsada por el cuadro de guiñoles del SEU de Magisterio: *Periquito contra el monstruo de la democracia*, intento de crear un personaje heroico, con todas las señas de identidad de la Falange, adaptado a la mentalidad infantil. Incluso el nombre del clásico de Perrault, estrenado en el teatro de la Comedia por un elenco distinguido donde figuran Porfiria Sanchiz, Maruja Asquerino o Antonio Riquelme, ha de permutarse por el más aceptable de *Caperucita encarnada*¹².

Espectáculos como los citados, estrenados tan solo unos meses después del final de la contienda, en agosto de 1939, son un exponente en la práctica de lo que los ideólogos falangistas formularon en el plano teórico. El primero de ellos fue ampliamente comentado en la prensa del período, que en estos primeros tiempos de la dictadura dedicaba una cierta atención al teatro para niños; si no comparable a la que dedicaba al teatro para adultos, al menos muy superior a la que le dedicará en años sucesivos. Así,

¹² HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden ».

acerca de dicho espectáculo, podemos leer una columna en la que se elogia la representación y se describe el clima de adoctrinamiento político en que se produjo:

El SEU del Magisterio de Madrid ha organizado un Guiñol y se propone pasear por toda España este agradable espectáculo infantil, para deleite e instrucción de los pequeños.

Anoche, en la terraza de la Escuela Normal, se dio una función a la que asistieron niños y también muchas personas mayores. En un marco que rematan las cinco flechas y un cuello con cabeza de cisne, se representaron dos obras: *Periquito contra el monstruo de la democracia*, original de los camaradas Alejandro Blas y Agustín Embuena, con ilustraciones musicales de la Orquestina del Guiñol, y *El castillo embrujado*, del propio Embuena y de Martínez Blas. Antes de levantarse el telón, Galvis, jefe literario de esta empresa de arte y de cultura, leyó unas cuartillas sobre el propósito que les anima.

Las dos piezas estrenadas anoche divertieron grandemente al infantil auditorio. Se trata de cuentos a lo Perrault, con sus monstruos, que son vencidos por los niños buenos, merced al auxilio de hadas benéficas, y en las que, al fin, triunfa el bien, la justicia, la felicidad y el amor entre los hombres sobre las malas artes de los encantadores.

El Guiñol del Teatro Español Universitario merece las más cumplidas alabanzas, por la obra pedagógica que ha de realizar en nuestro país, con una forma perfectamente legítima de teatro y sirviendo las ideas que han triunfado con el glorioso Movimiento Nacional¹³.

La crónica del diario *Arriba* nos describe con algo más de detalle cómo fue este espectáculo:

En el grato, sano y jubiloso ambiente de la terraza de la Escuela Normal celebró anoche esa agrupación que dirige artísticamente Luis M. Valenzuela y técnicamente Ángel Echenique – ambos con mucho acierto – una nueva función, organizada por el SEU de Magisterio.

Previas unas palabras justas, precisas – de elevado estilo – del jefe literario del Guiñol, camarada Galvis, acerca de la labor que sus impulsores se proponen desarrollar, se estrenó el cuento infantil *Periquito contra el monstruo de la democracia*, original de Alejandro Martínez Blas y Agustín Embuena Vázquez.

Graciosa obra de clara intención política, distribuida en cinco breves cuadros – coloristas y atrayentes, como su vistoso decorado –, lo real se funde y confunde con lo fantástico. Los nombres de algunos de sus personajes –Felicidad, Decidido– definen su tono entre simbólico y verídico. Es una llamada –y llamada felicísima– a las inteligencias infantiles para que no se dejen engañar y sean patriotas, audaces y bravos, como el « flecha » Periquito, héroe auténtico –con sus

¹³ L.A.C., « El Guiñol del Teatro Español Universitario ».

emblemas de las flechas y el yugo de O.J.– de estas sesiones del Guiñol del Teatro Español Universitario del SEU de Madrid.

Sus autores tienen imaginación, un buen gusto literario, y saben lo que es interesar y agradar a los niños sin forzada trascendencia, fácilmente, con alegre espontaneidad.

Por eso la « menuda concurrencia » –y los mayores– pasó anoche un rato delicioso. ¡Rió y aplaudió todas las incidencias de la obra con sincero alborozo!

El castillo embrujado –o por otro título *Periquito vence a unos falsos fantasmas*–, de los mismos autores, destaca idénticas cualidades de imaginación y gracia. Y de su acción se deriva también su correspondiente moraleja: en la vida hay que ser siempre valiente.

La orquestina del Guiñol amenizó muy atinadamente la jornada.

Una agradabilísima sesión, en fin, afirmativa del adiestrador y simpático empeño en que los grupos escolares de las ciudades y en las escuelas rurales van a cumplir, juvenil y jovialmente, esos camaradas del SEU de Magisterio¹⁴.

Al día siguiente, el espectáculo se repitió, esta vez junto con una lección sobre la defensa del Alcázar de Toledo durante la guerra civil:

Los estudiantes del SEU, pertenecientes al Magisterio de Madrid, repitieron anoche en el Grupo escolar Peñalver (calle de las Tabernillas) el programa con que inauguraron estos recreativos espectáculos el día anterior en la Escuela Normal. El Sr. Galvis, delegado literario del guiñol, dirigió la palabra a la infantil concurrencia, que era por cierto muy numerosa, pues llenaba el amplio patio del Grupo escolar, y a continuación se representaron *Periquito contra el monstruo de la democracia* y *El Castillo embrujado*, juguete cómico que hizo las delicias de la gente menuda y que, como Periquito, fue aplaudidísimo.

El Sr. Rubio y Palencia dio una charla-lección acerca del « Alcázar de Toledo » y, auxiliándose de las ilustraciones gráficas de Ángeles Chenique, explicó el itinerario seguido por las heroicas tropas españolas al puñado de valientes que defendieron el Alcázar.

La orquestina del SEU del Magisterio amenizó los intermedios de este espectáculo que, organizado para recreo y solaz de los niños, llena un fin pedagógico muy interesante, pues dulce y suavemente contribuye a la instrucción y educación artística de la población infantil.

Por ello merecen los autores de la feliz iniciativa todo tipo de plácemes¹⁵.

En suma, tal como lo definía uno de los reporteros, se intentó crear un espectáculo « adiestrador y simpático »; divertir al tiempo que adoctrinar en las ideas del nuevo régimen. Una peculiar forma de teatro político para la infancia que apenas tendría continuidad en los años posteriores, en los que el teatro para niños se centrará más en

¹⁴ G. M., « Crónica de teatro ».

¹⁵ « Estudio y acción. Exaltación a la infancia ».

divulgar valores religiosos o morales, dentro de las pautas del *nacional-catolicismo*, que en un mensaje político propiamente dicho. Es más, incluso en estos primeros tiempos de la posguerra este teatro infantil de temática política será relativamente escaso en comparación con otro tipo de obras, como las basadas en cuentos y leyendas conocidos de antemano por los más pequeños, como la ya citada *Caperucita encarnada* (Teatro de la Comedia, 1939), *Blancanieves y los enanitos del bosque* (Teatro Español, 1939), o *Las llaves de Barba Azul* (Teatro Español, 1939), y, sobre todo, aquellas obras en las que predominaba la fantasía y la pura evasión, aunque en ningún caso faltase la consabida « moraleja ».

No obstante, en ocasiones las « notas » políticas se insertan incluso en textos que, en principio, nada tenían que ver con temas políticos y que se contabilizarían entre estas obras meramente evasivas o fantásticas a las que hacíamos alusión. Así, por ejemplo, encontramos canciones patrióticas y exaltaciones de lo español en la obra *La pandilla española*, de Luis Pérez de León, una historia de unos niños que se reúnen con la intención de triunfar en el cine y cantan una serie de canciones. Entre ellas se encuentra la que sigue:

Escuchad
Que ahora va mi canción
Un himno al valor.
Aunque soy un niño
Siento la emoción
Y estoy orgulloso
De ser español.
La gesta gloriosa
De mi amada patria
Enciende mi sangre
Enciende mi sangre
Y alegra mi alma.
Español valiente
Lograste vencer
Nueva luz de aurora
Nuevo amanecer.
La raza española
Sublime y audaz
Marca mi destino
Glorioso y triunfal.
¡Yo soy español!...

A esta le sigue en el libreto de censura una « Segunda letra », escrita a mano junto a la primera, en la que encontramos una velada alusión a la guerra civil:

Ejemplo del mundo
Es nuestra nación,
Valor y esperanza
Y fe en la razón.
Hombres abnegados
Libran la batalla
Y llenos de gloria
Y llenos de gloria
Salvaron a España¹⁶.

E igualmente, encontramos nuevas expresiones de patriotismo exaltado en esta intervención de uno de los personajes de *Tintín y Pasitas en Navidad*, obra de José Franco que presentó a censura la compañía El Carro de la Farándula, de la Sección Femenina, para representarla durante la Navidad de 1940/41:

Josefina.- ¿Yo? Le llevo una oración para que todos los niños de España sean el día de mañana los hombres mejores del mundo. Para que estudien y aprendan todo lo que tienen que saber y lleguen a ser los más sabios para bien de nuestra querida Patria¹⁷.

Pese a todo, como ya se dijo, el teatro político convive en franca desventaja con un teatro meramente evasivo y fantástico, basado con frecuencia en cuentos y leyendas tradicionales. Será precisamente dentro de la recreación de cuentos tradicionales donde vamos a encontrar una serie de obras en la cartelera que nada tenían que ver, al menos en su espíritu inicial (pocas noticias nos han quedado de cómo fue el montaje de estas obras y hasta qué punto ese espíritu se respetó), con las propuestas falangistas.

Pipo y Pipa en el Infanta Isabel. ¿Un espacio para el teatro republicano en la España de Franco?

¹⁶ Libreto de censura de *La pandilla española*, conservado en el expediente de censura de esta obra: Expediente 54/39, signatura 73/8151, IDD 46, sección de Cultura. Archivo General de la Administración Civil del Estado (Alcalá de Henares). (En adelante: AGA).

¹⁷ Libreto de censura de *Tintín y Pasitas en Navidad*, p. 6; conservado en el expediente de censura de esta obra: Expediente 1764/40, signatura 73/8288, IDD 46, sección de Cultura. AGA.

Por sorprendente que pueda parecer, la cartelera de los años 39, 40 y 41, es decir, precisamente los años en que imperan en mayor medida las ideas fascistas totalitarias, llegaron a la cartelera madrileña, concretamente a un teatro comercial, el Infanta Isabel, una serie de obras escritas durante la etapa republicana por Magda Donato y Salvador Bartolozzi; se trata de la serie *Pipo y Pipa*, de la que se estrenan en estos años varios títulos: *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa* (octubre de 1939), *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito* (noviembre de 1939 y enero de 1941), *Pipo, Pipa y los Reyes Magos* (diciembre de 1939), *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* (enero de 1940 y marzo de 1941), y *Pipo y Pipa en el fondo del mar* (febrero de 1940).

Mientras estas obras se representan en Madrid, sus autores han tenido que exiliarse en Francia, Casablanca y México. ¿Se trata de una burla de la realidad escénica frente a todos los preceptos falangistas? ¿Realmente consentía el sistema teatral este tipo de «burlas», pese a toda la vigilancia y ordenación de que era objeto? ¿O se trataría tal vez de una muestra de la supuesta liberalidad del régimen y la supuesta amplitud de miras de ciertos falangistas? En realidad, más que de una muestra de liberalidad, a todas luces improbable dentro del contexto de este período, o incluso más que de un supuesto intersticio de libertad –improbable igualmente– por donde se infiltrara, a pesar de las trabas del régimen, una obra disidente con los planteamientos falangistas, nos inclinamos por pensar que pesó aquí el hecho de que se tratara de obras para niños que en ningún momento trataban temas relacionados con la política, la religión, la moral católica ni ninguno de los temas tabú para el régimen franquista. Además, como veremos, la censura no dejó de imprimir su huella en estas representaciones.

Aun así, el que estas obras llegaran a la cartelera no deja de ser sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta el trato recibido por la censura por parte de los autores del exilio (Muñoz Cáliz, 2010). No nos cabe duda de que el hecho de que se tratara de un teatro para los niños fue decisivo a la hora de programar estas representaciones, pues, a la vista de los documentos estudiados en relación con la censura de los autores del exilio republicano, esto no hubiera sido posible en el caso de que se tratara de teatro para adultos, y menos en estos años. Tampoco debió ser ajeno al hecho de que estas obras se representaran el que sus autores no tuvieran un papel especialmente destacado durante

la contienda por sus ideas políticas y su significación antifascista, a diferencia de la marcada significación que alcanzaron otros autores del exilio como Rafael Alberti, José Bergamín, Ramón J. Sender (todos ellos en busca y captura en estos años), o Max Aub (cuyas obras no se empezarán a presentar a censura hasta los años 60, y aun así se encontrarán con serios problemas para su autorización).

Para comprobar qué sucedió con estos textos a su paso por la censura, hemos consultado la base de datos del Archivo General de la Administración (AGA), donde se encuentran registradas todas las obras que pasaron por la censura teatral a lo largo de la dictadura franquista (o, si no todas, al menos todas aquellas cuyos expedientes se han conservado en dicho archivo, que suman muchos miles de expedientes en total). Para nuestra sorpresa, aunque estas obras se estrenaron, no consta en dicha base de datos que se presentaran a censura; es más, uno de ellos, *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* figura como presentado por primera vez a censura en fecha tan tardía como 1965.

Tal como hemos comentado en otros trabajos¹⁸, el aparato burocrático con el que contaba la censura en estos primeros años era mínimo, sobre todo con anterioridad a 1941, año en que se crea la Vicesecretaría de Educación Popular y se reorganiza el funcionamiento de la censura: apenas hay censores y ni siquiera se han normalizado aún los impresos sobre los que estos redactan sus informes. Podría pensarse que, dados sus escasos recursos en este primer momento de la posguerra, la censura no prestara demasiada atención a los montajes infantiles. Sin embargo, no es así: la citada base de datos muestra la existencia de expedientes de muchas otras obras para niños de este período, y en ellos hemos podido comprobar que sus libretos respectivos fueron estudiados y recibieron un dictamen en todos los casos (así, por ejemplo, sí hemos localizado los expedientes de *Las llaves de Barba Azul*, *Blancanieves*, *Caperucita encarnada*, *Caperucita azul*, *Bertoldo*, *¿Zi, por qué?*, *Tintín y Pasitas*, y muchas otras obras para niños de este período de la inmediata posguerra).

La solución a este aparente enigma se encuentra en el expediente de una obra titulada, supuestamente, *Caperucita roja y el lobo Tragatodo*¹⁹, cuyo título inicial era, en realidad, *Pipo, Pipa, Caperucita roja y el lobo Tragatodo*. En su expediente de censura, que en la base de datos del AGA aparece con el título ya censurado (de ahí que

¹⁸ MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Censura y teatro del exilio*.

¹⁹ Expediente 1243-40, signatura 73/8242, IDD 46, Sección de Cultura (3), AGA.

la búsqueda por *Pipo y Pipa* no mostrara ningún resultado, a excepción del citado de 1965), se encuentran tachados con el lápiz rojo los nombres de sus autores originales y en su lugar se ha puesto el nombre del adaptador, Arturo Serrano (es decir, el por entonces empresario del Infanta Isabel, local donde se representó esta obra), e igualmente, se ha tachado « Pipo y Pipa » con el lápiz rojo para dejar el título tal como indicábamos unas líneas más arriba. Es más, por si había alguna duda, en la hoja firmada por el censor se puede leer: « Puede autorizarse con la supresión de *Pipo y Pipa* en el título ». En el libreto presentado a censura, ni siquiera figura el nombre de los autores originales, únicamente se indica el nombre del adaptador. De este modo se explica que el título (esta vez sí) *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* se presentara a censura por primera vez en 1965 y en aquella ocasión se le abriera un expediente como si nunca se hubiera presentado con anterioridad, en lugar de añadirse la nueva documentación al expediente de 1940, como hubiera sido el trámite habitual. Es decir, que en 1940 se silenció el nombre de los autores originales, autorizando su obra pero negándoles la autoría, y silenciando igualmente aquella parte del título más reconocible como suya, precisamente la que daba nombre a la serie de *Pipo y Pipa*.

Llama la atención, pues, que en las carteleras publicadas en la prensa se respetara el título de *Pipo y Pipa* (Centro de Documentación Teatral, 2011²⁰), cuando este había sido prohibido por la censura. La única explicación posible es que la empresa del Infanta Isabel quisiera aprovechar el « tirón » comercial de los conocidos personajes de Bartolozzi y Donato, y que la censura de prensa desconociera esta condición que le había impuesto al título la censura de espectáculos. De todas formas, lo que sí se omitió en la prensa fue el nombre de sus autores originales, es más, ni siquiera se mencionó el nombre del adaptador. Por otra parte, conviene detenerse en la escasa atención que les prestó la prensa oficial a estos estrenos: significativamente, se limitó a anunciar meramente estos títulos en la sección de « Cartelera », junto con el teatro, el día y la hora en que se representaban, sin que la crítica acudiera a ellos ni se hiciera comentario

²⁰ Además de la citada cartelera elaborada por el CDT, hemos consultado directamente algunos testimonios de la prensa del período que, en efecto, respetan el título de *Pipo y Pipa*. Así, por ejemplo, la cartelera del diario *Informaciones* de 14 de octubre de 1939 anuncia, junto al teatro Infanta Isabel, el título *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa*, naturalmente, sin citar el nombre de sus autores. Así mismo, la cartelera de este mismo diario del 12 de enero de 1940 anuncia la representación en el Infanta Isabel de *Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo* en función infantil a las cuatro de la tarde; igualmente, sin citar el nombre de sus autores, pero respetando el título original.

alguno sobre los mismos, lo que contrasta en gran medida con la atención prestada a representaciones como las comentadas en el epígrafe anterior, pero también con otras del período que, aunque en menor medida, recibieron breves críticas y comentarios por parte de la prensa del momento (así, *Blancanieves y los siete enanitos del bosque*²¹, *Bertoldo*²², *La pandilla*²³ o *Las llaves de Barba Azul*²⁴, por poner solo unos ejemplos).

El Teatro Infantil Lope de Rueda y la formación de los jóvenes actores

Además de ocuparse del niño como espectador, el régimen recién instaurado también intentó controlar aquellas manifestaciones en las que el niño pudiera formarse como actor, siendo él mismo protagonista del hecho teatral. Para ello, en 1942 se creó el desde la Vicesecretaría de Educación Popular, por medio de la Delegación Nacional de Propaganda, el Teatro Infantil Lope de Rueda. El director de esta agrupación describía así cuál era el papel de este Teatro Lope de Rueda en el contexto del teatro infantil anterior y posterior a la contienda civil:

Hasta ahora –nos dice nuestro interlocutor– no había habido en España ningún teatro dedicado especialmente a niños y muchachos, o si lo hubo, fue con un criterio tan desdichado o, en realidad, tan falto de criterio, que hubiera sido preferible su desaparición. Un único ensayo, bien logrado desde el punto de vista artístico, fue el teatro de Pinocho de Bartolozzi, en los años anteriores al Movimiento. Pero aun este fue totalmente estéril pedagógicamente considerado. De aquí la necesidad que trata de satisfacer el nuevo Estado con la creación del « Teatro Escuela Lope de Rueda²⁵ ».

En cuanto a los fines educativos que este teatro perseguía, su director afirmaba perseguir un doble fin: deleitar y educar, y recordaba cómo otros regímenes totalitarios de distinto signo habían utilizado el teatro infantil en este sentido. Especialmente

²¹ RÓDENAS, « Estreno en el Español de Blancanieves ».

²² AROZAMENA, J. M. de, « Reina Victoria. Bertoldo »; J. de la C., « Reina Victoria. Bertoldo. Cuento infantil de don Luis de Vargas ».

²³ CASTRO, Cristóbal de, « Eslava. Compañía infantil. *La del manojo de rosas* y *La pandilla* »; J. de la C., « Eslava. *La pandilla española* ».

²⁴ J., « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* »; A. F., « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* ».

²⁵ S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

llamativa resulta la invocación de la Rusia Soviética como uno de los países que habían utilizado el teatro infantil como « arma » para la « captación de masas »:

- ¿Los fines que perseguimos...? Muy claros: frente a ese teatro de puro pasatiempo que solo pretende excitar en los niños el asombro o la carcajada, de la manera más epidérmica, el nuevo teatro se propone una doble misión: deleitar, recrear a niños y jóvenes, aliviando un momento en ellos la preocupación de sus tareas escolares, de una parte, y educar al propio tiempo sus espíritus con el estímulo de todas las nobles cualidades que han de ser luego el fundamento de una vida honrosa.

No es preciso entrar en consideraciones sobre el enorme valor pedagógico del teatro. Basta echar una mirada de fronteras afuera y ver lo que otros países –Suiza, Alemania, Italia, Bélgica– han hecho a favor del teatro de niños. La misma Rusia soviética, que tuvo que preocuparse desde el primer momento de la captación de las masas, hizo del teatro infantil, concretamente, una de sus armas más eficaces²⁶.

Por lo que se refiere a los criterios de programación de esta agrupación, las palabras de su director son todo un programa en este sentido. Su división entre « teatro religioso », « teatro patriótico » y « teatro fantástico » muestra a las claras el afán adoctrinador de este teatro, por una parte, y su carácter meramente evasivo por otro:

Para lograr convenientemente este doble fin del teatro-escuela, se puede establecer en principio un plan de representaciones que abarque estos tres puntos fundamentales: teatro religioso, teatro patriótico y teatro fantástico.

El primero comprende todas aquellas obras que tienden a la exaltación de los principios inmutables de nuestra fe y a la educación religiosomoral del individuo: autos, comedias sacras, leyendas del santoral, incluso comedias de índole psicológicas, auténticas comedias dramáticas en las que se debaten los apasionantes conflictos del alma en orden a su destino eterno, etc., etc.

El teatro patriótico se ha de nutrir en el inagotable filón de la historia patria, selva frondosa donde la principal dificultad está en la selección. Las figuras primates de nuestros antepasados: el Cid, los Grandes Alfonsos, María de Molina, Berenguela y Blanca y Guzmán el Bueno, la Reina Isabel, la Reconquista, los capitanes y conquistadores del primer Imperio y sus hazañas increíbles... A través de la larga noche de nuestra decadencia, en la que no faltan tampoco luminarias ejemplares, ese hilo de oro enlaza con la epopeya de nuestra reconquista hoy.

Lo mismo se diga de la escenificación de romances moriscos e históricos, y aun de los mismos romances caballerescos, que aunque no canten ningún hecho real, son fiel trasunto de las más nobles virtudes de la raza.

²⁶S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

Por último, el teatro fantástico domina todo ese maravilloso mundo de la imaginación, donde el alma del niño vive todavía y se mueve de una manera natural²⁷.

Esta doble vertiente adoctrinadora y de mera evasión, según su director, debería corresponderse con las edades a las que este teatro iba dirigido. Así, este establecía una clara distinción entre el teatro para niños y el teatro para adolescentes; en su opinión, el teatro para adolescentes tenía que poner el énfasis en los temas patrióticos y morales, mientras que en el teatro para los más pequeños habría de predominar « la parte imaginativa ». Además, renegaba de géneros extranjeros como las variedades, opuestos « a nuestro modo de ser racial », en sus propias palabras:

Claro está que a la hora de la realización estos diversos géneros de teatro han de ser dosificados y alternados de diverso modo, según se trate del teatro para niños o para adolescentes. En aquellos tendrá la parte imaginativa una preponderancia absoluta; en cambio, en estos han de predominar los temas formativos, de carácter patriótico y moral.

En cuanto a su nivel artístico, el Teatro Escuela Lope de Rueda ha de distinguirse en todo momento por su calidad.

Nada, por supuesto, de números de « varietés » con censura eclesiástica, valga la frase, ni de esas absurdas revistas americanas, en las que en el más inofensivo de los casos se estraga el sentido artístico de los niños, habituándolos a un género de espectáculo contrario y opuesto a nuestro modo de ser racial²⁸.

En las páginas de *ABC* se detallaba algo más acerca de cuáles eran los fines que perseguía el Teatro Lope de Rueda, ya que, como se dijo, este se dirigía a los jóvenes no solo como espectadores, sino también como futuros intérpretes:

La recién constituida agrupación Lope de Rueda tiene como fin, no solo el recreo y la diversión infantiles, sino también el de la formación de jóvenes que dediquen en el futuro sus actividades a la escena. Por eso, más bien que infantil es Teatro-Escuela Lope de Rueda, pues este aspecto asimismo apremiante trata de satisfacer el nuevo Estado con su creación. Era algo corriente, y sin embargo, los españoles parecían vivir al margen como si no fuera cuestión propia la tarea de conservar una gran tradición teatral. [...] ²⁹.

²⁷ S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

²⁸ S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad ».

²⁹ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

El autor del citado artículo insistía en el afán adoctrinador del teatro para los más jóvenes, si bien en este caso no se refería a textos escritos expresamente para niños y jóvenes, sino a las piezas del teatro clásico español. Este articulista valoraba especialmente la capacidad del teatro clásico para formar a los jóvenes, desde una perspectiva que enlazaba los acontecimientos históricos en él relatados con la « cruzada » que poco antes había vivido el país:

Parece innecesario insistir sobre el extraordinario valor pedagógico de nuestro teatro [...]; ya que difícilmente se encontraría en ningún otro nada igual para la educación moral del individuo, nada en que se presente los apasionantes conflictos del alma en orden a su destino eterno.

Pero cuando hablamos de valor o interés pedagógico no nos referimos solamente al arma eficaz que para la captación de las masas enseñadas desde su niñez en el amor a estos grandes principios, representa el teatro infantil, sino también a la influencia que pueda ejercer para la formación de los jóvenes actores. Nada tan indispensable para estos, a la paz que para los pequeños espectadores, como la afición a la buena música, a la belleza plástica y, sobre todo, a las glorias tradicionales de nuestro escenario clásico, que como hilo de oro enlaza los más grandes episodios nacionales con la heroica realidad de nuestra reconquista de hoy, fiel resultado de las más nobles virtudes de la raza³⁰.

En su opinión, algunas de estas piezas, convenientemente adaptadas, deberían formar parte del repertorio de la compañía Lope de Rueda, junto con obras expresamente escritas para los más jóvenes y traducciones de obras extranjeras:

Como el repertorio habrá de crearse casi en su totalidad para los niños, estará constituido primero con obras escritas expresamente para ellos y admitidas con escrupulosa selección; después, con traducciones de obras extranjeras asimilables a nuestros muchachos y también de vez en cuando, con prudentes adaptaciones de nuestros clásicos³¹.

En esta necesidad de incorporar al repertorio las obras del teatro clásico español el autor de este artículo coincidía con otras compañías del momento, como por ejemplo,

³⁰ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

³¹ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

con El Carro de la Farándula de la Sección Femenina, una de cuyas regidoras provinciales afirmaba:

El Carro de la Farándula [...] tiene el propósito de llevar en estos días la presencia de la Falange a aquellos puntos donde su actuación pueda dejar un recuerdo de enseñanza y placer. Para esto hemos preparado un repertorio a base de entremeses clásicos de Cervantes y Quiñones de Benavente, que, por su sencillez y maravillosa limpieza de todo problema que pudiera ser censurable ante mentes infantiles, nos han parecido insustituibles, y que pueden muy bien dejar una honda huella de belleza y galanura en los espíritus de todos aquellos que escuchen su prosa o su verso admirable y admiren lo logrado de sus situaciones cómicas³².

No obstante, el repertorio que finalmente llevó a cabo la compañía Lope de Rueda apenas incorporó a los clásicos del Siglo de Oro, sino que se centró en textos considerados propiamente infantiles, tal como parecen demostrar los datos de la cartelera de esos años elaborada por el Centro de Documentación Teatral (en prensa), según la cual entre diciembre de 1941 y diciembre de 1944 esta compañía puso en escena los siguientes títulos: *Pastoral de Navidad*, de Jenaro Vallejo; *El doctor Papelín*, de Micert Patenin y Jaime de Torre; *Rosalinda*, de Vicente Soto Iborra; *Aladino*, de Carmen Conde; *Chilca y los dioses blancos*, de Andrés Charrós, y un programa doble basado en *La ciudad lejana*, de Jefin Sosulia, y el entremés *La cueva de Salamanca*, de Cervantes, única pieza del repertorio clásico que se incorporó a las representaciones de esta compañía.

Volviendo al citado artículo de *ABC*, además de prescribir cuáles debían ser los contenidos de este teatro, el articulista en cuestión señalaba que, en lo formal, este teatro habría de distinguirse por un marchamo de calidad: « Es propósito inicial en cuanto a su nivel artístico el distinguirlo en todo momento por su calidad y el de cuidarlo pieza por pieza, ya se trate de obras maestras o no³³ ». Llegamos así a otro de los puntos cruciales que definen al teatro para niños entendido desde la mentalidad de estos autores: la importancia que se concede al resultado final. Esta insistencia en la calidad del resultado se deja ver igualmente en otros testimonios de la prensa del período, donde se insiste, a la hora de valorar el espectáculo, en la pericia de los jóvenes intérpretes y el agrado de

³² D.C.V., « El Carro de la Farándula de la Sección Femenina en la Campaña de Navidad », Arriba, 26 de diciembre.

³³ C., CARPENTIER, « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela ».

los mayores al contemplarlos. Así, por ejemplo, valorando el espectáculo compuesto por *La del manojo de rosas* y *La pandilla española*, interpretado por una compañía infantil, Juan de la Cueva comentaba:

Pero es de justicia reconocer que los pequeños hicieron y representaron *La del manojo de rosas* con una seguridad, un aplomo y un acoplamiento tan logrados, que pudiera servir de ejemplo y de enseñanza a muchos de los que andan representando por ahí. No es la clásica función, hecha por niños, en las que las equivocaciones, los titubeos y los despistes son un aliciente. Los pequeños trabajan en serio y como hombres³⁴.

Así mismo, valorando otro espectáculo de las Organizaciones Juveniles, uno de los redactores de *Ya* hacía la siguiente valoración: « Actores juveniles, sin vacilaciones de aficionados y poseídos de extraordinaria sensibilidad dramática, presentaron cuidadosamente la españolísima comedia de Vélez de Guevara *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes*³⁵ ». E igualmente, otro crítico de *Ya* escribía unos meses antes: « Los pequeños comediantes del Español hacen ahora zarzuela con el aplomo de los artistas maduros³⁶ ».

Como hemos visto, el deseo de establecer normas para el teatro infantil es considerable, y forma parte del propósito de imponer desde la infancia una determinada visión del mundo acorde con la ideología de los vencedores de la guerra civil. Esta visión afecta no solo a los contenidos de las obras, que en algún caso llegan a proponer contenidos claramente políticos, sino también a las relaciones personales entre los propios miembros del grupo de teatro, marcadas por una concepción claramente jerárquica, y a todas las facetas del hecho escénico.

Aunque en estos primeros años los preceptos falangistas y la práctica escénica van a estar muy próximos, como hemos visto, conforme pasen los años se irá abriendo paso, con gran dificultad, otro tipo de teatro para niños menos doctrinario y menos influido por el ideario de los vencedores de la guerra civil, llegando a representarse incluso algunas obras de dramaturgos claramente antifranquistas, como Lauro Olmo, Pilar

³⁴ C[UEVA], J[uan] de la (1939), « La pandilla española ».

³⁵ Z., « El teatro de las O. J. en el Español ».

³⁶ B., « Español. Dos estrenos de teatro infantil ».

Enciso o Carlos Muñiz. No obstante, este es otro episodio de la vida teatral del franquismo, muy distinto al que nos habíamos propuesto tratar aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- A. F. (1939), « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* », *Ya*, 13 de octubre de 1939.
- AROZAMENA, J. M. de, « Reina Victoria. *Bertoldo* », *ABC*, 13 de diciembre de 1939.
- B., « Español. Dos estrenos de teatro infantil », *Ya*, 13 de enero de 1940.
- BENJAMÍN, « Teatro infantil: *Belén*, pastoral lírica, y *El sueño de la muñeca*, en el Español », *Ya*, 24 de diciembre de 1939.
- CARPENTIER, C., « Bajo el nombre de Lope de Rueda se crea no solo un espectáculo infantil, sino un Teatro-escuela », *ABC*, diciembre de 1942.
- CASTRO, Cristóbal de, « Eslava. Compañía infantil. *La del manojo de rosas y La pandilla* », Madrid, 29 de septiembre de 1939.
- CASTRO, Cristóbal de, « Autarquía infantil », *ABC*, 28 de octubre de 1939.
- Centro de Documentación Teatral, *Cartelera teatral de Madrid y Barcelona en 1939*. En: *Documentos para la historia del teatro español*, 2011. En línea: <http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/cartelera.php>
- _____ (en prensa), *Cartelera teatral de Madrid (1939-1959)*.
- C[UEVA], J[uan] de la, « *La pandilla española* », *Ya*, 29 de septiembre de 1939.
- D.C.V., « El Carro de la Farándula de la Sección Femenina en la Campaña de Navidad », *Arriba*, 26 de diciembre de 1940.
- « Español. Dos estrenos del teatro infantil », *Ya*, 13 de enero de 1940.
- « Estudio y acción. Exaltación a la infancia », *ABC*, 12 de agosto de 1939.
- G. M., « Crónica de teatro », *Arriba*, 11 de agosto de 1939.
- HUÉLAMO, Julio, « Escena y política: Ritual y modelo del nuevo orden », en *Documentos para la historia del teatro español: 1939*, 2011, en línea: <http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/texto.php?pag=3&anio=1939&sec=1&sub=2>
- « Infantil: *Los ojos de Mariflor* », *Ya*, 26 de marzo de 1940.
- J., « Español. Presentación de la compañía infantil y estreno de *Las llaves de Barba Azul* », *Madrid*, 13 de octubre de 1939.
- J. de la C., « Eslava. *La pandilla española* », *Ya*, 29 de septiembre de 1939.
- J. de la C., « Reina Victoria. *Bertoldo*. Cuento infantil de don Luis de Vargas », *Ya*, 12 de diciembre de 1939.
- L.A.C., « El Guiñol del Teatro Español Universitario », *ABC*, 11 de agosto de 1939.
- « La Nueva España y el teatro para niños », *Madrid*, 26 de abril de 1939. (Artículo sin firmar)³⁷.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Censura y teatro del exilio*, Murcia, Editum, 2010.
- OBREGÓN, Antonio de, « El teatro de las Organizaciones Juveniles », *Arriba*, 13 de julio de 1939.

³⁷ Posiblemente el autor de este artículo sea de Cristóbal de Castro, que sí firma otros artículos en esta misma sección.

- RÓDENAS (1939), « Estreno en el Español de *Blancanieves* », *ABC*, 24 de noviembre.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, 2008, Akal, 2 vols.
- S. A. B., « El teatro infantil Lope de Rueda comenzará sus actuaciones en las próximas Pascuas de Navidad », *Arriba*, 23 de diciembre de 1942.
- « Teatro infantil en el Español », *Hoja del Lunes*, 1 de abril de 1940.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, « Razón y ser de la dramática futura », *Jerarquía*, octubre de 1937, pp. 61-80.
- Z., « El teatro de las O. J. en el Español », *Ya*, 17 de noviembre de 1940.

IMAGES ET REPRÉSENTATIONS DE L'ENFANCE
IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA INFANCIA

**INFANCIA ROBADA Y MUERTE BLANCA:
EL ESCÁNDALO DEL MAL SEGÚN LEOPOLDO ALAS CLARÍN**

Carole FILLIÈRE
Université de Toulouse- Jean Jaurès

El personaje de ficción es, para Clarín, una puerta abierta sobre el arte y la literatura, y permite que el arte penetre, a su vez, dentro del mundo y del hombre. Clarín se esfuerza por colocar la cuestión del figurar al centro de su reflexión estética, e identifica el auge del personaje con el desarrollo de una modalidad concreta, unión de libertad y de complejidad: lo novelesco. El sujeto literario necesita huir de dos extremos –la materia y la idea–, y ser creado como un equilibrio entre espíritu y forma, a fin de alcanzar el ideal que Clarín llama « figura poética ». Aquella figura supone dos hechos: suscitar el interés y ser viva. Clarín intuye la existencia de una cadena creativa entre lector, personaje y autor, y la traduce por un proceso de profundización artística. A partir del principio de Horacio *Si vis me flere*, Clarín formula una creación en tres actos: amar, sentir, pensar. Es menester amar al personaje, para sentir (como) el personaje y pensar (como) el personaje.

Ahora bien, dentro del conjunto de personajes ficticios de su obra, el caso del niño parece extremar estas condiciones. De hecho, Clarín explicita el vínculo sensible con la criatura de ficción a partir de unos modelos de representación infantil, instigadores de una experiencia consciente de lectura: « Hablo sinceramente de un fenómeno de conciencia real que he experimentado en la lectura de *Marianela*¹ ». Establece un tríptico modélico a partir de los personajes de Nela de Galdós, Mignon de Goethe en

¹ CLARÍN, « *Marianela* (Pérez Galdós) », p. 325.

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister y *Dea* de Hugo en *El hombre que ríe*: estas tres niñas configuran una *figura poética* vista como creación sensible ideal, perfecta adecuación entre arte y vida plasmada en unas vidas infantiles desgraciadas.

Pintar al niño desvalido es la forma idónea para acercarse al realismo íntimo que, en la obra de Clarín, siempre forma pareja con un realismo doloroso. Lo novelesco debe forjarse a partir de un abanico de grises a fin de pintar lo opaco y vaporoso del ser humano. Y la verdad ontológica se encuentra en sus orígenes: en la infancia. Representar el dolor es un desafío para el creador; lo es igualmente representar al niño, porque tanto el dolor como la infancia delinean un espacio de lo no verbal. En efecto, cuando el sufrimiento invade al sujeto, le desplaza en su ser y le quita el poder de conocerse y de decirse: como la infancia, se vive pero no se expresa, o si lo hace, sólo aparece a través del filtro del tiempo y de la distancia. El patetismo de la representación de la infancia en la obra de Clarín no sólo remite, entonces, a una temática realista ramplona, sino que corresponde a su concepción de un realismo entero y complejo. Reivindica la importancia de la figura del niño en la literatura y el valor y la dignidad de un realismo que da precio a la poética del sufrimiento. Este arte no es pesimista², sino que conlleva una filosofía, la « más seria », según el autor, y este realismo corresponde con lo que Eric Auerbach, en su famoso estudio sobre la mimesis oriental, llama *realismo criatural*³, fundamentado en la pintura de lo sencillo, de lo cotidiano, de las « positivas tristezas del mundo », dignificadas por la lengua del artista. La representación de lo vivo se enriquece con el modelo cristiano de la Pasión que permitió introducir el dolor y sus trivialidades en la obra de arte. La escritura penetra así el interior del ser humano a partir de sus dolores y configura un arte de lo bello doloroso.

El niño aparece como la figura que permite al autor sintetizar sus dolores, sus angustias y sus anhelos estéticos. Al ver la diversidad de penas y de sufrimientos infantiles evocados en los textos clarinianos, se entiende que Clarín tiende a una representación del fracaso, del desastre, de la desilusión, no para exponer un patetismo pasivo o pesimista, sino para dignificar el dolor, convirtiéndolo en la materia de su estética. La pintura del dolor infantil le permite plasmar un doble efecto estético y ético.

² La estética realista es « registro del dolor », y no consecutiva a una filosofía pesimista: « Así como las tristezas del mundo no nacen de las lamentaciones ni de las filosofías desesperadas, si no de la realidad misma, así es en el arte realista, que en rigor no es pesimismo, sino el mal registrado, lacería vista, dolor confirmado », CLARÍN, « Zola y su última novela. *L'argent* », p. 1574.

³ E. AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*.

Clarín reconoce dos virtudes a la escritura patética: la primera es terapéutica, ya que permite al autor extraerse de sus penas íntimas, y la otra es estética y respecta la grandeza muda y común del dolor. Así elogia Clarín el trabajo y el esfuerzo de José María de Pereda en *Pachín González*, novela sobre la catástrofe que fue el hundimiento del *Machichaco*: Pereda acaba entonces de perder a su hijo mayor, Juan Manuel, quien se suicidó el 2 de septiembre 1893. Al analizar la novela, Clarín pone de realce las etapas de reconstrucción íntima del autor durante su luto, e identifica la vuelta a la escritura como un deber del artista para trascender el dolor colectivo. El regreso a la escritura se ve asociado a un regreso a su integridad por medio de la compasión: « Volvió el gran novelista y el gran padre a la vida, por el dolor ajeno, por la caridad [...] Volvió al mundo para llorar a los demás⁴ ». Al enfocar los dolores de la infancia, Clarín se enfrenta con uno de los grandes lugares comunes de la humanidad, y reivindica estas características para crear un arte de lo sencillo, una escritura que sepa dar nueva forma a una esencia eterna, encarnar lo universal en lo singular, y crear una obra de arte a partir de las miserias comunes.

El niño: testigo del mal

La unión entre la representación de la infancia y del mal es inmediata en los textos clarinianos. Y lo es porque el niño percibe de forma natural, inconsciente, la existencia del mal. Cuando Clarín redacta el relato « Pipá » en 1879, explora lo que Galdós había desvelado el año anterior con la creación del personaje de Marianela⁵: la correlación entre la infancia desgraciada y las creencias maniqueas o paganas. Según Clarín, el maniqueísmo es la creencia del simple, del niño y del desdichado. Gracias a la figura poética del joven pillete Pipá, Clarín pinta esta fe de la infancia del hombre y de los pueblos, y profundiza la descripción de las creencias del ser abandonado. Pipá no es

⁴ CLARÍN, « Revista Literaria », p. 530.

