

EL HUMOR EN LA LITERATURA INFANTIL DEL FRANQUISMO

María Victoria SOTOMAYOR SÁEZ
UAM

No es el franquismo un tiempo favorable al humor en la literatura para niños. No se puede negar, obviamente, su presencia en obras y autores de las primeras décadas de este periodo histórico, como ocurre en la literatura y el teatro para adultos; sin embargo, la naturaleza educable del receptor infantil introduce una marca específica en la literatura a él destinada, una literatura especialmente valorada como instrumento «formativo» por el régimen instaurado en España tras la guerra civil. Este hecho establece una considerable distancia en el tratamiento humorístico de los temas en la literatura infantil respecto al resto de la producción literaria.

Primeros años: cambios de humor

La penuria humorística en los libros infantiles de los años cuarenta se hace más evidente tras la experiencia de las décadas anteriores. En los años 20 y 30 los niños españoles disponían de una amplia oferta de lecturas que incluía de todo, pero que tenía como rasgo más destacado precisamente el humor, ya sea en forma de distorsión, absurdo, fantasía, parodia, ingenio, juego lingüístico o ruptura de lo esperable en cualquiera de los niveles posibles. La descripción de la realidad adulta desde la mirada infantil que caracteriza las principales obras de Elena Fortún, representada en los personajes de Celia y, más tarde, Cuchifritín y Matonkikí, produce

una cadena de situaciones cómicas en las que la ingenuidad llega a esconder una buena carga crítica:

– Quiero ser zapatero, abuelito, como Toribio, que gana muchísimo dinero...

El abuelo se puso a toser de tanta risa como le dio, y luego dijo que eso no podía ser, porque su familia era muy antigua, por lo que Cuchifritín sería militar o embajador.

– ¡Vaya, qué rabia! –protestó indignado, y se lo dijo a Paquito.

– ¿Tu familia también es muy antigua?

– ¿Mi familia? –y Paquito se quedó con la boca abierta un buen rato sin comprender nada.

– Me ha dicho el abuelito que mi familia es muy antigua y un abuelo mío se fue a la guerra hace miles de años.

– ¿Y qué está haciendo allí?

– No sé... Se ha muerto ya y está en un retrato en el pasillo vestido de máscara... Por culpa suya no me deja el abuelito ser zapatero y tengo que ser militar o embajador... (Fortún, 1936: 58-59)

La ironía, la desmitificación de los personajes y tipos de los cuentos populares y el juego de los tópicos están presentes de modo habitual en Magda Donato, Bartolozzi y Manuel Abril, y la distorsión cercana a la vanguardia, con el humor surrealista de situaciones imposibles, se manifiesta una y otra vez en la obra de Antoniorrobles. Para comprobarlo no hay más que acercarse a cuentos como «Con la Tierra hace mudanza y el cometa no le alcanza», donde para salvar a la Tierra del impacto de un cometa se pretende colgarla como un melón de dos larguísimas cuerdas hechas con los elementos más inverosímiles, enumerados en una lista: «el flexible de la luz de todo el pueblo», «las alfombras de los pasillos largos de un hotel de viajeros», «los cordones de una verbena, con farolillos y todo», «todas las cuerdas de todos los violines de todas las orquestas», «las serpientes disecadas del Museo de Historia Natural», «los rabos de todos los perros»... etc. Atrevidas rupturas de lo esperable en sintonía con el renovado concepto de humor que se instala en la cultura española de los años treinta y que impregna también la literatura para niños, con la especial perspectiva que aporta su destinatario tal como señala, entre otros, Gómez de la Serna en su prólogo a «Hermanos monigotes»: «Los niños quieren que se les trate con alegría seria y con seriedad alegre. Para ellos, la alegría es una cosa muy seria, y les humilla que no se tome en serio la alegría, que es lo mismo que no tomarles en serio a ellos.» (1935: 6). El gran teórico (y práctico) del humorismo que

fue Ramón¹ llega a comprender que la alegría y el humor que va unido a ella son la verdadera sustancia de la literatura infantil, presente en sus propios cuentos para niños en formas cercanas a la greguería.

Pues bien: el silenciamiento de los creadores de este humorismo crítico (Elena Fortún, Salvador Bartolozzi, Magda Donato, Antonio Robles, M^a Teresa León y un largo etcétera²) y la violenta ruptura con la tradición anterior supusieron el confinamiento de la literatura infantil a un estrecho reducto de moralismo didáctico donde imperaban los valores religiosos y unos modelos de patriotismo heroico que apenas dejaban lugar para el humor, y menos aún para el humor crítico. Es más: una de las razones que solían esgrimir los censores para tachar frases, prohibir obras o condicionar publicaciones (quizá la razón más frecuente) era la supuesta burla de que se hacía objeto a personajes, situaciones e incluso palabras de los ámbitos religioso y político. El caso más significativo es el de Elena Fortún, cuyo libro *Celia en el colegio* fue prohibido por «la falta de respeto con que son tratadas personas y asuntos religiosos», pero hay muchos otros semejantes³. Se aprecia falta de respeto, por ejemplo, en el siguiente diálogo, que reproduce los sueños/alucinaciones de Celia como consecuencia de un accidente de coche. Las palabras en cursiva están tachadas en el expediente de censura:

Me maté!... Ya no supe más lo que pasaba y me fui al cielo.
 Lo cual me extrañó bastante, siendo tan mala como soy... *El cielo estaba altísimo, y había que subir más de un millón de escalones... ¡También ha sido ocurrencia ponerle tan alto!*
Comencé a subir, a subir y cada pierna me pesaba un quintal... ¡Me ahogaba de fatiga!...Al mismo tiempo oía cantar:
Los escalones son de tomate
para que Pepe suba y se mate...
¡Qué bobadas cantaban en el cielo! (Fortún, 1934: 200-201)

1. La misma línea de pensamiento trasluce ya desde el título su célebre artículo «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, XXVIII, Madrid, 1930, pp. 348-391.

2. Entre los ya abundantes estudios sobre estos autores y su época, puede consultarse el de García Padrino, (1992) para conocer la situación de la literatura infantil en España hasta el fin de la guerra civil.

3. El expediente de censura de *Celia en el colegio* está incompleto. Contiene la resolución prohibitoria pero falta el informe del censor. El juicio que se reproduce aquí, seguramente no muy alejado del emitido por el censor, procede del *Catálogo crítico de libros para niños*, 1945: 147. Para un conocimiento más amplio de este tema v. Sotomayor, 2005.

El humor que resulta de proyectar la mirada infantil sobre el mundo adulto y convencional debe desaparecer porque los censores lo consideran ofensivo. No es tiempo de risa, sino de provechosa enseñanza. La fantasía que rompe esquemas preestablecidos es irreverente y dañina, tal como se proclama solemnemente en una curiosa publicación de los años cuarenta, *Flechín y Pelayín de don Quijote y Sancho Panza*, que, tras advertir del peligroso modelo que es don Quijote, termina con las siguientes palabras bien destacadas en mayúsculas, tal como las reproducimos:

NIÑOS: LEED SOLAMENTE LIBROS INSTRUCTIVOS, MIEN-
TRAS NO SEÁIS MAYORES, DEJAD A UN LADO LOS LIBROS
DE AVENTURAS Y LAS PELÍCULAS DE GANSTER [sic]. HACEN
MUCHO DAÑO EN LA IMAGINACIÓN DE LOS NIÑOS (Aguilar
de Serra, 1940: 14-15).

¿Qué leen, pues, los niños del primer franquismo? Sobre todo, melodramáticas historias de niños huérfanos y desgraciados que, sin embargo, consiguen la felicidad por su virtud y sacrificio, o historias familiares con personajes arquetípicos e idealizados, o leyendas heroicas que ensalzan un pasado glorioso, o, en el mejor de los casos, cuentos y leyendas tradicionales. Ni siquiera en los autores que mantienen una digna calidad literaria aun en tiempos difíciles hay apenas lugar para el humor salvo en momentos puntuales. Carmen Conde, María Luz Morales, Elisabet Mulder, Celia Viñas, autoras que, en algunos casos, habían comenzado su labor antes de la guerra y que se mueven alternativamente en el mundo de la poesía, el teatro, la narrativa e incluso la biografía, recuren a temas legendarios, del mundo animal o convencionalmente infantil, y a la recreación de cuentos populares como base para sus relatos y poemas, pero sólo en contadas ocasiones se permiten el trazo humorístico.

Y es precisamente en el seno de esta literatura de niñas, feminizada en casi todas las instancias del recorrido literario (autoras, protagonistas, narradoras, lectoras...)⁴, donde se encuentran los pocos intentos de hacer reír a los lectores, además de las historietas cómicas a las que nos referiremos más adelante. Aunque son muchas las niñas protagonistas de relatos en esta época, hay tres que destacan de manera especial: Celia (de Elena

4. Una de las premisas educativas más relevantes del régimen es precisamente la separación de sexos, que no sólo se lleva a la escuela sino que alcanza a toda la sociedad en cualquiera de sus manifestaciones. Es especialmente llamativa en todo aquello que afecte a la infancia y juventud, precisamente por el significado educativo que se le atribuye, y así se encuentran libros, revistas y productos culturales de todo tipo dirigidos a niños y a niñas, por separado.