⁵ « Habiendo carecido absolutamente de instrucción en su edad primera; habiendo carecido también de las sugerencias cariñosas que enderezan el espíritu de un modo seguro al conocimiento de ciertas verdades, habíase formado Marianela en su imaginación poderosa un orden de ideas muy singular, una teogonía extravagante y un modo rarísimo de apreciar las causas y los efectos de las cosas. Exacta era la idea de Teodoro Golfín, al comparar el espíritu de la Nela con los pueblos primitivos. Como en éstos, dominaba en ella el sentimiento y la fascinación de lo maravilloso; creía en poderes sobrenaturales, distintos del único y grandioso Dios, y veía en los objetos de la Naturaleza personalidades vagas que no carecían de modos de comunicación con los hombres », B. PÉREZ GÁLDOS, *Marianela*, p. 166.

aceptado por la Iglesia; se le prohíbe la entrada en sus templos, lugares de consuelo. El niño, dejado por sus padres a una vagancia continua, construye su propia representación de las fuerzas cósmicas a partir de fragmentos sacados de un catolicismo malentendido, diluidos en su experiencia sensorial y afectiva deceptiva. Clarín muestra el raigambre del maniqueísmo en el dolor vivido y cómo esta creencia da sentido al sufrimiento del sujeto que encarna su mal en una divinidad omnipotente: « Creía en un Dios todopoderoso, que había llenado la ciudad de dolores, de castigos, de persecuciones; el mundo era el de la fuerza, y la fuerza era mala enemiga⁶ ». Esta divinidad mala posee múltiples encarnaciones: el representante del orden, el padre borracho, la beata, el sacristán que lo arroja de la iglesia, o sea todas las personas que algún día maltrataron al niño. Más hondamente, este dios malo es concebido como el responsable de las penas más íntimas de Pipá, quién se lo imagina como el creador de la miseria:

Era el demonio fuerte, en forma más cruda, pero menos odiosa, el terrible frío de las noches sin carne, el hambre de tantos días, la lluvia y la nieve; y era la forma más repugnante, más odiada de aquel espíritu del mal invencible, la sórdida mísera que se le pegaba al cuerpo, los parásitos de sus andrajos, las ratas del desván que era su cama, y por último, la burla, el desprecio, la indiferencia universal, especie de ambiente en que Pipá se movía, parecíanle leyes del mundo, naturales obstáculos de la ambición legítima del poder vivir.

Las leyes de la lucha por la existencia acaban por alcanzar, en esta mente infantil, el rango de poderes maléficos. Clarín manifiesta con brío el carácter primitivo de las creencias del niño al asociarlas con la intuición del mal, una intuición que todavía no se ha dotado de un nombre: « el gran enemigo, incógnito, al cual Pipá ni daba un nombre siquiera, pero en el que sin cesar pensaba, figurándoselo en todas estas formas, y tan real como el dolor que de tantas manera le hacía sentir un día y otro día ». La segunda intuición de Pipá, nacida de su experiencia dolorosa, es que el antítesis de aquel dios del mal existe, pero que este « Dios bueno », que remite a la fragilidad de los recuerdos de la primera infancia y a la fugacidad de unos momentos perdidos, todos vinculados con la figura materna, es « más débil y apagado⁷ ». Este Dios cobra forma en la música, en el canto roto de su joven amiga, la Pistañina, lazarillo de su abuelo ciego, que es para él

⁶ CLARÍN, « Pipá », p. 103.

⁷ CLARÍN, « Pipá », p. 103.

encarnación « del dios bueno, pero ahora no vencedor, sino vencido, débil y triste⁸ ». La música le devuelve de manera efímera al consuelo del arrollo materno, de la cuna, « de aquella cuna de que la precocidad de la miseria había arrojado tan pronto a Pipá para hacerle correr las aventuras del mundo ».

La infancia intuye el mal absoluto, lo deduce de sus miserias, lo asocia con su abandono: el mal es la soledad absoluta, y casi todas las criaturas clarinianas lo acaban por entender, como lo hace el doctor Pértinax, visitando los reinos divinos: « ¡Esta es la creación! [...] ¡qué soledad!⁹ ». La obra de Clarín multiplica las maneras de enfocar las soledades infantiles. Su representación de la infancia se escalona en una serie de pérdidas que dependen todas del motivo del abandono. La única representación de la alegría infantil aparece en el espacio reducido de Semana Santa, cuando las diabluras de los niños se ven libres de expresarse a través del canto de las carracas: son dos las escenas de explosión de alegría inocente en la obra de Clarín, cuando en el « El diablo en semana santa » (1880) el ángel del mal libera las voces infantiles antes de tiempo dentro del templo aletargado por los cantos milenarios¹⁰, y cuando, en « Pipá », el niño recuerda este mismo instante como el único positivo en su corta vida:

Saboreaba el placer inmenso de esperar el instante, la señal que le decía: « Tañe, tañe, toca a vuelo, aturde al mundo, que ha resucitado Dios... » ¡Ah!, entonces, en tan sublimes momentos, Pipá, hermoso como un ángel que sale de una crápula y con un solo aleteo por el aire puro, se regenera y purifica, con la nariz hinchada, la boca entreabierta, los ojos pasmados, soñadores, llenos de lágrimas, sentía los pasos del dios bueno, del dios de la alegría, del desorden, del ruido, de la confianza, de la orgía inocente...¹¹.

Es imposible abarcar aquí de forma exhaustiva la totalidad de los ejemplos tratados por Clarín. Sin embargo se puede pasar revista a las características físicas, psíquicas, y metafísicas de las desdichas infantiles, que alcanzan su apogeo con el horror absoluto que es la muerte del niño. Así se puede enfocar a la vez el arte narrativo que da vida a estos niños y el pensamiento del autor que, a partir del doble modelo del sacrificio de Isaac y del *Laocoon*, intenta dar forma a la rebeldía e indignación suscitadas por el

⁸ CLARÍN, « Pipá », p. 105.

⁹ CLARÍN, « El Doctor Pértinax », p. 269.

¹⁰ CLARÍN, « El Diablo en semana santa », p. 393.

¹¹ CLARÍN, « Pipá », p. 104.

sufrimiento infantil a la par que elabora un vínculo con lo religioso hasta dentro del sufrimiento y de la duda.

Censo de niños

Los niños no podían faltar dentro del denso mundo novelesco de Clarín. Sin embargo, son menos presentes de lo que cabría esperar en una representación global de la realidad enfocada en las relaciones interpersonales. No se puede equiparar, por ejemplo, con el universo galdosiano. Por cierto, algunos textos de Clarín sobrevivieron al olvido y al peso de una censura indirecta, contrariamente a *La Regenta* y a *Su único hijo*, gracias a lo que fue percibido como temáticas infantiles. Un cuento como « ¡Adiós, Cordera! » (1892) debió su popularidad a su evocación de la edad tierna, y fue leído y enseñado en las escuelas durante el franquismo e incluso después; forma parte de un patrimonio cultural infantil, lo que no es el caso de los demás escritos clarinianos que, obviamente, no se dirigen a un público infantil, a pesar de su tratamiento de la infancia.

Un mero censo de personajes en la obra de Clarín pone de relieve las contadas figuras de niños y de niñas¹². De hecho, sólo son tres las que adquieren el estatuto de protagonistas: Pipá, Rosa y Pinín, los dos últimos en el cuento antes mencionado. A ellos se puede añadir, acaso, la inolvidable figura de Tomasuccio, el niño endeble de « Superchería » (1889), pero no alcanza el mismo peso narrativo. Lo que ocurre más frecuentemente, es que la primera edad esté integrada dentro de la evocación de la vida compleja de un personaje, a fin de dotarla de la identidad de una figura poética compleja. Eso permite al autor dar a su escritura una dimensión temporal y densificar su pintura de los personajes adultos. Se pueden contar así una quincena de textos que atañen al proceso de desarrollo íntimo desde la niñez hasta la edad adulta: el más

¹² Los niños clarinianos individualizados son los siguientes: Ana Ozores, Fermín de Pas, Antonio Reyes, Pipá, Tomasuccio, Juan de Dios, Rosa, Pinín, Rosina en « La Yernocracia » (1893), Primitivo Protocolo en « El número uno » (1895), Marcelo en « El rey Baltasar » (1897), Pepín en « La Guitarra » (1896). A ellos se pueden sumar las dos hijas locas de Salustio Durante en « Las vírgenes locas » (1886), « Pepilla, la hija de Avecilla » (1882), los cuatro hijos del « hombre de los estrenos » (1884), los tres hijos de « Bustamante » (1884), el hijo muerto de « Doña Berta » (1891), los dos hijos de Jorge Arial en « Cambio de luz » (1893), Violeta Pagès en « El centauro » (1893), las tres hijas de Abel en « Benedictino » (1893), los tres hijos de Glauben en « Un Grabado » (1894), los dos hijos de Aguadet en « Ordalías » (1894), los otros dos hijos de Baltasar, el niño cruel del « Cristo de la Vega » (1898), los hijos frágiles de « Las dos cajas » (1883), « Un voto » (1897) y « Aprensiones » (1901), lo que lleva el censo de niños a un total de una cuarentena, de los cuales muy pocos aparecen como protagonistas de los textos.

famoso de estos casos es el de Ana Ozores, en *La Regenta*, donde tres capítulos están dedicados a una sonda temporal dentro de la infancia de la protagonista.

Un caso aparte es el de la vuelta a la infancia por parte de los personajes mismos: se trata de un fenómeno memorístico vinculado con la reflexión autobiográfica enmascarada del autor y con las angustias provocadas por la proximidad de la muerte en ciertos personajes mayores. Sin embargo, lo que más sobresale en el conjunto narrativo, es la creación de la figura del niño por y dentro de unos lazos familiares que acaban imponiéndose sobre ella. Se concibe al niño a través de los pensamientos y de las emociones de dos figuras claves, la de la madre y, más aún, la del padre, que cobran importancia incluso cuando están ausentes. Las vidas de los niños clarínianos llevan en efecto el sello de la ausencia: son vidas truncadas, vidas robadas o vidas negadas.

Vidas robadas: la mala educación

El primer enfoque privilegiado por el autor en esta serie de negaciones es la educación infantil. Además de tratar el problema nacional de la instrucción, desnaturalizada por maniáticos o de incompetentes, y de denunciar un sistema que explota los contados maestros de excepción que tiene el país, Clarín subraya cuánto los distintos tipos de educación infantil acaban alienando al niño. Su obra presenta a varios profesores y maestros, así como una serie de tipos de educación, todos fracasados. Clarín pone de realce, por ejemplo, la ignorancia profunda de los maestros con el personaje caricaturesco don Urbano. Este maniático ha desarrollado un sistema educativo a partir de una concepción muy propia de la infancia como planta torcida: « Los niños eran tiernas plantas. [...] La savia natural, decía, se encarga de hacerlos física e intelectualmente; [...] pero [...] es necesario que el árbol crezca derecho mediante el método *racional-intuitivo*¹³ ». Elabora entonces un sistema de reajuste, de enderezamiento, a partir de un juego de poleas físicas y morales. Les ata los dedos para que aprendan a poner bien la pluma y les dice entonces: « escribid con toda libertad ». Vincula de manera extraña las palabras *ortografía* y *ortopedia* para justificar su

¹³ CLARÍN, « Don Urbano », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 607

obsesión de la rectitud y aboga por un sistema de ligaduras, que explicita en su famosa « apología de la cuerda »:

Sí, señores; la cuerda es el símbolo de la sociedad, porque la sociedad es un vínculo de derecho, *vinculum* juris, un lazo, algo que ata; y ¿con qué se hacen los lazos, las lazadas y los nudos? Con cuerda. Además, la cuerda no sólo es materia del lazo social, del vínculo, sino sanción para impedir o castigar las transgresiones, y de aquí *el trato de la cuerda*, los azotes, las disciplinas¹⁴.

Don Urbano se esfuerza por convencer de ello a los chicos del parvulario que, claro, no entienden ni una palabra de sus disparatadas lecciones.

Este ejemplo de locura individual –don Urbano dimite luego de su puesto para buscar la línea perfecta en el mundo, y acaba encontrándola bajo las cuchillas del barbero– permite destacar la ausencia de gestión unificada de la enseñanza, a la par que introduce la fragmentación de los planes educativos individuales en la obra. La educación, de la cual dudan los mismos profesores, tales Narciso Arroyo que desprecia el sistema que le permite vivir¹⁵, o Zurita que no imagina enseñar la metafísica moderna y sus dudas a los hijos de pescadores que le tocan como alumnos, porque en su vida necesitan la fe más que nadie¹⁶, acaba produciendo fracasados o empollones, reyes de la falsa sabiduría, tal y como lo es « El Número uno » (1895), Primitivo Protocolo, caricatura doble de este tipo infantil y del autor mismo. Clarín encarna la inadecuación entre el saber enseñado y la vida en este coleccionador de premios y galardones que resulta ser totalmente inadaptado a la realidad:

En la escuela era *rey de Roma* y cada poco tiempo traía un celemín de medallas y de diplomas de honor. Ni él ni su padre se cansaban de tanto galardón, de tanto ostensible testimonio de una abrumadora superioridad sobre el resto de los mortales [...]. Por desgracia, en el sistema de enseñanza corriente no faltaban elementos para satisfacer esta pícara vanidad, pues lo general era convertir la

¹⁴ CLARÍN, « Don Urbano », Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 609.

¹⁵ Narciso Arroyo se queja de que su cátedra le moleste, y pide mentalmente al conserje de su universidad: « Intriga con el Gobierno para que me paguen sin poner cátedra, y habrás hecho un beneficio al país, a ti mismo, y al propietario de estas asignaturas, que ni tú, ni yo, ni los estudiantes sabemos para qué sirve », CLARÍN, « Cuesta abajo », p. 677.

¹⁶ « Zurita, por cumplir con la ley, explicaba en cátedra el libro de texto, que no pinchaba ni cortaba; lo explicaba de prisa, y si los chicos no entendían, mejor, si él se embrollaba y hacía oscuro, mejor; de aquello más no valía no entender nada. En cuanto hacía buen tiempo y los alumnos querían salir a dar un paseo por mar, ¡ancha Castilla!, se quedaba Zurita solo, recordando sus aventuras filosóficas como si fueran otros tantos remordimientos, y comiéndose las uñas, vicio feo que había adquirido en sus horas de meditación solitaria », CLARÍN, « Zurita », p. 268.

noble emulación en una encarnizada lucha por la existencia del orgullo y el egoísmo. Se media el valor intelectual por la pícara medida de las comparaciones odiosas y enemigas de toda humildad y caridad¹⁷.

Clarín introduce un juego sobre el verdadero saber a partir de la formula socrática, al explicar que este alumno sabe lo que sabe, y exclusivamente lo que sabe; ignora, desprecia y desconoce todo lo demás: « Ignoraba tan profundamente lo que no había estudiado de modo perfecto, que no sospechaba apenas su existencia; de donde deducía que todo lo sabía él¹⁸ ». Disfruta de sus premios « con la glotonería del gastrónomo goloso y tragaldabas », pero al entrar « en la sociedad » se estrella su vanidad contra el trato de sus jefes que le mortifican: no acaba de entender que en cada escuela de España, y en cada nivel de la realidad, se puede ser número uno y que, por una explicación matemática sencilla, se puede mostrar cómo la sociedad está poblada por numerosísimos « números unos ».

La enseñanza aparece asimismo como parasitada por unos padres que ejercen sin criterio su fantasía a despecho del desarrollo del niño. O, más a menudo, de la niña: en efecto, en lo que concierne a los jóvenes hombres y a los niños, se evita comentar su primera educación: o está evacuada cuando se trata de chicos que no tienen acceso a la escuela (niños pobres de la ciudad como Pipá o del campo como Rosa y Pinín), o mueren muy jóvenes sin haber empezado su escolarización, o el autor prefiere presentar a sus lectores a unos jóvenes hombres ya « hechos » o autodidactas, para enfocar sólo de manera puntual su educación y su saber, prefiriendo en este caso hacer hincapié en su formación universitaria. En cuanto a las niñas, la enseñanza religiosa y su producción de « beatas » se estigmatizan en particular en *La Regenta*, pero Clarín prefiere denunciar el poder parental sobre las mentes infantiles: las hijas están sometidas a los principios estrafularios y a los conocimientos parciales de sus padres. Clarín enfoca este problema en varias parejas padre-hija, cuyo modelo es el de Ana y Carlos Ozores, su padre ateo. En *Las Vírgenes Locas*, al retomar el curso de la narración, Clarín lo encarrila hacia la problemática de la educación y de la infancia truncada al crear los personajes de Carmela y Cristina, hijas de Salustio Durante: son las verdaderas vírgenes locas. Salustio elaboró un proyecto matrimonial perfecto. Como vivía dedicado a la

¹⁷ CLARÍN, « El número uno », p. 560

¹⁸ CLARÍN, « El número uno », p. 561.

« psiquis », según sus propias palabras, quiso casarse con la « materia radiante¹⁹ » para alcanzar una síntesis perfecta en su descendencia. El resultado de ese plan krausista fue la encarnación de la belleza materna en dos gemelas, y la muerte de dicha madre durante el parto. Salustio ideó entonces su segundo proyecto: educar a sus hijas en la pureza sintética. Pero su sistema educativo perfecto tuvo grandes efectos perversos y corrompió la mente de sus hijas, llevándolas hacia la locura:

Aquellas hijas, educadas en una perfecta sabiduría y en una perfecta ignorancia de las relaciones del sexo, criadas sin maceraciones, ayunos ni demás detrimentos del cuerpo, en ejercicios corporales de las más pura higiene, entre ejemplos y costumbres de un irreprochable idealismo armónico, en que al alma se le debe todo lo que pide su pureza y al cuerpo todo lo que reclama su desarrollo natural... aquellas hijas queridas se habían vuelto locas²⁰.

La consecuencia de ello es que Carmela vive apartada en un misticismo cristiano delirante, creyéndose esposa de Jesús, mientras que Cristina, haciéndose llamar Elena, piensa ser la encarnación de Venus Urania, y persigue el perfecto amor platónico. Estas dos castidades desquiciadas obligan entonces al padre, incapaz de deshacer lo que hizo, a sacrificarse por sus hijas, nutriendo su locura con ilusiones cotidianas.

El desarrollo frustrado de las niñas posee también un matiz irónico muy propio de Clarín, cuando en « El Centauro » (1893) se exponen las extravagancias de Violeta Pagés, víctima de su librepensador de padre:

Se educó, si aquello fue educarse, hasta los quince años, como el diablo quiso, y de los quince años en adelante, como quiso ella. Anduvo por muchos colegios extranjeros, aprendió muchas lenguas vivas, en todas las cuales sabía expresar correctamente las herejías de su señor padre, dogmas en casa. Sabía más que un bachiller y menos que una joven recatada²¹.

Su educación la lleva a elaborar un sueño místico estrafulario, a encapricharse por la figura del centauro, único ser a quién podría dedicar su vida. Otros ejemplos revelan la desidia intelectual y moral de la cual los padres, muy a su pesar alguna vez, son responsables. Estos esfuerzos son, por ejemplo, los de Elías Cofiño, en *Sinfonía de dos novelas*, que quiere lo mejor para su hija: « La educación de Rita [...] era la

¹⁹ CLARÍN, « Las vírgenes locas », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. II, p. 576.

²⁰ CLARÍN, « Las vírgenes locas », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. II, p. 584.

²¹ CLARÍN, « El centauro », *Obras completas*, t. III, p. 425.

preocupación principal de Cofiño, que quería para su hija todas las gracias de la naturaleza y todos los encantos que a ellas puede añadir el arte de criar ángeles que han de ser señoritas²²». Sin embargo, estropea su educación al ensayar varios sistemas sin ceñirse a uno solo, ya que este « padre amoroso » jamás está contento con lo que se puede ofrecer al « idolillo que había engendrado »:

Si pasaba un año entero en Madrid, al cabo renegaba de la educación madrileña, y decía que no había en la capital de España maestros dignos de su hija, levantaba la casa, trasladábase a París, y allí parecía más contento de la enseñanza; pero después de algunos meses comenzaba a protestar el patriotismo, y temía que Rita se hiciera más francesa que española, lo cual sería como ser menos hija de Cofiño.

Los resultados de la enseñanza paterna son negativos, su elaboración incoherente o diletante produce frutos imperfectos: en el caso de Marta Körner, en *Su único hijo*, educada según ideas románticas viciadas por un fondo positivista pragmático, la hija acaba desarrollando una moral de « mujer superior » que poco tiene que ver con la moral y mucho con el encubrimiento de los vicios y placeres individuales²³. Las hijas malcriadas por sus padres lo son en parte también por ser hijas mimadas. Clarín provoca la atención del lector sobre este particular al empezar la novela *Su único hijo* con una frase que no puede pasar desapercibida por su eco con el título de la obra y que, a su modo, lo explica todo del carácter y de los actos de la protagonista: « Emma Valcárcel fue una hija única mimada²⁴ ».

Ahora, el caso más explorado por Clarín es el de la infancia de los protagonistas de *La Regenta*, y de la forma cómo fue alienada por los adultos. A través de Ana Ozores y de Fermín de Pas, Clarín explora el caso de la integración de los niños a la fuerza dentro del juego social, una integración hecha a expensas de su personalidad. Explica cómo el peso social acaba robando la identidad de estos seres gracias a un buceo íntimo y una arqueología física y psíquica, a fin de mostrar el proceso que conduce a estos niños

²² CLARÍN, *Sinfonía de dos novelas, Obras completas*, t. II, p. 642.

²³ « El toque estaba en ser alma escogida, superior; en siéndolo, ¡ancha castilla!, ya no había *moral corriente*, vínculos sociales ni nada; bastaba con guardar las apariencias, evitar el escándalo. El amor y el arte eran sobreaños del mundo espiritual, y el privilegio de la mujer ideal, superior, consistía en sacar partido del arte para el amor », CLARÍN, *Su único hijo, Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, t. II, p. 266.

²⁴ CLARÍN, *Su único hijo, Obras completas*, t. II, p. 95.

hacia un tremendo error sobre ellos mismos. Clarín elige examinar con ellos dos una mecánica más insidiosa que los dolores físicos: intenta acercarse a las variaciones psicológicas del « trabajo interior » –palabras de Charcot–, de la actividad mental. Moviliza por ello varias referencias a los trabajos de los psicólogos de su época, en particular los estudios de Théodule Ribot sobre la atención y la voluntad. Además, sus sondeos en la vida emotiva e psíquica infantil anuncian ciertas teorías de Sigmund Freud, ya que su exploración desvela los fenómenos de coacción y los automatismos psíquicos. Cuando Clarín escribe *La Regenta*, el campo de interpretación de la neurosis obsesiva oscila entre la identificación de una lesión orgánica nerviosa y la de una lesión psíquica. En 1895, Joseph Breuer y Sigmund Freud abren una vía en la concepción del sujeto: la neurosis es, para ellos, un error del sujeto sobre sí mismo.

La arqueología de la ruptura íntima en Ana y Fermín manifiesta numerosos fenómenos de desequilibrios y de compensación afectiva, así como sus consecuencias sobre la elaboración por parte de esos niños de su propia imagen. Clarín sugiere con habilidad que la identidad íntima es un conglomerado de coacciones externas interiorizadas, de represión y de manipulación de la imaginación. Ana Ozores es una construcción psicológica magistral, a partir del límite interior que Freud, en sus análisis de la neurosis obsesiva, teoriza algunos años después de la publicación de la novela. Freud nombra « coacción interior²⁵ » el fenómeno de interiorización de la culpabilidad, concebida aquélla como la encarnación de la relación del sujeto al mal; una interiorización que ilustra el autor en las relaciones de Ana con su cuerpo y con el mundo, y en las de Fermín con su madre y con su cuerpo. La historia de Ana lleva el sello del trauma infantil que Freud analiza, en un primer tiempo, como provocador de la neurosis obsesiva²⁶. La acumulación de factores negativos –ausencia de la madre, educación pervertida por el padre y por un ama hipócrita, escándalo del episodio de la barca donde la niña pasó una noche con un niño amigo– explica el triple proceso de negación por parte de Ana quién coacciona su cuerpo, su placer y su imaginación. Obligados a dormir juntos en una barca después de un juego en el cual ambos soñaban con evadirse en un país lejano, los dos niños fueron separados por la mañana, y la niña

²⁵ S. FREUD, « Remarques sur un cas de névrose de contrainte », *Œuvres complètes IX (1908-1909)*, pp. 135-214.

²⁶ Freud abandona en 1913 la explicación sexual en el caso de la neurosis obsesiva, manteniéndola para la neurosis de angustia.

manchada por la sospecha absurda de una falta inconcebible a su edad. Las calumnias difundidas por el ama a propósito de la sexualidad precoz de la niña corresponden con el trauma descrito por Freud, causa de la represión sexual. Sin embargo, en el caso de Ana, no se fundamenta en nada real: el trauma sexual lo crean a partir de la nada los allegados de la niña y es el primer indicio de las influencias a que la joven se someterá a lo largo de su vida.

El sentimiento de la culpa es una creación exterior y se basa en un error: la fuga imaginaria de los dos niños es inocente. La única « falta » de Ana es haber imaginado un viaje, haber soñado con una evasión²⁷. La culpa crea dos rupturas: la primera, y más evidente, es el rechazo del deseo, de los hombres y del cuerpo, y la segunda, más oculta, atiene a la naturaleza real del acontecimiento, ya que Ana rehúye de los placeres del espíritu que son el ensueño y la imaginación. La mente de la niña, su único refugio tras la muerte de su madre, es entonces igualmente o más herida que su cuerpo. Estas rupturas condicionan un proceso de interiorización de la coacción. Ana rechaza su cuerpo y toda relación que podría proporcionarle placer: « contradiciendo poderosos instintos de su naturaleza, vivió en perpetua escuela de disimulo, contuvo impulsos de espontánea alegría²⁸ ». Aquella inhibición física, causa del retraso de su desarrollo morfológico, es acompañada por un rechazo del placer creador y de la imaginación porque « de abandonarse a sus instintos de ensueños y quimeras se había originado la nebulosa aventura de la barca de Trébol²⁹ ».

Esta « aberración del espíritu », según el narrador, guía sus pasos adultos. Se acentúa con su instalación en Vetusta: acogida por sus tías después de la muerte de su padre, Ana se ve nuevamente agredida cuando aquellas le dan su lección de *Ten con Ten* y modelan su cuerpo como un bien suyo en virtud de la imagen social que les puede proporcionar, lo que no la anima a reconquistarlo. Privada de su cuerpo por la mirada posesiva de Vetusta y de su identidad por los apodos que se le atribuye (Jorge Sandio, la

²⁷ « Su propósito había sido hacerse dueños de la barca una noche, aunque los riñeran en casa [...]. Pero el agua de la ría se había marchado, la barca tropezó en el fondo con las piedras en mitad del pasaje y por más esfuerzos que habían hecho no habían conseguido moverla. Y se habían acostado y se habían dormido. De haber podido romper la cuerda que sujetaba la lancha se hubieran ido a la tierra del moro; porque Germán sabía el camino por el mar; ella hubiera buscado a su papá y él hubiera matado muchos moros; pero la cuerda era muy fuerte. No pudieron romperla y se acostaron para contarse cuentos de dormir », CLARÍN, *La Regenta*, p. 131.

²⁸ CLARÍN, *La Regenta*, p. 152.

²⁹ CLARÍN, *La Regenta*, p. 155.

Literata), Ana se ve reducida a un estado casi fantasmal, del cual toma conciencia una noche, frente a un espejo: « la luz de esperma que se reflejaba en el espejo estaba próxima a extinguirse, se acababa... Y Ana se vio como un hermoso fantasma flotante en el fondo oscuro de alcoba que tenía enfrente, en el cristal límpido³⁰ ». Vetusta la priva igualmente de su imaginación creadora, al ridiculizar sus versos y sus anhelos literarios con un desprecio que condena a la « Jorge Sandio ». Estas dos alienaciones que tejen la introducción de Ana en la vida adulta las interioriza el personaje, y desembocan en la formulación de una línea de conducta moral que es una clausura psicológica. Ana crea un límite interior a su ser y lo plasma en su matrimonio:

Y ahora estaba casada. Era un crimen, pero un crimen verdadero, no como el de la barca de Trébol, pensar en otros hombres. Don Víctor era la muralla de sus ensueños. Toda fantástica aparición que rebasara de aquellos cinco pies y varias pulgadas de hombre que tenía al lado, era un delito. Todo había concluido sin haber empezado³¹.

Ana cierra su horizonte, no sólo rechazando su cuerpo, que no está mencionado porque negado y silenciado, sino coaccionando sus sueños y su imaginación.

Clarín usa de una penetración psicológica distinta con Fermín de Pas. No enfoca la construcción del personaje a partir de la duración íntima en un sondeo temporal y memorístico: la evoca a partir de la confrontación del personaje adulto con su madre, responsable de su límite interior. Fermín era un niño semejante al joven Juan de Dios en el relato « El Señor » (1892). Ambos están animados por una fe potente, con ansias de participar a las obras divinas y de ser soldados de Dios. Pero el curso de su vida sigue otro rumbo por la intervención de sus madres: Juan cede ante el amor materno, aceptando quedarse para no hacerla sufrir con la ausencia debida a las misiones lejanas, mientras que Fermín se pliega a las voluntades de su madre, quien rechaza los sueños de su hijo y manipula su imaginación, forjándose con él un arma para su propia ambición. Fermín acepta la carrera eclesiástica que su madre le impone, aunque la interprete a su manera en un principio: educado por los Jesuitas, llega a concebir el mismo sueño que Juan, el de hacerse misionero³². Pero su madre se opone a ello, contiene su entusiasmo y

³⁰ CLARÍN, *La Regenta*, p. 693.

³¹ CLARÍN, *La Regenta*, t. I, p. 196.

³² « Él hablaba de misiones en el Oriente, de tribus, de los mártires del Japón, de imitar su ejemplo; leía a su madre, con los ojos brillantes de entusiasmo, los periódicos que hablaban de los peligros del P.

endereza su imaginación mística y aventurera según sus planes pragmáticos y pecuniarios, contagiándole con su ambición. Como consecuencia de ello, Fermín concibe entonces su existencia como un perpetuo sentimiento de reconocimiento absoluto: « Ella le había hecho hombre, es decir, cura; ella le había hecho niño mimado de un Obispo, ella le había empujado para llegar adonde había subido, y ella ganaba lo que ganaba, podía lo que podía... ¡y él era un ingrato!³³ ». Se mortifica cuando cree pensar mal de su madre, o cuando se imagina actuar en contra de sus voluntades. Mientras Ana doblega su ser ante unos deberes conyugales que ella misma juzga absurdos sin que ello la incite a dejarlos, Fermín se esfuerza por respetar sus deberes de hijo a la par que concibe un profundo odio por quien lo domina: « Aquel era su tirano: su tirano consentido, amado, muy amado, pero formidable a veces³⁴ ». Él es consciente del límite interno que provoca un desdoblamiento de su ser entre el hombre fuerte que hubiera podido nacer del niño imaginativo y aventurero y el cura ambicioso pero sujetado por su estado. Conoce la realidad de sus cadenas y puntualmente se rebela contra ellas, como Ana quien intenta rebelarse contra su situación en unos momentos de crisis durante las cuales el entusiasmo procura romper la sujeción impuesta a su naturaleza apasionada.

El niño pobre: experiencias del abandono

En su pintura del niño, Clarín reintroduce la temática picaresca y al hacerlo, le da un toque personal, creando lo que podría llamarse una « picaresca patética ». Presenta en su obra a un trío de pilletes urbanos cuyos destinos son distintos: Chiripa; Celedonio y Pipá. El último, el más famoso, es el niño que acaba muriendo de una manera tremenda, quemado en un barril de alcohol durante una orgía de borrachos con los cuales había creado los únicos vínculos afectivos que le eran posibles. El segundo, Celedonio, es el pillo que sabe integrarse en la sociedad gracias a un barniz de hipocresía que le permite alcanzar una seguridad económica al integrar el seminario y cantar misa. En cuanto al

Sevillano, de la Compañía, allá en tierra de salvajes. Paula sonreía y callaba. ¡Bueno estaría que después de tantos sacrificios el hijo se le convirtiera en mártir! Nada, nada de locuras; ni siquiera la locura de la cruz », CLARÍN, *La Regenta*, p. 455.

³³ CLARÍN, *La Regenta*, p. 456.

³⁴ CLARÍN, *La Regenta*, p. 342.

primero, Clarín ofrece a su lector a través de este carácter la vida adulta del pillo callejero, cuya existencia azarosa sigue desarrollándose en la calle sin ningún apoyo ni afecto:

Ello era que hacía unos treinta años (todos de hambre y de frío) eran tres notabilidades callejeras, especie de mosqueteros del hampa, Pipá, Chiripa y Pijeta. La historia trágica de Pipá ya sabía Chiripa que había salido en papeles pero la suya no saldría, porque él había sobrevivido a su gloria. Sus gracias de pillete infantil ya nadie las recordaba; su fama, que era casi disculpa para sus picardías, había muerto, se había desvanecido, como si los vecinos del pueblo, envejeciendo, se hubieran vuelto malhumorados y no estuvieran para bromas. [...] Que estaba solo en la tierra, bien lo sabía él³⁵.

Clarín usa esta referencia propiamente hispánica y se adueña de ella al pintar unas existencias patéticas. En *La Regenta* presenta a un grupo de niños callejeros a través de dos episodios contrastados. Estos « pillos de la calle » de diez a doce años aparecen primero jugando a un juego típico de Asturias, el « zurriágame la melunga », un « juego popular al alcance de todas las fortunas ». Le sirven al autor para recalcar su retrato del niño pobre, desplazado económica y emocionalmente dentro de la sociedad burguesa. Presenta este grupo a través de las visiones de los dos protagonistas. El Magistral sólo se fija en la suciedad de los niños, en su pillería, lo que no impide que los use como una fuente de información personal, creándose con ellos una red de ojos y oídos que le permite desarrollar su poder sobre la ciudad. Al reunir a Fermín y a los niños en una escena, Clarín se complace en enseñar la distancia entre el Magistral de Vetusta y su falso modelo de humildad, Jesús. En efecto, a la diferencia de Cristo, Fermín rechaza a los niños y tras haber hablado con ellos, busca en el paseo una fuente, no para saciar su sed, real o espiritual, como lo hace Jesús en el episodio de la Samaritana, sino para lavarse las manos, que los niños han besado³⁶. La segunda mirada propuesta por el narrador sobre estos niños es la de Ana Ozores, tampoco totalmente libre de un deje egocéntrico. Durante su paseo por la ciudad en el capítulo IX, Ana es testigo de una escena que la emociona: los mismos niños apiñados delante del escaparate de una confitería de lujo, fantaseando sobre los dulces que nunca podrán probar:

³⁵ CLARÍN, « Chiripa », p. 554.

³⁶ « Le molestaba mucho el pringue, y en el pilón de una de las fuentes, se lavó un poco los dedos », CLARÍN, *La Regenta*, p. 436.

Delante del escaparate de una confitería nueva, la más lujosa de Vetusta, un grupo de *pillos* de ocho a doce años discutían la calidad y el nombre de aquellas golosinas que no eran para ellos, y cuyas excelencias sólo podían apreciar por conjeturas.

El más pequeño lamía el cristal con éxtasis delicioso, con los ojos cerrados.

- Esa se llama *pitisa* –dijo uno en tono dogmático.

- ¡Ay qué farol!; si esto es un *pionono*; si sabré yo...³⁷

Ana percibe las privaciones de estos niños y los compadece, pero acaba ensimismándose, sacando conclusiones sobre su propio aislamiento emocional. Los niños privados de dulce le hacen pensar en una injusticia mayor, al enternecerse sobre ella misma: « Sólo ella no tenía amor; ella y los niños pobres que lamían los cristales de las confiterías eran los desheredados »³⁸. Además de darle complejidad a su protagonista con esta escena, Clarín pone de realce un fenómeno muy peculiar: la fascinación por la palabra en estos niños privados de golosinas. Igual que en el juego antes mencionado, cuyo objeto es encontrar el nombre de un manjar que no comerán nunca, esta escena realza la imaginación verbal de los niños. El placer del dulce se ve transferido al nombre del dulce, hecho que puede vincularse con la propia experiencia del autor, atormentado por una enfermedad de estómago que sólo le permite soñar con la comida. El éxtasis de los pillos es el eco del gozo de Pipá en casa de la Marquesa cuando, durante la fiesta organizada en honor de su hija, le es lícito acceder a « esos imposibles con azúcar », a « esas orgías fantásticas » con las cuales sueña el niño pobre. El joven se abalanza sobre los dulces y los licores, pero acaba interesándose más por otro tipo de golosina: el narrador desplaza el motivo de la fantasía azucarada dentro del universo del cuento. En efecto, indica que mientras Pipa escucha la historia que Julia cuenta a su hija para que se duerma, el niño ya no sueña con los manjares reales y se regocija con las delicias imaginadas por la cuentista, porque « la fantasía de Pipá tenía más hambre que la de su estómago »³⁹. Ahora bien, el cuento inventado por Julia crea un mundo de aventuras que tiene por escenario unos castillos encantados cuyas mesas rebosan de comida: « las mesas estaban llenas de riquísimos manjares, especialmente de aquellos que a Irene más le agradaban, y era lo más precioso del caso que los niños convidados podían comer a

³⁷ CLARÍN, *La Regenta*, p. 284.

³⁸ CLARÍN, *La Regenta*, p. 287.

³⁹ CLARÍN, *La Regenta*, p. 117.

discreción y sin ella de todo, sin que les hiciese daño »⁴⁰. El placer totalmente inédito experimentado por Pipá vincula el amor materno con la comida y la imaginación, permitiendo al autor recrear la inocencia perdida de la alegría infantil.

La injusticia de la pobreza toma forma también en el cuento « El rey Baltasar » (1897). Don Baltasar Miajas tiene tres hijos, dos de ellos dotados de un padrino rico. El día de Reyes reciben ambos unos regalos lujosos, mientras que el joven Marcelo, cuyo padrino ha muerto, se queda sin nada, solo con el estuche de dulces que sus padres, pobres, planearon regalar a sus tres hijos. Frente al entusiasmo desenfrenado de sus hermanos, que no le proponen compartir sus juegos, el niño manifiesta una resignación atroz. Su padre, a quien los padrinos no avisaron de su generosidad, no pudo anticipar el hecho, y ha de presenciar la tristeza y la exclusión de su hijo. Lo ve « pálido, [que] sonreía, con una mueca dolorosa, chupando la cinta azul de seda de su cartucho de dulces » y siente « una angustia dolorosa en el alma, una especie de agonía de todo lo bueno que tiene su corazón puro, de pobre resignado »⁴¹. No aguanta la « resignación monstruosa, resignación a los ocho años », y decide comprarle una plaza fuerte de juguete, pero para ello se ve forzado a aceptar un soborno en la oficina, y lo dejan cesante por esta única falta, su amor de padre siendo responsable de la pérdida del honor y de su fuente de ingresos. Marcelo, en su tristeza, busca consuelo en el cuerpo de su padre: « Marcelo se fue hacia su padre, se le metió entre las rodillas y empezó a acariciarse las mejillas frotando con ellas los raídos pantalones de su señor padre. Su papá era su juguete, de movimiento, de cariño; así parecía pensar el niño consolándose ».

A través de esta figura se delinea otra temática clariniana: el niño solitario desvela el drama del contacto, las criaturas de Clarín padeciendo generalmente de un déficit del tocar, que puede llamarse con más exactitud patología del contacto. Los niños aparecen como el modelo de unos seres en ruptura, ya que están privados de toda caricia. Clarín consigue evocar con su escritura matizada la belleza encerrada en la nimiedad que puede ser el mero contacto, la más mínima caricia. Este alimento afectivo indispensable al niño es el vínculo que le falta para conectarse con los demás, la prueba del amor y del calor que el niño va buscando y que pocas veces encuentra. Crea además un lazo

⁴⁰ CLARÍN, *La Regenta*, p. 118.

⁴¹ CLARÍN, « El rey Baltasar », p. 741.

infraverbal con el padre, quien, a la diferencia del diablo que sólo es capaz de dar besos helados a su hijo muerto en el cuento « La noche-mala del Diablo » (1894), proporciona la seguridad anhelada por el niño en momentos difíciles de su juventud. Antonio Reyes se acuerda, por ejemplo, del contacto afectuoso y protector de las rodillas de su padre Bonifacio, y de sus besos, los únicos sinceros que recibió jamás en su infancia:

Se acordaba [...] de los besos helados con que amigos y parientes le acariciaban para complacer a su padre, que sonreía con tristeza, y siempre acudía después de los otros a calentarle el alma con un beso fuerte, apretado, y con un estrujón entre las rodillas temblonas y huesudas⁴².

De la misma manera, en « Cambio de luz » (1892), Clarín manifiesta cuánto el amor del hogar, fundamental según él, reposa en la existencia de un contacto físico, de un vínculo táctil entre los seres que se quieren. Arial, después de su ceguera, consigue la paz al colocarse entre sus « tres cabezas rubias », su mujer y sus dos hijos:

Arial, en una silla baja, se colocaba cerca del músico [su hijo] para poder palparle disimuladamente de cuando en cuando: al lado de Arial, tocándole con las rodillas, había de estar su compañera de luz y sombra, de dicha y de dolor, de vida y muerte..., y más cerca que todos, casi sentada en el regazo, tenía a la *dominante*...; y de tarde en tarde, cuando el amor se lo pedía, cuando el ansia de vivir, comunicándose con todo de todas maneras, le hacía sentir la nostalgia de la visión, de la luz física, del *verbo solar*..., cogía entre las manos la cabeza de su hija, se acariciaba con ella las mejillas... y la seda rubia, suave, de aquella flor con ideas en el cáliz, *le metía en el alma con su contacto todos los rayos de sol que no había de ver ya en la vida*... ¡Oh! En su espíritu, sólo Dios entraba más adentro⁴³.

Este fragmento presenta la verdadera intimidad entre los seres, a pesar de la separación experimentada por parte doble por Arial, quien no los ve y es incapaz de hacerles partícipe de su experiencia religiosa. La presencia física de los seres queridos resiste entonces a la ruptura del lazo visual con el mundo. Arial ya no depende de la « luz material » que « se queda en la superficie », y busca en otra superficie, la de los cuerpos, la luz del sol. La última imagen del cuento, la de la caricia, espiritualiza la

⁴² CLARÍN, *Sinfonía de dos novelas*, p. 671.

⁴³ CLARÍN « Cambio de luz », pp. 423-424.

materia: el contacto con el pelo y las mejillas de su hija hace que penetre más hondo en el alma de Ariel la luz del sol de la cual está privado.

Sin embargo, la serenidad de esta escena familiar está aislada en la obra de Clarín, que ante todo presenta un universo poblado por personas a quien nadie toca, nadie abraza. Es el caso de Ana Ozores niña, que viene a ser una representación modélica de la soledad infantil. Ana, huérfana de madre, es uno de esos seres solitarios que valoran el placer epidérmico. La escena en la cual el personaje se acuesta dio lugar a numerosas interpretaciones psicológicas y psicoanalíticas, todas orientadas hacia el erotismo: «dejóse caer de bruces sobre aquella blandura suave con los brazos tendidos. Apoyaba la mejilla en la sábana y tenía los ojos muy abiertos. La deleitaba aquel placer del tacto que corría desde la cintura a las sienes»⁴⁴. El narrador proporciona una interpretación de este gozo por un buceo psicológico que revela la relación entre la nostalgia del cuerpo materno ausente y la necesidad de contacto. Las caricias de la sábana en la mejilla de Ana adulta se evocan como un sustituto de las caricias de la madre: «Aquella blandura de los colchones era todo lo *maternal* con que ella podía contar; no había más suavidad para la pobre niña»⁴⁵. Traducir físicamente la falta de amor materno fue en la joven huérfana un fenómeno precoz. Despertarse y dejar el cobijo de la cama tiene para Ana el mismo significado emotivo que arrancarse a los brazos maternos:

Como aquel a quien, antes de descansar en su lecho el tiempo que necesita, obligan a levantarse, siente sensación extraña que podría llamarse nostalgia de blandura y del calor de su sueño, así, con parecida sensación, había Ana sentido toda su vida nostalgia del regazo de su madre⁴⁶.

Privada de abrazos y de caricias, Ana se ensimisma y busca un contacto íntimo con las materias que la rodean. Esto explica en parte su hiperexcitabilidad cuando roza la piel del hombre a quien desea⁴⁷.

⁴⁴ CLARÍN, *La Regenta*, p. 125.

⁴⁵ CLARÍN, *La Regenta*, p. 126.

⁴⁶ CLARÍN, *La Regenta*, p. 126. Otra huérfana, Elena, en «Cuesta abajo», aparece como «la niña sin madre y sin arrullos». Narciso Arroyo describe entonces con ella «la santa seriedad de lo pueril, el dolor infinito irremediable, de las caricias perdidas desde la cuna», CLARÍN, «Cuesta abajo», p. 734.

⁴⁷ Mesía es totalmente consciente del aislamiento sensible y táctil de Ana, y piensa, mientras están bailando una polka: «Este es el primer abrazo de que ha gozado aquella pobre mujer», CLARÍN, *La Regenta*, p. 715.

Clarín multiplica la representación de los niños privados de contacto, y hace de ellos el modelo de la separación de los cuerpos en su obra. La caricia al niño aparece como el único modo para un contacto tierno y puro, pero se trata de un contacto viciado poco a poco, conforme se adentra éste en la vida adulta, cuando caricias y besos se cargan de pasión. Ana niña sufre el mismo abandono que Pipá, cuya juventud se opone totalmente a la de Juan de Dios, en « El Señor » (1892). Mientras Pipá es un niño dejado por todos, que solo entra en contacto con los puños paternos o las patadas de los guardias, con los escupitajos de Celedonio o los besos lujuriosos de una mujer borracha, Juan de Dios es el niño cuya belleza serena y triste atrae las caricias y las muestras de cariño de quien lo ve. Juan de Dios crece entonces amparado por la idea de una ternura universal y elabora en su fuero interno una teología muy distinta a la de Pipá:

El universo para Juan venía a ser como un gran nido que flotaba en infinitos espacios; las criaturas piaban entre las blandas plumas pidiendo a Dios lo que quería, y Dios, con alas, iba y venía por los cielos, trayendo a sus hijos el sustento, el calor, el cariño, la alegría⁴⁸.

El escándalo del Mal: la muerte blanca del niño

La exploración de la infancia por Clarín desvela el llanto del hombre ante la injusticia suprema de la muerte del niño. El soplo del duelo atraviesa los escritos clarinianos, y alcanza a los jóvenes. Clarín evoca la evidencia de la vejez que permite entrever la muerte individual en el desgaste del cuerpo y en la muerte de los demás, pero la herida de la pérdida es completamente distinta cuando se no trata de las muertes de la edad triste sino de la muerte que afecta a la juventud. La muerte natural de los « padres » nunca prepara al profundo sufrimiento provocado por la muerte blanca del niño. Constituye esta muerte uno de los dos límites que Clarín entrevió para su escritura: « tengo miedo a *imaginarme* al hijo muerto [...] temo a que [la historia] me salga fría, falsa, o a que me haga daño escribirla⁴⁹ ». El otro límite es el imaginar su

⁴⁸ CLARÍN, *La Regenta, Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. I, p. 391.

⁴⁹ CLARÍN, (Salinas, 31 agosto 1898), in Soledad ORTEGA (ed.), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 286.

propia muerte: como lo cuenta Adolfo Posada⁵⁰, Clarín, en su lecho de muerte, describe a sus amigos el relato que acaba de idear, la historia de un moribundo que va errando entre diversos lugares para encontrar una morada donde aliviar sus penas, y cuyo errar acaba en el cementerio. Clarín se niega a escribirlo, porque darle forma a este cuento sería plasmar el horror de su propia muerte. Sin embargo, muere pocos días después de esta escena, precisamente después de haberse mudado a su nueva casa de la Fuente del Prado.

La enfermedad infantil aterroriza a los personajes clarinianos y a su creador. En varios textos (« Un voto », « Aprensiones », « Un grabado », « Las dos cajas »), Clarín explora el horror provocado por la enfermedad del hijo e intenta conjurarla en un escrito irónico, casi cruel, « El número uno ». Primitivo Protocolo posee, entre otros títulos de gloria, el de ser « el número uno » de los enfermos: la violencia que el autor ejerce contra su criatura es ampliamente debida a la parte autobiográfica del relato. A través de este niño, Clarín parece luchar contra dos de sus terrores fundamentales: el de una vida de dolores y el del niño enfermo. El relato es un texto irónico que Clarín elabora a partir de su propia experiencia, y revela cómo los ataques dirigidos contra lo « mejor » de su persona también eligen como blanco lo « peor » de ella: el enfermo. El temor a la enfermedad infantil encuentra un derivativo ensañado en la descripción de las pesadillas cotidianas de los padres de Protocolo, atentos a la supervivencia de un niño sumamente frágil: « enclenque, a cada soplo de aire contestaba con un constipado, y era siempre la primera víctima, el primer caso, el nominativo de todas las epidemias que los microbios, agentes de Herodes, traían sobre la tropa menuda de la ciudad ». Su retrato ensarta varias enfermedades infantiles:

Era el niño seco, delgaducho, encogido de hombros, de color de aceituna; un museo de sarampión, viruelas, escarlatina, ictericia, catarros, bronquitis, diarreas; y vivía malamente gracias al jarabe de rábano yodado y a la Emulsión Scott. Parecía su cuerpo la cuarta plana de un periódico; era un anuncio todo él de cuantos específicos se han hecho célebres.

La acumulación de males que achacan al niño y la resistencia feroz de este « miserable saquito de pellejo y huesos de gorrión » permite que Clarín haga

⁵⁰ Adolfo POSADA, *Leopoldo Alas « Clarín »*, Oviedo, Imprenta de La Cruz, 1946.

irónicamente referencias al principio darwiniano de la lucha por la existencia⁵¹, y que asocie en este cuerpo malucho tres de las principales patologías que cunden en sus textos: las afecciones pulmonares, los dolores estomacales y las fiebres. El cuerpo amarillento y seco de Primitivo es un andamiaje débil « donde unas cuantas moléculas se habían reunido de mala gana a formar pobres tejidos que estaban rabiando por descomponerse e irse a otra parte con la música de su oxígeno, hidrógeno, nitrógeno, carbono y demás ingredientes⁵² ». Su vida está constantemente amenazada por la descomposición, que ocurre finalmente, porque Primitivo no muere, sino que se desintegra: « una tarde de mucho calor, *el número uno* se evaporó en una podredumbre que era una peste⁵³ ».

A través de este ejemplo Clarín consigue distanciarse del temor a la muerte del hijo. Sin embargo, la mayoría de los relatos que presentan a un niño enfermo afrontan la crueldad y la injusticia de un dolor que anega hasta el poder de la palabra. El desafío íntimo y artístico es fuerte a la hora de describir esta situación límite. Una forma de acceder a esta experiencia silenciada es, para Clarín, pintar la muerte del niño interior. En la construcción de varios personajes adultos o mayores, densifica la representación psicológica con un buceo íntimo dentro de la infancia. En « Superchería », por ejemplo, Nicolás Serrano, de treinta años, regresa a Guadalajara, ciudad donde vivió durante seis meses cuando tenía doce años. Este viaje le revela una parte de su ser que había totalmente apartado de su mente. Nicolás vuelve a encontrar al niño que fue: « se acordaba de sí mismo, de aquel niño que había sido él⁵⁴ ». El motivo del regreso – espacial y temporal– se asocia con el motivo del redescubrimiento íntimo. Nicolás ha de reconstruir el vínculo que une a sus diferentes « yoes », restaurando una continuidad temporal de la cual, por sus ansias filosóficas modernas de hombre adulto, había creído posible prescindir: « tenía tan cerca su epopeya primitiva, el despertar de aquel espíritu que había sido suyo ». La proximidad del pasado se le revela al mismo tiempo que la

⁵¹ « Se notaba en el renacuajo un apego a la existencia, un afán de arraigar en este pícaro mundo, que le daba una extraña energía en medio de sus flaquezas; y prueba de la eficacia de esta nerviosa obstinación se veía en que siempre se estaba muriendo, pero nunca se moría, y volvía a pelear, relativamente, en cuanto le dejaba un mal y antes de caer en otro. ¡Con la décima parte de sus lacerías cualquiera hubiera muerto diez veces, y, caso de subsistir, habría presentado la dimisión de una existencia tan disputada y costosa! », CLARÍN, « El número uno », p. 559.

⁵² CLARÍN, « El número uno », p. 559.

⁵³ CLARÍN, « El número uno », p. 563.

⁵⁴ CLARÍN, « Superchería », p. 353.

posibilidad del regreso a la infancia como fuente de enriquecimiento intelectual y emocional. Nicolás experimenta una profunda tristeza ante el niño que fue y que dejó atrás, al « pensar en el niño despierto, todo alma, con vida de pájaro espiritual, que iba a ser un sabio, un santo, un héroe, un poeta, todo junto, y que se había desvanecido, rozándose con las cosas, diluyéndose en la vida, como desaparecía la nube que estaba deshaciéndose en hilos de agua helada⁵⁵ ». Cree que no le queda nada de aquel niño perdido y siente esta separación consigo mismo, acabando por juzgar negativamente al hombre en el cual se ha convertido: « ¡aquel antiquísimo *yo*, aquel pobre *huérfano* de sus recuerdos (así pensaba) tan superior a él, al que él era ahora! ».

Clarín evoca con muchos matices la ingratitud y el olvido con los que los adultos tratan al niño que fueron. También indaga el proceso psicológico de regreso a los recuerdos y sensaciones de la infancia que ocurren en el hombre cuando se encuentra en el umbral de la muerte. Aurelio Marco, en « El frío del Papa » (1894), llegado a la vejez y abrumado por la duda religiosa, vuelve mientras dure un sueño al tiempo de la infancia, durante la noche de Reyes. Recobra entonces las ilusiones y las alegrías del niño de siete años que fue, mezcladas con las reflexiones y experiencias del hombre mayor. Otra construcción magistral de la obra de Clarín es el personaje de Pepe Francisca en « Boroña » (1892). Con él Clarín infiltra el proceso extremo de la agonía. El relato cuenta el regreso, después de una vida dedicada al comercio y al lucro, de un americano rico a su hogar materno. Pepe está muy enfermo: « flaco, de color de aceituna, todos huesos mal avenidos », y vuelve a la tierra de su infancia, a la casa de sus padres ocupada ahora por su hermana y su marido, llevado por la secreta esperanza de encontrar la salud con el aire natal y, sobre todo, con un alimento que le preparaba su madre, la « boroña ». Se convierte ésta en el símbolo de la curación en su espíritu enfermo: « Significaba el poder comer *boroña*, la salud restaurada, las fuerzas de vuelta al miserable cuerpo, el estómago restaurado, el hígado en su sitio⁵⁶ ». El enfermo rechaza los consuelos religiosos o filosóficos, inútiles, así como llegó a renunciar antes a la ciencia y a la medicina, que no lo curaron. Invierte las pocas fuerzas que le quedan en una representación material del consuelo, a partir de un vínculo emocional primitivo: el amor de la madre. Sus ensueños febriles le llevan a un regreso casi carnal al cuerpo

⁵⁵ CLARÍN, « Superchería », p. 354

⁵⁶ CLARÍN, « Boroña », p. 549.

de la madre, quien le desmigajaba la borona dentro de un vaso de leche cuando era pequeño. Como Arial, quien agudiza su sentido táctil llevado por el amor a los suyos, Pepe anhela un contacto real y no abstracto, la vuelta a la infancia suspendiendo el elemento racional para privilegiar un reencuentro visual, olfativo y táctil con el pasado feliz. Desafortunadamente, Pepe no puede probar bocado de la borona. Agotado por las náuseas y las fiebres, sólo puede tocarla al agonizar:

Y un día, el último, al amanecer, Pepe Francisca, delirando, creía saborear el pan amarillo, la borona de los aldeanos que viven años y años respirando *el aire natal* al amor de los suyos; sus dedos, al recoger ansiosos la tela del embozo, señal de muerte, tropezaban con pedazos de borona y los deshacían, los desmigajaban... y...
– ¡Madre, torta! ¡Leche y *boroña*, madre; dame *boroña*! –suspiraba el agonizante, sin que nadie le entendiera⁵⁷.

El delirio final del personaje le acerca a su madre perdida: Pepe, al romper sus lazos con la vida, llama a su madre, vuelve a ser el niño querido y a experimentar el único cariño que conoció en su vida.

El fantasma del niño muerto es omnipresente en la obra de Clarín. En *La Regenta*, toma forma con las ausentes, las dos hijas de la aristocracia muertas de tisis, Emma Vegallana y Rosita Carraspique. La existencia de la hija de los marqueses de Vegallana aflora como un olvido. De ella, nada permanece intacto; su habitación, vaciada de recuerdos, está parasitada por los cuerpos de los vetustanos que se dan citas eróticas en ella. En cuanto a Rosita, su muerte en el convento nutre la campaña contra el Magistral, responsable de su « vocación », pero no sugiere a nadie, ni siquiera a sus parientes, un pensamiento afectuoso. En esta línea se encuentra Tomasuccio, endeble fantasma que atraviesa las páginas del relato « Superchería », impregnando el texto con un perfume de dulce tristeza:

Era algo así como una imagen de la debilidad, de la enfermedad, de la tristeza última, de la muerte, en un ser lleno de gracia, expresión, viveza; casi nada de carne, hecho de nervios, tules, cintas de seda; todo fúnebre, marchito, pero impregnado de luz, amor, inteligencia⁵⁸.

⁵⁷ CLARÍN, « Boroña », p. 551.

⁵⁸ CLARÍN, « Superchería », p. 358.

Clarín encuentra con el motivo de la muerte blanca del niño la manera de darle dignidad, de rendirle homenaje a la vez que le permite formular lo indecible, la « tristeza helada » de los padres que pierden a un hijo. En « Superchería », describe Clarín el luto blanco que acompaña el entierro de un niño, y lo hace enfocando la indumentaria de Tomasuccio:

Aquella cabecita de guedejas lánguidas, alrededor de una garganta de seda, muy delicada, tenía como un símbolo algo de las flores y tules del ataúd de un inocente. Él también parecía vestido para la muerte: su trajecillo blanco, de tela demasiado fresca para la estación, con muchas cintas, en bandas de colores algo ajadas, tenía tanto de teatral como de fúnebre; parecía lucir el *luto blanco* de los niños que llevan al cementerio; color de alegría mística para el transeúnte distraído e indiferente; color de helada tristeza para los padres⁵⁹.

De la misma manera, el Diablo del relato « El diablo en Semana Santa » (1880), entierra a su hijo muerto al nacer en la nieve⁶⁰, mientras que la madre de « Viaje Redondo » (1895) ve a su hijo padecer cruelmente sobre un suelo nevado, del cual toda tierra desapareció. Ahora bien, la tierra, en la escritura clariniana, permanece, a pesar de su fragilidad, un símbolo de vida. La tierra herida, movida por terremotos destructores, vive de sus llagas, contrariamente a la nieve que significa la muerte y el mal en toda su frialdad y esterilidad.

Además de anunciar su propia muerte apenas aparecido en el texto, Tomasuccio es una criatura doblemente marcada por el sello de la pérdida. Vestido para y por la muerte, es familiar de ella, porque lleva el duelo de su abuelo. Al entablar amistad con Nicolás, el niño le confiesa con un grito « ¡El babbo è morto! », buscando con la mirada la compasión del amigo por el ausente. Puede extrañarse el lector al leer que el niño llame « padre » a su abuelo, como si el luto de este niño fuera el del propio Clarín, transmitido al hijo, en una cadena patética compleja que une al padre con el hijo. En

⁵⁹ CLARÍN, « Superchería », *Obras completas*, p. 354. El frío es la amenaza más temida por otro padre clariniano, Glauben: « En todo veía asechanzas contra la vida de mis pobres criaturas: el frío era su mortal enemigo; el frío del aire que podía matármelos, el frío de la indiferencia con que los veían los extraños, que podía matármelos también », CLARÍN, « Un grabado », p. 591.

⁶⁰ « Y a la misma hora, en la soledad de la noche fría, el Diablo enterraba en los abismos el hijo suyo, muerto de helado, envuelto en un sudario hecho de nieve, de la nieve que nace de los besos sin amor del padre maldito que no puede amar; y como engendra sin cariño, sin espíritu de abnegación, de sacrificio, sólo engendra para la muerte eterna » CLARÍN, « La noche-mala del Diablo », p. 642.

efecto, Clarín perdió a su padre en 1884 y, cuando escribe este relato en 1889, su hijo Leopoldo tiene seis años, la misma edad que Tomasuccio. Así, este niño, además de encarnar la presencia dolorosa del recuerdo en la obra –será causa del duelo mortal de su joven madre que no le sobrevivirá mucho tiempo–, arraiga la cuestión de la muerte del niño en la de la paternidad.

El pathos paterno y la angustia

El tratamiento de las figuras de Madres y de Padres es desigual bajo la pluma de Clarín. Mientras que con el personaje de Ana Ozores expone los dolores de la mujer sin hijos, y con el personaje del diablo crea un eco de esta esterilidad al describir la profunda pena del demonio sin descendencia («¿Cómo perpetuar el mal en forma humana, en algo que dure siempre sobre la tierra y haga de mi naturaleza cosa viva, tangible, imperecedera, inolvidable?»⁶¹), Clarín crea con Mariquita, en «La imperfecta casada» (1892), y con Emma Valcárcel en *Su único hijo* dos versiones de la mujer cuyo cuerpo está herido por el embarazo. La única escena de parto de la obra de Clarín se encuentra en esta novela. Sin embargo, se interrumpe en cuanto el médico echa a Reyes de la habitación de su mujer. Las pocas huellas del parto son posteriores: la presencia del recién nacido y las marcas materiales del acontecimiento remiten a una violencia animal. El niño es comparado con un «animal troglodítico»⁶², y la escena es equiparada a un matadero. El partero, «con los brazos arremangados, con algunas manchas de sangre en la camisa y en el levitón, muy semejante a un funcionario del Matadero»⁶³, desaparece pronto de la escena, mientras que la habitación esta rápidamente limpiada y vaciada de «todo el aspecto de matanza, o por lo menos de cosa sucia que tenían aquellos lances vistos de cerca»⁶⁴.

Clarín rechaza la visión de la apertura del cuerpo femenino, haciendo que su obra aparezca como agujereada por la desaparición de las madres que mueren durante el

⁶¹ CLARÍN, «La noche-mala del Diablo», p. 641.

⁶² «vio una masa amoratada que hacia movimientos de rana; algo como un animal troglodítico, que se veía sorprendido en su madriguera y a la fuerza sacado a la luz y a los peligros de la vida», CLARÍN, *Su único hijo*, pp. 351-352.

⁶³ CLARÍN, *Su único hijo*, p. 352.

⁶⁴ CLARÍN, *Su único hijo*, p. 354.

parto. La hija de Manín (1898), la marquesa de « El Oso mayor » (1898), y la madre de Ana Ozores son tres de estas víctimas que el texto evacúa pronto, creando una ausencia del origen. Le resulta más sencillo al autor evocar de manera distanciada la decadencia del cuerpo femenino después de la « batalla maternal ». Así, con el personaje de Mariquita, muestra cómo la vida de una mujer casada sigue el ritmo de un agotamiento continuo y de las inquietudes provocadas por una transformación física que aliena a la propia mujer, que la sustrae a su propio cuerpo:

El embarazo, el parto, la lactancia, los cuidados, los temores y las vigilijs junto a la cuna; y vuelta a empezar: el embarazo, cada vez más temido, con menos fuerzas y más presentimientos de terror; el parto, la lucha con la nodriza que vence, porque la debilidad rinde a la madre, más vigilijs, más cuidados, más temores... y el marido que empieza adersar...⁶⁵

La gran figura materna de su obra es Doña Berta: su hijo recién nacido le fue robado por unos hermanos enojados ante la falta cometida por la joven con un capitán del bando enemigo; fue dado como perdido por una familia que privilegió el sentido del honor. Aquel hijo no existió durante muchos años para su propia madre quien, llegada a la vejez, aprende por su hermano agonizante que no murió al nacer como se lo hicieron creer. Comienza entonces a pensar en él, y luego a buscarlo, no como a un hijo vivo, sino buscando la imagen del ausente, del hijo a quien siempre llama para sí el « hijo perdido », el « hijo muerto ». Convencida por el retrato de un pintor que su hijo murió de la misma manera que su padre, un capitán que se arrojó a la batalla, Berta, ya anciana, decide recuperar la única huella de su hijo: el cuadro que representa al joven capitán en el instante de su muerte brava en combate. El hijo perdido no cobra forma corpórea para Berta quien « no sabe ser madre », sino que se le aparece como un fantasma de papel inalcanzable, porque el dueño del cuadro se negará a la venta: « Como un fantasma ondulante, como un sueño, vio entre humo, sangre, piedras, tierra, colorines de uniformes, una figura que la miro a ella un instante con ojos de sublime espanto, de heroico terror⁶⁶ ».

Las reticencias clarinianas correspondiendo a la evocación del vínculo físico de la madre con el hijo acaso son una de las razones del desplazamiento de la maternidad a la

⁶⁵ CLARÍN, « La imperfecta casada », p. 584.

⁶⁶ CLARÍN, « Doña Berta », pp. 314-315.

paternidad. El don de vida pasa al padre, mientras que a la madre se le asocian pérdida y ausencia. Es paradigmático el engendramiento espiritual y no carnal por parte del padre. Bonifacio Reyes, en *Su único hijo*, concibe a su hijo mientras escucha el canto religioso interpretado por Serafina, y lo asimila a una escena de Anunciación: « Aquella voz le anunciaba a él, por extraordinaria profecía, que iba a ser madre..., así como suena, madre, no padre, no; ¡más que eso...! ¡madre! [...] me anuncia que voy a ser una especie de virgen madre... es decir, un padre... madre; que voy a tener un hijo⁶⁷ ». El alumbramiento del hijo aparece luego como un fenómeno mental del padre quien da vida al hijo con un pensamiento, solo en su habitación, en el momento preciso en que el recién nacido grita por primera vez:

Como si el pensar y el desear así hubiera sido una navaja, allá en sus adentros, no sabía dónde, Bonis sintió un dolor espiritual, como una protesta, y en los oídos se le antojó haber sentido como unas burbujillas de ruido muy lejano, hacia el cuarto de su mujer; una cosa así como el lamento primero de una criaturilla⁶⁸.

La escena final de la novela corresponde entonces, en esta línea simbólica, al verdadero bautizo del hijo por la palabra paterna, cuando Reyes se incorpora con firmeza y afirma en alta voz en el templo: « Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes y Valcárcel es hijo suyo⁶⁹ ». Las palabras del padre cubren el grito de dolor materno, cubren la palabra ritual de la Iglesia y bañan al nacimiento con una luz espiritual distinta. De la misma manera, en « Cambio de luz », los hijos son engendrados por el sueño paterno: « Todos sois mis hijos [...] todos nacisteis de la espuma de mis ensueños⁷⁰ ». Nacen igualmente de la fusión con la creación artística en el caso de Ventura, protagonista de « Las dos cajas », que une su sueño de una música ideal con el del hijo:

¿Dónde está lo que no es todavía y ha de ser sin falta? ¿En dónde viven, en qué espacio flotan el alma del que ha de ser hijo mío, un ángel de cabeza rizada, toda de oro, como la de su madre, y la impalpable idea musical que yo sueño, pero que es en la lógica una realidad necesaria? [...] ¿Vives ya en mi cerebro? Como

⁶⁷ CLARÍN, *Su único hijo*, p. 273.

⁶⁸ CLARÍN, *Su único hijo*, p. 351.

⁶⁹ CLARÍN, *Su único hijo*, p. 381.

⁷⁰ CLARÍN, « Cambio de luz », p. 413.

palpita ya en las entrañas de mi esposa el cuerpo del ángel que aguardo, ¿palpitas ya tú dentro de mi espíritu?⁷¹

El conjunto de estos ejemplos vincula la creación –de la obra y del hijo– al poder paterno, y consigue borrar del texto la presencia del cuerpo femenino. Sin embargo, la paternidad aparece como un camino de dolores. Los sufrimientos del padre nacen con el hijo, lo que le hizo pensar en su debido tiempo al joven Tomás, futuro cura de Vericueto, que nunca contraería matrimonio o tuviera hijos, por el horror a los achaques de la paternidad, resumidos en la frase siguiente: « la cáfila de hijos con sus docenas de muelas, y los apuros del hambre y las carreras, y las bodas de las hijas, etc, etc.⁷² ». De hecho, si existe en la obra de Clarín una epifanía, es la de paternidad, experiencia que une a la alegría suprema un dolor infinito, que asocia la exaltación del creador con la angustia de la pérdida. Con el hijo, nacen el amor, la responsabilidad y la inquietud, que mueven el *pathos* del padre.

La paternidad es una experiencia fundamental; constituye el punto de inflexión de la pasión individual. Da su grandeza, por ejemplo, al personaje pusilánime de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*. A pesar de las pérdidas y de lo ridículo que él resulte en su ámbito, ya que pierde sucesivamente sus estatutos de marido, de cabeza de familia, e incluso de padre según la opinión general que atribuye al cantante Minghetti la paternidad del recién nacido, Reyes se transforma, gracias a un proceso de redención interno doloroso, hasta conseguir realizarse de manera espiritual, afirmando la paternidad de « su único hijo ». En su camino patético hacia sí mismo y el hijo, Reyes va descubriendo que el amor de padre es un amor doloroso:

Francamente, aquello del amor paternal no era cosa tan intensa, tan fuerte, como él había creído de lejos. ¡Cá! No se parecía a las grandes pasiones ni con cien leguas. ¿Dónde estaba aquella íntima satisfacción egoísta que acompaña a los placeres del amor y de la vanidad halagada? ¿Dónde aquel sonreír de la vida, que era como el cuadro que encerraba la dicha en los momentos sublimes de la pasión?

Esto era otra cosa; un sentimiento austero, algo frío, poético, eso sí, por el misterio que le acompañaba; pero más tenía de solemnidad que de nada. Era algo como una investidura, como hacerse obispo; en fin, no era una alegría ni una *pasión*⁷³.

⁷¹ CLARÍN, « Las dos cajas », p. 206.

⁷² CLARÍN, « El cura de Vericueto », p. 533.

⁷³ CLARÍN, *Su único hijo*, p. 350.

La substitución de la pasión-placer por la pasión-sufrimiento trasciende el dolor paterno. Es un dolor altruista y ya no egoísta, que surge con la idea de las penas que el hijo conocerá. El terror a la muerte del hijo es un sentimiento experimentado muy hondamente por Clarín, padre de dos niños y de una niña. Lo intenta formular y conjurar en dos de sus textos: « Un voto » y « Aprensiones ». El primer relato pone en escena a un dramaturgo, Pablo Leal, en lo que es la transposición de un hecho real de la vida de Clarín⁷⁴, el día del estreno de una obra suya, abucheada por el público. La reacción tranquila y fría del autor ante tal fracaso extraña a un amigo suyo, que le pide explicaciones. Leal le cuenta cómo esa noche hizo un voto, porque su niño de seis años estaba muy enfermo. Su angustia de padre sacrificó con ganas el orgullo del artista: « juro con todas las veras de mi alma, que a cambio de la salud de mi hijo, deseo vivamente la derrota de mi amor propio, la muerte de este otro hijo del ingenio, hijo metafórico, que no tiene mi sangre, que no es alma de mi alma⁷⁵ ». La situación es distinta pero el proceso similar en « Aprensiones »: el gran temor de Emilio Serrano, padre de tres hijos, es que se le muera uno. Se imagina que la vida de sus hijos depende de su moralidad, de su limpieza moral: « Sólo pensando en la agonía de mis *churumbeles*... me pongo malo. Pues bien, como si lo supiera por revelación particular, directa, creo firmemente que la Providencia me propone este pacto; no perderás ningún hijo si no cometes ningún gran pecado⁷⁶ ». Decide entonces no pecar, y rechaza toda relación adúltera con su buena amiga. Después de algunos años, ambos se reúnen de nuevo y él le cuenta cómo se le murió un hijo. Ella le echa en cara lo ridículo de su « dogma infalible », pero él contesta con mucha calma: « El pacto que yo creía un dogma... era impío. Mi dolor es muy grande. Pero ¿sabe usted lo que mitiga mi pena? Pensar que no padezco el suplicio infernal que sería haber caído en la tentación y creer que era yo, por mi pecado, quien mataba a mi hijo⁷⁷ ». Consiguió la paz de la conciencia, se salvó de una pena moral terrible que hubiera superado su dolor, que

⁷⁴ Ver J. M^a MARTÍNEZ CACHERO, « Noticia del estreno de *Teresa* y de algunas críticas periodísticas », pp. 243-273.

⁷⁵ CLARÍN, « Un voto », p. 764.

⁷⁶ CLARÍN, « Aprensiones », p. 801.

⁷⁷ CLARÍN, « Aprensiones », p. 803.

hubiera extremado hasta lo inaguantable la pérdida y el sufrimiento indecible acarreado por la muerte del hijo.

El vínculo padre-hijo es tan fuerte en la obra clariniana que sus dolores son contiguos, llevándolos hacia el drama vivido por Ventura y su hijo en « Las dos cajas ». El violinista, cuya tristeza amenaza con asfixiar a quien le rodea, tuvo que renunciar a su ideal de una música perfecta para ganar el pan de su familia, tocando en unos cafés populares. Acaba asfixiándose de veras por el dolor, una velada, al sorprender las miradas enamoradas que su mujer y un soldado intercambian en el público mientras él toca. Se ahoga y su violín pierde la voz, antes de ser destruido por su amo:

Ventura se ahogaba. [...] ¡Era él quien les facilitaba aquel palacio encantado del sueño del amor...! ¡Infames, infames! Debió decir el violón también, porque se puso ronco de repente, desafinó de manera terrible. Betegón volvió la cabeza... y vio a Ventura con la suya hundida entre las manos, y las manos apoyadas en el antepecho de la plataforma. El violín estaba en el suelo, roto bajo los pies del señor Rodríguez⁷⁸.

Esta serie de pérdida culmina con una última, ya que Ventura pierde a la vez el soplo, su instrumento y a su mujer, perdiendo también al hijo; el joven Roberto, nacido con su música, se muere con ella. Violín e hijo mueren del mismo ahogo. Al regresar del café esa noche, Ventura descubre que su hijo cayó enfermo, padeciendo gravemente de la garganta. El niño muere en pocos días. Los padres se separan y Ventura decide enterrar al hijo querido con su violín, enterrando sus dos sueños en la misma tumba.

En la cadena que une a los seres, Clarín privilegia el eje que, del hijo, lleva a Dios por el padre. En efecto, el amor del engendramiento no sólo conlleva el dolor de la pérdida vivida por el padre, sino también el dolor, presentido por el padre, de la pérdida tal y como puede experimentarla el hijo. El *pathos* del padre, y no el del hijo, es por consiguiente el motivo con el cual Clarín permite que sus criaturas acceden a lo divino: el hombre alcanza el sentimiento de lo religioso a través del hijo. La relación a Dios se completa con la experiencia de verdad que es la renuncia. Como lo subraya Kierkegaard, al aceptar Abraham obedecer a la orden divina que le manda sacrificar a su hijo Isaac, trasciende los meros deberes morales y sociales de la religión oficial, y

⁷⁸ CLARÍN, « Las dos cajas », pp. 219-220.

accede al estatuto de héroe de la fe⁷⁹. El « cambio de luz » ocurrido en el padre no es en absoluto el resultado de una revelación gloriosa: al contrario, el padre atraviesa solo el dolor y la angustia, y en ellos encuentra la fe.

La inquietud metafísica se encarna en los dolores del padre, cuando el escándalo del sufrimiento del hijo suspende las certidumbres. Las figuras de la paternidad patética se componen entonces a partir de dos modelos, el primero mítico y el segundo cristiano: la estatua del Laocoon, representación del *pathos* paterno en el imaginario europeo⁸⁰ es el punto de referencia estética de la representación, mientras que su base religiosa es el sacrificio de Isaac. La historia de un padre desvela la trayectoria paterna hacia lo religioso a través del hijo. El doctor Glauben –cuyo apellido viene de la palabra alemana que significa « fe, creer »– es profesor de filosofía; en sus clases, emplea toda clase de argumentos científicos y de razonamientos a fin de dar con la prueba de que Dios existe. Sin embargo, aquel hombre tiene un secreto: está escindido entre una cara pública, hecha de certidumbres y de pruebas, y una cara íntima, que es una llaga abierta, correspondiendo a su duda tremenda, a la ausencia de fe. Lleva el peso de esta máscara y confiesa su secreto a un amigo: lo consume la « enfermedad de la duda ». Nace aquella de la angustia que le provoca la idea de la absoluta soledad del ser humano. Glauben explica su pensamiento: encontró un grabado titulado « Orphelins », que representa a tres niños. Se figuró que podrían ser sus propios hijos después de su muerte, ya que son huérfanos de madre. El sufrimiento imaginado y metafísico provocado por la contemplación del retrato proviene de la interpretación que hace del grabado como posibilidad amenazante para el futuro de sus hijos.

El choque que recibe ante la representación figurada del abandono del niño es muy profundo. El narrador describe con muchos detalles la reacción aterrorizada de Glauben. Por ello, desplaza el enfoque desde la representación iconográfica hasta el espectador que recibe la pintura del mal. Ya no es, como en el *Laocoon*, la representación del dolor

⁷⁹ « La résignation infinie est le dernier stade précédant la foi, de sorte que quiconque n'en a pas fait le mouvement n'a pas la foi ; c'est d'abord dans la résignation infinie que la valeur infinie devient évidente, et ce n'est qu'alors qu'il peut être question de saisir l'existence en vertu de la foi », Søren KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement*, p. 96.

⁸⁰⁸⁰ El grupo del *Laocoon* fue la fuente de inspiración de la historia del arte alemana y luego europea a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y del diálogo teórico entre Lessing (al cual se suma más tarde Schopenhauer). Ver Elisabeth DÉCULTOT, Jacques LE RIDER, François QUEYREL (eds.), « Le *Laocoon*, histoire et réception ».

común del padre viendo agonizar a sus hijos agonizantes la que domina, sino la representación del dolor solitario del padre quien, por el efecto espejístico del grabado, se imagina el dolor futuro de sus propios hijos después de su muerte. La escritura clariniana suspende entonces el vínculo físico entre padre e hijos que la escultura daba a ver, y permite que el lector acceda, por la mediación textual, a la angustia metafísica del padre. Ante el grabado, Glauben experimenta una contemplación terrorífica: « insistía en mirar, en padecer, en comprender, en adivinar el dolor posible de la vida, en ahondarlo, en aumentarlo con la fantasía⁸¹ ». La mediación pictórica lo penetra con una verdadera compasión y le da conciencia de la imposición del mal si el universo está vacío, desprovisto de sentido porque « sin paternidad ». Los rostros de los tres huérfanos, en efecto, exhiben tres umbrales de dolor. Según su edad se desdibuja una trayectoria patética, desde la inconsciencia aterrorizada hasta la conciencia resignada:

En el rostro delgado, inteligente, de la hermana mayor, había cierta prematura experiencia, y cierta resignación debida a esfuerzos de voluntad, de valor, impropios de la edad, impuestos por el apuro de la desgracia. [...] El niño tenía expresión más dolorosa, de menos calma, pero también parecía menos atento a la causa de su pena...; padecía mucho, y sin embargo, de un modo incoherente, oscuro, distraído por el espectáculo de cuanto le rodeaba. Pero el arte y la expresión patética suprema estaban en el angelillo de tres años, que aplastaba la rizada melena contra el cuerpo flaco de su hermana, buscando allí el amparo de la madre que faltaba para siempre... ¡Qué mirada aquella! ¡Qué horrorosa tranquilidad melancólica la de aquel dolor que se ignoraba a sí mismo!⁸²

El rostro de la más joven, que espanta a Glauben, encarna el dolor abyecto de la inocencia inconsciente, este dolor que se ignora a sí mismo, pero que sin embargo embarga al ser entero; su hermano representa el dolor inquieto, distraído de vez en cuando por las voces del mundo; mientras que la niña mayor ofrece el espectáculo del dolor consciente, este dolor que Clarín nombra « dolor antiguo », o sea el dolor de la experiencia y de la aceptación humilde. Estas tres miradas describen el proceso paradójico de la vida, que combina el distanciamiento del ser ante el dolor y la profundización íntima en el sentimiento del sufrimiento, o sea la creación de un lazo consciente con el dolor mismo.

⁸¹ CLARÍN, « Un grabado », pp. 591-592.

⁸² CLARÍN, « Un grabado », pp. 591-592.

En el nombre de sus hijos, Glauben rechaza la posibilidad de un mundo en el cual pueden padecer un absoluto abandono: « la idea de la realidad, del universo sin cariño paternal, era demasiado horrorosamente miserable para no ser falsa⁸³ ». La consecuencia de su necesidad de colmar este vacío inaguantable es comprometerse con la duda; trasciende el terror de la duda por un acto de voluntad, encarnando su deseo de una Presencia en la existencia de una fuerza divina: « la creación necesitaba padre ». La « fe en la duda⁸⁴ » es una fe dolorosa, motivada por el amor a los hijos, amenazados por el vacío metafísico. El dolor de los niños es injustificable, el escándalo del mal no tiene solución; la duda y la angustia constituyen el fondo movedizo sobre el cual se elabora la única trascendencia posible, posible porque anhelada. En efecto, la ausencia absoluta implica el aniquilamiento del sentido de la vida, rechazando al ser hacia un abismal « dolor sin causa ». Este dolor es la ausencia y la pérdida que abruman al individuo solitario, al niño sin fe. Este asceta sin causa, herido por la nada de la angustia metafísica, es el hijo solitario del cual su madre tiene una visión en « Viaje redondo »:

Le veía en tierra, de rodillas en un desierto, como un anacoreta, sin comer, sin beber, sin flores que admirar, sin amores que sentir, triste, solo, de hinojos siempre, las manos levantadas al cielo, los ojos fijos en el polvo, esperando sin esperanza; maldito y a su modo inocente, réprobo sin culpa, absurdo doloroso⁸⁵.

Pero el hijo consigue volver hacia la fe, más allá de la incertidumbre: gracias a un camino que atraviesa la inquietud y que lo lleva hacia lo que Kierkegaard llamó el « instante religioso⁸⁶ »: « el tiempo del péndulo se disuelve milagrosamente en la

⁸³ CLARÍN, « Un grabado », p. 593. Pértinax reacciona del mismo modo al descubrir el Paraíso: « En último caso, podrá ser cierto lo que he visto; pero entonces juro y perjuro que si Dios hizo el mundo, debió de hacerlo de otro modo », CLARÍN, « El Doctor Pértinax », p. 271.

⁸⁴ « Doña Berta acabó por descubrir la sublime y austera alegría de la *fe en la duda*. Sacrificarse por lo evidente, ¡vaya una gloria! ¡vaya un triunfo! La valentía estaba en darlo todo, no por su fe... sino por *su duda*. En la duda amaba lo que tenía de fe, como las madres aman más y más al hijo cuando está enfermo o cuando se lo roba el pecado. “La fe débil, enferma » llegó a ser a sus ojos más grandes que la fe ciega, robusta », CLARÍN, « Doña Berta », p. 317.

⁸⁵ CLARÍN, « Viaje redondo », p. 654. En 1878, Clarín publica un poema, « El mártir de la duda », sobre la duda y la locura en un joven hombre: « Un mar de hielo se aplastó en su frente; / ¡qué terror el que causa una mirada / cuando enseña un abismo transparente / y, allá en el fondo, el fondo de la vida! / De un sepulcro vacío el triste hueco / el alma de aquel hombre parecía, / su pensamiento, por la fiebre seco, / un gusano que todo lo roía », p. 1268.