Fortún), Antoñita la fantástica (personaje creado para la radio por Borita Casas, que más tarde apareció en libro) y Mari Pepa, de Emilia Cotarelo. Junto a ellas están, no hay que olvidarlo, Mari-Sol, de Josefina Álvarez Cánovas⁵, Marialí, de Ilde Gir (Matilde Gironella), Charito y sus hermanas, de Matilde Ras, otra Marisol de Carolina Toral y un sinnfín de niñas y muñecas que protagonizan historias familiares de carácter aleccionador en la mayoría de los casos⁶, además de una no menos importante galería de protagonistas masculinos, desde el Cuto de Jesús Blasco, en la revista *Chicos* hasta los inefables Flechín y Pelayín creados por Aguilar de Serra como derivación de los modelos genéricos de sendas revistas infantiles, *Flechas* y *Pelayos* (que pronto se fundieron en una sola), pasando por los Luisitos, Juanines, José Antonios y otros semejantes que llenan los relatos infantiles.

Celia, Antoñita y Mari Pepa son tres niñas bien distintas, al igual que sus creadoras. Aunque estas coinciden en presentar la realidad amable y simpática de una clase acomodada, con un humor suave derivado de la ingenua lógica infantil y de su naturaleza inquieta y curiosa, lo cierto es que su escritura y pensamiento, así como la construcción de los personajes, muestran evidentes diferencias que atañen también a la construcción del humor.

Celia es la mayor de todas. Sus peripecias son conocidas por los niños españoles desde que en 1928 aparecieran por primera vez en *Gente menuda*, suplemento infantil de *Blanco y Negro*. Desde entonces, libro tras libro, pudieron conocer todas sus andanzas, a sus hermanos y primos, sus viajes y los de sus padres, sus amigas y amigos. Celia ha ido creciendo, de manera que en 1942, cuando Aguilar edita *Celia madrecita*, la encontramos ya con 14 años, teniéndose que ocupar de sus dos hermanas pequeñas al morir su madre, y posteriormente adulta y casada. Los nuevos títulos de Elena Fortún tendrán como protagonistas a las hermanas pequeñas, de las que Mila, la menor, es la que mejor reproduce el carácter imaginativo, aventurero y divertido de Celia en su infancia. Además, se siguen reedi-

5. Creadora también de otra buena porción de modélicas figuras infantiles, niñas y niños: Mari-Luz, Pepe-Luis (hermano de Mari-Sol), Carmelín, Alfredo, Pepín Villamarzo, Víctor Capitán... (García Padrino, 1998: 199-226)

6. Paloma Uría ha realizado un completo estudio de todos estos personajes y sus autoras en su obra *En tiempos de Antoñita la fantástica*, donde proporciona abundante información sobre un periodo todavía poco conocido de la literatura infantil española, a pesar de su relativa cercanía. Sorprende descubrir la gran cantidad de autoras que escribieron para niñas y adolescentes en libros y revistas, a las que habría que sumar toda la creación para chicos que sin duda alcanza parecidas proporciones. (Uría, 2004)

tando los títulos anteriores una vez superados los problemas con la censura, o con las modificaciones y supresiones que imponen los censores. Pero como señala Paloma Uría (2004: 63-68), los libros que esta autora publica desde el inicio de los años cuarenta son libros tristes, que rezuman dolor y amargura o una religiosidad exacerbada⁷. Libros que, en definitiva, no son sino el reflejo de los años difíciles vividos por la autora, sus penalidades personales y familiares. Solamente años después, en los libros protagonizados por Mila (*La hermana de Celia (Mila y Piolín)*, *Mila Piolín y el burro*, *Celia se casa. Cuenta Mila y Patita y Mila estudiantes*) volvemos a encontrar el humorismo franco y atrevido de los años de anteguerra; pero los resortes del humor han cambiado, y ahora se sustentan sobre todo en lo inverosímil y absurdo de situaciones y personajes poco reconocibles en un contexto de vida cotidiana, que era el que realmente definía las historias de Celia y Cuchifritín. Mila es sin duda una niña muy divertida, pero una niña que debe sobrevivir entre extraños, separada de la familia y carente del calor de un entorno personal estable (Uría, 2004).