⁸⁶ « L’instant n’est pas au fond un atome de temps, mais d’éternité », KIERKEGAARD, *Le concept de l’angoisse*, p. 255.

devoción de la conciencia⁸⁷ ». Entrado incrédulo en el templo para acompañar a su madre que quería rezar por el alma del padre recién fallecido, el hijo sale envejecido, anciano ya, herido físicamente pero engrandecido por la fe recobrada. La disolución de la temporalidad reúne entonces a la madre y al hijo dentro de una presencia superior que anula la distancia con el padre ausente gracias a la fe.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque des idées », 1968.
- CLARÍN, « *Marianela* (Pérez Galdós) », *Obras Completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. IV, vol. 1.
- CLARÍN, « Zola y su última novela. *L'argent* », *Obras Completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. IV, vol. 2.
- CLARÍN, « Revista Literaria », *Obras Completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2005, t. IX, p. 530.
- CLARÍN, « Pipá », *Obras Completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 103.
- CLARÍN, « El Doctor Pértinax », *Obras Completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. IV, vol. 1, p. 269.
- CLARÍN, « El Diablo en semana santa », *Obras Completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. IV, vol. 1, p. 393.
- CLARÍN, « Pipá », *Obras Completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 104.
- CLARÍN, « Don Urbano », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 607.
- CLARÍN, « Don Urbano », Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 609.
- CLARÍN, « Cuesta abajo », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. II, p. 677.
- CLARÍN, « Zurita », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 268.
- CLARÍN, « El número uno », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 560.
- CLARÍN, « Las vírgenes locas », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. II, p. 576.
- CLARÍN, « El centauro », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 425.
- CLARÍN, *Sinfonía de dos novelas*, *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, t. II, p. 642.
- CLARÍN, *Su único hijo*, *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, t. II, p. 266.
- CLARÍN, *La Regenta*, *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. I, p. 131.
- CLARÍN, « Chiripa », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 554.
- CLARÍN, « El rey Baltasar », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 741.
- CLARÍN « Cambio de luz », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, pp. 423-424.
- CLARÍN, *La Regenta*, *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. I, p. 125.

⁸⁷ Y. LISSORGUES, « *Viaje redondo*, un cuento de Clarín. Sinfonía con fugas armónicas », p. 107.

- CLARÍN, (Salinas, 31 agosto 1898), en ORTEGA, Soledad (ed.), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- CLARÍN, « Superchería », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 353.
- CLARÍN, « Boroña », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 551.
- CLARÍN, « Un grabado », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 591.
- CLARÍN, « La noche-mala del Diablo », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 642.
- CLARÍN, « La imperfecta casada », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 584.
- CLARÍN, « Doña Berta », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, pp. 314-315.
- CLARÍN, « Las dos cajas », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 206.
- CLARÍN, « El cura de Vericuelo », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 533.
- CLARÍN, « Un voto », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 764.
- CLARÍN, « Aprensiones », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 801.
- CLARÍN, « Las dos cajas », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, pp. 219-220.
- CLARÍN, « Viaje redondo », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, t. III, p. 654. En 1878, CLARÍN, « El mártir de la duda », *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2006, t. XI, p. 1268.
- DÉCULTOT, Elisabeth, LE RIDER, Jacques, QUEYREL, François (eds.), « Le *Laocoon*, histoire et réception », *Revue germanique internationale*, vol. 19, Presses Universitaires de France, 2003.
- FREUD, Sigmund, « Remarques sur un cas de névrose de contrainte », *Œuvres complètes IX (1908-1909)*, Paris, PUF, 1998, pp. 135-214.
- KIERKEGAARD, Søren, *Le concept de l'angoisse*, [1844], Paris, Gallimard tel, 2006.
- KIERKEGAARD, Søren, *Crainte et tremblement*, [1843], Paris, Rivages poche, Traduction de Charles le Blanc, 1999.
- LISSORGUES, Y., « *Viaje redondo*, un cuento de Clarín. Sinfonía con fugas armónicas », en *Hommage à Carlos Serrano*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M^a, « Noticia del estreno de *Teresa* y de algunas críticas periodísticas », *Archivum*, 1969, pp. 243-273.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Marianela*, Madrid, Cátedra, 5ª edición, 2007, p. 166.
- POSADA, Adolfo, « *Leopoldo Alas "Clarín"* », Oviedo, Imprenta de La Cruz, 1946.

LAS NIÑAS RARAS

Béatrice RODRIGUEZ
IMAGER - Université Paris Est - Créteil Val de Marne

Para tratar el tema de la infancia desde el punto de vista de las novelas escritas por mujeres en la España del siglo XX, me centré en tres aspectos: el primero es un acercamiento al término de « rara » atribuido por Carmen Martín Gaité a las protagonistas de las novelas escritas por mujeres de su generación y el traslado de dicho término al mundo infantil; el segundo será el alcance subversivo de este modelo de niñas raras: es decir cómo la denuncia del adoctrinamiento de las niñas recurre a los personajes de la literatura infantil y cómo esta denuncia es a su vez una manera velada de hablar de los padres condenados por el franquismo; por fin el tercer punto pretende destacar cómo se manifiesta en la escritura lo que Michèle Ramond llamó para las novelas de las mujeres: « l'emboîtement de l'enfant dans l'adulte » lo que podríamos traducir por « el encaje de la niña en la mujer adulta ».

En el marco de esta reflexión, opté por dos autoras que revelan de manera ejemplar el proceso que intento describir: tomaré dos novelas de Ana María Matute, *Primera Memoria* publicada en 1961 y *Paraíso inhabitado* publicado en 2008 y la novela de Adelaida García Morales, *El Sur*, publicada en 1985 que puede parecer no cuadrar con esta generación pero que, por el tiempo de la historia narrada y por algunas razones que expondré, se sitúa de lleno en la época de posguerra.

Para quien trabaje o haya trabajado el tema de las escritoras de posguerra como son Carmen Laforet, Ana María Matute o Dolores Medio, el ensayo de Carmen Martín Gaité titulado « La chica rara » publicado en 1986 en su libro de conferencias titulado *Desde la ventana*, se ha convertido en una referencia en cuanto a la caracterización del personaje femenino creado por todas ellas. En su tesis doctoral titulada *Expression féminine : des romancières espagnoles de l'après-guerre (1939-1961)* y publicada en 1995 escribía Rafaela Brumwell¹:

Adoptamos este término [chica rara] porque nos parece absolutamente adecuado. En efecto, esas mujeres, a menudo jóvenes o adolescentes, diferentes de las demás (...) no son ni contestatarias, ni rebeldes o por lo menos no abiertamente. La sociedad sólo puede y sólo quiere considerarlas como « raras » porque su comportamiento es verdaderamente incomprensible para unos, o porque al no poder admitirlo, los otros prefieren marginalizarlas. Así, (...) la noción de raro cumple con la función de exclusión. De hecho, la presencia de la palabra (...) es frecuente en estos textos².

La primera observación es que efectivamente, tanto en el texto de Ana María Matute como en el de Adelaida García Morales, encontraremos el término de manera explícita. En el proceso de emergencia del sujeto adulto femenino, la narradora recobra a menudo la mirada infantil para hurgar en la arqueología de los acontecimientos que contribuyeron en hacerla una observadora de su tiempo. En las novelas de la generación de posguerra, la mayoría de las chicas raras suelen ser adolescentes: es decir que el personaje de lo que Marie Franco llama « la petite fille » –la « niña »– en su artículo sobre las correspondencias entre la escritura de Carmen Martín Gaité y el personaje de Celia creado por Elena Fortún, no es lo primero que salta a la vista en estas novelas. Sin embargo sí que aflora la niña en algunos momentos para señalar los hitos dentro de este proceso de maduración que suele escenificar la escritura.

¹ R. BRUMWELL, *Expression féminine : des romancières espagnoles de l'après-guerre (1939-1961)*, Tesis doctoral presentada en 1995, bajo la dirección de Monique de Lope en la Université de Provence Aix-Marseille I, p. 442 *et seq* : « Nous adoptons cette appellation parce qu'elle nous paraît tout à fait adéquate. En effet, ces femmes, souvent jeunes ou adolescentes, différentes des autres ne sont ni contestataires, ni révoltées, du moins ouvertement. La société ne peut et ne veut les considérer que comme bizarres ou étranges soit parce que leur comportement est vraiment incompréhensible pour les uns, soit parce qu'étant inadmissible pour les autres on préfère les marginaliser (...). De ce fait, (...) la notion de bizarre remplit la fonction d'exclusion ».

² Traduzco yo.

Una de las primeras características destacadas por Martín Gaité en su ensayo es precisamente que la « chica rara » se destaca por su mirada, por su postura de espectadora o de testigo que pretende registrar los seísmos familiares y sociales que la rodean. La que ve, sabe: ver es saber. La « chica rara » es ante todo una mirada, una voz callada que se revela y se rebela en la escritura.

La escritura facilita el proceso de regresión en su doble sentido: la vuelta hacia atrás y el regreso a un estado infantil. Éste se manifiesta claramente en la escritura de Ana María Matute cuya *Primera Memoria*, publicada en 1961, es un primer eslabón dentro de su denuncia del trato hecho a las niñas por haber nacido en un cuerpo femenino.

Recuerdo, muy brevemente, el argumento de su novela: el tiempo de la historia se sitúa en los seis primeros meses de la guerra civil, entre julio del 36 y enero del 37 y cuenta el episodio crucial que marca el paso a la conciencia adulta del personaje-narrador en la isla de Mallorca cuando tenía catorce años. Este personaje se llama Matia, como un amalgama del nombre de la propia novelista, como una María contaminada por la « t » del apellido de la escritora, Matute, y como una concentración del nombre de la madre de Matia, ausente en la novela, pero cuyo nombre aparece una sola vez en la novela, « María Teresa ».

Matia llega a casa de su abuela materna, franquista, tras haber vivido un tiempo con su familia paterna; la expulsaron de un internado católico. Todos sus actos están determinados por el hecho de ser una chica. Las prohibiciones que pesan sobre ella están íntimamente ligadas a la separación de los sexos y a esta idea recurrente de que el cuerpo de una muchacha no puede encontrarse en presencia de los chicos sin que haya un encuentro sexual: porque el cuerpo femenino es, inevitablemente, fuente de deseos y de tentación para el que lo contempla. El comportamiento de las chicas³ está reglamentado por la moral social y sus limitaciones provocan el rechazo de su identidad sexuada. Y, ya en *Primera Memoria*, Ana María Matute plantea lo que repetirá en su última novela, *Paraíso inhabitado*: que hasta en los juegos de los niños, los adultos

³ El estado de guerra que justificaba el control de las chicas seguirá después del conflicto. Podemos evocar el trabajo de historiadora de Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra*. El tema de las salidas y la prohibición nocturna es evocado en el capítulo VI, p. 140 : « El respeto de los horarios fue una de las constantes con mayor resistencia a la alteración en la época que estoy estudiando. A partir de las diez de la noche, último plazo para llegar a cenar, aunque fuera corriendo y dejando perdido en la fuga un zapatito de Cenicienta, a la chica decente no se le había perdido nada fuera de las cuatro paredes de su cuarto. »

proyectan sus propias fantasías sexuales y ven en éstos, un peligro. Así lo comenta la voz « encajada » de la adulta en la adolescente:

La abuela decía que ya era demasiado crecida para ir al Naranjal sola con ellos y pasar tres noches fuera de casa. (Como si no fuera sola con ellos siempre.) Pero el detalle de pasar las noches fuera de casa parecía muy importante. [...] Luego volví a casa, en la Leontina, *odiando ser mujer*⁴.

Contra todo, al regresar en la Leontina –*desterrada por ser muchacha (ni siquiera una mujer, ni siquiera)* de la excursión al Naranjal–, contra todos ellos subí a mi habitación⁵ [...].

Este primer personaje de niña-adolescente reivindica su incompreensión frente a un mundo que le atribuye normas de « mujer » mientras que ella se defiende de serlo. De hecho, la escritura revela una disyunción entre el estatuto social atribuido a la mujer en aquella época en que la ley la convierte en menor de edad hasta los 23 años y su conciencia temprana de habitar un cuerpo femenino.

La conciencia del trato distinto que reciben las niñas y los niños vuelve en su última novela en la que la protagonista, Adriana, va a conocer a otro niño *raro* porque está tan solo y aislado como ella. El amor entre los dos niños nace con el juego pero el mundo de la seducción infantil es un mundo mucho más poético que el de los adultos, pasa por las palabras. Adriana, como Matia, transgrede el mandamiento materno al jugar con niños que no son de su categoría social aunque ella cree que es por mantenerla apartada de los niños como dice la propia narradora: « una frase oída muy a menudo regresó a mí: « Los niños juegan con los niños, y las niñas, con las niñas⁶ ». » Y es que, además de ser una observadora temible y una niña que desobedece las normas, la « niña rara » es al fin y al cabo muchas veces sinónimo de « niña mala ».

Es el caso en la escritura de Ana María Matute donde son muchas veces tildadas de niñas « malas » y no es una casualidad que haya escrito un cuento titulado precisamente « Los niños buenos » y cuya protagonista, una niña de siete años, lucha contra la obsesión de ser una niña « mala ». Carmen Martín Gaité atribuía la rareza de las protagonistas a su aspecto inhabitual, infrecuente, excepcional en relación con la

⁴ A. M^a MATUTE, *Primera Memoria*, p. 87.

⁵ A. M^a MATUTE, *Primera Memoria*, p. 102. Los subrayados son míos.

⁶ A. M^a MATUTE, *Paraíso inhabitado*, p. 137.

« normalidad » de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar. Trasladado al mundo infantil, este término cobra al contrario un matiz casi ontológico: como si las niñas raras fueran para los demás, ontológicamente malas.

El segundo ejemplo al que podemos acudir para escenificar otra niña rara entronca con la misma postura ideológica y nos traslada a una infancia en la posguerra: Adriana, la protagonista de la novela *El Sur* de Adelaida García Morales, es una niña rara, porque es hija de su padre, un padre « raro » como lo veremos y, como las niñas de las novelas de Ana María Matute, es vista por los demás como una niña « mala ».

En esta novela cortísima y densísima –que es una carta al padre muerto de la narradora adulta– la protagonista reelabora su infancia volviendo a sus siete años en que, para intentar romper la soledad de la niña, la madre invita a otra niña a jugar con ella para festejar su cumpleaños. Pero la niña rara es ante todo una niña curiosa, lectora, culta e imaginativa: Adriana, pocos días antes de este encuentro, había ido al cine y había visto la película titulada *Juana de Arco*. Así, cuando la otra niña le propone jugar, la identificación de Adriana con el personaje de Juana de Arco provoca su primer encuentro fallido o desencuentro con las demás: al querer jugar a ser la heroína inmolada, Adriana convierte en hoguera humana lo que debería de haber sido un juego imaginario e inocente: « Una vez que hube encontrado cuanto necesitaba, la amarré bien sujeta al tronco de un árbol (...) Finalmente, prendí fuego a la leña. (...) ¿No querías ser Juana de Arco? –le grité– ¡pues ahora vas a ser Juana de Arco de verdad!⁷ ».

Esta escena no puede sino provocar la sonrisa cómplice del lector sin dejar de considerar el punto de vista adulto, retomado unas líneas más lejos por las palabras del padre: « Ahora me vas a contar por qué has hecho eso. ¿No te dabas cuenta del daño que podías hacerle a esa niña?⁸ ». Sin embargo, más allá de una anécdota trágico-cómica para el lector y más allá del encuentro que escenifica « el juego », uno de los temas recurrentes del mundo infantil, lo que la escritura va revelando no es que Adriana sea una niña rara por intentar quemar a su amiga, sino que Adriana se sentirá diferente, y mala por no querer a su madre.

De manera muy sutil, la rareza de estas niñas también reside en el hecho de que mantienen una relación conflictiva con sus madres cuando existen en la diégesis o una

⁷A. GARCÍA MORALES, *El Sur/Bene*, pp. 14-15.

⁸A. GARCÍA MORALES, *El Sur/Bene*, p. 15.

relación repudiada⁹ cuando el texto da por hecho de que la madre no existe como es el caso en numerosas novelas de « huérfanas ».

Al fin y al cabo, estos retratos de las chicas raras en niñas raras inicia una larga serie de identificaciones con otros personajes ficcionales que pertenecen, esta vez, a la literatura infantil y no a la hagiografía femenina tradicional –La Virgen María, Juana de Arco, Pilar Primo de Rivera o Carmen Franco– para denunciar el revés de la realidad social.

La dualidad del mundo real, separado entre « buenos y malos » se rompe al entrar en el mundo de la literatura donde la « rareza » cobra el sentido de lo « fantástico », construye puertas hacia el terreno de la incertidumbre y deja de ser un mundo maniqueo. En sus novelas, las escritoras introducen una polisemia en el término « raro » y rompen con la moral judeocristiana que divide el mundo en dos bandos que, a raíz de la guerra civil será el de los « vencedores » frente a los « vencidos ». De hecho, uno de los sentidos de raro es precisamente « proclive a los fantasmas ».

El personaje que mejor podría encarnar esta « rareza » es el personaje de Alicia en la novela de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*. Matia se identifica muy rápidamente con el personaje de Lewis Carroll. A través de la evocación del personaje novelesco de la literatura para niños, Matia pasa al mundo de las palabras y su cuerpo se convierte en un cuerpo de ficción:

« Alicia en el mundo del espejo », pensé, más de una vez, contemplándome en él, desnuda y desolada, con un gran deseo de atravesar su superficie, que parecía gelatinosa. Tristísima imagen aquella –la mía–, de ojos asustados, que era, tal vez, la imagen misma de la soledad¹⁰.

Los propios personajes de la literatura infantil universal aparecen a su vez como instrumento subversivo¹¹. Ana María Matute alude al personaje de Lewis Carroll

⁹ Se traduce por « repudio » el término francés de « forclos ».

¹⁰ A. M^a MATUTE, *Primera Memoria*, p. 66.

¹¹ Este aspecto es desarrollado por Aude Antoni Tessier en su tesis doctoral titulada *La réécriture des contes de fées dans la littérature espagnole de l'après-guerre [Texte imprimé]: l'exemple d'Ana María Matute*; habría todo un trabajo por hacer sobre la elección y la recurrencia de los personajes elegidos por las escritoras para enfocar a estos personajes desde su punto de vista subversivo. En su resumen reza así: « Si le schéma narratif du genre est respecté lorsqu'elle s'adresse aux enfants, ce schéma est entièrement subverti dans les ouvrages destinés aux adultes, offrant de la sorte une vision paradisiaque et nostalgique d'une enfance perdue. Resituée dans le contexte plus vaste de la littérature espagnole de l'après-guerre et

sabiendo que Matia está constantemente rodeada por la muerte en el contexto bélico ya evocado. Esta nueva Alicia se ha trasladado al país de los horrores pero sobre todo, la protagonista es consciente que su travesía del espejo consiste en encarnar el cuerpo de mujer y que para ello tiene que hacer el duelo de su cuerpo de niña, evocado a través de la figura de Alicia transformada: « Me cortaron las trenzas y me dejaron la melena lacia, rozándome apenas los hombros, echada hacia atrás mediante una cinta de terciopelo negro, que me convertía en una Alicia un tanto sospechosa¹² ».

La Alicia « un tanto sospechosa » encarnada por Matia rompe con los personajes inocentes de la literatura infantil. Sin embargo, la ruptura en la escritura no se instaura como se puede instaurar en el cuerpo de la protagonista. Hablando del uso especial del tiempo de la infancia que hacen las mujeres en sus ficciones, Michèle Ramond dice lo siguiente:

La narratrice adulte qui s'y manifeste inclut en elle l'enfant qu'elle fut à la manière d'un habitant permanent de psyché dont le point de vue devient d'emblée et naturellement celui qu'adopte la narration. Cet emboîtement de l'enfant dans l'adulte au sein d'une écriture qui ne les discerne pas l'un de l'autre, est le modèle de tous les emboîtements réalisés par les textes de femmes¹³.

Querría ilustrar este modelo de « encaje » de la niña en la mujer adulta, evocando precisamente *El Sur* de Adelaida García Morales. Dice así la narradora en las primeras líneas de la novela:

Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá. [...] Nadie te visita. Mamá se marchó a su tierra y tú no tenías amigos. Pero a mí nunca me extrañó. Decían que eras tan raro... Pensaba entonces que tú eras un mago y que los magos eran siempre grandes solitarios¹⁴.

El análisis de la construcción de esta frase permite ver cómo coexisten las dos voces femeninas: la de la niña que sigue siendo al utilizar el « mamá » y « papá » y que nos permite entrar en la novela con el lenguaje regresivo y la voz de la adulta que está a

étayée à l'aune de différents modèles critiques, notre recherche nous amène à montrer comment dans une structure sociale traditionnelle, les contes de fées et leur subversion motif récurrent dans l'univers romanesque de l'Espagne franquiste, peuvent alors constituer une remise en cause de l'ordre établi. »

¹² A. M^a MATUTE, *Primera Memoria*, p. 186.

¹³ M. RAMOND, « Les romans des femmes », pp. 357-358.

¹⁴ A. GARCÍA MORALES, *El Sur/Bene*, p. 5.

punto de escribir la novela de su padre muerto. La mezcla de las miradas están aquí concentradas en este fragmento: « Pensaba entonces que tú eras un mago », el « entonces » remite al tiempo de la mirada infantil como el « mago », que es un personaje del imaginario infantil y sin embargo los « grandes solitarios » nos remiten más bien a la lucidez adulta. La extrañeza paterna lo excluye de los vínculos sociales; pero, según la mirada infantil, la extrañeza forma parte del registro de la « magia ». Tenemos aquí un ejemplo de la recurrencia narrativa de la instauración de ese tiempo raro en que las voces y los tiempos se mezclan, un presente « vertical » como lo ha podido llamar Michèle Ramond en el texto citado anteriormente. Adriana es la hija de su padre: heredera de su « rareza » y se instaura aquí como la única capaz y fiel para celebrar su memoria.

Este proceso de concentración de dos presentes, el de la escritura y el de la infancia que de repente vuelve a surgir en la ficción, es uno de los rasgos recurrentes en las escrituras de Ana María Matute y Adelaida García Morales pero también lo encontramos en Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité o Esther Tusquets cuando la evocación de la mirada de la niña escenifica, en particular, las figuras de los padres ausentes o desaparecidos. En estos tres casos que nos ocupan –*Primera Memoria*, *Paraíso inhabitado* y *El Sur*– los padres son los grandes ausentes y su duelo es la matriz, el « guión mítico » que alimenta la búsqueda de la « niña rara ». Y, entre líneas, descubrimos que estas huérfanas son hijas de republicanos o de antifranquistas, como se lo dice Borja a Matia en *Primera Memoria*: « Tu padre es un rojo asqueroso, que, tal vez a estas horas, esté disparando contra el mío¹⁵ ».

En la última novela de Ana María Matute titulada *Paraíso inhabitado*, la protagonista también se llama Adriana, también es una niña rara y también comparte este don, como si fuera vidente o maga, para huir de la realidad opresiva de su casa burguesa.

Existe pues una simetría entre la última novela de Ana María Matute y la de Adelaida García Morales que nos hace pensar también en este caso que sin asimilar a las autoras con los personajes por ellas contruidos, los modelos de niñas que proponen en *intratextualidad* se responden y se prolongan en esta genealogía novelesca que se

¹⁵ A. M^a MATUTE, *Primera Memoria*, p. 202.

viene construyendo en la literatura escrita por mujeres a medida que la vamos estudiando y conociendo mejor. En el caso de esta última ficción publicada en el 2008, Ana María Matute elige el punto de vista de una niña entre sus cinco y sus once años para llevar a cabo lo que la gran novela familiar iniciada por las escritoras de posguerra ha ido perfilando: que la literatura ha sido el último refugio para el imaginario contestatario y que la « rareza » podría ser, sencillamente, el sinónimo de la fantasía literaria. Dice aquí el padre de Adriana, protagonista de *Paraíso inhabitado*, hablando de ella: « Qué raros son los niños...o por lo menos, ésta¹⁶ ». Las interferencias de la mirada infantil provocan una escritura extraña, fantástica, algo inquietante en el sentido en que viene a romper las certidumbres imperantes. Aquí sólo habremos podido nombrar algunos momentos intensos y privilegiados de regresión que se inscriben en la escritura.

Para concluir, todas estas escritoras se han convertido en mitos literarios y sus personajes en modelos para la posteridad aunque no sean niñas moderadas. Se nos ocurre pues un nuevo nombre para estas niñas raras que hemos ido encontrando en las escrituras de mujeres que sería una alternativa a las miles de « Carmen » que nacieron y vivieron en la posguerra: Adriana. Este nombre con connotaciones mitológicas calificaría también el proceso de escritura para retomar el « hilo » en el laberinto de la memoria femenina y que surjan los monstruos guardados en ella. Podríamos incluso afirmar que la protagonista de la última novela de Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*, es el relato, desde la literatura y la ficción, de la infancia de Matia; que Adriana es la « niña » que fue antes de convertirse en Matia pero eso ya sería otro estudio. Lo que sí revela, es que la escritura en femenino muchas veces se hace *a contrapelo*. El mayor logro histórico, quizás, es que hoy en día, estas escritoras se hayan convertido en personajes de ficción para que los niños y las niñas de la actualidad crezcan en « igualdad¹⁷ ». Así se cumple la hipótesis en forma de deseo de la narradora adulta de *Paraíso inhabitado*: « tal vez la infancia es más larga que la vida¹⁸ ».

¹⁶ A. M^a MATUTE, *Primera Memoria*, p. 130.

¹⁷ Ver para ello la serie de libros publicados por la colección « violeta infantil » en la editorial Hotel Papel que publica biografías de escritoras como Carmen Martín Gaité o Gloria Fuertes.

¹⁸ Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*, p. 66.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTOLÍN, Luisa, SANTOMÉ, Juan Manuel, *Carmen Martín Gaité. A la aventura subida en una pluma*, Hotel Papel, Madrid, 2009, violetainfantil Biografías.
- BRAVO, Federico, « L'Enfant », en RAMOND, Michèle (ed), *Amours Ibériques*, Paris, Indigo et Côté Femmes, 2010, pp. 155-189.
- BRUMWELL, Rafaela, *Expression féminine : des romancières espagnoles de l'après-guerre (1939-1961)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, Thèses à la carte.
- FRANCO, Marie, « Elena Fortún par Carmen Martín Gaité », en ETIENVRE, Françoise, *Regards sur les créatrices espagnoles (XVIII-XX siècle)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 221-239.
- GARCÍA MORALES, Adelaida, *El Sur/Bene* [1985], Barcelona, Editorial Anagrama, « Narrativas Hispánicas », 1992.
- JOLIVET, Anne-Marie, « L'œuvre pour la jeunesse de Ana María Matute : une mythologie de l'enfance et de l'Espagne », en Centre d'études et de recherches hispaniques du XXe siècle, *Les mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XXe siècle [actes du 2e] colloque international*, Dijon, 22-23 novembre 1985, Dijon, Centre d'études et de recherches hispaniques du XXe siècle, « Hispanistica XX », 1986, pp. 195-205.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana* [1987], Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- MATUTE, Ana María, *Primera Memoria*, [1960], Barcelona, Ediciones Destino, « Clásicos Contemporáneos Comentados », 1996.
- MATUTE, Ana María, *Paraíso inhabitado*, Barcelona, Destino, 2008, Áncora y Delfín.
- RAMOND, Michèle, « Les romans des femmes », en BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (ed.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000*, Montpellier, Editions du CERS, 2001, t. II.

**DE LA CANCIÓN INFANTIL AL POEMA TRÁGICO:
LA VIUDITA QUE SE QUERÍA CASAR DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

Begoña RIESGO
(CERCC) ENS de Lyon

Rafael Martínez Nadal, amigo de Federico García Lorca y crítico de su obra inicia su ensayo titulado « El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca » con estas palabras:

Será extremadamente difícil encontrar otro poeta, español o extranjero, en cuya obra el niño reciba atención tan continua y variada como ocurre en la obra de Federico García Lorca¹.

Este juicio, muy acertado, bastaría para justificar la presencia de Lorca en un estudio sobre Infancia. Los niños y niñas son, efectivamente, protagonistas constantes en la obra poética y dramática lorquiana, desde los primeros escritos como el poemario *Libro de poemas* de 1921, verdadero jardín de la infancia poblado de niños o de seres pertenecientes al mundo infantil de los cuentos o de las canciones y que tendrá –según dice su autor en las « palabras de justificación »–: « la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre fondo de serranía »², hasta su última producción con el niño evocado por María Josefa en *La casa de Bernarda Alba*, pasando por los numerosos niños de su poesía : los de *Canciones para niños* (1928), « el niño mudo » o « el niño loco » de *Trasmundo* ; el niño que no nació de la « Cancioncilla » de *Poemas*

¹ R. MARTÍNEZ NADAL, « El niño en el teatro y la poesía de Federico García Lorca ».

² F. GARCÍA LORCA, *Libro de poemas, Obras completas*, t. I, p. 6.

suelos, los niños devorados por las monedas de « La aurora » de *Poeta en Nueva York* y los que recorren su teatro: el niño y la niña que escuchan y recitan romancillos con Clavela en la estampa segunda de *Mariana Pineda*, el niño del diálogo *Quimera*, el de *La Zapatera prodigiosa*, las niñas de *La Carbonerita*, la niña de *La niña que riega la albahaca*, el niño y el gato de *Así que pasen cinco años* y, como no, el niño ausente y anhelado que desencadena el proceso trágico de *Yerma*. Sin embargo, este protagonismo, muy estudiado por varios críticos³ no es sino la faceta más visible de un homenaje más amplio y con acentos muy personales que Lorca brinda a la infancia y que nos proponemos definir ahondando primero en el concepto mismo de « infancia » para mostrar que no se puede resumir para Lorca a un culto al Dios niño y examinando cómo esa visión matizada de la infancia predetermina, aclara y da sentido a la reescritura lorquiana de la literatura infantil. Para eso nos valdremos de un ejemplo, el de la canción infantil: *La viudita que se quería casar* que sirve de base intertextual a la obra dramática de juventud a la que da título, escrita por Lorca en 1919-1920 y subtitulada « poema trágico » como *Yerma*⁴. Y nos gustaría mostrar cómo la literatura infantil, más allá de la voluntad de recuperación de unas vivencias personales o de un patrimonio popular, se integra en la poética y la cosmovisión lorquianas.

Hay que subrayar ante todo que la imagen de la infancia, tal y como aparece a través de las declaraciones y de la obra poética y teatral de Lorca, obedece a una construcción imaginaria que Lorca lleva a cabo a partir de los recuerdos de su propia niñez seleccionados por la memoria pero también a partir de su propia visión adulta del ser humano que proyecta en la imagen del niño y de la infancia. De ahí que esa imagen se estructure en torno a un doble eje: un sentimiento de nostalgia de la niñez perdida y una reflexión distanciada y desengañada sobre la condición del niño. La imagen de la « infancia » en Lorca no es la imagen monolítica de un estado paradisíaco en el que la crítica ha hecho hincapié sino una imagen ambivalente y oximorónica que se ajusta a la concepción ontológica lorquiana caracterizada, desde sus años juveniles, por una dualidad fundamental. La infancia es para Lorca a la vez alegría y tristeza, poder y

³ Ver en particular : R. MARTÍNEZ NADAL, « EL niño en el teatro... »; L. T. González del Valle, « La niña y las constantes dramáticas de Federico García Lorca »; E. MARTÍN, *Lorca para niños*.

⁴ F. GARCÍA LORCA, *La viudita que se quería casar*, pp. 131-221.

fragilidad.

La primera cara de la infancia es la que remite a la nostalgia de lo que Lorca llama en varias ocasiones « el abril de mi infancia », período mitificado, representado a lo largo de su obra y aún más en sus primeros escritos, como un estado pre-adánico. Viene figurado en una serie de imágenes como la del niño que aún no ha perdido el anillo o la sortija de la dicha, el niño alegre que « canta » al salir de la escuela en « Canción primaveral »⁵ y que vive en « la gloria del cuento ». Una larga balada, pocas veces citada y que tiene un alto valor metapoético, nos ofrece, parabólicamente, un cuadro detallado de esta niñez idealizada: se trata de « Balada de Caperucita » en la que todos los animales y plantas del bosque quieren robarle la mirada a Caperucita para recobrar « el reino de la inocencia pobre », el mundo sereno donde no crece « la flor de las pasiones » y que el poeta anhela en este grito desesperado:

Llévame con el agua, Caperucita dulce,
arráncame del pecho la flor de mis pasiones.
Házme que viva el cuento de tu vieja casita.
Desde niño me encanta la aventura del bosque.

Búscame las perdidas botas de siete leguas
para escapar del reino trágico de los hombres
y aguárdame sentada en el gloria del cuento
junto con Pulgarcito y Cenicienta. Y gocen
mis ojos contemplando tus ojos candorosos
que no tuvieron nunca enfermedad de amores.
Llévame con el agua, Caperucita dulce,
arráncame del alma la flor de las pasiones⁶.

La infancia es aquí un estado de inocencia alegre en un mundo dominado por el Bien, y el niño, un niño puro, moralmente perfecto, que encontrará un eco en todos los « niños buenos » y sin pecado que recorren la obra lorquiana. Lorca juega con una imagen tópica del niño que no remite, en su caso, a una concepción cristiana del hombre aunque en varias ocasiones esté teñida de franciscanismo, sino a la utopía de un hombre « natural » encarnado por el niño, muy anclada en el imaginario lorquiano como en el de muchos autores, pues esta imagen atraviesa la literatura desde el siglo XVIII, rompiendo con las representaciones anteriores de un niño imperfecto, asociado al deseo

⁵ F. GARCÍA LORCA, « Canción primaveral », p. 17.

⁶ F. GARCÍA LORCA, « La balada de Caperucita », p. 504.

por Aristóteles, al pecado por San Agustín o a los errores por Descartes, como lo analiza muy bien María José Chombart en el ensayo que dedica a la infancia en 1971⁷.

Esta inocencia alegre, con fuertes acentos de primitivismo, abre la vía a otra característica que también es parte integrante de una imagen mitificada del niño: sus poderes misteriosos. El niño no aparece en la obra de Lorca como un ser ingenuo e indefenso sino como un ser todopoderoso, en una concepción que linda a veces con una visión mística del niño. Éste posee un saber intuitivo, una clarividencia mágica que no conoce barreras ni jerarquías. Lorca elogia constantemente el animismo infantil que permite comunicar con los animales o las plantas, pero también acceder a las esferas de lo no visible, al misterio del mundo. El niño tiene, para él, la visión « sobrenatural » que menciona Antón a la niña « buena » de *Comedia de la Carbonerita* y de la que carecen los hombres que viven en un « mundo que ha dejado de soñar » y que sin embargo « necesita fantasmas »⁸. La mirada del niño es la que le permite ver las hadas, un motivo recurrente en la obra lorquiana como imagen-símbolo de la « superrealidad » que el adulto ha dejado de ver. Las hadas desempeñan, en efecto, un papel importante en las obras de Lorca e incluso, en varias ocasiones y con mucha seriedad, se afana Lorca por demostrar su existencia: en la famosa declaración en que afirma haber visto él mismo un hada de la misma manera que Juan Ramón Jiménez vio a una sirena en el puerto de Nueva York⁹ o cuando no vacila en dedicarles una conferencia en la Residencia de estudiantes de Madrid, de la que se conservan unos apuntes en los que trasluce su voluntad de presentar a las hadas de manera « científica », casi antropológica, a través del estudio de su modo de vida: « etimología de la palabra hada; demostraciones de la existencia de las hadas y medio de acercarse a ellas; condiciones de humedad para su existencia, las hadas en Inglaterra y en España; dulces preferidos por las hadas; el odio que las hadas tienen a las flores »¹⁰. Este empeño tiernamente provocador es para Lorca una manera de hacer hincapié en los vínculos profundos que existen, según él, entre la mirada de niño y el ensueño poético. Para creer en las hadas hay que tener una sensibilidad poética, una « fantasía » que permita alejarse de lo cotidiano. Y eso lo tiene

⁷M. J. CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance de ses représentations à son mythe*.

⁸F. GARCÍA LORCA, *Comedia de la carbonerita*, p. 356.

⁹F. GARCÍA LORCA, « Las nanas infantiles » (conferencia), p. 1048.

¹⁰Fundación García Lorca, pliego suelto PRO- 8 (1).

el niño, capaz de sentir intuitivamente las correspondencias baudelarianas, dotado de una potencia imaginativa y de una capacidad creadora de un mundo de todos los posibles, sin normas restrictivas, a imagen de sus deseos. La inocencia que era alegría es ahora saber, como lo dice Lorca en la conferencia ya citada sobre las nanas, en la que desarrolla la imagen del niño-poeta:

Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y por lo tanto sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética¹¹.

Este niño-poeta va a ser para Lorca un guía en el camino de la poesía. En « Balada de la placeta » (1919), cuando los niños le preguntan al « yo » : « quién te enseñó el camino de los poetas » ? contesta éste: « la fuente y el arroyo de la canción añeja » y el « yo », que siente en su boca « el sabor de (su) gran calavera », va en busca de magos y de princesas para recobrar su « alma antigua de Niño », ésa misma que le dicta lo mejor de su obra¹².

Pero esta visión luminosa de un niño-Dios en un jardín de la infancia paradisiaco viene sin embargo matizada –por no decir corregida– en la obra lorquiana por una visión más sombría que se le superpone y que presenta a un niño enfrentado, desde muy pequeño, a los problemas metafísicos y especialmente a la angustia de la muerte. Este matiz ya está subyacente en las historias sacadas del mundo infantil de las obras de juventud, en las que los personajes se ven constantemente acechados por unas fuerzas del mal que quieren robarles el alma o aprenderles « la verdad » de la vida. La inocencia no es alegría serena, está constantemente en peligro de ser herida. Es lo que ilustra el caso del « caracol aventurero » en un poema de 1918, publicado en 1921 en *Libro de poemas* en que éste va en busca de la senda que lleva a las estrellas y, amenazado de muerte por las hormigas encarnadas, renuncia a su propósito¹³ o el caso de Caperucita, acompañada en el cielo por San Francisco, que quiere ver a una Virgen que ella imagina eternamente « joven, rubia y vestida de seda con un manto largo con estrellas de plata » y que encuentra viejecita con la cabeza blanca, tras haber sido mortalmente tocada por

¹¹ F. GARCÍA LORCA, « Las nanas infantiles » (conferencia), p. 1053.

¹² F. GARCÍA LORCA, « Balada de la placeta », pp. 97-98.

¹³ F. GARCÍA LORCA, « Los encuentros de un caracol aventurero », pp. 9-14.

la flecha de Cupido¹⁴. Esta balada dice que la experiencia del desencanto existe en el período mismo de la infancia y que no está reservada al paso de la niñez a la adolescencia que sólo viene a confirmarla. Es como si Lorca confesara poéticamente que la imagen idílica del niño y de la inocencia feliz a la que aspira son ilusiones en las que es necesario creer, pero a sabiendas de que « el azul es un ensueño », como dice « Canción otoñal » de *Libro de poemas*¹⁵. La nostalgia lorquiana siempre viene matizada de amargura. La imagen de la infancia incluye pues una componente dramática que aparece aun más claramente cuando Lorca habla, ya no de un niño virtualmente perfecto, sino de los niños sometidos, como los adultos, a las leyes del mundo real, que tienen poderes poéticos pero que también conocen el dolor y el sufrimiento e intuyen la tragedia del vivir. En su famosa conferencia sobre las nanas, Lorca presenta como una especificidad española el tono de « aguda tristeza » de las canciones de cuna y la violencia de sus temáticas que reflejan la « desgana de la vida » de las mujeres pobres, sus frustraciones, los dramas del amor y de la muerte¹⁶. Las nanas en España constituyen para los niños españoles una experiencia paradójica: son una iniciación a lo que se puede considerar como su primera aventura poética, rítmica y metafórica, pero también le dan su primera lección de desasosiego, de terror y de desencanto. La nana, dice Lorca, « más bien parece un canto para morir que para el primer sueño ». La canción española « no sólo quiere dormir al niño sino herir su sensibilidad » y el niño « zaherido de la manera más tierna » hace, en su cuna, la primera experiencia de la soledad: « sólo estás y sólo vivirás »¹⁷. La nana española presenta el mundo en todo su dramatismo, y este dramatismo lo siente el niño emocionalmente por las melodías antes de comprenderlo intelectualmente, por las imágenes y escenificaciones de las canciones de cuna que lo acompañan durante toda su niñez. Estos rasgos que Lorca presenta como « españoles » (con variantes melódicas y temáticas regionales) le interesan tanto más cuanto que coinciden con su propia concepción del hombre, forjada a la luz de unas vivencias infantiles en que la muerte estaba muy presente. El niño Lorca se enfrentó desde muy joven a la muerte en su

¹⁴ F. GARCÍA LORCA, « La balada de Caperucita », pp. 501-517.

¹⁵ F. GARCÍA LORCA, « Canción otoñal », p. 16.

¹⁶ F. GARCÍA LORCA, « Las nanas infantiles » (conferencia), pp. 1045 -1056.

¹⁷ F. GARCÍA LORCA, « Las nanas infantiles » (conferencia), pp. 1045-1047.

familia, y vivió, como lo confiesa él mismo o lo declararon su hermano y hermana, rodeado de fantasmas (el de la primera mujer de su padre o el de su hermanito muerto), obsesionado por la muerte con la que tiene una relación de fascinación y repulsión a la vez que reflejan los poemas dedicados a los niños muertos (« Niña ahogada en el pozo » de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y « Gacela del niño muerto » de *Divan del Tamarit* (1936)¹⁸ o el motivo del niño y de la muerte, que tan bien ilustra el episodio del niño muerto con el gato-gata de *Así que pasen cinco años*¹⁹.

Estas dos facetas de una imagen binaria y paradójica (la de un niño-poeta fuera del tiempo y del espacio capaz de proyectarse en « otros » mundos » y la de un niño angustiado en un vivir dramático) son cara y cruz de una imagen síntesis que Lorca va a encontrar reflejada en el folklore infantil y más precisamente en las canciones infantiles que tantos puntos comunes tienen con las nanas. Unas canciones que constituyen para él una fuente de inspiración y le proporcionan las claves estéticas de sus primeras obras dramáticas.