Antoñita, por su parte, nace como personaje radiofónico en los inicios de los cuarenta interpretada por su creadora, Borita Casas, en diálogo con el conocido locutor Antonio Calderón (don Antonio). En 1947 pasa a la revista *Mis chicas* pero pronto, como pasó con Celia, sus peripecias se reúnen en un libro que publica en 1948 la editorial Gilsa. Antoñita es una niña de unos siete años, de familia acomodada, que episodio tras episodio va dando cuenta de los pequeños detalles e incidentes de la vida cotidiana desde su ingenuidad infantil. Como Celia, es una niña imaginativa, muy habladora y fantasiosa (de ahí su apodo), que describe con su propia vida la realidad del Madrid de la posguerra y que a lo largo de los sucesivos títulos va creciendo hasta hacerse adulta. También conocemos a sus hermanos, Pepito y Titerris (esta última protagoniza algunos de los libros posteriores), para quienes la Antoñita mayor escribe cuentos, también como Celia.

La diferencia entre este personaje y los creados por Elena Fortún reside particularmente en que la mirada infantil de Antoñita se proyecta casi exclusivamente sobre el lenguaje de los mayores, y no tanto en sus conductas y convenciones. Es frecuente buscar el efecto cómico en la in-

7. Es el caso de la extraña obra *El cuaderno de Celia* (1947), en la que una Celia niña prepara su primera comunión en un colegio de monjas ayudada por sor Inés, personaje en quien la autora representa a Inés Field, su amiga de Buenos Aires y responsable de su «conversión» a la moral y religión católica, como ella misma afirma. La Celia que aquí reflexiona seriamente sobre cuestiones religiosas no es ni la sombra de aquella niña imaginativa e ingenua que nos hacía reír en *Celia en el colegio*.

interpretación literal de un sentido figurado: «Me contó que [la carta] era de un señor amigo suyo que, desde luego, debe tener una fuerza horrible, porque fijaos que dice que es un señor como para parar un tren; casi como el gigante Goliat ¿verdad?» (Casas, 1948: 88). O bien en el comentario asombrado sobre expresiones que no entiende: «Así que, como dice Nicerata, puso un morro de a vara cuando se enteró de lo de la pintura y empezó a decir no sé qué de si tan largo me lo hilan y que cuando apretara el calor, ya vendría un señor con la rebaja que se llama el tío Paco. ¿Verdad que no lo entendéis? Pues os pasa lo que a mí» (Casas, 1948: 31-32). O en la caracterización de ciertos personajes por su forma de hablar: «La tía se puso a contar que había visto una película que se llamaba «Te conocí en Montevideo» y que era algo de ensueño. Porque es que la tía siempre habla de esa manera. Cuando una cosa es bonita, dice que es maravillosa; si está enfadada dice que está terriblemente excitada. Y así» (Casas, 1948: 36).

En estos comentarios asombrados se advierte la mirada ingenua de Antoñita, que es siempre la narradora de sus propias historias⁸.

La tercera de nuestras protagonistas es Mari Pepa, creada por Emilia Cotarelo: un personaje que, a diferencia de las anteriores, no crece. La conocemos siempre en la edad infantil, a través de los cuentos que se publican desde 1938 (*Mari Pepa entre los rojos*) hasta 1962 (*Mari Pepa en el fondo del mar*) (Uría, 2004: 105), primero en el semanario infantil *Flechas y Pelayos* y más tarde en cuadernillos independientes que, de cuando en cuando, aparecen agrupados en un volumen.

Mari Pepa tiene siete años y comienza protagonizando historias de claro carácter propagandístico y absolutamente carentes de humor: «Mari Pepa entre los rojos», «Mari Pepa en la España azul». Más adelante desaparece esta propaganda política explícita, aunque no la ideología que la sustenta, y la autora construye un mundo ideal que responde a los planteamientos ideológicos y educativos del régimen franquista. Niños felices en una familia acomodada tradicional, que viven en una especie de mundo autónomo donde los adultos tienen un papel secundario; niños alegres, sin problemas económicos ni familiares, cuya vida transcurre entre la casa, el colegio y el lugar de veraneo. Ni el menor asomo de crítica, ni referencias al mundo real de la posguerra que, de una u otra forma, se advierte en Antoñita; sólo una niña decidida, aventurera e inquieta, de carácter indepen-

8. Los rasgos de humor, la escritura y esquemas constructivos en Antoñita la Fantástica se estudian con detalle en Sotomayor, 2000.

diente, que emprende una y otra vez aventuras potencialmente atractivas para los lectores.