El interés de Lorca por el folklore infantil ya ha sido demostrado por una serie de estudios muy documentados como pueden ser los de Tadea Fuentes Vázquez, Daniel Devoto, Federico de Onís, Ana Pelegrín o Pedro César Cerillo²⁰. Todos estos críticos han subrayado el profundo conocimiento que tenía Lorca del folklore, adquirido en los juegos callejeros de su propia niñez y completado por su estudio de los cancioneros existentes, antiguos o recientes como el de Rodrigo Caro (*Dias geniales y ludricos* de 1625) citado por Lorca en su conferencia sobre las nanas, el de Francisco Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles* de 1882²¹), que Francisco García Lorca dice tenían en la biblioteca de la casa familiar o el de Fernando Llorca (*Lo que cantan los niños*) publicado por Prometeo en 1914 y que tuvo gran impacto en un momento de fuerte sensibilización a la literatura popular por parte de poetas, músicos o docentes como los

¹⁸ F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, t. I, pp 498 y 577.

¹⁹ F. GARCÍA LORCA, *Así que pasen cinco años*, pp 217-230.

²⁰ T. FUENTES VÁZQUEZ, *El folclore infantil en la obra de Federico García Lorca* ; D. DEVOTO, « Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca ».; F. DE ONÍS, « García Lorca folklorista »; A. PELEGRÍN, « Lorca y las canciones de cuna españolas. Tradición y modernidad » ; Pedro César CERILLO TORREMOCHA, « El cancionero infantil en la obra de Lorca : la activación del intertexto lector », http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cancionero-infantil-en-la-obra-de-lorca-la-activacin-del-intertexto-lector-0/html/01dd2fae-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

²¹ F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981.

del grupo de la ILE, que integran el folklore en sus programas pedagógicos. Lorca, como otros muchos, ha llevado a cabo una labor de folklorista, participando a la recolección de canciones en sus excursiones por la Alpujarra junto con Manuel de Falla o acompañando a Ramón Menéndez Pidal al Sacromonte en busca de romances de gitanos. Ana Pelegrín evoca incluso el hecho de que Lorca prometiera a Emilio Prados organizar una colección de canciones y romances en vistas de la publicación de un cancionero granadino inédito²². El mismo Lorca ha confirmado su conocimiento del cancionero, contestando a un periodista que le preguntaba en 1933 : « *¿ha estudiado a fondo el cancionero español?* » con estas palabras:

Sí; he ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que lo que han conseguido los rusos²³.

Es esta mirada de poeta y no de estudioso la que nos interesa. Lorca, claro está, se esfuerza por preservar un patrimonio oral amenazado de olvido y que él piensa tener que legar a las generaciones futuras, pero el material folklórico es ante todo para él material poético al que va a dar nueva vida. Lo que hace Lorca es proponer una nueva versión, la suya, lo que Anne- Marie Despringre, analista del folklore infantil europeo, llama un « ecotipo », una variación a partir del esquema atemporal que le ofrece el folklore²⁴, como lo muestra la reescritura de la canción infantil « *La viudita que se quería casar* », ilustrativa de su modo de proceder. Ésta se hace en varias etapas, la primera lírica con dos poemas: « Ensueño de romances » y « Balada de un día de julio », la segunda dramática en la obra que nos interesa.

La primera aparición de la viudita que se quería casar se da en un poema de 1918 titulado « Ensueño de romances » en el que Lorca califica genéricamente la canción de « romance de niños »:

Surge el romance de niños

²²A. PELEGRIN, « Lorca y las canciones de cuna españolas. Tradición y modernidad », pp. 75-94.

²³ « García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas », *Obras completas*, t. II, pp. 941-942.

²⁴ A. M. DESPRINGRE, *Chants enfantins d'Europe*.

azul aurora gloriosa.
 Canta la Carbonerita
 con un ritmo singular,
 y suspira la viudita
 que se quería casar,
 la estrella linda del prado,
 la flor de Mayo y Abril,
 la que suspiraba amores
 en oloroso pensil...
 En un campo de azucenas
 pasea el conde Laurel
 vestido de plata y oro
 jugando con su lebrel²⁵.

En esta utilización del « romance de niños », frecuente en Lorca a lo largo de su trayectoria poética y teatral y de la variante de « romancillo » –que atraviesa su *Libro de poemas* y define el ritmo de « la zapatera prodigiosa » (a la que « el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo »²⁶– está una de las claves de la reescritura lorquiana. Ya se sabe que Lorca estaba fascinado por el misterio del romance que le abre, desde niño, las puertas del ensueño poético. Así lo confiesa en « Balada triste », poema de 1918 en el que el personaje femenino, el « ella del romance » tiene cierto parecido con la viudita:

El *ella* del romance me sumía
 en ensoñares claros:
 ¿quién será la que coge los claveles
 y las rosas de mayo?
 y ¿porqué la verán sólo los niños
 a lomos de Pegaso?

 ¿Quién será la que corta los claveles
 y las rosas de mayo?
 y de aquella chiquilla, tan bonita,
 que su madre ha casado,
 ¿en qué oculto rincón de cementerio
 dormirá su fracaso ?²⁷.

En este poema asoma ya la segunda razón que explica la fascinación de Lorca: el hondo dramatismo del romance que él va a asociar con lo « trágico » cuando explica

²⁵ Citado por A. SORIA OLMEDO, *Teatro inédito de juventud*., pp. 27- 28.

²⁶ F. GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa* (prólogo), p. 256.

²⁷ F. GARCÍA LORCA, « Balada triste », p. 28.

que el tono melancólico del romance de Mariana Pineda, que oía cantar de niño a él se le « figuraba trágico »²⁸. La denominación « romance de niños » tiene el interés de subrayar la doble componente de la canción infantil: la componente rítmica del juego de niños y la componente poético-dramática con acentos trágicos que procede del romance popular. Contiene en sí la ambivalencia que caracterizaba la imagen binaria de la infancia.

La viudita que se quería casar, « poema trágico », está escrita como la amplificación de un romance de niños en que la poética del romance popular –y no la versificación con la que Lorca toma mucha libertad– viene a nutrir la canción infantil, dándole una nueva configuración. Para dramatizar la canción de corro, Lorca va a seguir las reglas de escenificación de los romances que llevará a cabo en varias ocasiones, siendo la obra *Mariana Pineda*, « romance popular en tres estampas », « obra lunar e infantil » la más lograda²⁹. Estas pautas estéticas vienen descritas en dos documentos que aclaran a posteriori la obra de *La viudita que se quería casar*: la entrevista que dedica Lorca en 1933 a la escenificación de las tres canciones (« Los pelegritinos », « Los cuatro muleros » y « Canción de otoño en Castilla ») para un fin de fiesta³⁰ y una conferencia, sin fechar, de la se conserva un resumen y que es un esbozo de teorización de este tipo de escenificación y que reza así:

Yo pretendo desentrañar el fondo dramático de los romances poniéndolos en acción. Es decir precisamente dar cada verso a la voz que le pertenece y le es propia. Y después evocarlos por medio de figuras bellas sobre los fondos que sugieran. Evocación estilizada hasta lo sumo donde no hay más que indicaciones de la acción. Evocación lejana y transformada como la misa evoca la pasión del Señor sobre las mismas palabras originales. Esta evocación debe ser base de actitudes lentas y rostros inmóviles sublimando el dato humano para dar su última expresión. Hacer con las comparaciones algo así como el álgebra plástica de un drama de pasión y dolor.

Cuando se analiza un romance se notan en él bien definidos un elemento narrativo extratemporal, que es el corro y las voces de los personajes siempre en su presente de emoción³¹.

²⁸ « La nueva obra de García Lorca. El 10 de enero subirá a escena « Mariana Pineda », p. 945.

²⁹ F. GARCÍA LORCA, *Mariana Pineda*, pp. 120-229.

³⁰ « García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas », pp. 940-944.

³¹ F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, t. III, p. 324.

Los procedimientos destacados en esta conferencia permiten comprender cómo reescribe Lorca el motivo de la viudita que se quería casar. Esta elaboración merecería un estudio muy detallado que sólo podemos esbozar aquí; por lo tanto nos contentaremos con recoger los términos principales de esta declaración, sintetizándolos en dos nociones: la de « ritmo » y la de « drama » para ver cómo el juego de voces y la « dramatización » convierten un simple juego de niños en un poema escénico con resonancias trágicas.

Las canciones infantiles y aún más en España, donde tienen el ritmo y las melodías más complejas de toda Europa como han demostrado los trabajos de los etnomusicólogos³², le proporcionan a Lorca una primera base rítmica, otorgando a la dimensión sonora de la palabra toda su importancia y poder. El « suspiro » de la viudita, que asomaba en el ya citado « Ensueño de romances », y retomaba Lorca en « Balada de un día de julio » de 1919³³, por medio de una estructura binaria, basado en paralelismos y repeticiones líricas, se integra en la obra dramática en un sistema rítmico más elaborado. La obra se abre con un prólogo que crea el marco referencial y establece con el espectador un pacto de lectura presentando lo que va a funcionar como intertexto. El prólogo respeta la estructura de la canción de corro al retomar el diálogo entre un coro infantil y una voz, la de la viudita. El coro canta la canción de la viudita:

Estrella del prado
al campo salir
a coger las flores
de mayo y abril.

Y la viudita le responde « suspirando » la primera parte de la canción de la viudita en la versión que da Llorca de « La viudita del conde Laurel » con unas variantes léxicas que proceden de algunas versiones regionales recogidas por Tadea Fuentes Vázquez³⁴:

Yo soy la viudita
del conde Laurel
que quiero casarme (variante de « deseo »)
no tengo con quién (variante de « no encuentro »)

un cuarteto repetido dos veces e intercalado por la pregunta del Coro que también

³² Ver en particular A. M. DESPRINGRE, *Chants enfantins d'Europe*, pp. 196-197.

³³ F. GARCÍA LORCA, « Balada de un día de julio », pp. 62-64.

³⁴ T. FUENTESVÁZQUEZ, *El folclore infantil*.

pertenece a esta misma canción:

Pues siendo tan bella
no tienes con quién? (variante de « no hallaste con quién »)
escoge a tu gusto
que aquí tienes cien.

Y se cierra el prólogo al alejarse la voz. El escenario queda entonces a oscuras y empieza la dramatización que se vale de dos recursos principales: la multiplicación de las voces y su diversificación. El suspiro de la viudita se funde así en un concierto de voces lírico-poéticas. Este suspiro se sigue oyendo a través de un vocablo, un verso o un grupo de versos que son referencias intertextuales que prolongan la voz de la protagonista y la melodía melancólica de la canción a lo largo de la obra. Se sigue evocando también a través de un motivo musical que atraviesa la obra como un leitmotiv lírico-poético, jugando con las variantes de la palabra « triste », claramente expresada en la segunda versión de la canción recogida por Llorca « la viudita y el conde de Cabra » (« yo no quiero al conde de cabra/ Conde de Cabra/ triste de mí »³⁵). Y este motivo está cantado por una serie de voces demultiplicadas que, formando un sistema de resonancias a la vez prosódicas y semánticas, comentan rítmicamente el destino de la viudita. Es lo que hacen los guerreros y Antón Pirulero (otro personaje folklórico) al decir : « qué será de la viudita, / la viudita del conde Laurel (147) »; « pensando en la niña triste/ que no se puede casar »; « dicen que está muy triste/ pues se quiere casar » (150). Las voces líricas se hacen eco unas a otras y amplifican así la voz de la viudita. Y se vuelven voces lírico-poéticas al ser integradas en un diálogo poético-teatral que utiliza todas las formas de intercambio, desde las esticomitias hasta los largos parlamentos, para decir el mal de amor. En un largo parlamento, Antón compone y recita su propio « romance » de la niña triste:

Cielo cuajado de estrellas!
ponte ropajes de aurora,
mantos de carmín y plata,
de azucena y de clavel,
y vuélcalos en el alma
doliente de mi señora,
que en su noche oscura y triste
entre negras tocas llora

³⁵ F. LLORCA, *Lo que cantan los niños*.

ser, tan joven, la viudita,
la viudita del conde Laurel (146)

Y el Marqués, deja oír en sus monólogos una queja triste con diversas entonaciones, melancólica, triste, patética, que culmina en trágica desesperación en su larga oración en romance que marca rítmicamente el final de la evolución del personaje. Las voces infantiles del corro de niños o del coro de niños, modificadas por un juego de voces que procede del romance se convierten en voces poéticas de un coro trágico. La melodía melancólica de la canción infantil deja paso a un canto poético-trágico.

A la multiplicación de las voces se añade un contraste de voces que da a la obra un nuevo ritmo. Al coro de las voces tristes que amplificaban el suspiro de la viudita responde un coro de voces alegres que confiere a la obra un ritmo binario que no tenía el intertexto pero que respeta el ritmo doble que Lorca notaba en algunas canciones del folklore infantil, como lo dice él mismo a propósito de la canción de los Pelegrinitos que él escenifica con doble melodía, alegre y melancólica respetando así las dos variantes de la canción³⁶. El coro de voces alegres tiene, paradójicamente, como voz cantante, a la viudita misma que aparece en la obra como una figura remodelada. La « viudita triste que se quería casar », comentada por el primer coro de personajes, se ve sustituida en la escena 5, la única en que ella está escénicamente presente, por la variante lorquiana de « la viudita que se va a casar con el conde de Cabra ». Este personaje no corresponde a la variante de la canción de *La viudita del conde de Cabra* (« yo no quiero al conde de Cabra/ conde de Cabra, triste de mí »), pero sí es una variación de la canción infantil de la Carbonerita que evocaba el deseo de casarse con el conde de Cabra, transformando el « que se quiere casar/ con el conde, conde de Cabra/ conde de Cabra de este lugar » de la canción de corro en:

ya es verdad
que me caso mañana ante el altar
con el conde, conde de Cabra
« Conde de Cabra de una ciudad » (183)

La figura de la viudita, que aún cantaba el desamor en « Balada de un día de julio », canta ahora un canto de amor:

Lleno de lozanía

³⁶ « García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas », p. 942.

mi corazón en flor
 canta que se diría
 la lira del amor.

Esta canción, repetida dos veces con tono una vez enamorado, otra vez soñador (181-182; 184) es la de una viudita alegre, nueva imagen que obtiene Lorca cruzando la imagen de la « ella del romance » y la imagen de un « hada buena de los cuentos » (como dice un apéndice que da una variante). La viudita, « niña buena » que « viste de blanco y se adorna con sus bellísimas trenzas rubias » (179), cuya voz poética recoge los acentos del romance popular mezclándolos con los de la poesía modernista, recuerda las figuras de princesas que pueblan el teatro modernista de Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa e incluso el de Ramón del Valle-Inclán en *Cuento de abril* o el de Jacinto Grau en *El conde de Alarcos*:

Ya no soy la viudita del conde del Laurel.
 Tiene sangre de aurora mi corazón herido,
 reluce mi corona con sus nuevos diamantes
 y mis tocas antiguas se estremecen de olvido
 mientras cubro mi cuerpo con vestidos fragantes.
 Tengo muchos collares de gemas y rubíes,
 Mis ruelas son de plata maciza y de cristal.
 Tengo flores bordadas en mantos carmesíes
 Zapatitos de perlas y sargas de coral... (182)

En esta escena 5, ya no se oyen suspiros sino risas, « nuevos cantares » (175). Propone esta escena otro ritmo, otra tonalidad y otro tempo, el que corresponde a la alegría : « alegría/ vuelve el castillo a habitar/ que ya la señora mía muy pronto se va a casar » proclama el segundo bufón, versión alegre del triste Antón (164).

Esta doble tonalidad de las voces que crea una variedad rítmica que no tenía la canción infantil, muy importante para el músico que es Lorca, tiene ante todo un valor dramático: el de conseguir, por un sistema de contrapunto lírico-poético, intensificar lo trágico. Las voces alegres vienen rodeadas por las voces tristes que las preceden y las prolongan para sugerir que la voz de la alegría y de la felicidad está cercada por la voz trágica y por lo tanto destinada a ser el canto de un sueño imposible.

Este peso de lo trágico logrado por el juego de voces se ve confirmado cuando el

proceso de dramatización da cuerpo a la palabra. Estriba éste en dos recursos propios de la escritura del romance que ahora se concretan escénicamente: la espacialización de la historia y su hiperbolización que hacen de la canción infantil un drama de pasión y dolor.

La espacialización produce lo que Lorca llama « álgebra plástica » y consiste en la creación de unos fondos sugestivos que acompañan la actuación de unas figuras estilizadas. Los decorados en los que la luz desempeña un papel predominante, evocan unos fondos desrealizados. El prólogo de la obra destacaba ya la voluntad de apartarse de los elementos más referenciales de la canción infantil: la humilde plaza de pueblo donde canta el coro de niños aparece iluminada por una luna amarilla que se vuelve azulada antes de ocultarse completamente dejando paso a la oscuridad; las acacias, dice una didascalia, « imprimen en el viento los tejidos fantásticos de sus olores blancos » y al sonido del agua « se duermen las estrellas » (133). Los fondos sugieren la acción poética y ambientalmente y al mismo tiempo proporcionan unas claves interpretativas al estar contruidos con elementos del universo simbólico lorquiano como pueden ser la luna y el color azul, presagios inquietantes de lo trágico. A lo largo de la obra, el decorado traduce plásticamente la evolución de la acción y de los personajes por los diversos matices que va cobrando. El « castillo medioeval en un país muy lejano y desconocido » (135) que sirve de marco único a la acción, es según los momentos castillo austero de romance, castillo de hadas de cuento, o palacio modernista : la « cruda noche invernal, apoyada con garras de tinieblas en los encinares lejanos » (135) de la primera escena de los guerreros, se vuelve tibia mañana invernal en un interior con paredes que « tienen la gracia melancólica de la piedra antigua » en el cuadro II del acto I que prepara la entrada de la viudita (165); el canto de los surtidores y el ruido del viento en los árboles que rodean el castillo se van transformando siguiendo las etapas dramáticas hasta convertirse en signo de lo trágico en la escena de la confesión del marqués:

El sonido de los surtidores es como el ruido de una daga infinita que rasgara el cielo de cristal. Un fuerte viento mueve los olmos del jardín y toda la vidriera se sacude con su estremecimiento voluptuoso y extraño (200).

El decorado afirma así sus dos funciones : abrir las puertas al ensueño poético y tener un valor dramático-simbólico. Los fondos sugestivos constituyen un perfecto marco

para la actuación de las figuras en unos « cuadros estáticos » que Lorca asocia con el romance, y que van a ser a lo largo de su trayectoria una de las bases de su concepto escénico. Como ya lo hemos evocado en otros trabajos, el elogio de un teatro estático es permanente en los escritos lorquianos e incluso en su última obra, *La casa de Bernarda Alba*, sigue afirmando Lorca su voluntad de escribir un « drama fotográfico »³⁷. El estatismo tiene como finalidad poner de relieve la plasticidad de las figuras cuya gestualidad reducida y estilizada se sustituye a la acción. En *La viudita que se quería casar*, el ritmo lírico-poético de las voces encuentra un eco en un ritmo plástico a la vez pictórico y coreográfico que como el ritmo sonoro tiene una doble melodía. La melodía melancólica de la obra se acompaña de las « actitudes lentas y los rostros inmóviles » del romance y alcanza un tremendismo casi expresionista cuando la melancolía deja paso a lo trágico. La actuación kinésica y proxémica del Marqués es, en la obra, el ejemplo más significativo. En su primera aparición escénica « El marqués muestra el semblante empolvado por la melancolía. Lleva los brazos desmayados y la cabeza lánguida » (153) », su paso es lento y cansino (« yéndose muy lentamente con los brazos caídos » (159) y a medida que avanza en su trayectoria trágica, se le descompone el semblante y sus gestos se hacen cada vez más bruscos y violentos (186). En la escena VI, se agita, aprieta las manos, deja caer la cabeza, solloza, grita al cielo, hasta llegar a una especie de posesión amorosa que se dice visualmente : « desesperado y con los ojos negríssimos encendidos » « fuera de sí, golpeándose el pecho » (195), y esto culmina en la escena VIII donde aparece « desencajado y dando grandes voces, agitadoísimo » (200) , « arrebatado, alucinado » antes de zarandear al bufón, empujarlo y arrojarlo al suelo (206). Y el esteticismo aristocratizante de esta actuación dramático-trágica contrasta con la actuación alegre y pícara de los servidores del castillo en unos cuadros más vivos en que la gestualidad se construye siguiendo los códigos de otra literatura folklórica, los de la farsa o del entremés y que responden a la otra faceta del ritmo sonoro. Los bufones, criados y doncellas forman un coro de figuras caricaturescas que gesticulan y llevan a cabo unos juegos con coreografía burlesca. Antón Pirulero, personaje de otra « canción añeja », es ahora a la vez bufón-poeta y picaruelo bufón. Con sus granos enormes en la nariz, sus manos torcidas y su joroba, sus cascabeles y sus blancos lebreles es un cruce

³⁷ Voir B. RIESGO, « Voyage dans le monde des formes du virtuel : l'écriture dramatique de Federico García Lorca ».

de juglar y de polichinela de la farsa, gracioso de comedia y pícaro de entremés. Alterna discurso poético y burlas, diabluras y juegos maliciosos que viene a completar las muecas, espantajos, piruetas y picardías del bufón y de los servidores que rodean a la viudita: don Periquito, Doña Cornelia, dama vieja y bigotuda. Y este ritmo trepidante así como el tono desenfadado de la escena III contrasta con el silencio del Marqués taciturno y fúnebre que presencia la escena sin decir palabra.

El álgebra plástica añadida al juego de voces por el proceso de espacialización de la palabra hace de la obra un poema escénico que une armoniosamente las artes (música, pintura, baile), que ofrece un « espectáculo para el cuerpo » (como lo pedía Lorca para la escenificación de « Los pelegritinos »), que hace sentir emocionalmente en vez de explicar racionalmente por una experiencia poética que es la sustancia misma, según Lorca, del fenómeno teatral como lo explica el mismo hablando de *Mariana Pineda*:

El teatro no es ni puede ser otra cosa que emoción y poesía en la palabra, en la acción, y en el gesto³⁸.

Este poema escénico, que parece distanciarse de la canción de corro por la reescritura, no renuncia sin embargo al sentir infantil y a las emociones de la infancia en su doble vertiente, pues reúne lo que Lorca llama en esa misma declaración « la dulce poesía que surge de los niños » y la intuición de lo trágico. Una intuición que se convierte en afirmación de la fatalidad trágica que caracteriza la condición humana por la hiperbolización a la que Lorca somete el drama.

La hiperbolización se basa en una repetición del esquema trágico. La catástrofe, núcleo principal de este esquema, se ve demultiplicada en la obra *La viudita que se quería casar*: una triple desgracia para la viudita y tres intrigas que acaban enlazándose en una acción principal que reúne a tres personajes: a la viudita, a Antón Pirulero y al Marqués en un mismo destino trágico. El ritmo binario del poema escénico que amplificaba lo trágico se ve ahora reforzado por un ritmo ternario que lo intensifica haciendo de la obra un poema trágico.

El destino de la viudita se modifica por una extrapolación del modelo de base. La canción de la viudita ya contenía en sí el signo de lo trágico al asociar amor y muerte a

³⁸ « La nueva obra de García Lorca... », p. 948.

través del motivo de la viudez. En la obra dramática se refuerza esta componente multiplicando las desgracias de la protagonista. La figura desencarnada y minimalista de la canción infantil toma consistencia: tiene ahora una familia (la viudita es condesa e hija de un marqués) y tiene un pasado anterior a la acción, narrado a modo de romance con ecos de la vox populi (« dicen que », « cuentan que »), que insiste en el punto de partida del « triste destino de la niña »: la primera desgracia es el haber sido casada muy joven con el viejo conde del Laurel, como dicen los versos dedicados a la boda que presentan tal acontecimiento como una muerte y un adiós a la primavera:

La cara de la novia semejaba la cera
bajo el manto de raso tiritaba de frío
y en sus ojos llorosos como el agua del río
se pintaba un adiós a la primavera (143)

Lorca cruza aquí la historia de la viudita con el motivo folklórico de la joven casada con un viejo que va a recorrer su propia obra dramática para decir la imposible dicha del amor.

Guerrero 1:
Pobre viudita de un viejo
casada con él por fuerza.
Guerrero 2:
Qué manos tan arrugadas
acariciaron sus trenzas (139)

Y parece interesante notar la variante adoptada por Lorca para el nombre del marido que pasa de Conde Laurel a conde de laurel o del laurel (ya era « conde de los laureles » en « Balada de un día de julio ») y que le permite integrar al personaje en su propio universo simbólico. El laurel aparece en efecto en varios poemas lorquianos como « Invocación al laurel » en el que este árbol, « formado del cuerpo rosado de Dafne/ con savia potente de Apolo » en las venas, es « sacerdote del saber antiguo » o también « Paisaje » en el que observa el yo poético que « el laurel tiene/ cansancio de ser poético/ y profético³⁹. El don profético del laurel, asociado al amor-muerte, se convierte en la obra dramática en mal de ojo, pues antes de morir el conde de Laurel maldice a la niña. Así lo canta el dúo de los guerreros y lo confirma Antón:

³⁹ F. GARCÍA LORCA, « Invocación al laurel » y « Paisaje », pp. 135 y 67.

Guerrero 1:
ya no se podrá casar
Guerrero 2:
malaventurada de ella (139)

Antón:
y no puede casarse
pues tiene maldición.
Todo el que se casare con ella, morirá,
pues el conde de Laurel
no quiso que el sillón
de su tronco ocupara
otro señor (144)

A la desgracia de la muerte del marido, que procede de la canción infantil, se añaden ahora la desgracia del matrimonio forzado y la de la maldición. La malaventurada viudita es ahora maldecida viudita que no va a poder casarse, como lo soñaba, con un conde de Cabra, también refigurado en la obra y en el sueño de la viudita alegre como un rubio doncel, gallardo y muy rico que « parte en pedazos el alma de las hembras » (174), muy distinto del traidor del romance. Este motivo de la maldición que viene a completar el de la tristeza, recorre toda la obra y siempre por un sistema de resonancias hace el puente entre la historia de la viudita, la de Antón y la del Marqués.

La hiperbolización de lo trágico pasa por una multiplicación de las maldiciones: la maldición del conde genera la maldición de un marqués maldito, que va a hacer tres víctimas: la maldecida viudita, el maldecido Antón, y « maldecido marqués solitario », siendo él mismo víctima culpable de la fatalidad trágica. La historia de la viudita no sólo se ve repetida en la obra sino suplantada por la historia del marqués cuya figura muy elaborada es el primer intento lorquiano de construcción de un héroe trágico. La obra descentra la figura de la viudita para poner de realce « el drama de pasión y dolor » del Marqués, sometido a unas fuerzas oscuras e incontrolables que lo llevan a unas opciones fatales sumiéndolo en el sufrimiento, llevándolo a un desenlace trágico en el que arrastra a los demás. La obra multiplica las peripecias que corresponden a las etapas de la pasión del Marqués y a las revelaciones de sus yerros. La pasión del marqués se funda en un triple pecado : es culpable de fratricidio, de deseo incestuoso y de intento de crimen sobre la persona del conde de Cabra. La viudita no es su hija sino su sobrina, hija de su hermano que él mató para apoderarse de sus bienes (desde entonces tiene el

alma « purulenta y maldecida » (191), y no puede aceptar la boda de la niña porque él la quiere (195). En su locura de amor obliga a Antón Pirulero a que consienta en matar al conde de Cabra, arrastrando a este bufón « triste y amargado » por el amor imposible que él también siente por la condesa, a acompañarlo en un destino trágico compartido por los tres personajes :

Antón (*acurrucándose en el suelo y en un retorcimiento trágico*):

Como un perro sumiso cumpliré la sentencia ;

Iré a donde me mandes aunque mis pies se doblen.

Marqués (*triunfante, con un gesto de tragedia suprema*):

Y la condesa siempre quedará en el castillo

aunque a las llamas vivas

me lleven mis amores (207)

Y el cuadro se cierra con otra maldición, la de Antón que hace eco a la del ayo que « con brazo maldiciente » aconsejaba ya al Marqués hacer un peregrinaje a Jerusalén para lavarse de sus pecados (198). Dice Antón:

¡Ay! ¡que está enamorado de su hija la viudita!

¡Dios llenará de lepra tus labios feroces!

¡Si mis manos derraman sangre por causa tuya

que esta sangre lacere tu corazón de bronce! (208)

Es la última réplica de esta obra incompleta, en la que falta el desenlace. Sin embargo, la parte conservada deja claro que la viudita maldecida seguirá siendo « viudita y solitaria », que el « maldito marqués maldecido » por la maldición del conde y las dos maldiciones finales seguirá « solitario y atormentado » y que el maldecido Antón seguirá siendo, a imagen de los bufones que sólo son alegres en apariencia, un « desterrado del amor » como ya lo cantaba con amargura en el cuadro II del Acto I:

Somos muñecos dolientes

de la feria humana

somos corazones rotos

desterrados del amor (150)

La generalización de la maldición puesta de relieve por una estructura de repetición cíclica hace hincapié en la fatalidad del amor. La canción de la viudita es ahora un canto trágico a la soledad del ser humano desterrado del amor.

El canto de la viudita es el primer canto humano en el teatro de Lorca después del de las sombras de *Teatro de almas* y el de los animales de *El amor teatro de animales* y de *El maleficio de la mariposa*. Este canto viene todavía filtrado, en esta obra de juventud, por unos códigos folklóricos que Lorca ajusta a su visión del mundo en su versión de la canción infantil de la viudita que va a ser completada con la obra *Comedia de la carbonerita*. En sus obras posteriores evoluciona la figura hacia una mayor humanización y diversificación: la niña se hace mujer, la viuda deja paso a la soltera, a la que está a punto de casarse o a la casada, todas protagonistas de una historia que sigue contando los sueños frustrados. Belisa, Doña Rosita, la Zapatera, Mariana Pineda, la novia de *Bodas de sangre*, Yerma o Adela y sus hermanas son herederas de la viudita al ser todas ilustrativas de la lucha entre la realidad y la fantasía que comenta Lorca en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*⁴⁰, y que ya representaba metonímicamente la viudita. Lorca no se apartará nunca del folclore infantil, lo integrará en sus obras cada vez más sutilmente. En su última obra vuelve a suspirar la viudita como un eco a su obra juvenil, como un guiño al espectador: María Josefa, viuda envejecida y loca de amor deja oír su voz poética en que resuenan las palabras de la viudita cuando dice que se quiere casar para tener alegría. Y una vez más, Bernarda pone fin a este sueño de amor encerrándole con doble llave en el cuarto más apartado de su casa⁴¹.

La reescritura de *La viudita que se quería casar*, haciendo de la canción infantil un poema escénico y un poema trágico parece, a primera vista, dejar de lado la dimensión lúdica, primordial en el juego que acompaña la canción de corro. Esta distancia es en realidad el signo de una comprensión profunda de Lorca que aborda el folclore infantil, no en sus aspectos más superficiales, sino tratando de desentrañar el « espíritu » mismo de este folclore al que rinde homenaje en sus propias elaboraciones. Es lo que diferencia a Lorca de otros autores que han utilizado el mismo motivo folklórico: Juan Ramón Jiménez, en su poema « Estío »⁴², que sólo evoca la canción de corro para identificar su propia tristeza con la de la viudita o Rafael Alberti quien, en *La pájara pinta*, « guirigay-lírico-bufo-bailable » en que domina el juego verbal y gestual, mimético de

⁴⁰ F. GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa*, p. 246.

⁴¹ F. GARCÍA LORCA, *La casa de Bernarda Alba*, p. 820.

⁴² J. R. JIMÉNEZ, « La viudita », p. 118.

un lenguaje infantil preracional, lo recupera para una experimentación vanguardista⁴³. A Lorca, el folklore infantil le proporciona las bases de su teatro futuro, que es un teatro de lo imposible. En la visión poético-dramática que da del folklore, encuentra las estructuras básicas de un teatro escénicamente poético y estructuralmente trágico que exige de los espectadores una recepción emocional. El niño- poeta que servía de guía al Lorca creador de poesía, es también un guía para el espectador de este teatro poético que no es un teatro de evasión poética sino un teatro que por lo poético hace sentir lo trágico. Más allá de unas claves estéticas, la infancia y el folklore infantil le fascinan por la dialéctica que hacen emerger: la del sueño y la realidad, que resume su propia concepción de un ser humano trágicamente clivado, que se esfuerza por conciliar sus sueños con las exigencias de la realidad. Esta dialéctica es para Lorca una dialéctica vital, un *ethos* que va a adaptar a unas circunstancias existenciales variables. El peso de la realidad le sirve a Lorca para no caer en los abismos de un sueño poético incontrolado y como dice él mismo sentirse « con pies de plomo en el arte »⁴⁴ y el sueño es indispensable cuando la realidad exacerba la componente trágica, cuando el drama social viene a sumarse al drama ontológico del ser humano. En 1918, en el prólogo de *Impresiones y paisajes*, ya decía Lorca : « Hay que soñar. Desdichado del que no sueñe, pues nunca verá la luz »⁴⁵ ; en 1928, en una España anacrónica y tiránica, sigue proclamando: « Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos »⁴⁶. El sueño y la poesía son, para él, una forma de resistencia, sirven la fe en un porvenir mejor. El teatro de Lorca, que tanto debe a la infancia, no mira hacia atrás, proponiendo una recuperación nostálgica de la niñez por el juego o el ensueño, propone un viaje poético para desentrañar el misterio del hombre y abre la vía a una reflexión sobre lo posible dentro de lo imposible. De ahí que todas sus obras dramáticas, incluso las más infantiles sean obras destinadas a « niños » de todas las edades.

⁴³ R. ALBERTÍ, *La pájara pinta* (« guirigay-lírico-bufo-bailable ») (1926). Se publicó por primera vez en Robert Marrast), *Lope de Vega y la poesía contemporánea*, seguido de *La pájara pinta*, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, París, 1964. Texto más completo editado por Carlos Ruiz Silva en la revista *La Pluma: revista cultural*, 2ª época, n° 8, 1982, pp. 55-104.

⁴⁴ Carta a Sebastián Gasch, 1927, in F. García Lorca, *Epistolario completo*, p. 521.

⁴⁵ F. GARCÍA LORCA, *Impresiones y paisajes* (prólogo), p. 810.

⁴⁶ F. GARCÍA LORCA, « Imaginación, inspiración, evasión », p. 1039.

BIBLIOGRAFÍA

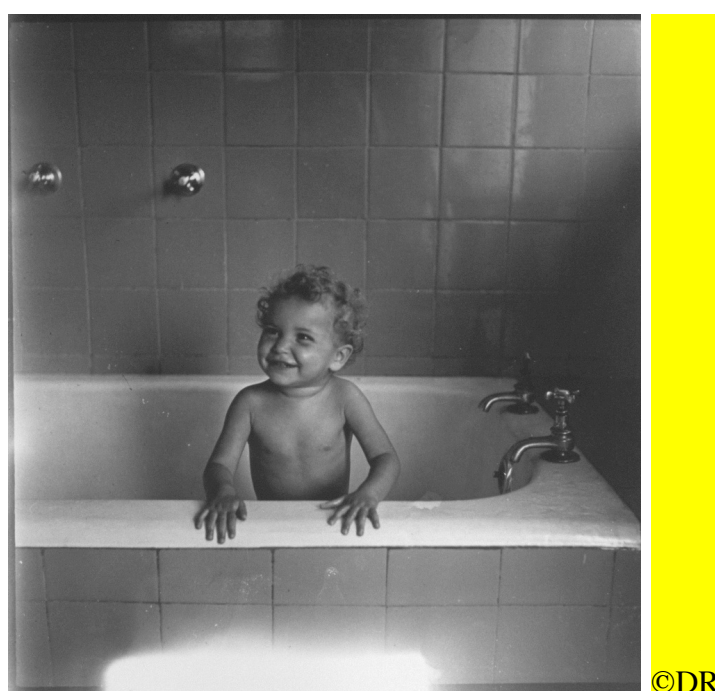
- ALBERTI, Rafael, *La pájara pinta* (« guirigay-lírico-bufo-bailable ») (1926), in Carlos Ruiz Silva, *La Pluma: revista cultural*, 2ª época, nº 8, 1982, pp. 55-104.
- CARO, Rodrigo, *Días geniales y lúdricos*, Madrid, Espasa Calpe, « Clásicos castellanos », 212, 213, 1978.
- « Carta a Sebastián Gasch », 1927, in *F. García Lorca, Epistolario completo*, (A. A. Anderson, Ch. Maurer, eds.), Madrid, Cátedra, 1997, p. 521.
- CERILLO TORREMOCHA, Pedro César, « El cancionero infantil en la obra de Lorca : la activación del intertexto lector », <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cancionero-infantil-en-la-obra-de-lorca-la-activacin-del-intertexto-lector-0/html/01dd2fae-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Un monde autre : l'enfance de ses représentations à son mythe*, PARIS, PAYOT, 1971.
- DE ONÍS, Federico, « García Lorca folklorista », *Revista hispánica moderna*, nº6, 7-1-1940, pp. 369-371.
- DESPRINGRE, André-Marie, *Chants enfantins d'Europe*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DEVOTO, DANIEL, « Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca », in GIL, Ildefonso Manuel, *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1975.
- FUENTES VÁZQUEZ, Tadea, *El folclore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- Fundación García Lorca, pliego suelto PRO- 8 (1).
- GARCÍA LORCA, Federico, *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Imaginación, inspiración, evasión », in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Balada de un día de julio », *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp 62-64.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Canción primaveral, in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. II, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, *La zapatera prodigiosa*, in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. II, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Las nanas infantiles » (conferencia), in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Balada de la placeta » in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Los encuentros de un caracol aventurero », in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Canción otoñal », in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Balada triste », in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Invocación al laurel » y « Paisaje », in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Impresiones y paisajes* (prólogo), in *Libro de poemas, Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Comedia de la carbonerita*, in *Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », 1996.

- GARCÍA LORCA, Federico, *La viudita que se quería casar*, in *Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico, « La balada de Caperucita », in *Obras completas. Primeros escritos*, Barcelona, Círculo de Lectores, t. IV, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, in *Obras completas. Primeros escritos*, Barcelona, Círculo de Lectores, t. II, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Mariana Pineda*, in *Obras completas. Primeros escritos*, Barcelona, Círculo de Lectores, t. II, 1997, pp 120-229.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Así que pasen cinco años*, Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », 1998.
- « García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas », in *Obras completas. Primeros escritos*, Barcelona, Círculo de Lectores, t. II, 1997, pp. 940-944.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, « La viudita », in *Obras de Juan Ramón Jiménez. Estío : a punta de espina* (1913-1915), (O. García Valdés ed.), Madrid, Visor libros, 2009, p. 118.
- « La nueva obra de García Lorca. El 10 de enero subirá a escena « Mariana Pineda », in *Obras completas. Primeros escritos*, Barcelona, Círculo de Lectores, t. II, 1997, p. 945.
- LLORCA, Fernando, *Lo que cantan los niños*, Valencia, Prometeo, 1914.
- MARTÍN, Eutimio, *Lorca para niños*, Ediciones de la torre alba y mayo, 1986 (3ª edición).
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, « El niño en el teatro y la poesía de Federico García Lorca », in *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*, Madrid Cátedra, 1985.
- PELEGRÍN, Ana, *Cada cual atiende a su juego. De tradición oral y literatura*, Madrid, Cincel, 1984.
- PELEGRÍN, Ana, « Lorca y las canciones de cuna españolas. Tradición y modernidad », *Boletín de la ILE*, 2ª época, n° 52, diciembre de 2003.
- RIESGO, Begoña, « Voyage dans le monde des formes du virtuel : l'écriture dramatique de Federico GARCÍA LORCA », in *Réel, virtuel et vérité*, Hispanística XX, 19, 2001, université de Bourgogne, pp 193-210.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981.

PAZ EN LA GUERRA: KATY HORNA Y LOS NIÑOS DE LA GUERRA DE ESPAÑA (1937-1938)

Nancy BERTHIER

CRIMIC EA 2561, Université Paris Sorbonne



Un bebé rubio en una bañera, risueño, supuestamente limpio, rebosante de salud, con un cuerpo de modelo para anuncios de leche infantil. La luz invade el cuarto de baño, reflejándose en las losas, alegrando lo que se asemeja a una foto de familia, casi intemporal. ¿Quién adivinaría que se trata de una joven huérfana de la guerra civil, de no saber que fue sacada la imagen en el local de la CNT en Valencia en el remoto año de 1937? Esta fotografía forma parte del conjunto de los 270 negativos de 6X6 que la fotógrafa de origen húngaro Kati Horna (1912-2000) donó en 1979 al Estado español, imágenes que cosechó

durante su estancia en España durante los años 1937-1938 y que había rescatado y conservado desde entonces¹. Sin duda esta foto, que lleva el número 65 en el conjunto debidamente numerado y ordenado por la fotógrafa, fue sacada para elogiar los esfuerzos de los anarquistas en la retaguardia y servir puntualmente de propaganda en la medida en que trabajó la fotógrafa para unas publicaciones libertarias (*Umbral, Tierra y Libertad*, en particular). Sin embargo, este tipo de fotografía no es una excepción en el conjunto de las 270 imágenes, sino todo lo contrario: más allá de una posible dimensión propagandística, es harto emblemática de una mirada sobre el mundo infantil propia de la joven fotógrafa y alejada del discurso visual sobre la infancia imperante en ambos campos, aunque con matices, en el que predomina un registro patético o dramático. Con contadas excepciones, los niños retratados incansablemente por Kati Horna durante su estancia en España imponen una imagen de la guerra en radical desfase con los modelos imperantes del fotoperiodismo y fotoreportaje de la época, fundamentada en una estética y una ética originales, cuyos principales rasgos vamos a tratar a hora de poner de realce y de entender.