Es difícil hablar de humor en el mundo de Mari Pepa. Las peripecias que nos cuenta no pasan de ser travesuras infantiles más o menos convencionales que, como mucho, pueden hacer sonreír; pero no por su trasgresión, o por el contraste y ruptura de lo esperable que supongan (mecanismos fundamentales del humor), sino por la nostalgia evocadora del tiempo de la infancia o por el reconocimiento de la propia ingenuidad en el lector adulto. El artificioso y poco creíble lenguaje que la autora atribuye a estos niños imposibilita cualquier atisbo de humor, que tampoco encuentra cauce en las situaciones ni en los personajes: «A mi hermano José Antonio le tenía una rabia terribilísima. En cuanto lo veía al lado de la jaula, se ponía frenético, erizaba las plumas y se lanzaba contra los barrotes, dispuesto a herirlo a picotazos. La conducta de Pirrimplín me tenía consternada» (Cotarelo, 1952: 3).

Junto a esto, algunos autores recurren al humor en su tratamiento de temas y personajes de raíz popular, como Celia Viñas en *El primer botón del mundo y trece cuentos más* (escrito en 1951 pero no publicado hasta 1976), Carmen Sert en *La Tomasica y el Mago*, de 1952 –una primitiva desmitificación de algunos cuentos populares– o Matilde Ras, que sigue la misma línea paródica de la anterior en algunos cuentos de *Charito y sus hermanas* (1946) («Este era un rey que se aburría conforme a su rango, es decir, soberanamente», dice en el cuento «Las descomunales perlas de la corona real» que, en realidad, son huevos de gallina). En definitiva, el humor que recorre los años 40 y buena parte de los 50 es un humor suave, derivado en su mayor parte de la ingenua lógica infantil y de su naturaleza inquieta y curiosa; un humor basado en los diálogos o en las travesuras de los niños, pero nunca trasgresor ni crítico.

La realidad no es un juego divertido

Aunque no pretendemos compartimentar el periodo franquista en etapas muy delimitadas, es bien conocida la evolución que se produce a lo largo de los años cincuenta, motivada por razones de índole política, económica y social, que tiene su expresión (como no podía ser de otra manera) en el ámbito de la cultura, la educación y la literatura para niños. Los últimos años de esta segunda década contemplan ya la realidad de un proceso de cambio y renovación que se va abriendo paso a lo largo de los sesenta de la mano de una serie de autores, editoriales, premios y estudios cada vez más amplia. Entre los creadores, inicia sus publicaciones para niños Ana M^a Matute con *El país de la pizarra* (1958); M^a Luisa Ge-

faell, Montserrat del Amo y Carmen Kurtz publican narraciones de gran interés, a las que se añadirán más adelante otras de Ángela C. Ionescu, Miguel Buñuel, Carmen Vázquez Vigo, Tomás Salvador, Jaime Ferrán, Gloria Fuertes... y un largo etcétera; todo esto, junto con el desarrollo de editoriales, colecciones y actividades de promoción permiten hablar de un verdadero renacimiento de la literatura infantil tras el lastre de la guerra y la inmediata posguerra.

Ahora bien: ¿qué temas, enfoques o discursos literarios contienen estas obras? Quizá la tendencia más acusada sea la atención a la personalidad infantil y su peripecia vital desde una perspectiva básicamente realista, que ofrece espléndidos relatos de maduración personal y relaciones grupales. El realismo se impone en la literatura española de estos años y se deja notar también en la escrita para niños: no tanto en las técnicas narrativas, ni siquiera en los temas que lo definen, sino en la opción por una descripción realista del mundo infantil y en la tendencia hacia el protagonismo grupal que se manifiesta en obras tan representativas como *Antón Retaco*, de M^a Luisa Gefaell (1955), *Color de fuego*, de Carmen Kurtz (1964), *Paulina*, de Ana M^a Matute (1964), *La isla de jade*, de Ángela C. Ionescu (1964) y, más tarde, la serie *Los Blok*, de Montserrat del Amo, con títulos desde 1971 hasta 1979, por citar sólo algunos.

Junto a esta consolidación del realismo y la vida cotidiana, la literatura infantil encuentra otro cauce de expresión en los nuevos tratamientos que da a temáticas o géneros más tradicionales procedentes de los años anteriores: cuentos populares, leyendas, temas históricos y religiosos. Nuevos enfoques, más cercanía y, a veces, una cierta desmitificación es lo que aportan a sus ficciones Montserrat del Amo, Carmen Vázquez Vigo, Joaquín Aguirre Bellver, Jaime Ferrán, Isabel y Pilar Molina o José Antonio del Cañizo. Pero la literatura para niños en esta década ofrece pocas concesiones a la mirada humorística. El realismo parece reñido con el humor hasta el punto de que el único resquicio para la risa está, precisamente, en las creaciones que se alejan de él: el absurdo, el sinsentido, el disparate que durante mucho tiempo sólo cultiva Gloria Fuertes, tanto en su obra poética como narrativa, y que ya en los 70 incorpora Consuelo Armijo con su serie sobre *Los Batautos*. En algún caso, la desmitificación de los cuentos tradicionales es otra fuente de humor, aunque no es demasiado frecuente.