En su libro *La guerre des enfants 1914-1918*, Stéphane Audoin-Rouzeau ha analizado cómo, con la primera guerra mundial, “conflicto de un nuevo tipo” en la modernidad del siglo XX, la figura del niño irrumpe a gran escala en la realidad y en el imaginario bélicos, generando “la primera gran movilización moral e intelectual de la infancia en el campo político europeo”². En una guerra cuyos métodos, duración y campos de acción se ensanchan, el protagonismo ya no es sólo el de los soldados sino de toda una sociedad y la van padeciendo tanto el niño héroe involucrado directamente en el conflicto como el

¹ Las imágenes rescatadas (no sólo hay negativos) van numeradas del 1 al 272 (no existen los números 175 y 176). Fueron reproducidas en el catálogo de la primera exposición que se hizo en torno a este fondo, *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)*, Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992 y más recientemente, se editó un CDROM (*Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002). Una segunda exposición (*Kati Horna, el compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil Española 1937-1938*), comisionada por Rafael Tranche, tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid en junio del 2009. Una muestra de estas imágenes se encuentra en la web del ministerio de cultura: http://www.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/kati_WAI/fondo.html

² “la première grande mobilisation morale et intellectuelle de l'enfance au sein du champ politique européen”, Stéphane Audouin-Rouzeau, *La guerre des enfants 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2004 [1993], p. 252.

pequeño civil de la retaguardia, que se convierte en el receptor de unas operaciones de propaganda destinadas a convencerle del papel que le toca desempeñar en ella. Sin embargo, la gran ruptura a nivel representativo aparece con la guerra civil española, “la guerra más fotogénica que jamás se haya visto”, según Claud Cockburn³. En efecto, el desarrollo del fotoperiodismo y de la difusión de fotografías impresas a gran escala que generan una voluntad casi compulsiva por cubrir un conflicto del que pronto se adivina que representa el preludio de una segunda guerra mundial, hacen del niño un protagonista icónico de la guerra, cosa inédita hasta entonces. A esto se añade la misma naturaleza de esta guerra de larga duración, en la cual los civiles van a ocupar un estatuto nuevo, tanto al ser enrolados en el frente como por convertirse en víctimas inocentes o al tener que enfrentarse con sus consecuencias en la retaguardia.

Si el niño se impone entonces como motivo iconográfico en las fotografías de la guerra civil, es también en la medida en que se trata de una figura fácil de instrumentalizar a nivel propagandístico en ambos bandos. Más allá de una voluntad de elogiar el heroísmo para galvanizar al pueblo en armas, existe otra forma propagandística que consiste en denunciar al enemigo mostrando las consecuencias destructoras de su acción sobre las inocentes víctimas civiles, en particular las mujeres, los ancianos y los niños. Estos van a cobrar un relieve particular en este discurso al representar por antonomasia la inocencia. Se impondrá por consiguiente la figura del niño víctima en las representaciones. Imágenes de niños atemorizados, heridos, muertos, hambrientos, descuidados, huérfanos invaden las páginas glaseadas de las revistas ilustradas. Las fotografías se emplean también para elaborar carteles y fotomontajes de un gran impacto visual, o se reproducen de manera estilizada. En la nueva retórica propagandística que se va imponiendo entonces, la figura del niño víctima ofrece la ventaja de ser un vector casi obligado de emoción. Y en una guerra que se juega tanto en el frente de combate como a nivel de una propaganda destinada al interior y al exterior, la carga emocional es fundamental por su capacidad de movilización rápida. Entre las fotografías más conocidas y difundidas de la guerra civil española, las que representan a niños contienen pues una carga emocional muy fuerte. Tres grandes categorías se imponen:

³ “the most photogenic war anyone has ever seen”, Claud Cockburn, *In Time of Trouble: An Autobiography*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1956, p. 252.

primero unas imágenes que escenifican al niño en un contexto excepcional que modifica su modo de vida, más o menos anecdóticamente, desde los nuevos juegos que inventa, hasta las lágrimas o el miedo. En segundo lugar, una serie de imágenes muestra cómo el niño experimenta la guerra en su propio cuerpo, con heridas, mutilaciones o la misma muerte. Por fin, uno de los motivos tal vez más difundido, por su vinculación con una tradición representativa occidental secular, asocia al niño con una madre protectora (niña con madre). Estas son las imágenes que han forjado el imaginario colectivo dominante de la guerra civil española en relación con la infancia⁴. Poco tienen que ver con las fotografías incansablemente sacadas por la joven fotoreportera húngara que llegó a Barcelona en 1937 encargada de tomar fotografías documentales para el Comité de Propaganda Exterior y realizar un álbum para la Confederación Nacional del Trabajo de la Federación Anarquista Ibérica (CNT-FAI) y que paseó durante casi un año su cámara Rolleiflex por tierras de España, viajando por el frente de Aragón, a Teruel, Valencia, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcázar de San Juan, Barcelona, Madrid.

Una estética de la banalidad

Cuando se considera el conjunto de las 270 fotografías rescatadas por Kati Horna de su estancia en España, resulta obvio que no es solamente su mirada sobre la infancia la que está en desfase con los cánones imperantes del fotoperiodismo y fotoreportaje de la época sino toda la serie o casi. De manera general, lo que llama la atención es la casi ausencia en ellas de lo más codiciado de la representación bélica : escenas de “acción” en el frente. De sus 270 fotografías de la guerra civil, solamente 3 se relacionan de modo más o menos directo con este tipo de iconografía : las 47, 48 y 200, en las que podemos ver a unos hombres con armas en el frente en situación de combate. La 48 es la única de ellas en que se representa la “acción” bélica propiamente dicha, con un soldado de espaldas apuntando al enemigo. Se trata obviamente de una excepción en el conjunto. Lo que interesa a Kati

⁴ No es que no existan fotografías distintas, alternativas (las hay por ejemplo en la obra de Agustí Centelles, de Chim e incluso en la de Robert Capa), sino que no pertenecen al canon representativo dominante tanto en la prensa como en las revistas ilustradas.

Horna en el conflicto no es su dimensión militar sino sus consecuencias en la vida diaria de la población, tanto la de los civiles como de los combatientes. En cuanto a la temática de los bombardeos, la fotografía prescinde de la misma manera de cualquier dramatización o “espectacularización” para centrarse en el motivo estático de las ruinas⁵. Como lo subrayó Rafael Tranche: “Horna llega después y nos muestra otra perspectiva. En ese sentido, su instante no es el del fotoreportero sino el momento en el que todos se han ido ya con las imágenes exclusivas”⁶.

La importancia cuantitativa de la figura del niño en la obra de Kati Horna es un indicio del lugar donde se sitúa, lejos del frente, lejos de la acción y del acontecimiento. Sobre los 270 negativos que rescató, un 25 por ciento o se centra en figuras infantiles o incluye a niños en el campo fotográfico, lo cual representa un porcentaje muy alto y delata el interés que siente hacia ese motivo. Por otra parte, Kati Horna no busca en las figuras de estos niños el “instante decisivo” que condensaría el valor del acontecimiento histórico y que sería susceptible de convertirse en icono, sino que muy al contrario, se mantiene obstinadamente en una cotidianidad sin relieve, sea cual sea el lugar donde opera, una calle, una carretera, un centro infantil, un hospital o un campo. En la fotografía número 108, sacada en el comité de refugiados de Alcázar de Cervantes (Alcázar de San Juan)⁷, cuatro niños fotografiados en leve picado están jugando en el suelo absortos, bajo la mirada de un pequeño compañero sentado. Si el mismo lugar con sus sillas vacías, si la presencia de una mujer atenta en el trasfondo, si los bultos amontonados en la profundidad de campo detrás de ellos, sugieren el contexto bélico, sin embargo, es en la cotidianidad y en cierta medida, la banalidad en la que se focaliza la fotografía.

⁵ He analizado el papel del motivo de las ruinas en sus fotografías, en “*El arte nuevo de hacer ruinas...*”, segunda parte del texto colectivo “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)” (Nancy Berthier, Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca), *Iberic@l*, n°1, primavera 2012, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/kati-horna-el-compromiso-de-la-mirada-fotografias-de-la-guerra-civil-espanola-1937-1938/>.

⁶ Rafael R. Tranche, “Fotografías de Kati Horna: fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla”, primera parte del texto colectivo “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)” (Nancy Berthier, Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca), *Iberic@l*, n°1, primavera 2012, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/kati-horna-el-compromiso-de-la-mirada-fotografias-de-la-guerra-civil-espanola-1937-1938/>.

⁷ Publicada en *Umbral* n° 28, el 24 de marzo de 1938, p. 16.



En la fotografía número 127, son ahora niñas las que protagonizan una imagen sacada junto a la escalerilla de un teatro callejero organizado durante los bombardeos de Barcelona en marzo de 1938. ¿Acabaría la función o estaría a punto de empezar? Se desprende de esta escena callejera una atmósfera lúdica y despreocupada muy alejada de la realidad de los dramáticos bombardeos. El encuadre imperfecto le confiere a la imagen un carácter de instantánea.



En cuanto a este grupo de la foto número 165, sacada en un centro infantil en los alrededores de Barcelona⁸, se dedica con un entusiasmo no disimulado a una sesión de gimnasia en una atmósfera soleada.

⁸ Publicada en *Umbral*, n° 29, 31 de marzo de 1938, p. 16.



En estas fotografías, Kati Horna, más que reportera, se hace cronista. Es lo cotidiano en su banalidad lo que la atrae. Si la guerra tiene indudablemente una dimensión militar y épica, no se agota en esta única dimensión. Fuera del heroísmo, fuera del acontecimiento que la gran historia no dudará en consignar, la vida sigue, en su inmensa banalidad y los niños de la guerra no son todos héroes o mártires sino que también muchos de ellos simplemente viven. La fotografía rescata del olvido una dimensión de la guerra que no forma parte de los códigos visuales del fotoreportaje de la época y le confiere una visibilidad. Podríamos decir que representa el envés del decorado desde el punto de vista espacial y, desde un punto de vista temporal, un “mientras” cuya existencia completa el mapa icónico de la guerra civil española.

Cuerpos sin dramatismo

No cabe duda de que la fotografía más conocida de la guerra civil española es la famosa fotografía del miliciano supuestamente sacada en septiembre de 1936 en Cerro Muriano por quien fue amigo de Kati Horna, el también exiliado de origen húngaro Robert Capa⁹. Con el tiempo, y a pesar de las polémicas recientes en torno a su autenticidad, esta imagen se ha convertido en icono en la medida en que, más allá de sus calidades estéticas, su tema, el de la muerte en combate, condensaba lo que se impondría como un nuevo paradigma en el fotoreportaje de guerra a lo largo del siglo XX, la representación de la violencia contra los cuerpos: heridos, mutilados y muertos, sea en el frente, sea en la retaguardia, invaden el campo fotográfico, imponiéndose como las figuras por antonomasia de las víctimas. La presencia de niños entre ellos añade un evidente dramatismo, a menudo utilizado por la propaganda. Las imágenes más emblemáticas de este fenómeno son las de los cadáveres de unos niños muertos durante el bombardeo del aeropuerto de Getafe el 30 de octubre de 1936, ofrecidas a la mirada de la comunidad internacional por primera vez en noviembre de 1936¹⁰, siendo después muy difundidas y utilizadas en los carteles de propaganda, pero también en postales. Imágenes de hecho impactantes, en las cuales es difícil de sostener la mirada. Los cuerpos anónimos sin vida, identificados en el tanatorio por unos números, fotografiados frontalmente con unos picados verticales, en plano corto cintura condensan el horror de la guerra: “Aquí no hay nada simbólico, accidental, eufemístico o estético: la muerte se mira enfrente”¹¹.

⁹ Se publicó por primera vez en *Vu* el 23 de septiembre de 1936 pero luego se difundió ampliamente.

¹⁰ Publicadas en *Regards*, 11 de noviembre de 1936, p. 12-13 y en *Daily Worker* el 12 de noviembre de 1936, p. 5.

¹¹ “Here is nothing symbolic, incidental, euphemistic or aesthetic; death is looked in the eye”, Caroline Brothers, *War and Photography*, Londres, New York, Routledge, 1997, p. 176.



© Jean Carlu, 1937. Editado por *Secours International aux Femmes et aux Enfants des Républicains Espagnols*, Paris

En las fotografías de Kati Horna, el tema de la violencia contra los cuerpos infantiles no es del todo ausente. En efecto, en el “Hospital del pueblo” de Barcelona, en marzo de 1937, la fotógrafa hace cuatro retratos de niños, tres de ellos en la cama (dos fotos representan al mismo niño) y una niña sentada. Sin embargo, obviamente estas imágenes ostentan un pudor respecto con los cuerpos que queda muy lejos de los paradigmas “voyeuristas” dominantes. Son imágenes pacíficas, sin tremendismo. Si las caras de estos niños son indudablemente graves, sus cuerpos cubiertos no dejan adivinar el motivo por el cual están hospitalizados: ninguna herida corporal es ostentada. Estas imágenes se vinculan con una cotidianidad hospitalaria que si despierta la emoción, lo hace en tono menor. Y sobre todo, representan un porcentaje bajísimo entre las imágenes de niños presentes en el conjunto. En efecto, en la mayoría de las demás, son los cuerpos sanos los que dominan. Tal es el caso de esa niña del comité de refugiados de “Alcázar de Cervantes” (Alcázar de San Juan),

fotografiada de perfil mientras está tomando una sopa (o algún gazpacho), en la foto 112¹². Sacada en plano corto pecho, con un leve picado, la niña está absorta en su tarea de llevar cuidadosamente su cuchara a la boca. Bien vestida y peinada, con un elegante pendiente en la oreja, bañada en una luz suave que llega de la parte derecha, esta niña de la guerra tal vez padezca –o haya padecido– de sus horrores; pero no es esta dimensión lo que atrae a la joven fotógrafa, sino más bien la dulzura de ese momento de paz en la guerra sobre el cual posa una mirada enternecida.



Lo mismo pasa con esa otra niña de Madrid con vestido de lunares, fotografiada en septiembre de 1937¹³ que dirige sus grandes ojos oscuros hacia la cámara, con su dedo índice en la boca y su rebanada de pan generosamente untada en la mano.

¹² Publicada en *Umbral*, n°12, 2 de octubre de 1937, p. 9.

¹³ Fotografía número 214, publicada en el periódico *Umbral*, n°12, 2 de octubre de 1937, p. 8.



En ciertos momentos, Kati Horna fotografía lo que podríamos considerar la antítesis del dramatismo, las sonrisas. En la foto número 220¹⁴, otra niña madrileña, algo mayor, ofrece a la cámara un rostro resplandeciente, con una sonrisa irradiante motivada por algo (o alguien) situado fuera de campo y hacia lo que dirige una mirada intensa y risueña. La ausencia de profundidad de campo hace que nos fijemos en este retrato alegre.

¹⁴ Publicada en *Tierra y Libertad*, nº 21, 11 de junio de 1938, p. 2.
ISSN 1773-0023



En resumidas cuentas, Kati Horna no suele buscar el drama de la guerra en la superficie de unos cuerpos infantiles heridos, mutilados o muertos. Movida tal vez por cierto pudor a la hora de enfrentarse con la guerra, practica lo que podríamos definir como una estética del contrapunto.

Madres con niños

En la propaganda de guerra, se trató de convencer de la barbarie del campo adverso evidenciando que el enemigo estaba destruyendo lo considerado entonces lo más sagrado, la familia. Como lo ha puesto de realce Caroline Brothers, “[...] la noción de familia amenazada se convirtió en un potente instrumento político” y se impuso como “una de las principales medidas de la destructividad de la guerra, siendo los daños causados a sus

elementos básicos el pretexto para una condena implícita y explícita en ambos bandos”¹⁵. La figura del niño se vinculó naturalmente con esta iconografía de la familia amenazada, debilitada o desintegrada. En el conjunto muy amplio de imágenes de la infancia víctima de la desestabilización familiar en tiempos de guerra, una figura se ha impuesto como un motivo recurrente y emblemático, la de la madre con niño. Una de las variantes más conocidas de este tema representa a una mujer con un niño en brazo sacada en una concentración en Barcelona con motivo del entierro de Durruti, pero que fue publicada recortada en un cartel republicano muy famoso del año 1937, que le confiere un sentido específico¹⁶. El cartel aísla a la mujer con el niño, gráficamente puestos de relieve en el centro de la imagen. En su parte superior, el motivo de unas ruinas y de unos aviones estilizados la re-contextualiza en el marco de un bombardeo de civiles. El texto, repartido en la parte superior e inferior del cartel, reza: “¿Qué haces tú para evitar esto?”. Obviamente, se apela a los sentimientos del espectador, supuestamente escandalizado por esa fotografía de una mujer atemorizada que protege a su indefenso niño, en un momento en que los republicanos, al sentirse aislados, tratan de conmover a la comunidad internacional con unas imágenes impactantes.

¹⁵ “[...] the notion of the family under threat became a powerful political instrument”, “one of the chief measures of the destructiveness of war, damage to its basic elements the pretext for implicit and explicit condemnations on both sides”, Caroline Brothers, *War and Photography*, op. cit., p. 123.

¹⁶ En “Miedo y terror en el Madrid republicano: de los bombardeos a la quinta columna”, Rafael Tranche pone de realce el papel fundamental de la imagen del niño en la propaganda republicana y en particular su utilización en los carteles, en *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española* (Dir. Nancy Berthier, Vicente Sánchez-Biosca), Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 115-126.



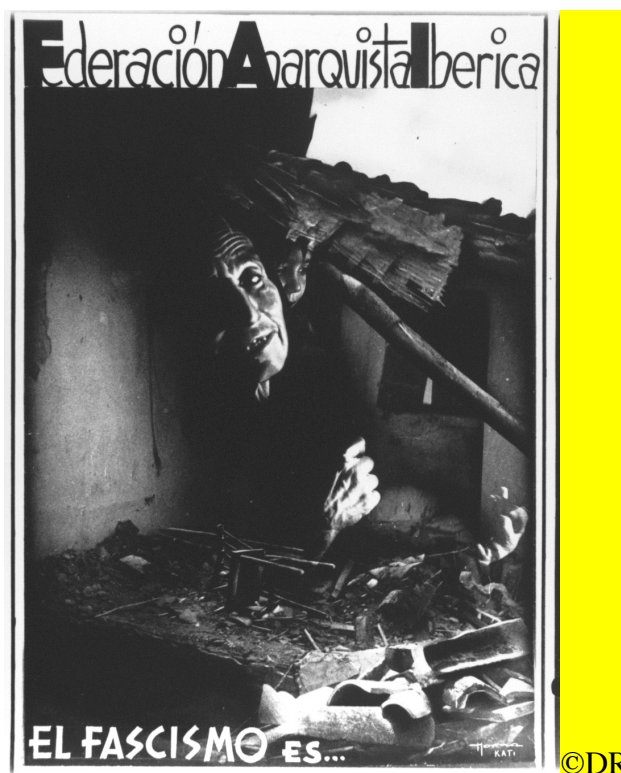
¿Qué haces tu para evitar esto? © Anónimo. Editado por el Ministerio de Propaganda, (Valencia) c. 12/1936-1/1937

Caroline Brother ha resaltado lo que este tipo de imagen debe a la presencia en ella de la iconografía cristiana y de su capacidad “para forjar nociones potentes de sufrimiento, resistencia y pathos en parte derivados de las creencias judeo-cristianas”¹⁷. Las figuras de Pietà, en las cuales las madres abrazan o descubren a un hijo muerto serían una forma extrema de este motivo.

En el conjunto de fotografías de Kati Horna, un fotomontaje se vale explícitamente de esta iconografía (imagen 186¹⁸), retomado en un cartel para la FAI cuyo cristal para su proyección cinematográfica es reproducido con el número 272.

¹⁷ “[...] to forge powerful notions of suffering, endurance and pathos, derived in part from Judeo-Christian belief [...]”, Caroline Brothers, *War and Photography*, op. cit., p. 151.

¹⁸ Publicada en la portada de *Tierra y Libertad*, n° 10, 10 de marzo de 1938.



El fotomontaje reúne tres de los principales motivos del conjunto de fotografías: una anciana, en el centro, que parece estar mirando al espectador, un niño detrás de su hombro izquierdo, al que protege, y las ruinas de un hogar devastado que forman un dramático fondo oscuro. El texto sobreimpreso reza “El fascismo es...”, con unos puntos suspensivos que sugiere que no existen palabras para calificar el fascismo y que la imagen las sustituye. La reunión de estos tres motivos que pertenecen a un espacio-tiempo distinto es lo que le confiere su dramatismo a este cartel. El motivo de la madre con niño en su modalidad dramática está presente en otras imágenes, pero de manera desviada, mediante la inclusión en el campo fotográfico de unos carteles ajenos, en particular en la foto número 172 en la que Kati Horna se interesa por una pared cubierta con carteles en las afueras de Barcelona. La representación de una madre con niño en brazo, estilizada, parcialmente arrancada en su parte inferior, coteja otras representaciones y se impone como “cita”. Pero lo que atrae sobre todo la mirada de la fotógrafa en esta imagen, más que este motivo, diminuto, es el conjunto de la pared, con una guerra que se inscribe “en creux” en ella mediante la serie de

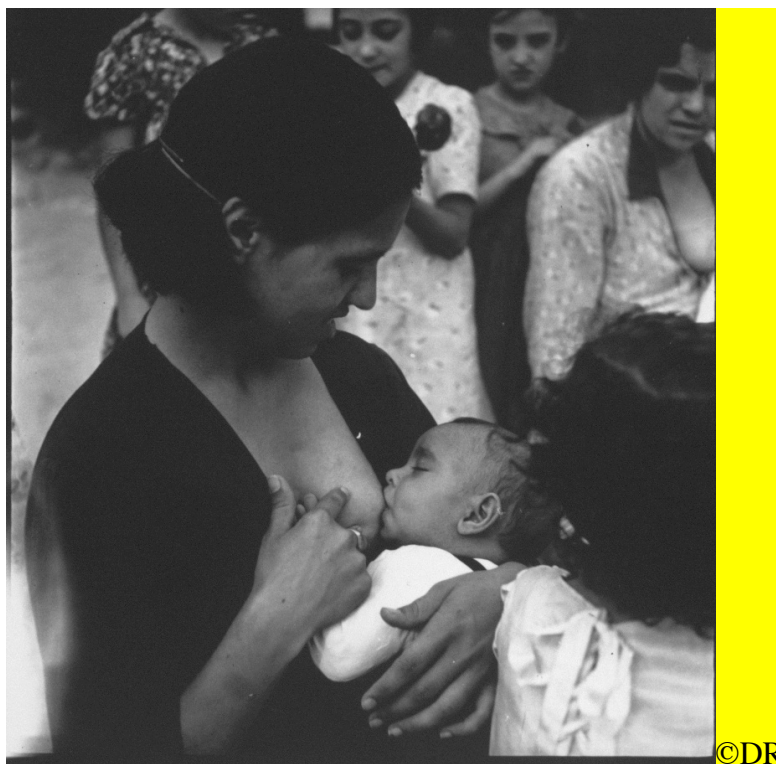
imágenes pegadas, es el espectáculo de un nuevo decorado urbano considerado como testigo mudo de la contienda.



Fuera de estas contadas imágenes, el motivo de la madre con niño está muy representada en el conjunto de fotografías de Kati Horna, pero en una modalidad radicalmente distinta. Las que más contrastan con la modalidad dramática son las que sacó la fotógrafa en un centro de acogida en Vélez Rubio, destinado a mujeres embarazadas de Madrid en agosto de 1937. La joven detuvo su mirada en unas madres con pechos rebosantes amamantando a su hijos recién nacidos. En la foto número 98¹⁹, un bebé glotón, con los ojos cerrados, algo dormido, está absorbiendo la leche materna mientras su genitora lo está mirando con una sonrisa cariñosa. Si el resto de la imagen, un grupo de niños y otra mujer sentada con un pecho al descubierto, sugiere el contexto dramático de una guerra que las ha obligado a abandonar su hogar, no obstante, nada en este primer plano delata la violencia del conflicto.

¹⁹ Publicada en la portada de *Umbral* n° 12, 2 de octubre de 1912.

Se impone al contrario una visión apaciguada que testimonia de cierta armonía, de un equilibrio vital, paralelo a la máquina de muerte que los rodea y tal vez en esto radique su crueldad. Pero la crueldad no emana del propio motivo icónico sino de lo que podemos inferir de él. Fuera de campo, la violencia no es la protagonista visual de estas imágenes.



Pocos datos se tienen sobre la estancia española de Kati Horna quien, después de volver a París, acabó instalándose en México en el año 1939, donde se quedó y siguió trabajando de fotógrafa hasta el final de su vida²⁰. Sus motivaciones, con sus 24 años, para desplazarse a España durante el conflicto, después de haber huido de Hungría y de pasar algún tiempo en París, no diferirían mucho de las de sus compañeros fotógrafos que mandaron al mundo entero sus famosas instantáneas, en el ambiente internacionalista que animaba a muchos intelectuales de izquierdas en los años treinta. Sin embargo, ella siguió un camino distinto,

²⁰ Alicia Sánchez Mejorada analiza sus reportajes gráficos realizados posteriormente en México, “Los reportajes gráficos de Kati Horna en la Revista *Mujeres* (1958-1968) », conferencia consultada en : <http://www.museodelestanquillo.com/documentos/Conferencia%20Kati%20Horna.pdf>

cuya originalidad trasluce en ese conjunto que “devolvió” a España, como parte de su memoria²¹, después de constatar que la democracia ya parecía atada y bien atada. Lejos de lo que se impuso como el canon estético de la infancia en tiempos de guerra, que sigue vigente hoy en día, la mirada de Kati Horna restituye a la realidad bélica una parte de lo que no accedió –o tan poco– al espacio mediático relacionado con el conflicto, con esas imágenes apacibles de un conflicto en cuyos márgenes la vida cotidiana seguía a pesar de todo. A diferencia de un Robert Capa, Gerda Taro, Agustí Centelles o David Seymour, la fotoreportera, según Rafael Tranche, “es capaz de captar algo de lo inmutable dentro del eco chirriante de la tragedia”²². Tal vez esa manera tan obstinada de alejarse del acontecimiento y del dramatismo inmediato permita entender por qué estas imágenes, si algo circularon en su tiempo, no forman parte del gran relato visual de la guerra de España: en estas fotos, “[n]ada aspira –por qué no decirlo– a la universalización; tampoco al instante irrepetible cuyo mito, naciente en esos frentes, fue la muerte en directo”²³. En una entrevista publicada en *Le Monde* en 1974, el fotógrafo francés Cartier-Bresson defendía una visión también desfasada con los cánones imperantes del fotoperiodismo, insistiendo en el carácter gratuito de la fotografía, la necesidad de que no se conciba como prueba, “no trate de demostrar nada” porque “[l]a foto no quiere decir nada, no dice nada, no demuestra nada [...]. Y todos lo que demuestran los que trabajan con ‘pruebas’ es su dimisión frente a la vida”²⁴. Considerados como un conjunto según la voluntad de la fotógrafa que nunca las vendió y que las ordenó e identificó con sus correspondientes pies de fotos, estos negativos de nitrato de celulosa no demuestran nada pero eso sí, muestran mucho o de modo distinto.

²¹ La colección está depositada en el Centro Documental de la Memoria Histórica y un duplicado en positivo se encuentra en la Filmoteca de Castilla y León.

²² Rafael R. Tranche, “Fotografías de Kati Horna: fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla”, op. cit..

²³ Vicente Sánchez-Biosca, “Tan lejos, tan cerca. Variaciones sobre la resistencia en algunas fotos de Kati Horna”, tercera parte del texto colectivo “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)” (Nancy Berthier, Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca), op. cit.

²⁴ “La photo ne veut rien dire, elle ne dit rien, elle ne prouve rien [...]. Et tout ce que prouvent ceux qui travaillent dans la “preuve”, c’est leur démission devant la vie », Henri Cartier-Bresson, *Le Monde*, 5 de septiembre de 1974.

**MIRADAS FÍLMICAS ESPAÑOLAS, CINE CON NIÑO Y OTRO CINE
PARA REPRESENTAR Y TRASCENDER LA INFANCIA**

Anne-Marie JOLIVET
École Polytechnique (Paris)

El tema de los niños o mejor dicho de la infancia, en la literatura o en el cine, siempre ha sido un eje importante de mi investigación. El castellano mantiene vivo el uso de dos términos : « niñez » e « infancia », tal vez este detalle ya sea interesante... ¿Es la infancia, un mero estado fisiológico pasajero y mutable, una construcción sociológica moldeada por varios determinismos, o un concepto antropológico? Tratándose aquí de « miradas », me limitaré a la representación de la infancia en el cine español.

Abarcando el periodo de las décadas seleccionadas, destacaré tres tipos de miradas. Una es melodramática y manipuladora, da una imagen idealizada, aséptica o ñoña de la niñez y está sometida a pautas religiosas o patrióticas y a ideales de conducta conformes con la norma imperante. La otra, más ligera, humorística y taquillera está pensada para entretener y llenar los cines de público popular o infantil. Eran comedias o « musicales » con niños que añadían a los buenos sentimientos, el folklore, la alegría flamenca y cierto optimismo conformista. La tercera mirada, más poética y profunda hace de la figura infantil el objeto de la búsqueda cinematográfica y problematiza la infancia como pregunta. En este *otro cine*, que me gusta llamar « cine de autor », el protagonismo infantil ya no es mero instrumento ideológico, demagógico o comercial sino elemento clave de la representación donde las imágenes revelan algo de la verdad de lo que es un niño y del supuesto paraíso que es, o no es, la infancia.

Tras enfocar con amplia panorámica cronológica el cine español de aquella época, trataremos de adentrarnos en lo peculiar de su filmografía evocando, con algunos ejemplos, esos tres tipos de miradas sobre la infancia. Nuestra ambición sería también de preguntarnos cómo puede el cine representar y trascender fílmicamente la infancia, e indagar en lo antropológico de la imagen del niño. Según palabras del investigador alemán Hans Belting¹: « En realidad la imagen no es sino una noción antropológica y es como tal que ha de imponerse hoy en contra de conceptos de naturaleza estética o ética ».

Aproximación y zoom cronológico sobre imágenes de infancia en el cine español

En aquellos años del siglo pasado, se pueden reseñar unas ochenta películas españolas con niños, sin que siquiera, a veces, aparezca el nombre del joven protagonista en los títulos de créditos. Se mantuvo cierta coherencia en el séptimo arte de España, donde siempre hubo niños en las pantallas, como también los hubo en los inicios de su literatura o en la edad de oro de su pintura. En los años veinte surgió en su cine silente un primer niño prodigio llamado Alfredo Hurtado, quien se hizo famoso en películas dirigidas por José Buchs, Florián Rey, Benito Perojo bajo el alias de *Pitusín*². Cuatro décadas después triunfa el pequeño Lolo García encarnando en *La guerra de papá* (1977) « El Príncipe destronado » de la novela de Miguel Delibes llevada a la pantalla por Antonio Mercero. Con hastío, el crítico Carlos Aguilar escribió: « Una ilustración más del sempiterno “*No hay placeres tan sanos como los del hogar*” » que se convirtió por obra y gracia del niño protagonista en uno de los mayores éxitos comerciales del cine español, elevando casi a la categoría de mito a Lolo García. Decididamente nuestro cine y los tiernos infantes han nacido para entenderse³. Esta película parece agotar ese filón agraciado y variopinto, especialidad del cine hispánico durante el franquismo. Si no carece de interés sociológico, al retratar una familia acomodada en los años pre-democráticos, ni de realismo y gracia escenificando las

¹ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, p. 11.

² Actuó con siete años en *La Buenaaventura de Pitusín* (1924) de R. Alonso y en películas como *La Chavala* (1924), *El lazarrillo de Tormes* (1925), *El pilluelo de Madrid* (1926) de Florián Rey. <<http://www.cineartistes.com/fiche-Alfredo+Hurtado.html>>

³ C. AGUILAR, *Guía del Vídeo-cine*, p. 486.

diabluras del niño, tampoco se sale de lo « déjà vu ». Ese mismo año, ¿*Quién puede matar a un niño ?* (1977) de N. Ibáñez Serrador daba la nota de terror discordante contra la socorrida imagen ternurista del niño que por otra parte, otros directores españoles ya se habían encargado de trastocar.

Hay que recordar que la realidad estructural de la endeble industria cinematográfica española, como la rígida censura del régimen franquista habían hecho del llamado « cine con niño » un verdadero género. En efecto desde los primeros films con *Pitusín* de A. Hurtado, que ya no se encuentran y el de A. Mercero con Lolo García, que pocos recuerdan, hubo muchos otros niños en la historia del cine español. Unos se hicieron famosos a nivel internacional impulsando un moderno sistema publicitario y comercial⁴ alrededor de su pequeña persona. Se puede citar a « niños actores » como : Jaime Blanch, Pablito Calvo, Marco Paoletti, Eduardo Nevola, Miguelito Gil, Joselito, Marisol, Angelino Gómez, Estrellita, Pulgarcito, Ana Belen y *last but not least* Ana Torrent.

Pero al principio y al final de las décadas que nos interesan, también hubo otro tipo de miradas documentales sobre los niños españoles. Tenemos en 1932 la terrible denuncia de Luis Buñuel en *Las Hurdes, Tierra sin pan*, y en 1975 *Canciones para después de una guerra*, material fotográfico y fílmico editado con original maestría por Basilio Martín Patino. En el primer film, se ven imágenes inolvidables de niños hambrientos, sin higiene, sin futuro, amenazados por terribles enfermedades endémicas y la muerte, sin apenas sepultura. El aragonés lúcido proponía imágenes de niños españoles que ni el gobierno republicano, ni el público mayoritario, estaban preparados a ver. Su mirada humanista, dura y a la vez poética sobre esa infancia olvidada es una denuncia sin cuartel contra la pobreza y la injusticia de las que los niños son las primeras inocentes víctimas. Estremece aún la ironía trágica de la secuencia en el aula donde se ven escolares desvalidos copiar la moral del día en la pizarra : « Respetad los bienes ajenos ». Cuarenta años después, el salmantino recogió el testigo de Buñuel, a su manera. En su famosa película de montaje, alienta el soplo del indómito espíritu de infancia que a pesar del silencio y las mentiras oficiales, busca la otra verdad. El

⁴ En 1955, el éxito internacional de Pablito Calvo en *Marcelino*, impulsó fábricas de muñecos a su efigie, grabación y venta de discos con canciones de *Marcelino* etc.

director independiente quiso recordar la realidad de los años de posguerra donde tantos niños hambrientos y sin hogar habían sido rescatados en las calles de Madrid por organizaciones caritativas de la Falange⁵. Con fondo sonoro de la copla de « La bien pagá », aquella infancia es mirada y mira de frente al espectador para despertar su desmemoria o abrir una brecha en su buena conciencia anestesiada por décadas de propaganda. En otras secuencias, se muestra a « los niños que nos robaron los rojos » regresando del exilio⁶, abrazando a su madre o angustiados buscándola; y también a un batallón de niños de muy corta edad, uniformados y listos para la defensa de una España de « yugo y flechas ». Se alude además a los cromos de artistas de cine o de futbolistas que coleccionaban algunos, a los libros escolares, a la religión omnipresente, a la moral patriótica del sacrificio, a los ejercicios espirituales, novenas y oraciones obligadas contra pecados y malos pensamientos. Se ven trozos del No-Do o de películas patrioterías hasta lo kitsch, y se oyen cuñas publicitarias y programas de radio. Esa película con canciones, imágenes y vivencias del pasado recordaba a los espectadores de 1975 ese acervo de cultura popular que nutrió la niñez española : sus coros y canciones infantiles, los viejos libros y los tebeos (para niñas : « La niña instruida » ; para niños : « Cantera de héroes » y demás « Flechas y Pelayos » o « Capitán Trueno »). Todo le sirvió al director para ensanchar la mirada socio-histórica retrospectiva sobre lo que había sido la infancia de unos y otros en aquellos primeros años de la dictadura.

Panorámica sobre varias décadas hispánicas de « cine con niño »

No por nada titulé uno de mis primeros artículos: « El discreto encanto del infanticidio...⁷ ». En efecto, me llamó la atención la utilización perversa de la imagen del niño, en algunos melodramas españoles de los años cincuenta. Como el niño de *Los contrabandistas de Moonfleet* (F. Lang, 1955) « considero que la aventura fue provechosa », ya que entre ese montón de películas con niño descubrí unas cuantas joyas que me llevarían a profundizar. Afortunadamente también, recientes ediciones de

⁵ Auxilio Social, Hogares de clasificación de la F-E-T y J-O-N-S. Se lee en el recorte de prensa : 50.000 niños asistidos diariamente, « El Auxilio Social ha iniciado la justicia de convertir la infancia desvalida en entusiasta de la Falange ».

⁶ En el titular del periódico : « Los niños que nos robaron los rojos vuelven a sus hogares »

⁷ A. M. JOLIVET, « Le charme discret de l'infanticide ou l'utilisation filmique de l'image de l'enfant dans quatre « mélos » de l'époque franquiste », pp. 293-305.

películas antiguas en DVD me han permitido colmar algunas lagunas y en particular la primera versión silente de *La Aldea Maldita* de Florián Rey.

Empiezo esta panorámica con un zoom sobre las dos películas de este director. Entre *La Aldea Maldita* de 1930 y la de 1942 se nota en ambas gran diferencia en las miradas sobre la infancia. El tema del niño y de la familia tradicional en contexto rural se relaciona con los males endémicos que solían aquejar la sociedad: patriarcado, mayorazgo, machismo y sado-masquismo en las relaciones de género. Comparar las dos películas permite comprobar que esos males, que las ideas de la República intentaron subsanar, se enconaron con el triunfo de la ideología conservadora y el proselitismo tanto castrense como clerical del franquismo. Ambas cintas escenifican el drama que el fatalismo meteorológico, el exodo rural y la tradición castiza de la honra han provocado en el hogar del humilde hidalgo Juan Castilla. En las dos películas, el niño de la pareja de Juan y Acacia es instrumento del castigo contra la joven madre. Al volver a encontrar a su esposa sirviendo en una taberna, Juan la obliga a regresar al hogar prohibiéndole terminantemente que hable con su hijo, ni que le mire siquiera, mientras viva su padre, el abuelo Martín a quien le afectaría demasiado su deshonor. En la década que separa esas obras de Florián Rey se nota una pérdida de autenticidad y naturalidad en la representación de la infancia. En la primera versión, no aparece reseñado en los créditos el niño que encarna al hijo de Juan y Acacia⁸. No obstante, éste desempeña un verdadero papel dramático a lo largo de la narración fílmica y la mirada del director revela un acercamiento sutil, sensible y realista a la infancia. En cambio, diez años después, el contexto político impone nuevas reglas y trastoca el fondo y la forma de la creación original de Florián Rey. Su « poema cinematográfico » premiado en 1942 en el festival de Venecia dista mucho de tener la concisión y la calidad expresiva del original. En el film de 1930, la figura infantil y materna existen como sujetos de carne y hueso en la pantalla, mientras que después son estereotipos del folletín aleccionador que exalta el sufrimiento redentor y el perdón cristiano a la madre pecadora. A pesar de los alardes técnicos y la iluminación del gran operador Enrique Guerner, el melodrama de 1942, en mi opinión, no consigue convencer, ni despertar la emoción. La mirada sobre la infancia resulta algo falsa y si nos sorprende que el

⁸ El actor Pedro Larrañaga y Carmen Viance en la Acacia.

primogénito infantil esté jugando con una muñeca mientras el abuelo Martín le cuenta la leyenda de los Reyes Magos, es quizás sólo porque, en realidad, el pequeño actor no era niño sino niña y se llamaba Victorita Franco como se comprueba en los créditos finales. Al empezar los preparativos de la teatral escena final del perdón solemne religioso a la madre repudiada, vemos al « niño » jugar en la casa con un animalito que no es perro ni gato, sino emblemático cordero blanco... Al final, cuando el padre crísticamente le lava los pies a la pecadora, un plano acercado del tierno infante mirando a su madre se congela, mitificándose así la escena del perdón en grabado o bajo relieve religioso. En 1942, la obra de F. Rey celebraba la ejemplaridad del perdón cristiano a la madre pecadora, redimida por el sufrimiento impuesto por el castigo machista. En esa película se especifica también que el niño importaba más como heredero del mayorazgo. De las dos niñas de Justo, el hermano de Juan, (éstas no aparecen en la primera película), cuando visitan al abuelo Martín, se dice que la mala situación económica obliga su padre a mandarlas a servir a la ciudad. Las niñas podían heredar belleza y zarcillos de la abuela, pero su destino no era ir a servir. Cuando la joven Acacia le suplica a su marido que se la lleve con él a la ciudad diciendo: « El niño está criado, ya no me necesita », luego acusándole: « ¡Egoísta, yo también tengo derecho a trabajar por los míos ! » éstas ya eran palabras mayores para el nuevo modelo político donde el papel social de la mujer casada consistía en dar hijos a la patria y dedicarse a sus labores.

Al contrario, la película de 1930, a pesar de arraigarse en la tradición secular de la negra honra y del *qué dirán*, ofrecía una mirada más convincente y conmovedora y le dedicaba muchos más planos a la presencia infantil y al drama materno. Las primeras secuencias se sitúan en el interior apacible de una casa rural, cerca de la lumbre, donde está cocinando la madre y dormitando el abuelo; se enfoca al bebé en tres planos acercados distintos : durmiendo como un bendito, con su madre tapándole para que no se resfríe, o llorando, despertado por la tormenta y consolado en brazos del abuelo. La ternura hacia el niño pequeño se escenifica también con su madre arrullándole (la letra de la nana aparece en el intertítulo), y en la mirada del padre que se acerca a ellos, cabizbajo, preocupado por las cosechas y el porvenir de su familia. Aparecen también planos « documentales » de varios otros niños aldeanos instalados en las carretas del éxodo rural entre cachivaques y ancianos, o en unas alforjas sobre mulas. Si la joven madre, cuyo marido ha sido encarcelado por su rebeldía contra el cacique del pueblo,

Tío Lucas, decide irse a trabajar con su hijo a la ciudad es por miedo a morir de hambre en ese desierto, como se lo explica a su suegro. Pero éste se hace con el nieto y cuando las dos amigas lo encuentran en las ruinas del castillo, el abuelo no consiente que Acacia se lo arrebate, gritándole (como lo especifica el cartel): « ¿Creíste que te lo dejaría llevar? Es mío, mío, lleva mi nombre y mi sangre! ». Se plantea ahí la moderna pregunta: « de quién es un niño » y del derecho a su custodia⁹ y recordamos también que las leyes de la República habían planteado ese tema legalizando el divorcio. Un fuerte picado enfoca a las dos mujeres entre los arcos de piedras del metafórico castillo en ruinas y nos deja intuir el dilema al que sucumbe la joven madre, desquiciada por la angustiosa situación, la ley patriarcal, las palabras tentadoras de la amiga y su propia curiosidad por lo desconocido¹⁰. Más adelante, en la ciudad donde Juan es capataz, varios planos acercados enfocan al niño, ya grandecito, dibujando con el dedo en los cristales de la ventana, esperando a su padre y mirando a los gañanes, o bien escuchando al abuelo. Dos o tres veces jugando con un avión que le ha regalado su padre mientras sus mayores están evocando el puntilloso asunto de la desaparición de la madre, se intercalan planos del niño como dejando claro que está distraído con el juguete pero también atento a la conversación. Es un niño de verdad, con un cuerpo y emociones propias, pero a él la madre castigada no tiene derecho. El día del primer día de escuela del niño, el padre le peina y le asea, y con orgullo le anima, según reza el intertítulo: « Ahora a la escuela, a aprender mucho para hacerte un hombre ». La cámara enfoca a padre e hijo en un plano largo, caminando de la mano hacia la escuela donde un maestro les acoge en el aula, y donde se ve también a otros niños y uno castigado de pie frente al pizarrón. Más adelante, dos planos intercalados muestran al hijo de Juan y Acacia llorando desconsoladamente, extrañando su casa. Este acontecimiento del primer día de clase, al que no puede participar Acacia la impulsa a salir a comprar para su hijo, con su dinero se supone, un muñeco de barbas y gafas en un puesto callejero. Deja el regalo a la vista para que lo encuentre su hijo cuando vuelva, pero ese detalle enfurece a Juan. La actuación del niño-actor es minimalista, se queda parado mirando a su padre.

⁹ *¿Quién me quiere a mí?* de Sáenz de Heredia trata ese tema de la separación de los padres en 1936 pero lamentablemente no haber visto esa película. Más adelante, en el periodo de la dictadura, desaparece el tema y sólo se habla del padre ausente como desaparecido o muerto.

¹⁰ No parece dedicar tiempo a las oraciones sino que se la ve en dos ocasiones leer una novela folletinesca según al parecer: *El castigo*, y el dibujo premonitorio de la portada muestra a una mujer amenazada o despedida con violencia por un hombre de espaldas. El maltrato doméstico es claramente aludido aquí.

Cuando éste le tira con rabia el juguete, se escabulle y cae en las escaleras, ¿acto fallido contra el desamor de sus padres¹¹? En el plano siguiente vemos a Juan recogerlo en las escaleras, repasarle brazos y piernas temiendo una fractura, a la vez que rechaza duramente a la inquieta madre. Son miradas finas, sensibles que no sensibilizan sobre la realidad impuesta al niño, inocente objeto de la venganza del padre contra la madre. Además, la figura materna encarnada por Carmen Viance es mucho más convincente que la de Florencia Bécquer en la siguiente versión. La primera Acacia existe como persona a lo largo de la película, se la ve leer una novela, hablar con naturalidad con el administrador que ha venido a ver a su marido, etc. A la muerte del abuelo, repudiada por su marido, no la vemos humillarse, y pedir limosna y pan por los caminos como la melodramática segunda Acacia. Fugada de la Casa de salud, se nos explica por medio de un recuadro en el periódico que lee Juan, que está enferma y padece la obsesión de los niños. Dos secuencias la muestran por las calles de la ciudad, sola ensimismada, requiriendo la presencia de niños. Impactan las escenas de rechazo de una mujer saliendo a buscar y encerrando en casa a sus hijos, y también el sadismo de un grupo de escolares que se regocijan apedreándola y gritando: « Esa mujer es de las que roban a los niños para cosas de brujería ». El desenlace de la película, en la vieja casa de la aldea despoblada adonde ha vuelto Acacia, no es en absoluto grandilocuente sino conmovedor. Ante el penoso cuadro de ella, cantando y meciendo la cuna vacía, el padre le tapa los ojos al hijo, pero emocionado acaba diciéndole que vaya a darle un beso a su madre. La escena conmueve por su verdad humana y su efectividad fílmica sin necesidad de mitificación grandilocuente. Viendo en panorámica películas de las décadas 40 y 50, pocas veces encontramos ese nivel de calidad. En 1930 asomaba una reflexión, un humanismo moderno y la mirada sobre la infancia del conservador Florián Rey en su primera versión no era « ideológica y manipuladora » sino más bien sensible, atenta a lo que podían sufrir un niño y su familia por acatar leyes trasnochadas impuestas por la tradición y el patriarcado.

El contexto de posguerra, el papel propagandístico asignado al cine nacional¹², el poder de la censura, dieron paso a un cine acartonado, falsamente realista, claramente

¹¹ Este motivo de la caída es felizmente retomado en la segunda versión donde el niño tira abajo de las escaleras su caballito antes de caer, también él, como auto-castigándose por el amor que, al parecer, le niega su madre.

¹² Véase el decreto del 2 de noviembre de 1938.

bajo influencia falangista y nacional-católica. La imagen del niño en ese cine censurado y subvencionado de la posguerra es una y otra vez manipulada con fines ideológicos. Aparecían en pantalla niños héroes o santos, redimidos o víctimas del comunismo¹³ en conformidad con la propaganda oficial. Más adelante se iba a fomentar otro tipo de cine con niños, más comercial y oportunista. La temática del niño permitía ablandar a los censores, no incurrir en pecados mayores, poder ser premiado/ subvencionado por la clasificación, y llegar a llenar las salas de un público popular o infantil poco exigente. En esas películas, la infancia y su representación resultan tópicas, superficiales, pocas veces realistas. Las figuras infantiles son pretextos para exaltar los valores de la familia cristiana, la educación nacional católica y su moral del sacrificio y de la sumisión. En la película cuyo guión fue escrito por el propio Franco, la emblemática *Raza* (1942) de J. L. Sáenz de Heredia, los hijos de la familia Churruca tienen las características propias del papel que les espera en la aventura místico-patriótica nacional. Su presencia en pantalla permite poner de realce la transmisión por sus modélicos progenitores de valores raciales y morales, y de paso exaltar los placeres hogareños del padre de familia de vuelta a casa. Es previsible que los niños van a seguir la huella de sus padres porque « de tal palo tal astilla » y porque la nobleza de sangre se hereda, como lo vemos en *Jeromín* (1953) de Juan de Orduña. En las películas de esa época, los niños de las familias acomodadas, suelen representarse felices y « normales », juegan, estudian, ríen y se riñen pero emprenden el camino que les marcan sus educadores. No falta tampoco una tía o una criada, sacrificadas y cariñosas para atenderlos o consentirlos. Y cuando, por desgracia tienen madres o padres que se han salido del buen camino o los han abandonado, entonces los niños suelen morir en un accidente, víctimas propiciatorias capaces de perdonarles con misericordia y hacer milagros desde el cielo. Aparte de la familia, se ven las instituciones escolares, clericales o militares que se ocupan de los niños y por supuesto les causan algún que otro problema : suspensos, castigos, férrea disciplina. Mención especial para los niños evocados con talento subversivo en *Novio a la vista* (1954) por Berlanga. Esos niños berlanguianos son capaces de soñar, enamorarse de verdad y rebelarse contra el autoritarismo de sus burgueses padres de

¹³ Evoquemos *Pequeñeces* (1950), *La Señora de Fátima* (1951), *Día tras día* (1951), *Jeromín* (1953), *Un traje Blanco* (1956), *Salto a la gloria* (1956), *El Maestro* (1957), *Murió hace quince años* (1954), *Salto a la gloria* (1956).

veraneo en la costa. La pandilla infantil de chicos y chicas muestra sus dotes organizativas contra los adultos despreocupados y ridículos aunque, terminadas las vacaciones, viene el desengaño y se impone la normalidad. El joven protagonista poco estudioso tendrá que ir a examinarse y su noviecita pronto se olvidará de su pequeño galán para comprometerse según la elección de sus papás.

En ese cine español de las primeras décadas franquistas menudean también niños pobres, o muy pobres y huérfanos. Nunca se sabe muy bien por qué murieron o desaparecieron sus padres... Son niños recogidos y educados por clérigos bondadosos, o bien por sacrificados tíos o abuelos. Los niños pobres, suelen ser representados como chicos espabilados, algo pillos, duchos en *el arte de ir tirando*; las niñas son buenas y abnegadas, a menudo son ciegas. Algunos también están enfermos, y su familia no tiene dinero para conseguir medicinas para curarlos, pero la solidaridad y el ingenio de un alma caritativa o de un memorioso maestro pueden hacer un milagro¹⁴. Tema propicio del melodrama popular, la pobreza y la infancia desvalida no tenía explicación, no se aludía a sus causas y la resignación era cristiana. Sólo en planos aislados de algunas películas, se veía que la chiquillería de los barrios pobres podía ser agresiva y rebelde. En *Surcos* (1951) de Nieves Conde por ejemplo, la caridad de unos caramelos a unos pocos niños pobres provoca la reacción violenta de una horda infantil chillona y hostil. Con otro estilo, y cuidando siempre la representación cinematográfica de la imagen infantil *Mi tío Jacinto* (1956) de Ladislao Vajda muestra la verdad humana del niño Pepote quien sobrevive en una chabola madrileña ayudando a su tío torero represaliado a mantener la dignidad y el sueño de torear de nuevo. El descubridor del actor infantil Pablito Calvo en *Marcelino Pan y Vino* (1954) se interesó de verdad en la figura del niño pobre como motivo visual¹⁵. Pone en escena su pequeñez y vitalidad física en sus trabajillos de supervivencia y en sus juegos improvisados, solo o con otros niños. Evoquemos, la corrida infantil donde unos chiquillos pagan unas perras a Pepote para que haga de toro pero luego, aun pagando, no le dejan torear y él, pobre, con su chaquetilla de muleta, consolándose citando a un recalcitrante burro. Filmando las vivencias de Pepote y del tío Jacinto Vajda enfocó con ojo crítico la poco reluciente trastienda de la sociedad española de posguerra. En cambio, en una película de

¹⁴ Tercer episodio de *Historias de la Radio* (1955) de J.L. Saénz de Heredia.

¹⁵ A. M. JOLIVET, « El niño y lo fílmico ».

aventuras rodada en scope y technicolor Vajda en los años 60¹⁶ habla de una familia de ricos armadores donde la madre y la tía del niño Luiso quieren alejar al joven de la vocación asignada por las figuras paternas. « Tiene obligación de aprender lo que hacen los hombres de su familia... basta con que aprenda a conocer lo bueno, lo grandioso, la mar » dice el abuelo a su hijo el capitán, algo menos rígido que su padre. La postura aleccionadora y la moral falangista del sacrificio por ideales viriles (« La ley del mar es ayudar, ayudarse, darlo todo por los demás, por el barco, por cualquiera que esté en peligro ») recargan demasiado la buena factura de la película. En los años sesenta, el cine español también producía « cine pedagógico con niño » donde se trataba de academias o campamentos militares, de reclutas o futuros almirantes.

Un tema recurrente en muchas películas españolas con niños de aquellos años es el de la reconciliación familiar. Por obra y gracia del pequeño o pequeña protagonista, ayudado por algún adulto conciliador, los más rígidos y rencorosos parientes de una misma familia hacen las paces¹⁷. Vuelve la armonía familiar y de paso, por supuesto también, se salva el patrimonio... La desunión o separación casi nunca es imputada a tragedias políticas del pasado reciente, al exilio o a las disensiones ideológicas que separaban entonces a muchas familias españolas. Por ejemplo en *El pequeño ruiseñor* (1956) Joselito, el niño « *del otro* », se fuga de la escuela de canto del monasterio porque añora mucho a su madre. Cuando llega a su casa se ve rechazado por el nuevo marido de ésta. Al huir desesperado, por sentirse culpable de la violencia del padrastro contra su madre, es atropellado por una manada de toros. Su destino melodramático es ser resucitado *in extremis* por el propio padrastro, quien consiente a ser el donante de la transfusión salvadora. El epílogo muestra a Joselito cantando, con camisa americana de cuadros, galopando junto al ganado de reses y en compañía de su nuevo « padre de sangre ». Reconciliación familiar, prosperidad y final feliz para la primera película del ruiseñor en la que notamos que un clérigo afirma: « la niñez y la tristeza son incompatibles ».

En efecto, los años sesenta españoles van a presentar una infancia de cine más alegre y vitalista conforme con la nueva imagen moderna y aperturista que se quería dar de

¹⁶ *El Alevín*, *María*, *Matrícula de Bilbao*, (1960) con guión de J. M. Sánchez Silva.

¹⁷ *El pequeño ruiseñor* (1956), *Un rayo de luz* (1960), etc.

España. Son comedias y musicales infantiles fomentados por subvenciones estatales¹⁸. Sus niños cantores son pequeños artistas populares « niños pobres con estrella » que imponen en las pantallas su voz de oro y su arte flamenco. Espontáneos, dotados de picardía y de buen corazón su figura real se confunde con un modelo fabricado de niños. La faceta femenina de Joselito, la rubia y pizpireta Marisol se convirtió en el icono infantil femenino del cine español. A lo largo de sus películas, se nota que la imagen que se quería dar de España era más moderna, desarrollada y urbana. Su vestuario y su infantil desparpajo desdibujaban un nuevo modelo, entre tradicional y americanizado, de la futura mujer española. Además del vestido típico o regional, también llevaba pantalones y se desenvolvía en cualquier entorno como la super-niña remedialotodo.

Esas figuras infantiles, cantoras, graciosas pero sin profundidad psicológica sólo eran « de cine », simples prototipos artificiales para películas taquilleras. Entre situaciones folletinescas, asoman también rasgos y defectos de la sociedad española de los años del desarrollo, del pluriempleo y de la tele pero siempre aligerando la realidad como en *La gran Familia* (1962), taquillera comedia de « *interés nacional* » de Fernando Palacios y Pedro Masó¹⁹. Ritmo, temas y situaciones específicos de la niñez²⁰, buenos sentimientos, diálogos divertidos y un buen reparto son los ingredientes que venden un modelo idealizado de familia numerosa. Quince hijos, un super abuelo (Pepe Isbert), un padrino oportuno (J. L. López Vázquez), sus optimistas progenitores, él, aparejador pluriempleado, ella dedicada a su casa y prole, conforman la simpática familia Trapp madrileña. De la tropa infantil, sólo unos niños cobran real protagonismo en pantalla pero está claro que hacer reír o llorar, enternecer o divertir al público con ellos, cantores o no, exaltaba la sacrosanta familia y hacía comulgar a muchos en el culto latino del « niño rey ».

Evidentemente no todos los directores españoles hicieron de los niños su renta, ni los vieron siempre de color rosa o azul, ni los pintaron como angelitos sin penas ni glorias. La infancia, *continente incognito* cuyo misterio eludían muchas de las películas antes evocadas, fue descubierta parcial o profundamente por algunos grandes directores

¹⁸ Las mejores calificaciones otorgadas por la junta eran la de « interés nacional » o de « Primera A ».

¹⁹ 47 semanas en cartel en Madrid después del estreno.

²⁰ Juegos, suspenso escolar, primera comunión, vacaciones veraniegas, fiestas navideñas.

españoles de los que hablaremos a continuación. Cuando el gran Buñuel de *Los olvidados*, vuelve a España para rodar *Viridiana*, apunta como de pasada cruciales realidades de la infancia: el abandono por « los señoritos » de sus hijos naturales, la falta de calor humano y de trato con los niños, el autoritarismo y la falta de respeto para con ellos en general, sin olvidar de apuntar el círculo vicioso de la miseria que los trae al mundo. « Los niños sólo son un estorbo » afirma uno de los mendigos, pero Buñuel hace de los lloros de las criaturas de Enedina un elemento dramático de la famosa secuencia de la cena. También es importante Rita, la niña de Ramona, quien por falta de educación es según dice Don Jaime « como un perrito » y « está hecha una salvaje ». En cambio, él se deleita viéndola saltar a la comba y su cuerpo infantil le resulta tentador... También deja claro Buñuel que Rita es, como muchos niños de su edad, pura curiosidad en acecho y preguntas sin respuestas que le provocan pesadillas y miedos nocturnos al « gran toro negro »²¹. La mirada de Buñuel sobre la infancia nunca es superficial ni ingenua, ni lo serán las de otros grandes del cine español que sabrán recoger el testigo.

Representar y trascender la infancia.

En efecto, más allá de representaciones manipuladoras o estereotipadas, y a pesar de las limitaciones impuestas por la censura, hubo miradas españolas centradas en lo que es realmente un niño. L.Vajda, Carlos Saura y Víctor Erice, en particular, supieron representar y trascender la infancia en sus películas. ¿Qué revelan sus imágenes del niño como sujeto y objeto de lo fílmico, y cómo lo lograron?

Se dice que el primer gran éxito internacional del cine español fue *Marcelino Pan y Vino* con el pequeño Pablito Calvo. Ya analicé varios aspectos de esta película²², me propongo ahora contraponer ese film modélico con sus famosos epígonos y estudiar más elementos de la representación fílmica del concepto de infancia.

Colaborando con J. M. Sánchez Silva el autor y guionista del cuento epónimo, Ladislao Vajda, director de cultura cosmopolita, trasladó a la pantalla en 1954 la historia milagrosa, añadiendo a la lectura evangélica una evidente carga simbólica

²¹ Rita : « Tengo miedo, un toro negro ha venido, está muy grandote. / « No hagas teatro y vete a dormir. Mentirosa, déjame en paz, vete y no molestes ! »

²² A. M. JOLIVET, *La Pantalla Subliminal*.

inspirada en el psicoanálisis²³. En el prólogo fílmico, una niña enferma y sus padres reciben la visita de un joven monje (Fernando Rey) que ha bajado al pueblo a visitarles el día de la fiesta Marcelino y de su romería al convento. Quiere recordarles al padre y su hija quién era el pequeño Marcelino cuya muerte milagrosa quizá sea salvadora. Empieza entonces un largo flash-back con la historia de los tres monjes fundadores del convento (la casa de arriba), y del bebé abandonado que ellos recogieron un día, bautizándolo Marcelino. Lo cuidan, lo miman y crece feliz educado por sus doce padres. El problema es cuando descubre un día que otros niños, como Manuel, tienen una madre de verdad y él sólo padres/madres con hábitos monjiles. Marcelino pregunta y se hace preguntas, desconfía de su padre/madre el cocinero Fray Papilla que le prohíbe subir al desván donde, dice, un hombre muy alto podría llevárselo para siempre. Los mecanismos del deseo y de la transgresión se ponen en marcha y lo que descubre el niño en el desván prohibido es a un Cristo con « cara de hambre ». El pan robado resucita al cuerpo crucificado y así Marcelino entabla amistad con el hombre del desván, trayéndole el pan y el vino que devuelven la vida. El niño se siente a gusto con ese Otro padre y le hace preguntas, cómo son las madres y cómo ver a la suya. La figura fílmica de luz y palabra accede a su demanda pero le pone un límite a su deseo: aunque no tenga sueño, tendrá que dormir, cerrar los ojos para ver a su madre. Fray Papilla, descubriendo el secreto del desván declara que el niño ha muerto en los brazos de Cristo. El joven monje del principio, de vuelta al convento, reza en la capilla señalando una pequeña lápida con el nombre de Marcelino y los apellidos crísticos.

Lo que cuentan las imágenes de Vajda, en cierta forma se adelantaba a la sociedad española de entonces. Hablaríamos hoy de terapia familiar, de cura por la palabra de un edipo problemático, de estructura familiar diferente, de derecho al niño y de los derechos del niño a conocer sus orígenes. A mi modo de ver, el film *Marcelino Pan y Vino* es una pequeña joya heterodoxa que dista mucho de ser lo que algunos prejuiciados críticos dijeron a veces. De inspiración franciscana, se puede vincularla con la palabra evangélica y el imaginario antropológico de los cuentos cuyo significado habla al subconsciente de cualquier ser humano de cualquier cultura²⁴. Ofrecía, en pleno franquismo, en 1955, la primera mirada artística, innovadora sobre la infancia aludiendo

²³ Vajda era de familia intelectual húngara exiliada en Viena, su padre fue guionista de muchas películas de W. Pabst donde los guiños visuales con significado psicoanalítico son patentes.

²⁴ De ahí su éxito internacional, incluso en culturas no marcadas por el cristianismo como el Japón.

con sutileza subliminal al contexto socio-histórico en que nació : años difíciles de la postguerra, niños expósitos y niños « robados » ; lucha de poderes, religioso (arriba) y civil (abajo) ; cultura del mimetismo, « ser como el guardia civil o como el Padre superior » ; exaltación mórbida de la muerte, « muerte milagrosa » de un huérfano en un convento²⁵. Si el enigma de la muerte del niño queda en la ambigüedad final y en el misterio de la obra de arte, lo que celebra toda la película es el milagro de la vida y del amor paterno, la gracia infantil y un nuevo concepto del padre. Pone en escena el deseo y la transgresión de un niño para que el ejemplo de Marcelino ayude a los niños a no ser sacrificados en el altar de la Religión, de la Patria o del ciego edipo. Muestra con humor y realismo a doce monjes con un bebé pues la infancia empieza con el amor recibido o no. Graciosos hallazgos de puesta en escena celebran la felicidad de los que le sirven de padre y madre a Marcelino. Veinte minutos de película preceden la aparición del niño Pabito Calvo encarnando con viveza y naturalidad al personaje. Su *debut* en pantalla es precedido por una poética evocación de un cuerpo que fue creciendo, dejando abandonada la cuna y otros objetos de la niñez. Se enfoca luego con una oportuna canción y planificación proxémica la presencia física del niño en pantalla, su movilidad, su gestualidad, su capacidad expresiva, su gracia en los actos cotidianos de despertarse, vestirse, lavarse, comer etc. La mirada de los que rodean al pequeño es tierna, cómplice, empática y la presencia de Pablito Calvo, solo en el plano o compartiéndolo con los actores del reparto, es casi siempre natural y espontánea. Transmitir visualmente la gracia infantil y hacer que Marcelino y sus extrañas circunstancias cobraran vida y credibilidad, fueron los retos que aceptó el director, además del desafío de representar a Dios en la pantalla.

¿Cómo lograron el director y su operador Enrique Guerner representar y trascender el concepto antropológico que define una etapa del desarrollo del ser humano? Creando una sutil distancia de intimidad con el niño, inventando una planificación que se me ocurrió designar por: « proxemía filmica ». Ésta permite, privilegiando planos acercados y primerísimos planos, implicar emocionalmente la mirada del espectador en lo que la cámara le está mostrando del niño interactuando con cosas o con personas dentro o fuera de campo. Recordemos los objetos del tesoro de Marcelino, los peldaños de la

²⁵ Vajda abordó claramente el tema de los crímenes sexuales contra niños en su excelente película: *El cebo* (1958).

escalera prohibida, los inquietantes cachivaches del ante desván, el pan robado y ofrecido, la faz crística, la ruedecita del placer sinestésico etc., y simplemente un niño, su rostro, su mirada, su sonrisa, una presencia en plenitud interactuando con alguien muy cerca, que comparte o no plano con él. La proxemía²⁶ es esa distancia de intimidad con el niño construida por la planificación y el encuadre que incluye en el plano, por la mirada, la luz o la voz, el fuera de campo. Lo proxémico resulta también del entorno espacial: lugar compartido como escondite, espacio de la intimidad, del juego, del secreto. Esa técnica de filmación del niño, interactuando con un actor o con el cuerpo ausente/presente del personaje del desván, acorta la distancia subjetiva que antropológicamente conectaba el espectador con recuerdos de la infancia (real o fantaseada), las preguntas sin respuestas (« ¿Por qué la luna es gorda y luego flaca ») o inquietudes ontológicas. Cada uno, según su capacidad interpretativa, puede intuir o descifrar en las imágenes construidas por Vajda y su operador Enrique Guerner, problemáticas psíquicas universales de la infancia: el deseo y lo prohibido, el origen y su enigma (filiación, género, alteridad), la fantasía (lo real y lo simbólico) y por fin la necesidad de dormir/morir por dentro para superar la prueba y seguir creciendo. La mirada fílmica sobre la mítica infancia del niño Marcelino trasciende la infancia desde una postura ética y estética. No es una de tantas películas con niños, sino, por todas esas razones, la primera obra maestra española sobre la infancia del cine español.

Carlos Saura, en tres películas de los años 70 (*Ana y los lobos*, *La prima Ángélica* y *Cría cuervos*), recogió el testigo de Vajda y de su admirado Buñuel para asomarse a la infancia en familias de la burguesía, vistas éstas como microcosmos de la sociedad franquista. Las tres películas marcan una aproximación cada vez más sutil de lo que es la infancia según Saura. Marcada por circunstancias históricas y políticas, el entorno familiar en que uno crece, los traumas y recuerdos que se han olvidado pero que siguen vivos e impiden ser felices, la infancia es esa etapa de los descubrimientos y de las preguntas que cada niño o niña se ingenia en contestar como puede. *Ana y los lobos* (1972) es un impactante film político-alegórico sobre una familia clánica encerrada en su autártica casona. Junto a la anciana e histérica madre (Rafaela Aparicio) viven sus tres hijos cuya tremenda educación transformó en adultos neuróticos. Saura muestra

²⁶ E. T. HALL, *La dimension cachée*.

cómo la convivencia familiar alrededor de la esperpéntica abuela pone en peligro a las hijas pequeñas de uno de ellos. Sus juegos traducen el ambiente mórbido y perverso en el que están inmersas a diario y los cantos infantiles no impiden que la más pequeña sufra terribles pesadillas. *La prima Angélica*, un año después, le permite al director centrarse en el tema de la infancia como tema de representación y medio de recuperación de la memoria histórica censurada. Él, como su guionista (Rafael Azcona) y el actor principal pertenecían a la « generación inocente », los que eran niños durante la guerra civil.

¿Cómo burlar la censura, cómo desde el presente y el recuerdo representar vivencias infantiles, imágenes reprimidas/olvidadas, recordadas/fantaseadas? ¿Cómo plasmar el va y ven entre Luis/Luisito inmerso en dos niveles de conciencia del pasado/presente que se entremezclan? La elección fílmica original y arriesgada de Saura fue la de confiar a un mismo y único actor (J. L. López Vázquez) los dos papeles y representar así la proximidad íntima, psíquica del niño de entonces con el adulto de hoy. Serio, introvertido y reprimido, Luis sigue siendo por dentro el niño Luisito que fue, porque los choques y traumas de la infancia bloquearon su capacidad de crecer y ser feliz. Representar al niño con su otro sí mismo de mayor, obliga al espectador a una mirada distanciada, dolorosa a veces. Esa elección produce primero en el espectador cierto malestar ante el cuerpo y el rostro del poco agraciado J. L. López Vázquez encarnando al niño, sobre todo cuando interactúa en proximidad fílmica con la niña-actriz Angélica (María Clara Fernández de Loaysa). Impactaba supongo a todos los que mentalmente se indentificaban con él, y que vivieron esos mismos traumas causados por los bombardeos, el miedo, la violencia física y moral, una religión mórbida, la amenaza y la paranoia²⁷, la muerte de un compañero, la sensación de culpa inducida por familiares o clérigos obcecados...²⁸

Si la representación de la infancia de Luis se dramatiza o se trasciende mediante el truco del mismo actor para los dos papeles, a su vez la espontaneidad de la pequeña actriz que encarna a la niña del presente diegético, hija de la prima Angélica y a la de la

²⁷ La película en blanco y negro *Los ojos de Londres* que les proyectaban los curas en la sala de cine de la escuela.

²⁸ Le quita a Luisito unas láminas de diccionario que representan las etapas del embarazo.

infancia compartida²⁹, recalca el contraste entre ambos, y obliga al espectador a buscar mentalmente la imagen frustrada del niño Luis. El magnífico personaje de las dos niñas pone de realce la feminidad y la picardía infantil. Al final de la película, el plano acercado de Angélica-madre peinando mecánicamente a su hija y ésta mirando a cámara, reprimiendo su emoción mientras su primo es castigado a correazos por su padre, es un buen ejemplo de lo que puede el cine para representar lo irrepresentable de la infancia. Pero la mirada de Saura también apunta algunos cambios en la sociedad, la libertad de tono y la gracia desenvuelta de la Angélica de 1973 dejan vislumbrar nuevo futuro después de Franco.

Last but not least dos ojazos negros y dos películas miran y trascienden la infancia y siguen mirándonos. La mirada de Ana Torrent traspasa décadas de la historia española pasando de la España rural de 1940 evocada en *El espíritu de la colmena* por V. Erice, al moderno Madrid de 1975 de *Cría cuervos* de Saura. Erice trabaja en proxemía fílmica los temas de la infancia y del cine. Empieza con la proyección en la oscura sala rural donde Ana (6 años), junto a su hermana Isabel (8 años), absorbe literalmente las imágenes del film de J. Whales, *El doctor Frankenstein*. El cine y la infancia son para el director el lugar mental y visual de la iniciación al misterio de la vida. Lo que descubre la pequeña en el cine es que existe el mal y la monstruosidad; en la película el monstruo mata a la niña y luego lo matan a él. Erice parte, en los créditos de inicio, de los dibujos de las niñas donde se evocan varios episodios del film. El dibujo es una de las formas naturales de expresarse y crecer por dentro que tienen los niños: viendo, observando, imaginando, recreando. ¿Cómo y a través qué circunstancias después de la iniciación a « la muerte de cine » va a encontrar Ana la respuesta al enigma de ser? Para la puesta en imágenes de esas preguntas –¿por qué el mal/ qué es un espíritu/ cómo es el cuerpo humano/ qué hay entre papá y mamá/ puedo ser grande también/ tengo yo la culpa?–, el director experimenta la misma técnica que Vajda con Marcelino; predominan planos acercados y primeros planos, cuchicheos o silencio, espacios cerrados o proxémicos (cine, habitación, cama, clase, escritorio del padre, album de fotos, casucha del fugitivo, espejo acuático del encuentro nocturno consigo misma y el monstruo. Esos momentos de intensificación de la presencia infantil en pantalla alternan y contrastan con otros en escala opuesta de plano de conjunto por ejemplo, cuando

²⁹ Sirven de marcadores temporales entre una y otra niña Angélica, los vestidos que lleva.

saliendo del cine las niñas gritan y corren expulsando físicamente la tensión emocional acumulada. Varios largos planos generales fijos, incluyen el motivo visual y musical del cuerpo infantil y de la canción (*Vamos a contar mentiras...*) apuntando la extraña relación semi mágica de la niña con el mundo : dilatada y desierta llanura castellana, vías del tren, casa abandonada, pozo, fuego de la hoguera, noche etc. El fugitivo no era *un espíritu* no era *de mentira* como en el cine, él sí tenía un cuerpo y ese cuerpo desaparecido ha sangrado, lo han matado, Ana jugó con él y le dio la manzana de su merienda y le ayudó como pudo. Al final, en estado de choque, rescatada de la noche de fuga, y devuelta a sus familiares, la pequeña se niega a hablar y a comer. « Lo importante es que tu hija vive », le dice el médico a la madre ; ahora Ana sabe que la quieren, que lo importante es la vida, y que su cuerpo necesita beber y ella, comunicar ; *el espíritu* le responde más allá de la noche y de la muerte... Esa mirada de Erice sobre la infancia es metafísica y poética, con ella por la imagen y en ella, trasciende también la realidad histórica, el silencio y el miedo impuestos por Franco a los que perdieron la guerra³⁰ y la infancia.

La visión de Carlos Saura en *Cría cuervos*, dos años después, es menos introvertida, más actualizada, pero se sabe que el director quiso que la protagonista principal de su película fuera esa misma Ana descubierta por Erice. Escribió el argumento pensando en Ana Torrent, dándole una hermana mayor y otra menor, y por supuesto sin creer en: « el paraíso infantil, ni en la inocencia, ni en la bondad de los niños » como lo dice Ana (Geraldine Chaplin), en plano fijo y mirando a cámara. *Cría Cuervos* se distancia del tema de la guerra³¹, pero no del entorno franquista puesto que el padre de las niñas es militar. Se inspira también creo yo, en otras películas famosas sobre la infancia (*Marcelino/ Allemagne année zéro/ Jeux interdits/ Les 400 coups/ El espíritu de la colmena*) y con esta obra prosigue su propia reflexión fílmica sobre la familia burguesa española, la infancia y sus traumas, lo real y el imaginario, la verdad/mentira del recuerdo y su representación. Se trata de cómo una niña de seis o siete años en relación fusional con su madre es testigo de su desdicha conyugal y de su larga enfermedad, y qué mecanismos de defensa pone en marcha para sobrellevar la pérdida y el duelo. La

³⁰ Su film *El Sur* (1983) es otra obra maestra sobre el mismo tema.

³¹ Igual que en *La prima Angélica*, el padre de Angélica 2 recalca que su hija no sabe nada de la guerra, Rosa la criada, contesta a Ana que no se acuerda muy bien en qué años era la guerra.

puesta en escena en proxemía fílmica de la niña, sola o con su madre, la criada, la abuela, sus hermanas u otra persona de la familia es casi constante y se hace con fluidez, con algún efectos de zoom y de cámara subjetiva, en particular para hacer participar el espectador en sus alucinaciones con aparición de la presente/ausente madre intensamente amada y recordada. Las secuencias de complicidad lúdica entre madre e hija son realmente entrañables y a la medida del trauma que constituye para la niña el haberla perdido. La violencia de sus afectos, la emoción sin palabras, el consuelo y la fuerza del imaginario, el odio contra el padre « responsable » o la tía Paulina que no es su madre, hacen entender la irresistible pulsión de muerte que la domina, incluso en el juego del escondite. Dicha pulsión obsesiva se manifiesta en el supuesto veneno en el vaso del padre, de la tía y propuesto a su abuela, en su fantasía de tirarse al vacío, en su deseo de morirse o de hacer morir. A Roní su conejillo, lo entierran las niñas como Dios manda, pero Maïté, la más pequeña, no recibe respuesta alguna cuando pregunta sobre la muerte. La pesadilla que cuenta la mayor en plano fijo frontal cuando están desayunando, recalca la familiaridad con la muerte de la cultura española del siglo pasado y el peligro que podía representar para mentes infantiles. Otro aspecto es la curiosidad de los niños por *lo no-dicho* y por la sexualidad entonces totalmente tabú. La pequeña Ana bebe las palabras y disparates de la criada Rosa acerca de los hombres en general, su padre en particular y su nacimiento como segunda hija no aceptada... evidentes indiscreciones peligrosas y perversas para el sano desarrollo psíquico de la niña. En semejante situación familiar sufre problemas de identificación que la vemos enfrentar de mayor, preguntándose « por qué quería matar a *su* padre », de qué sufría realmente su madre, qué tenía Amelia, amante del padre, que no tenía su madre, por qué quiso adueñarse de la pistola paterna y apuntó a su tía que estaba empezando una relación con el marido de ésta. Un « miedo a lo desconocido, cosas que no se pueden olvidar », la infancia puede ser ese lento proceso vital, esos fantasmas del pasado que se llevan dentro para toda la vida y con los que, a veces, hay que ajustar cuentas. La mirada de Saura deja ver lo complicado que es ser una niña como Ana entre adultos que ofrecen imágenes poco positivas de la vida. Por suerte, la convivencia con hermanos ayuda a los niños a crecer, y escuchando la canción de Jeannette las tres niñas relativizan lo del « eterno amor » y les entra ganas de bailar y de divertirse. Disfrazarse, imitar en un juego de rol a papá y mamá, es otra forma de poner a distancia a los padres.

Burlándose de sus riñas y celos las niñas también experimentan algo de la frustración de su madre, reclusa a su papel de madre y ama de casa como mandaba entonces la norma social y el desigual reparto de poder entre géneros. Esas secuencias de las tres hermanas jugando en su habitación, o de Ana sola, hablando con sus muñecas, son una genial aproximación a lo que siempre ha sido el mejor recurso de la infancia : el juego.

La mirada fílmica sobre la infancia española entre 1930 y 1975 puede haber sido superficial, manipuladora o demagógica pero no fue eso en absoluto cuando correspondió al impulso creativo de artistas que se plantearon ética y personalmente el problema de la representación del niño como ser y sus circunstancias. Esos directores españoles: Vajda, Saura, Erice, como intentamos subrayarlo en algunas de sus películas, lograron trascender o plasmar algo del concepto antropológico de infancia en lo fílmico. Sus representaciones estéticamente pensadas nos acercan a la intimidad de los niños para que su rostro, su emoción, sus vivencias infantiles en pantalla conecten con lo intemporal y universal de la infancia. Ese es el misterio antropológico del gran cine: ofrecer a los espectadores un encuentro íntimo, individual y colectivo, en las imágenes que representan lo que todos hemos sido y algunos seguimos siendo: niños.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos, *Guía del Vídeo-cine*, Madrid, Cátedra, 1990.
BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966.
JOLIVET, Anne-Marie, « Le charme discret de l'infanticide ou l'utilisation filmique de l'image de l'enfant dans quatre "mélos" de l'époque franquiste », *Actes du Colloque Style et Image au XXème siècle*, Hispanística XX, Dijon, Université de Bourgogne, 1993, pp. 293-305.
JOLIVET, Anne-Marie, « El niño y lo fílmico », *Archivos de la Filmoteca*, n° 38, Valencia, 2001.
JOLIVET, Anne-Marie, *La Pantalla Subliminal*, IVAC-La Filmoteca, col. Textos n° 26, Valencia, 2003.

<http://www.cineartistes.com/fiche-Alfredo+Hurtado.html>

SOMBRA DE LA INFANCIA: *LA MORTE ROUGE* DE VÍCTOR ERICE

Pascale THIBAUDEAU
Université Paris 8

Este trabajo excede los límites temporales definidos por este proyecto puesto que se interesa por la mirada retrospectiva que el cineasta Víctor Erice dirige, en el año 2005¹, hacia su propia infancia y hacia el trauma iniciático que supuso para él el descubrimiento del cine. Por el tiempo referencial al que se cierne (la posguerra), *La Morte Rouge* puede incluirse sin embargo en el corpus de obras estudiadas en el marco de esta reflexión colectiva sobre la infancia entre 1920 y 1975, en la medida en que procede a la vez de una indagación psicológica y de una labor de reconstitución histórica.

Se trata de un medimetro realizado con cámara digital para la exposición « Erice-Kiarostami Correspondencias » producida por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el 2006. La película no se ha exhibido en las salas de cine como tampoco ha visto la luz el proyecto que tenía Erice de incluirlo en un tríptico titulado *Memoria y sueño* para que tuviera una difusión como largometraje².

Una escena originaria

En *La Morte Rouge*, el cineasta cuenta su primer contacto estremecedor con el séptimo arte, a los cinco años, a través de una película de miedo, *La garra escarlata* (*The Scarlet Claw*) de Roy William Neill, realizada en 1944 (fotograma 1). Esta

¹ Año del rodaje, el año de producción es 2006.

² Después de una larga espera, se ha acabado por editar en DVD, en diciembre de 2011: V. ERICE, *La Morte Rouge*.

experiencia fundacional, la recogería más tarde, sublimándola en su primer largometraje *El espíritu de la colmena*, realizado en 1973, en donde la pequeña Ana es iniciada al mundo de la ficción cinematográfica mediante la proyección de la película *El Doctor Frankenstein* de James Whale (fotograma 2). Un descubrimiento que constituye una etapa decisiva de la evolución del personaje y de su aprehensión del mundo. Entre ambos polos, 2005 (*La Morte Rouge*) y 1973 (*El espíritu de la colmena*), se tensa una línea invisible, la de la memoria de un pasado individual y colectivo –el de la posguerra– de la que emergen, cristalizadas por el cine, unas imágenes de horror acompañadas por la revelación de un misterio insospechado.



Fotograma 1 Víctor Erice, *La Morte Rouge*, 2005



Fotograma 2 Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, 1973

Durante la larga posguerra española, el cine fue este refugio de sueños y ficciones al que la gente acudía masivamente para escapar de una realidad siniestra y celebrar lo que

Miguel Marías designa como un « enigmático y sorprendente rito laico³ ». Para la generación llamada inocente a la que pertenece Víctor Erice –nacido en junio de 1940–, el cine sería este lugar de descubrimientos en el que se formaría su mirada sobre el mundo. Una mirada que, en aquellos años, no sabía distinguir entre realidad y ficción, y mucho menos cuando éstas infundían igualmente miedo. En *La Morte Rouge*, la voz en off del propio director apunta, hablando del No-Do que inauguraba las sesiones de cine: « este testimonio documental era el sustrato de realidad sobre el que unos minutos después se asentaría la ficción. Pero esto, el niño no lo sabía; para él ficción y realidad eran aún la misma cosa⁴ ».

Sin embargo, la ficción de *La garra escarlata* en la que los famosos Sherlock Holmes y Watson desenmascaran a un cartero criminal llamado Potts, fue lo que llevó al niño a enfrentarse con la tremenda realidad de su condición mortal: « Fue así, en medio de aquello que la mayoría de la gente consideraba un pasatiempo, cómo el niño descubrió que las personas morían; es más, que los hombres podían dar muerte a los otros hombres ». El narrador de *La Morte Rouge* relaciona de esta manera el descubrimiento del cine con la revelación de esa verdad ontológica que Heidegger llama el ser-para-la-muerte (*Sein zum Tode*)⁵. Una doble correlación entre cine y muerte, ficción y realidad que determinaría para el niño la pérdida de la inocencia y su destino de cineasta.