Gloria Fuertes inicia su obra poética para niños en los años 50, con *Canciones para niños* (1952), *Villancicos* (1954) y *Pirulí. Versos para párvulos* (1955). Antes había escrito cuentos de humor y guiones para historietas en las revistas infantiles *Flechas y Pelayos*, *Chicos*, *Mis chicas* y *Maravillas*, con los personajes de Coletas y Pelines. Y aunque se

manifiesta con más claridad en sus obras de los 60, puede decirse que ya desde los primeros momentos están presentes en ellas el juego lingüístico y semántico, el sinsentido y la ruptura de la lógica: una literatura que siempre se ha considerado cercana al nonsense anglosajón, pero que tiene una larga y antigua tradición de formas propias en nuestra literatura a lo largo de la historia, con un amplio repertorio de disparates, poesía popular de corte lúdico y juegos de sonidos.

La poesía de Gloria Fuertes (como su narrativa y su teatro) encuentra su verdadero sentido en el juego. A veces se manifiesta en la búsqueda de rimas, sonoridades y ritmos; otras, en un irreverente manejo de las palabras, que las desmonta y recrea o que las dota de nuevos significados; y muchas veces en la asociación insólita y el despropósito semántico. En definitiva, un juego de humor continuo, exponente de una actitud ante la vida tan presente en su obra infantil como ausente de la de adultos. Es posible que esta libertad para desmontar tópicos, palabras y sentidos sea la huella de su paso por el postismo, como algunos afirman; pero la conciencia del humor como la mejor, y quizá la única forma posible de literatura para niños⁹ ya existe cuando se incorpora a este movimiento poético en los 50; existe desde sus primeras publicaciones en prosa, allá por los 40, y no hará sino afianzarse y desplegarse en múltiples recursos a través de los sucesivos títulos que jalonan las décadas siguientes de la vida literaria española. Así, *Cangura para todo*, de 1967, cuenta la disparatada historia de una auténtica cangura australiana que se presenta ante los asombrados ojos de la señora Clo y su marido para hacer las tareas de la casa, con una sucesión de situaciones cómicas propias de un mundo dislocado, mientras que en *El hada acaramelada* (1973) presenta una colección de «cuentos en verso» donde da la vuelta a cuentos y canciones tradicionales:

Allá por la carretera,
Mambrú viene de la guerra;
con él, cargado de coles,
Facundo el de los faroles.... (Fuertes, 1973: 41).

Esta línea de humor absurdo, asentado sobre el despropósito, la asociación insólita y la ruptura general de las leyes lógicas gozará de gran fortuna en los años del postfranquismo, favorecido por el auge de los tratamientos fantásticos de corte rodariano que impregnan la literatura infantil española desde los últimos años setenta.

9. En la misma línea de Gómez de la Serna, con quien encontramos notables coincidencias.

Como puede observarse en este apresurado balance, en los mundos de ficción creados para los niños durante este periodo apenas hay lugar para la risa liberadora. O se intenta enseñar, o se quiere proteger o se aspira, en el mejor de los casos, a entretener; pocas veces se busca divertir al lector, si no es con ligeras gotas de humor que salpican de vez en cuando los relatos o la poesía sobre la base de los juegos lingüísticos y el recurso a situaciones simpáticas o insólitas. Se advierte, en todo caso, que las series se manifiestan como el formato más proclive al humor, al permitir una acumulación de episodios donde el protagonista puede mostrar sus ocurrencias una y otra vez¹⁰. Pero no es exagerado afirmar que, con las excepciones señaladas, el humor de las lecturas infantiles de producción nacional se refugiaba en los tebeos e historietas: series, al fin y al cabo, que contaban una y otra vez las peripecias del mismo personaje. Y es que si la literatura tenía que adoctrinar y educar, la historieta estaba más libre de esta obligación al ser considerada un producto menor (pese a lo cual también sufrió los efectos de la censura).

Risa en viñetas

Los periódicos y revistas gráficas infantiles alcanzan una vida intensa a partir de los años 20 (Martín, 2000), tiempo en que se crean una gran parte de los títulos que recorrerán las dos décadas hasta la guerra civil. Tras ella, se consolidan algunas revistas específicas de contenido fuertemente ideologizado, como las citadas *Flechas* y *Pelayos*, *Maravillas* o *Clarín*, junto a otras más independientes (dentro de los límites que imponía el régimen) y ambiciosos objetivos estéticos y culturales, como fueron las creadas por Consuelo Gil –*Chicos*, *Mis Chicas*, *Chiquitito* y *El Gran Chico*– y Teodoro Delgado, en particular *Leyendas infantiles*; además, el éxito de los tebeos y revistas gráficas de anteguerra induce a sus editores a continuar con unas publicaciones tan demandadas por el público infantil, de manera que se siguen editando algunas como *TBO*, *Pulgarcito*, *Jaimito*, *Dumbo*, *Pumby*, etc., con historias de personajes caricaturizados que se ríen hasta de su propia hambre (Altarriba, 2001), chistes y pasatiempos, curiosidades y espacios para la participación de los lectores.

Entre la amplia relación de revistas que llenan los quioscos de estas casi cuatro décadas las hay de aventuras y héroes, románticas, senti-

10. Desde los años 40 en adelante son las ya mencionadas de Celia, Antoñita y Mari Pepa, junto a Guillermo Brown entre las traducidas; pero más adelante serán Nicolás, el pequeño vampiro, Manolito Gafotas y tantos otros los que consolidan el potencial humorístico de este modelo constructivo.

mentales y fantásticas; pero una gran parte son revistas humorísticas que, aunque hoy no se consideran un producto exclusivamente infantil, fueron leídas sobre todo por niños y jóvenes. El humor se adueñaba también, en gran parte, de los suplementos infantiles de los periódicos, en forma de tiras cómicas, páginas de historietas y, sobre todo, chistes: chistes ilustrados o únicamente textuales; procedentes de los dibujantes y humoristas profesionales o de los propios lectores (muy abundantes estos últimos); en forma de viñeta muda que en un rápido flash provocaba la sonrisa con una imagen elocuente; chistes protagonizados por personajes cómicos conocidos, como Jaimito, o por los personajes más variados de la vida cotidiana; chistes sin fin, píldoras de risa que permitían contemplar por un instante el revés de las cosas y liberarse del inevitable adoctrinamiento que pesaba sobre cualquier escrito.

Mientras la literatura dirigida a los niños buscaba en la fantasía de cuentos y leyendas, en el alejamiento histórico o en retratos costumbristas los mundos ficticios posibles para ellos, los tebeos les daban ocasión de reírse de la realidad con personajes inverosímiles a los que todo les salía mal, pero que, historia tras historia, sobrevivían a caídas, tropezones y porrazos sin fin con la más absoluta naturalidad; o bien con historias cómicas protagonizadas por animales, como las de *Dumbo* o *Pumby* (este último de gran popularidad y difusión), que recreaban bajo un prisma cómico todo tipo de temas y aventuras. Tanto es así, que podría decirse que la risa de los niños durante la mayor parte del período franquista estuvo sobre todo en manos de dibujantes y guionistas de historietas como Karpa (Francisco Catalá), creador de Jaimito y su pandilla, Palop y su Bartolo («as de los vagos»), Benejan con la inefable familia Ulises, Escobar, creador de los popularísimos Zipi y Zape, Sanchís, creador del gato Pumby y otros personajes como el soldadito Pepe, Serafín, Coll –en el *TBO*– Arturo Moreno, Opisso, Vázquez, con su familia Cebolleta y las hermanas Gilda entre otras creaciones, algo después Ibáñez, con su surrealista «13, Rue del Percebe» y con Mortadela y Filemón... etc., etc. La nómina de humoristas es amplia y recoge todos los estilos, géneros y temas, en una increíble galería de personajes definidos muchas veces por la foto fija de un calificativo o un delirante pareado: «Bartolo, as de los vagos», «La familia Trapisonda, un grupito que es la monda», «Rigoberto Picaporte, solterón de mucho porte», «Blasa, la portera de su casa», «Doña Tere, don Panchito y su hijo Teresito», «El repórter Tribulete, que en todas partes se mete», «Anacleto, agente secreto»... y, desde luego, «Mortadela y Filemón, agen-

cia de información»¹¹. Como afirma Altarriba, «para las diversas generaciones de españoles que crecieron de la mano de la historieta, abrir un tebeo suponía adentrarse en un mundo paralelo donde los problemas y los comportamientos obedecían básicamente a los mismos principios que en la vida real, pero distorsionados por la exageración caricatural y, en último término, desactivados por el efecto cómico.» (Altarriba, 2001: 27-28).