La huella: lo que permanece y lo que se borra

La Morte Rouge es un largo monólogo (un soliloquio apunta el subtítulo), verdadero texto literario murmurado en voz en off por el cineasta al oído del espectador, en un tono de confidencia melancólica que envuelve unas palabras ceñidas a la música de Arvo Pärt: *Cantus in memory of Benjamin Britten*. La voz y la música⁶ guían al espectador en el montaje de imágenes que lo invitan a un viaje en el pasado. Como siempre en la obra de Erice, la melancolía procede de una reflexión sobre el paso del tiempo y lo efímero de las realizaciones humanas inscribiendo este film en la

³ M. MARÍAS, « Introducción a la caverna oscura », dans *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catálogo de la exposición (del 9/02/06 al 21/05/06), p. 97.

⁴ A partir de ahora, todas las citas sin referencia provienen del texto leído por el narrador de la película.

⁵ M. HEIDEGGER, *Être et Temps*.

⁶ También aparece la melodía al piano « Angélico » de *Música callada* de Federico Mompou.

continuidad ontológica del cortometraje *Alumbramiento*. Éste fue realizado para el díptico colectivo *Ten minutes older*⁷ cuyo encabezamiento consiste en un plano del agua de un río precedido por la traducción inglesa del pensamiento de Marco Aurelio: « Time is a river, the irresistible flow of all created things. One thing no sooner comes into view than it is hurried past and another takes its place only to be swept away in turn »⁸. Como un eco a este *incipit*, *La Morte Rouge* se abre con planos en color de unas olas rompiéndose en la playa y empieza la voz en off: « El mar... Se diría que sólo el mar permanece. El resto es distinto o se ha borrado con el tiempo, como las huellas de unos pasos en la arena ». La cámara parece seguir las huellas desdibujadas en la arena para adentrarse en un pasado en blanco y negro de imágenes lejanas en donde la voz del narrador convoca un conjunto de imágenes de origen múltiple que nos hacen remontar el tiempo a partir de la Concha de San Sebastián. Al final de la película, vuelven, a modo de clausura, estos planos de la playa en color, marcando el regreso a un presente atemporal, al eterno presente del mar inmutable.

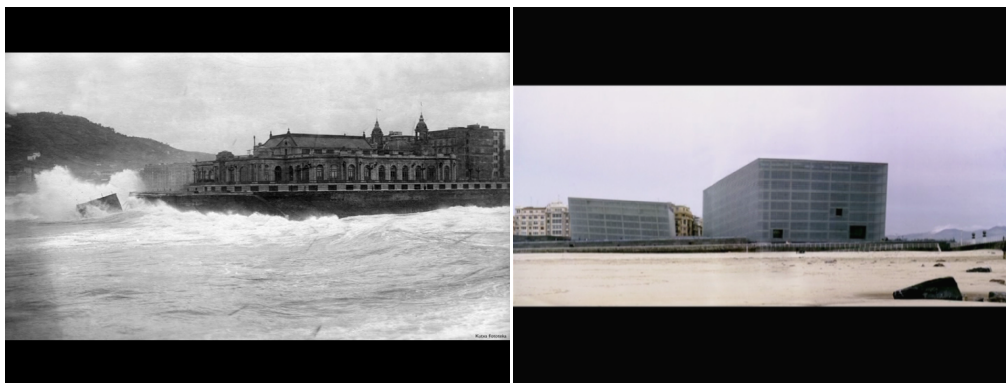
En cuanto al tiempo perecedero, el de la historia de los hombres y de las naciones, el del individuo mortal, surge ante los ojos del espectador mediante imágenes de diverso estatuto y múltiples procedencias: imágenes de archivo en blanco y negro, fotos de periódicos y tarjetas postales antiguas, planos del No-Do, fotogramas y extractos de la película de Roy William Neill... Articuladas muchas veces por fundidos al negro o encadenados, las imágenes aparecen y se desvanecen como sombras en la pantalla. Estas figuras predilectas del cineasta plasman en la textura misma de la imagen cinematográfica tanto los mecanismos de emergencia mnésica como los del olvido⁹. Mientras tanto, la voz del narrador explora el pasado partiendo de un punto espacial preciso que ha sufrido las metamorfosis del tiempo: el Casino Gran Kursaal de San Sebastián (fotograma 3) inaugurado en 1922, derribado en 1973 y en cuyo lugar se erigió el actual complejo cultural del Kursaal (fotograma 4) en el que tienen lugar la mayoría de las actas del Festival de Cine de San Sebastián. En este lugar mítico

⁷ Film colectivo en dos partes: *Ten minutes older: The trumpet* y *Ten minutes older: The Cello*, realizado en 2002, en el que participaron numerosos cineastas como Aki Kaurismaki, Werner Herzog, Jim Jarmush, Wim Wenders, Spike Lee, Chen Kaige, Jean-Luc Godard... La película no fue distribuida en las salas de cine.

⁸ « El tiempo es un río, un flujo irresistible formado por todas las cosas. En cuanto aparece una cosa ante nuestros ojos se la lleva la corriente y otra coge su sitio para ser arrastrada a su vez ». (M. AURÈLE, *Pensées pour moi-même*, Livre IV, XLIII).

⁹ Cf. P. THIBAudeau, « Le rôle des fondus dans l'élaboration mémorielle au cinéma », pp. 71-82.

reconvertido en teatro y cine después de la prohibición del juego en 1923, vio el niño la película iniciática.



Fotograma 3 Fotograma 4

Víctor Erice, *La Morte Rouge*, 2005

El recuerdo es asociado a un lugar preciso cuya arqueología reconstruye la película a partir de imágenes pobladas de fantasmas:

Me pregunto qué habrá sido de aquellos fantasmas que más de uno creímos ver alguna vez en la noche, vagando por los alrededores del casino. Los fantasmas de jugadores y crupieres, de camareros y cocineros, de músicos y artistas de variedades: muertos anónimos en su mayoría, desvanecidos en la nada, como el edificio monumental que un día habitaron.

A estos fantasmas de personas reales que vivieron los años gloriosos del casino¹⁰, en la Belle Époque, el cineasta opone los personajes de ficción, entre los que destacan Sherlock Holmes, el doctor Watson y el cartero malvado Potts. Gracias al poder del cine, éstos, dice, « superaron el carácter efímero de su existencia ». No quedan huellas de los precedentes, en cambio los seres de ficción parecen inmortales mientras permanece su recuerdo en la memoria colectiva y en los archivos de las filmotecas.

Varios planos reconstituidos por el propio Erice vienen completar las imágenes recopiladas; en ellas aparecen, por ejemplo, los rostros de los espectadores adultos viendo la película, la silueta temible de un cartero entrando en la casa del niño para

10 « Emblema de la ciudad, orgullo de su burguesía, inaugurado en 1922 por la reina de España » precisa el narrador.

repartir cartas, las sombras que se deslizan en la ventana y el techo de su habitación como proyectándose en una pantalla originaria en la que cogen forma sus terrores infantiles (fotograma 5). Mediante estas imágenes heterogéneas, la memoria fílmica va explorando, reactivando y reconstruyendo un pasado remoto de experiencias sensibles entre las que la mirada ocupa un sitio determinante.

Sin embargo, al niño no se le ve casi, salvo fugazmente en una foto con su hermana y en otra, reencuadrada, en la que aparece solo, serio y grave, mirando al objetivo de la cámara fotográfica. Mientras que en *El espíritu de la colmena*, la cámara captaba la fascinación mezclada de incomprensión de Ana (fotograma 6), en *La Morte Rouge*, el impacto del trauma recibido por la visión de la película sólo es referido por las palabras que dan forma al recuerdo.



Fotograma 5 Fotograma 6

Víctor Erice, *La Morte Rouge*, 2005 Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, 1973

Como en aquella película en la que desplazaba en el personaje de Ana esta experiencia primitiva, el pudor incitó al cineasta, en la primera versión del texto publicada en el catálogo de la exposición, a crear un intermediario literario que advertía: « [esta historia] me la contó alguien muy cercano, un día que hablamos de nuestras primeras experiencias cinematográficas¹¹ ». En la película desaparece esta tercera persona, pero se mantiene una distancia entre el yo presente del narrador que indaga en el pasado, y el que fue, al que siempre designa como « el » o « aquel niño ». Refiriéndose a esta asimilación de dos realidades temporales del mismo ser, el cineasta

¹¹ V. ERICE, *La Morte Rouge*, en *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catálogo de la exposición, p. 87.

escribe, en el catálogo de la exposición, que se trata de un « inevitable vaivén que en este trance da cuenta de la inconsistencia del sujeto. Porque, ¿quién es el que recuerda?¹² », pregunta.

Presencia del espectro

El que recuerda, para el espectador, es una voz, emanación de un cuerpo ausente que sobrevuela las imágenes y parece tener su origen en los planos iniciales del mar. Una voz que, como las olas, es la manifestación visible o, en este caso audible, de un movimiento profundo y potente, irreducible a la espuma de las palabras. El cuerpo del que proviene la voz es el del cineasta que intenta restituir la experiencia de aquel niño que fue algún día y que todavía pervive y actúa en algún lugar de su ser. Lugar imposible de localizar, en las sombras de su inconsciente, como es imposible localizar aquel pueblo de *La garra escarlata*, « La Morte Rouge », « perteneciente a un país que no figura en los mapas, llamado cine ».

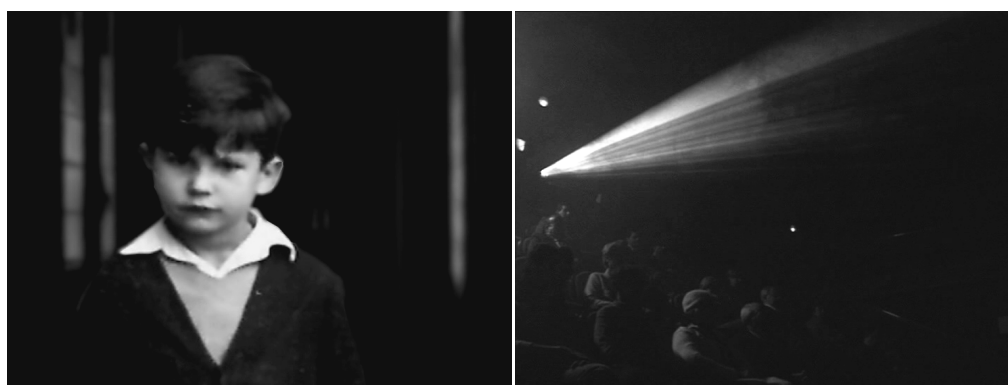
Cualquier adulto lleva en sí la huella del niño que fue y éste lo habita como un fantasma ocupando una casa. Para un cineasta, convocar la figura del niño en sus películas consiste a menudo en dejar paso a estos fantasmas exponiéndolos a la luz del cinematógrafo para darles visibilidad en la transparencia espectral de las imágenes. Este proceso de exhumación se aproxima a un trabajo sicoanalítico que desemboca en una sublimación del pasado en la imagen presente. Se trata a la vez de un trabajo de la memoria y de elaboración de un relato en el que cogen « cuerpo » en la imagen los acontecimientos determinantes de una experiencia remota.

La dimensión marcadamente espectral de la película se debe mucho al hecho de que se trate esencialmente de un montaje de fotografías a propósito de las que dice Roland Barthes que son « l'ectoplasme de "ce qui [a] été" [...] un réel qu'on ne peut plus toucher¹³ ». Toda la reflexión desarrollada por Barthes en *La Chambre claire*, a partir precisamente de una foto de su madre cuando era niña, encuentra en la película de Erice un eco evidente. La suspensión temporal en que consiste la captación fotográfica, esta

¹² V. ERICE, « Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a *La Morte Rouge* », en *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catálogo de la exposición, p. 86.

¹³ « el ectoplasma del 'esto ha sido' [...], una realidad que ya no se puede tocar », R. BARTHES, *La Chambre claire*, p. 136.

congelación del movimiento, del flujo de la vida es lo que convierte cualquier imagen fotográfica en tumba: « En me donnant le passé absolu de la pose [...], la photographie me dit la mort au futur. [...] Que le sujet en soit mort ou non, toute photographie est une catastrophe¹⁴ ». En la mirada del niño que nos mira desde su propia desaparición (fotograma 7), se abre el enigma del ser y de su aporética persistencia en el tiempo. Con los filósofos que se interrogan sobre el concepto de identidad del ser¹⁵, podemos decir de este niño, que *es* Víctor Erice y al mismo tiempo que ya *no es* él. Pero también podemos considerar que, en el desdoblamiento del sujeto en el « yo » presente de la voz en off y en el « aquel » visible pero ausente de la fotografía, se produce una revelación, en el sentido fotográfico de la palabra, la revelación de la presencia de los fantasmas que lo habitan desde siempre. Por supuesto, semejante planteamiento no tendría la misma relevancia si la película no indagara precisamente en el recuerdo del momento decisivo en que el niño descubrió su condición mortal.



Fotograma 7 Fotograma 8
 Víctor Erice, *La Morte Rouge*, 2005

Esta confluencia de elementos que tejen una red significativa entre la dimensión espectral del cine y de la fotografía, la muerte, la memoria, la infancia, el inconsciente y la constitución del sujeto, no dejan de recordarnos otra película de montaje fotográfico, *La Jetée* de Chris Marker (1962), con la que, además de varios puntos en común, *La Morte Rouge* comparte una misma preocupación metafísica. Si bien el argumento de

¹⁴ « al entregarme el pasado absoluto de la pose [...], la fotografía me dice la muerte en futuro. [...] Haya muerto o no el sujeto, cualquier fotografía es una catástrofe », », R. BARTHES, *La Chambre claire*, p. 150.

¹⁵ Desde Platón hasta David Lewis, pasando por Locke, Leibniz, Hume y otros muchos.

ciencia ficción elaborado por Chris Marker puede parecer alejado del trabajo anamnésico emprendido por Erice, ambas películas interrogan la relación del ser humano con el tiempo y la memoria, ambas sumergen al espectador en imágenes contemplativas a las que reúne el flujo de palabras de un texto leído en off por una voz masculina. De hecho, las que abren *La Jetée* podrían inaugurar *La Morte Rouge*: « Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance¹⁶ », y las últimas, justificadas por la ficción¹⁷, al permitir el encuentro en un mismo espacio-tiempo entre un adulto y el niño que fue, explicitan lo que plantea *La Morte Rouge*: « Il comprit qu'on ne s'évadait pas du temps et que cet instant qu'il lui avait été donné de voir enfant, et qui n'avait cessé de l'obséder, c'était celui de sa propre mort¹⁸ ».

Sin necesidad de recurrir a una intriga de ciencia ficción, por la misma plasticidad del lenguaje cinematográfico que puede reunir el presente de la voz y el pasado referido por las imágenes en un mismo espacio-tiempo, *La Morte Rouge* realiza esta síntesis temporal en la que el adulto vuelve a encontrarse con el niño que fue. Mediante el recuerdo de la experiencia iniciática, a cuya comprensión el niño de la película sólo podrá acceder de adulto, se plantea otra interrogación formulada como un misterio: durante esta primera sesión de cine, paralelamente a la revelación de su condición de ser-para-la-muerte, el niño intuye confusamente la existencia de otra dimensión de la realidad. El narrador recuerda su extrañamiento:

Durante la proyección, con una curiosidad por momentos superior a su miedo, buscando una explicación, no cesó de espiar los rostros de los espectadores. Atentos pero impasibles, parecía no afectarles las muertes que tenían lugar delante de sus ojos. [...] la actitud unánime de los adultos debía ser la consecuencia de un pacto que todos habían aceptado, consistente en callar y seguir mirando. Porque todos ellos poseían un rasgo en común: sabían algo que él desconocía, un secreto que lo explicaba todo. Desvelarlo fue la aventura turbadora a la que se sintió arrastrado por una fuerza superior a su voluntad, la que le hizo percibir la otra cara de la ficción: un agujero negro en la trama de la realidad por el que se había ido toda la inocencia del mundo.

¹⁶ « Ésta es la historia de un hombre marcado por una imagen de infancia ».

¹⁷ La manipulación del tiempo imaginada por Chris Marker inspiró más tarde a varios cineastas entre los cuales Terry Gilliam quien realizó una adaptación del guión de *La Jetée* en 1995: *Twelve monkeys*.

¹⁸ « Comprendió que uno no podía evadirse del tiempo y que aquel instante que él había podido ver de niño y no había dejado de obsesionarlo, era el de su propia muerte ».

Mientras se oyen estas últimas palabras, el espectro luminoso del proyector parece rasgar la oscuridad de la sala de cine como emanando de la misma (fotograma 8) manifestando la dimensión espectral de las imágenes proyectadas. El narrador relaciona así dos acontecimientos primordiales para el niño de cinco años: el descubrimiento de la finitud humana y el misterio de la ficción. Pero este último no aparece en seguida como una respuesta al primero, una escapatoria posible ante la insoportable revelación, sino más bien como una grieta inquietante en las apariencias hasta entonces homogéneas y tranquilizadoras de la realidad.

De hecho, en las películas de Erice, incluso en el aparente documental *El sol del membrillo*, el agujero entre la realidad y la ficción no parece haberse colmado nunca, dejando en contacto estas dos caras de lo real. Por eso, al mismo tiempo que la voz indaga en los recovecos de la memoria para hacer emerger las emociones del niño, da cuenta de investigaciones factuales que le permiten reconstituir un marco concreto y darle una consistencia de realidad a lo sucedido. Cuenta su revisión minuciosa de los archivos de los periódicos locales hasta encontrar la cartelera y anclar precisamente el recuerdo en el tiempo. De este modo, consigue localizar el día en que tuvo lugar el trauma iniciático, el 24 de enero de 1946. Un plano de la portada de *El Diario Vasco* lo atestigua, así como un primerísimo plano de la página en la que se anuncia la película, articulando así la proyección con una historia colectiva, a la vez social y cinematográfica (la «serie de películas inspiradas en el personaje de Sherlock Holmes»). La misma preocupación por asentar el recuerdo en bases reales le lleva a buscar datos sobre Roy William Neill y a integrar su retrato en la sucesión de las imágenes.

El fantasma de la Historia

Los datos concretos y factuales que nos entrega el narrador no son solamente estos elementos puntuales de realidad sobre los que se reconstruye el recuerdo, sino las bases sobre las que se despliega la realidad histórica de aquellos años de muerte y duelo generalizados, en los que «[...] el miedo se desplegaba más allá de la pantalla, prolongando su eco en el ambiente de una sociedad devastada. De un lado, por la sangría propia de una guerra civil; de otro, por los efectos de una contienda mundial

recién terminada. Mientras una población emocionalmente aterida buscaba refugio en el imaginario del cine, no había en el planeta un continente que no hiciera en esos días el recuento de sus muertos y desaparecidos en los frentes de batalla, las ciudades bombardeadas o los campos de exterminio ».

Retrospectivamente, la película de Roy William Neill parece ser el acontecimiento que, mediante la ficción, le hizo percibir al niño no solamente la realidad de su condición mortal sino también el abismo de la barbarie humana, el horror del mundo en el que había nacido. La ficción cinematográfica se constituye paradójicamente como medio de conocimiento y acceso a una realidad de cuyo impacto no puede ser consciente. La voz adulta se pregunta al respecto: « Este dolor universal ¿pesaba de algún modo en el corazón del niño que, en compañía de su hermana, ella tenía siete años más, caminaba hacia la penumbra de un cine para ver la primera película de su vida? »

La verdad ontológica que, mediante la ficción, le entrega la película al niño: « las personas morían » y « los hombres podían dar muerte a los otros hombres », esta verdad abarca la revelación de una actualidad mundial candente; una realidad que él no era capaz de comprender, ni siquiera de intuir sino sólo de absorber y *grabar* en lo más profundo de su ser.

La permeabilidad de la ficción y de la realidad en la percepción infantil lleva al cineasta a establecer una relación sutil entre el cartero asesino de *La garra escarlata* y la figura del dictador por medio de asociaciones de las que sólo parecen capaces los niños: « Durante un tiempo, las cartas fueron para el niño un emblema de muerte; y los carteros sus agentes » (fotograma 9). En los sellos pegados en los sobres de las cartas filmadas en primerísimo plano (fotograma 10) mientras se escuchan estas palabras, se identifica claramente el rostro de Francisco Franco. La asociación de la voz y de las imágenes equipara de esta manera al criminal ficticio con otro criminal, real y nunca juzgado. Esta identificación venía explicitada por el narrador, en la primera versión del texto: « En los sobres de las cartas había siempre uno o varios sellos. En casi todos, figuraba un mismo retrato: el de un hombre de grave aspecto y mirada fría. [...] Su rostro, que aparecía pintado en los muros, y, sobre todo, sus ojos de hielo, se le ofrecieron, a partir de ese día, como un signo de muerte más¹⁹ ». En la película, es el

¹⁹ V. ERICE, *La Morte Rouge*, en *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catálogo de la exposición, p. 92.

montaje el que produce la asociación en un procedimiento de condensación del sentido próximo a la metonimia.



Fotograma 9 Fotograma 10
 Víctor Erice, *La Morte Rouge*, 2005

A partir de retazos de realidad, de imágenes impactantes de ficción, la percepción infantil reconstruye una representación del mundo que entronca con su experiencia inconsciente e in formulable de los hechos. El adulto en el que se ha convertido intenta, a su vez, reconstituir los mecanismos de esta aprehensión fragmentaria²⁰. También formula hipótesis para entender *a posteriori* lo ocurrido, con su racionalidad de adulto. Así, después de subrayar el placer que tomaba su hermana en reactivar en él el miedo infundido por la película, se pregunta, mientras aparecen imágenes de archivo y se oyen sirenas y estallidos de bombas: « [...] quizás, en el fondo, ella no hiciera otra cosa que exorcizar su propio miedo; un miedo que venía de lejos, amasado en el Madrid sitiado de la Guerra Civil, en sus días de niña sometida al horror de los bombardeos ». A la experiencia íntima del niño con la película de Roy William Neill se superpone el trauma histórico de la guerra civil. La anécdota individual suscitada por una ficción totalmente ajena a la contienda cobra un valor ejemplar dando cuenta de la fractura interior y silenciosa vivida por una generación entera. Una fractura cuya huella actúa en el presente a la manera de un espectro y habita *La Morte Rouge*. Observa Derrida a propósito de la relación entre cine y memoria: « Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. Et il est prêt à se laisser impressionner

²⁰ Recordemos la importancia de la infancia en los dos primeros largometrajes de Erice así como en su correspondencia fílmica con Kiarostami.

par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par les moments tragiques ou épiques de l'histoire²¹ ».

Permanencia de la mirada del niño

Hemos señalado antes la casi ausencia visual del niño en *La Morte Rouge*, salvo en una fotografía ectoplásmica. Fantasma emancipado de un cuerpo que ha dejado de existir y al que intenta dar forma la voz que planea sobre las imágenes, este niño que hunde su mirada oscura en la del espectador reactiva en este último el recuerdo del rostro cautivado de Ana (ver el fotograma 6) en *El espíritu de la colmena*, estableciendo un diálogo mudo entre ambos personajes y revelando el poso de realidad en el que se crió el personaje de la niña. Los planos de la cara de Ana, de sus ojos inmensos devorando la pantalla en la que se proyecta la película *El Doctor Frankenstein*, estos planos actúan en la memoria del espectador como los contracampos de la pantalla en la que se proyecta *La garra escarlata*. En este montaje imaginario se condensan los 32 años que separan *La Morte Rouge* y *El espíritu de la colmena*. Recordemos que, en la segunda secuencia del colegio de la película, una niña lee este poema de Rosalía de Castro:

¿Qué ves en el fondo oscuro?
¿Qué ves que tiemblas y callas?
¡No veo! Miro cual mira
un ciego al sol cara a cara.
¡Yo voy a caer en donde
nunca el que cae se levanta!

Estos versos entran en correlación directa con la aventura de Ana que desemboca en una ruptura con los seres que la rodean; también expresan el trauma radical experimentado por el niño de *La Morte Rouge*, cayendo en el « agujero negro en la

²¹ J. DERRIDA, « Le Cinéma et ses fantômes », p. 78. « Memoria espectral, el cine es un luto magnífico, un trabajo de luto magnificado. Y está dispuesto a dejarse impresionar por todas las memorias enlutadas, es decir por los momentos trágicos y épicos de la historia ».

trama de la realidad », creándose un eco evidente entre ambas obras. Lo que *miraron* (y no vieron²²) los dos niños fue lo que determinó su relación con el mundo.

Varios teóricos del cine, entre los cuales André Bazin, han recalcado la homología entre la mirada del niño desprovista de prejuicios y prevenciones, y la mirada de la cámara. El crítico Thierry Jousse observa que el niño « est une puissance de regard, d'accumulation, de sensation. Il est une véritable plaque sensible qui observe les adultes sans les comprendre et capte les origines du mouvement [...] (c'est une des définitions possibles du cinéma)²³ ». En *El espíritu de la colmena*, Ana sirve de intermediario para plasmar el impacto de la ruptura originaria, este momento clave del trauma en el que se desmorona en silencio un mundo interior. En *La Morte Rouge*, el espectador se enfrenta directamente con las imágenes y, guiado por la voz grave de Erice, ve por los ojos del niño y revive, desde la oscuridad de su propia memoria, el momento en que se desvanece « toda la inocencia del mundo ».

La revelación del misterio de lo real sigue, en el relato, el esquema de los rituales iniciáticos: un aislamiento del mundo, una aproximación a la muerte que desemboca en la superación del miedo, una transformación y una ascensión de la prueba²⁴. En efecto, después de la sesión, el niño se ensimisma y, como Ana en *El Espíritu de la colmena*, rompe el contacto con su hermana: « él la miró a los ojos como si fuera una extraña, los labios apretados, sin decir nada ». Su mundo se convierte a partir de entonces en una amenaza constante de muerte, poblada de sombras y ruidos inquietantes que interpreta a la luz de los terrores íntimos suscitados por la película de Roy William Neill. Recordando la música que brotaba del piso superior, el narrador evoca el espanto infantil: « se diría que unas manos insomnes terminaban de disponer el ambiente necesario para que, justo en el umbral del sueño, llegara hasta el niño el recuerdo del

22 « No veo » dice el poema de Rosalía de Castro; al salir del cine, el niño de *La Morte Rouge* se niega a jugar con su hermana a « Veo, veo »...

23 « es una potencia de mirada, de acumulación, de sensación. Es una verdadera placa sensible que observa a los adultos sin entenderlos y capta los orígenes del movimiento [...] (es una de las posibles definiciones del cine) », T. JOUSSE, *Les Cahiers du cinéma*, 93, junio, 1989, citado por F. VALLET, *L'Image de l'enfant au cinéma*, p.115.

24 « [...] los surrealistas decían que la sociedad estaba montada sobre un crimen fundacional. Los niños, a su manera, lo descubren cuando pierden la inocencia. Descubrir la brecha entre la pantalla y la sala ya es eso. Cada descubrimiento es una herida y cada herida es un paso en el acceso al conocimiento. De eso trata *El espíritu de la colmena*. En cierta manera, en *La morte rouge* revelo la trastienda de *El espíritu de la colmena*... ». (V. ERICE, « Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales », entrevista realizada por O. MARTÍ, *El País*, 25/09/2007).

cartero asesino. Creía sentirle acercarse paso a paso desde el fondo del pasillo. Entonces, muy quieto, en silencio –nunca llamó a sus padres–, cerraba los ojos. Hacerse el muerto era quizás la única manera de que la muerte no reparara en él, como si se tratara de una víctima ya cobrada ». Así, noche tras noche, en la reclusión de su propia imaginación, se enfrenta ritualmente con la muerte. La voz recuerda que, después de vivir una auténtica pesadilla durante semanas, fue venciendo poco a poco el miedo, superando la prueba. También precisa que esta etapa final de la iniciación, su « salvación », se originó en la misma causa de su trauma: « fue el propio cine quien vino en su ayuda: si una película le había, en cierto modo trastornado, pronto hubo otras que, poco a poco, fueron poniendo un bálsamo en la herida. Este doble juego de dolor y de consuelo, de pena y de alegría, que le llegaba desde la pantalla fundó su relación contradictoria con las imágenes en movimiento ».

Partiendo de un acontecimiento fundacional que posee todas las características de una escena primitiva, el cineasta entrega al espectador una auténtica clave de lectura no sólo de su filmografía sino también de su concepción del cine. Si *La Morte Rouge* permite vincular sin ambigüedad la experiencia de Ana en *El espíritu de la colmena* con la experiencia personal del cineasta, también insiste en la dimensión traumática de una vocación que nació de una confusión entre imagen cinematográfica y realidad. Esta confusión originaria se convirtió en ambivalencia en todas las realizaciones de Erice que siempre oscilan entre ambos polos, no porque no sepan a cuál de ellos adscribirse sino porque los hacen compatibles revelando los componentes de realidad sobre los que se asienta la ficción y viceversa; el caso de *El sol del membrillo* cuyo origen es el relato de un sueño del pintor Antonio López, constituye un buen ejemplo de ello. Así, a la vez que una reflexión filosófico-cinematográfica sobre el fluir del tiempo y la naturaleza de la ficción, *La Morte Rouge*, ensayo poético próximo a la confesión, cumple un doble papel esencial: el de desentrañar los lazos que unen la elaboración ficcional con la experiencia vital por una parte y, por otra, el de entablar un diálogo con los espectros que emergen de las profundidades de la infancia desvanecida y, colándose por las grietas de la representación, se proyectan en el mundo de las sombras cinematográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- AURÈLE, Marc, *Pensées pour moi-même*, Livre IV, XLIII, Paris, GF, Flammarion, 1992.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- DERRIDA, Jacques « Le Cinéma et ses fantômes », entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, avril 2001, p. 78.
- ERICE, Víctor, *La Morte Rouge*, Rosebud/ Fnac, 2011.
- ERICE, Víctor *La Morte Rouge*, en *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catálogo de la exposición, p. 87.
- ERICE, Víctor « Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a *La Morte Rouge* », en *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catálogo de la exposición, p. 86.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps* (1927), Paris, Gallimard, Nrf, 1986.
- MARÍAS, Miguel, « Introducción a la caverna oscura », en *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catálogo de la exposición (del 09/02/06 al 21/05/06), Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2006, p. 97.
- MARTÍ, Octavi, « Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales », entrevista realizada a Víctor Erice, *El País*, 25/09/2007.
- THIBAUDEAU, Pascale, « Le rôle des fondus dans l'élaboration mémorielle au cinéma », *Image et mémoires*, Actes du IIIe Congrès International du GRIMH, novembre 2002, textes réunis par Jean-Claude Seguin, Lyon, Publications du GRIMH, Université Lumière-Lyon 2, 2003, p. 71-82.
- VALLET, François, *L'Image de l'enfant au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.

A MODO DE EXPLICACIÓN...

Marie FRANCO
(CREC EA 2292)
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sorbonne Paris Cité
Begoña RIESGO-MARTIN
(CERCC) ENS de Lyon

Como lo presenta Jaime García Padrino en páginas anteriores, este volumen es en parte el resultado de un congreso internacional que intitulamos *Miradas sobre la infancia, mirada del niño*. Nos interesaba entonces reunir y hacer dialogar perspectivas variadas sobre un tema, la infancia, que desde hace unos años es objeto de estudio por parte de disciplinas muy diferentes: la historia social, política y cultural, la historia de la medicina, del trabajo, así como por los estudios literarios (novela, teatro, poesía) e iconográficos (cine, fotografía).

El periodo elegido, desde los años 20 hasta finales del siglo XX, permitía recorrer los cambios realizados en cuanto a la comprensión y función social de la noción de infancia, en relación a la vez con la modernización iniciada a finales del siglo XIX, las consecuencias del conflicto social y político que fue la Guerra civil, la constitución de una cultura destinada a los más jóvenes y a la vez la penetración y difusión de esta figura del niño en la cultura.

Tres ejes nos guiaron en esa primera etapa de nuestra reflexión: el surgimiento, progresivo, de la infancia y del niño como momento biológico y sujeto específico como actor social, y a la vez la construcción de una cultura especialmente destinada a esta categoría, una cultura en tensión entre la voluntad pedagógica –moral, ideológica o

religiosa– y las posibilidades de un « deleitar » que tomara en cuenta el desarrollo propio a cada edad y las nociones de fantasía, creatividad y placer. Por otra parte, nos interesaba también, más allá de los discursos sobre la infancia o para los niños, el examinar las funciones narrativas, estéticas y sociales que la figura del niño o la noción de infancia han acabado por cristalizar.

El encuentro de especialistas diversos permitió confirmar la necesidad de una comprensión global del fenómeno, de una perspectiva interdisciplinaria, que confirmaban y materializaban las diferentes instituciones participantes al proyecto. Esta interdisciplinaridad era la condición para desentrañar la compleja red de relaciones sociales, ideológicas y estéticas en juego.

Para prolongar y afinar esas reflexiones, el volumen intitulado *La infancia y sus metamorfosis* integra muchas de las intervenciones de ese congreso y a la vez colaboraciones de otros especialistas que solicitamos para un libro que no quisimos considerar como unas meras actas. Esta necesidad de perspectivas múltiples nos guió en la construcción de los diferentes capítulos: empezando por la toma en cuenta progresiva de la infancia y de sus necesidades propias en una perspectiva biológica y social, que aún por ejemplo, en el primer tercio del siglo XX la conciencia de que el niño es el futuro adulto y la idea de que su cuerpo y su mente en maduración quizás sean una respuesta a la crisis nacional. El porvenir del país y los proyectos regeneracionistas también intervienen, pues, en las nuevas políticas sanitarias y en particular en la lucha contra la mortalidad: el interés por la salud física y el desarrollo psicológico del niño se entiende dentro del marco de este discurso racionalizador y nacionalista. Esta preocupación por el cuerpo y la mente del niño tiene, entre otras, dos consecuencias o expresiones: la necesidad de la educación de la madre –que conlleva su culpabilización– y a la vez, la toma en serio de un proyecto educativo, que se enfrenta, sin embargo, en el caso español, a resistencias incluso populares y a la falta de proyecto político nacional. A pesar de la existencia de un movimiento político-pedagógico, que ve en la educación la solución a los problemas del país, este proyecto solo se hará nacional a partir de 1931 y será posteriormente frenado y retrasado por la política económica y social del régimen franquista.

Privilegiamos, en un segundo capítulo, el papel ideológico que se manifiesta y elabora a través de la educación y de la cultura. La intensa politización de los años 30,

que culmina en la Guerra civil, también se manifiesta en la literatura y la prensa para la juventud, de manera que cada bando pone este sector –o parte de él– al servicio de los valores que defiende. La iconografía y las formas narrativas de estos géneros sirven, en los dos bandos a la exaltación de su calendario o de sus figuras emblemáticas, a denunciar la violencia de la guerra, la lucha de clases o el fascismo, a manifestar las razones por las cuales combatir, en una mezcla de didacticismo y de conminación que son una clave de esta prensa. Sería reductor sin embargo reducir las revistas presentadas a sus tópicos respectivos, ya que la prensa escrita para los niños en la zona republicana también presenta la guerra como algo impuesto y defiende mañanas pacifistas, del mismo modo que algunas publicaciones de la zona nacional intentan dirigirse a un lector activo y curioso. En todo caso, no logran expulsar totalmente la fantasía y la creatividad, manifestando así la tensión no resuelta entre propaganda y ambición de formación lúdica y crítica. Las mismas resistencias caracterizan las producciones teatrales, en el doble aspecto de subversión y de propaganda de los títeres por ejemplo o en el teatro infantil moralizador que surge después de la Guerra civil, destinado a la evasión y a la formación ideológica de las nuevas generaciones.

Las colaboraciones publicadas en este volumen muestran también cómo, convertido, entre finales del siglo XIX y los años 30 en sujeto consumidor –al menos en ciertos sectores sociales privilegiados–, el niño es un nuevo público (lector, espectador), dentro de un proceso global de advenimiento de una industria cultural en vía de masificación. La historia de la prensa que se le destina muestra el surgimiento de este nuevo público y a la vez la lenta salida de la educación del marco doméstico al ámbito público, antes incluso del proceso más contemporáneo de educación y escolarización.

Precisamente porque en este periodo se confirma en España la « invención » de la infancia, quisimos cerrar el libro con la cuestión, para nosotros fundamental, del uso estético, narrativo, iconográfico, de la infancia, dentro de un proyecto artístico, para descifrar el mundo, la sociedad e incluso el acto creativo. La presencia del niño en las producciones artísticas empieza en nuestro volumen con Clarín –se hubiera podido evocar también Pérez Galdós–, y aparece primero como una manera de dar espesor y temporalidad al personaje adulto. Más tarde, en el teatro de Lorca por ejemplo, es el medio de una reflexión sobre su condición poética casi por « esencia », la asociación de la infancia a la pureza, a una sabiduría mágica hace del niño un doble del poeta, y a la

vez un ser asociado a la tragedia y a la muerte, al sueño y a la realidad, Esta tensión se encuentra también en el cine de Erice, en el que la figura del niño es el motor de una reflexión sobre el tiempo y la memoria, la realidad y la ficción. Esta misma metáfora de la búsqueda de la infancia como búsqueda poética se rastrea en las diferentes figuras del niño en el cine español, sucesivamente elemento melodramático, instrumento comercial y propagandístico, y finalmente recurso ético y estético.

Nos pareció en efecto que la infancia como noción, genera figuras como el niño universal o el niño víctima, metáforas de la condición humana en su fragilidad, en las que el niño aparece como un instrumento de interpretación del mundo, presente o por venir. Si se considera la Guerra civil como momento significativo de este proceso, vemos también cómo coexiste el discurso de propaganda dirigido al niño con un discurso de resistencia precisamente a cualquier propaganda. Es por ejemplo notable observar que si bien la utilización del niño como ícono de la víctima inocente – psicológica, afectiva, física– surge en el conflicto español y la extensión del reportaje gráfico, algunas imágenes como las de Katy Horna, al preferir la visión de una infancia universal y desdramatizada, proclaman discretamente la necesidad ética del antiheroísmo. Es evidente, sin embargo, que el dolor del niño es un elemento central en los significados que se construyen a su alrededor: su muerte o el mal del que resulta víctima materializa una pregunta y una acusación, metafísica o social, por ello es difícil distinguir la cuestión ética del proyecto estético, y a la vez el niño del adulto, imbricado uno dentro del otro. En esta lectura del niño como clave de interpretación, la mirada de la infancia aparece pues, en cierto modo, como otra versión del persa, como un punto de vista heterodoxo que quizás también se pueda asimilar a una modalidad del espectro, del fantasma.

De allí que este niño, objeto de una mirada que lo descubre y lo crea progresivamente, sea desplazado poco a poco hacia una posición central en nuestras sociedades, por lo menos simbólicamente, y se convierta, en la época más contemporánea, en actor/sujeto de la mirada, mirada que sigue siendo, naturalmente, una reelaboración por la sociedad, los creadores, los adultos en definitiva, pero al fin y al cabo mirada acusadora, exhibida o lanzada contra el mundo adulto por este mismo, como una respuesta a la nostalgia, a los sueños, a las promesas traicionadas o, por desgracia, cumplidas.

Evidentemente, la multiplicación de los puntos de vista, la ambición de interdisciplinaridad revela cruelmente ciertas ausencias: la historia del arte, la publicidad faltan aquí, como la prosa destinada a los más jóvenes, por otra parte ya bastante trabajada en otros estudios. Sin embargo, es posible proponer ciertas conclusiones provisionales o por lo menos observaciones: la especificidad relativa de la cronología española en estos fenómenos –en la toma en cuenta por ejemplo de los intereses de los niños, o la creación tardía, solo a finales del siglo XIX, de publicaciones periódicas a ellos dirigidos–, permite valorar aún más la importancia del primer tercio del siglo XX, en cuanto al interés manifestado por la sociedad –maternidad, higiene, trabajo, escolarización– y por los sectores culturales –formación, literatura, arte. Por ello es irónico recordar que estos cambios intervienen precisamente cuando el francés Paul Hazard, en su ya clásico *Les livres, les enfants et les hommes*, publicado en 1932, afirma –en particular a propósito de la literatura infantil– que en España no se presta ninguna atención a estos temas y a este público.

Otra observación es el papel fundamental de la Guerra civil, por la interrupción de ciertos procesos educativos y sociales que significa, así como por el empobrecimiento y la represión que conciernen un amplio sector de la población y afectan evidentemente muy especialmente a los niños, vulnerables entre los vulnerables, alcanzados « de rebote » por la situación nacida de la derrota republicana y más generalmente del mundo obrero y campesino. Pero esta vulnerabilidad acrecentada por la voluntad del régimen de romper con el pasado también va a dar una nueva visibilidad al niño como víctima y objeto de propaganda, lo que se podría considerar como otro avatar de la obsesión educadora y formadora contenida en el « enseñar deleitando ».

Las diferentes miradas y concepciones de la infancia presentadas en estas páginas, plantean de hecho una interrogación sobre el hombre, su identidad, su relación al tiempo y a la realidad; podemos también considerarlas sucesivamente como un "barómetro" político y social, como el síntoma de una crisis social o política, como un instrumento de lectura del mundo. La figura del niño aparece también a veces como un fantasma omnipresente –fantasma que habita un grupo o un individuo–, como la conciencia metafórica de la dificultad de interpretar el mundo, y a la vez como alteridad incómoda, rastro de una heterodoxia que un día fue, irreducible y fugaz a la vez y sin embargo narrativamente e iconográficamente disponible para significar otras heterodoxias: éticas,

ideológicas, culturales, étnicas o de género. Y a manera de argumento a favor de esta noción de heterodoxia, de esta « incomodidad » que transluce en la noción de infancia y sus representaciones, tal vez se pueda recordar la ausencia hasta épocas recientes, en el discurso como en la creación artística, de una alteridad añadida: la que significa la infancia femenina, y que surge en España en la segunda mitad del siglo XX, mucho más tarde que en las otras sociedades europeas.