En los últimos años del franquismo, años 70, además de iniciarse el lento declive de los tebeos, va entrando el humor en la literatura infantil muy poco a poco y primeramente a través de traducciones (Durrell, Nöslinger, Sendak...) y en la forma de humor absurdo y disparatado que representa Gloria Fuertes, como ya hemos visto. En 1970 esta autora publica *Don Pato y Don Pito*, y en 1975 aparece el primer título de la serie *Los batautos*, de Consuelo Armijo. Pero habrá que esperar todavía unos años más para que el humor se instale en la literatura infantil de forma amplia y con tratamientos innovadores, lo que sólo será posible cuando se vea en el lector infantil algo más que el recipiente de un alma moldeable que hay que ajustar a los principios del pensamiento nacional-católico. Y aun con la evolución ideológica y cultural producida inevitablemente durante los casi cuarenta años de franquismo, no encontraremos muestras de un humor más atrevido, inteligente y trasgresor, hasta bien entrada la década de los 80.

11. Disponemos ya de excelentes estudios sobre la historieta y sobre la historieta humorística, un género de enorme popularidad y difusión presente de modo generalizado en la vida de los niños españoles durante el período franquista. Entre ellos, los ya citados de Altarriba y Martín, a los que habría que añadir, entre otros, la antología *¡Menudos lectores! Los periódicos que leímos de niños*, realizada por Mercedes Chivelet (2001), el estudio catálogo dirigido por Antonio de Mateo *Chicos. Semanario infantil, 1938-1956. El arte en viñetas* (2002), el estudio-antología sobre Vázquez que realiza Enrique Martínez Peñaranda (2004) y, por supuesto, el monumental estudio *De la Historieta y su uso. 1873-2000* en dos volúmenes, de Jesús Cuadrado (2000), así como el reciente y completísimo estudio de Luis Conde *El humor gráfico en España. La distorsión intencional* (2006), que incluye abundante información sobre dibujantes y humoristas de todos los géneros, entre los que se encuentran los que colaboran en revistas infantiles.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR DE SERRA, J., *Flechín y Pelayín de Don Quijote y Sancho Panza*, Cádiz, Imp. Valverde, 1940.
- ALTARRIBA, Antonio, *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- CASAS, Borita, *Antoñita la fantástica*, Madrid, Gilsa, 1948.
- CHIVELET, Mercedes, *¡Menudos lectores! Los periódicos que leímos de niños*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- CONDE, Luis, *El humor gráfico en España. La distorsión intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2006.
- COTARELO, Emilia, *28 cuentos de Mari Pepa*, San Sebastián, imprenta J. G. Valverde, 1952.
- CUADRADO, Jesús, *De la Historieta y su uso: 1873-2000*, 2 v., Madrid, Sinsentido/ Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- FORTÚN, Elena, *Celia en el mundo*, Madrid, Aguilar, 1934.
- , *Cuchifritín en casa de su abuelo*, Madrid, Aguilar, 1936.
- FUERTES, Gloria, *El hada acaramelada. Cuentos en verso*, Madrid, Escuela Española, 1973.
- GABINETE DE LECTURA «Santa Teresa de Jesús», *Catálogo crítico de libros para niños*, Madrid, Editora Nacional, 1945.
- GARCÍA PADRINO, Jaime, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1992.
- , «Josefina Álvarez Cánovas y los arquetipos infantiles» en Kepa OSORO (ed.), *Homenaje a Juan Cervera*, Madrid, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1998, pp. 199-226.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, 28 (1930), pp. 348-391.
- , «Prólogo» a Antonio ROBLES, *Hermanos monigotes*, Barcelona, Juventud, 1935, pp. 5-6.
- MARTÍN, Antonio, *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona, Glénat, 2000.
- MARTÍNEZ PEÑARANDA, Enrique, *Vázquez. (El dibujante y su leyenda)*, Madrid, Sinsentido, 2004.
- MATEO, Antonio de, *Chicos. Semanario infantil, 1938-1956. El arte en viñetas*, Madrid, Sinsentido, 2002.
- RAS, Matilde, *Charito y sus hermanas*, Madrid, Aguilar, 1946.
- SOTOMAYOR SÁEZ, M^a Victoria, «Realismo, humor y oralidad en Borita Casas», en VVAA, *Historia Crítica de la Literatura Infantil e Ilustrada*

ción Ibéricas. Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2000, pp. 263-266.

_____, «Censura y libros para niños tras la guerra civil española», en V. Ruzicka, C. Vázquez, y L. Lorenzo (eds.) *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*, Vigo, Universidad, 2005, pp. 397-412.

URÍA RÍOS, Paloma, *En tiempos de Antoñita la Fantástica*, Madrid, Foca, 2004.