**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN




# TESIS DOCTORAL

## El humanismo en la obra literaria de Montserrat del Amo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Antonio Ayuso Pérez**

Directora

**Guadalupe Arbona Abascal**

Madrid

**© Antonio Ayuso Pérez, 2020**

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN





# TESIS DOCTORAL

El humanismo en la obra literaria de Montserrat del Amo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR


Antonio Ayuso Pérez

DIRECTOR

Guadalupe Arbona Abascal

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE LITERATURAS HISPÁNICAS Y BIBLIOGRAFÍA

## EL HUMANISMO EN LA OBRA LITERARIA DE MONTSERRAT DEL AMO

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR

DON ANTONIO AYUSO PÉREZ

Y DIRIGIDA POR

DOÑA GUADALUPE ARBONA ABASCAL

MADRID, 2020

© Antonio Ayuso Pérez

A mis padres,
que me dieron una infancia, entre libros,
llena de luz y mar

## Agradecimientos

Para la realización de este trabajo he contado con la ayuda de numerosas personas a lo largo de estos años. A todas ellas quiero dirigir este agradecimiento inicial. Asimismo, hay algunas personas e instituciones que han sido imprescindibles.

Guadalupe Arbona, por su sabia dirección académica. En el lado humano, con su ejemplo vital de lucha y entusiasmo, me ha transmitido la mejor lección que un alumno puede aprender: en la vida hay que concluir las tareas emprendidas, con fe e ilusión.

Montserrat del Amo, que me abrió las puertas de su casa, pero también de su corazón. La escritora me brindó la oportunidad de acceder a su archivo personal y me ofreció su ayuda en la tarea de reunir su obra completa. A ella también debo agradecerle que, en sus últimos años de vida, me escribiera para darme ánimos para concluir este estudio. Aunque no pueda verlo en vida, sé que se sentiría orgullosa.

A las archiveras de la Institución Teresiana (IT), que me permitieron la consulta de la revista *Molinete* en la que colaboró Montserrat del Amo. En la sala de consulta del Archivo Histórico de la IT, encontré la paz necesaria para darle el empujón definitivo a esta investigación. Gracias a todas las archiveras que me acogieron durante meses como uno más.

A Rosa Lanoix, directora de *Supergesto*, por ayudarme en mi búsqueda de las últimas colaboraciones de Montserrat del Amo en esta revista.

Al personal de la Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Municipal de Madrid y, por supuesto, de la Universidad Complutense de Madrid, en cuyas aulas me formé y continúo formándome. No me quiero olvidar de Elena Rodríguez de Secretaría de Estudiantes por su ayuda en los trámites administrativos durante la carrera y el doctorado.

Por último, hay algunas personas amigas que me han ayudado con sus consejos, ánimos y cariño, como los doctores Pilar Palomo, Francisca Moya, José Julio Perlado o Mercedes Chivelet.

**Índice**

**Resumen** ..... 17
**Abstract** ..... 21
**Introducción** ..... 25
**Capítulo I. Una vida de papel. Biografía de Montserrat del Amo** ..... 37
Orígenes familiares ..... 37
Infancia ..... 43
Guerra civil ..... 60
Primeras lecturas ..... 66
Estudios ..... 71
Primeros escritos ..... 77
Años posteriores ..... 86
Aficiones ..... 104
Narración oral ..... 108
Generación ..... 115
Premios ..... 118
Cronología ..... 125
**Capítulo II. Una obra múltiple. La clasificación por géneros de la obra de Montserrat del Amo** ..... 133
Crítica ..... 133
Distinción terminológica ..... 135
Los géneros en la literatura infantil y juvenil ..... 137
Géneros ensayísticos ..... 167
Artículo ..... 167
Biografía ..... 173
Correspondencia con los lectores ..... 178
Crítica literaria ..... 194
Ensayo ..... 197
Catálogo de exposición de arte ..... 200
Guion ..... 201
Historiografía ..... 201

Pasatiempo ..... 204
Prólogo ..... 210
Reportaje ..... 211
Géneros narrativos ..... 214
Adaptación literaria ..... 214
Cuento ..... 220
Guion ..... 236
Historieta ..... 237
Novela ..... 243
Traducción ..... 255
Géneros poéticos ..... 256
Canción de corro ..... 262
Canción de cuna o nana ..... 263
Villancico ..... 264
Villancico teatral ..... 265
Rasgos de la poesía infantil ..... 266
Géneros teatrales ..... 272
Comedia ..... 273
Comedia del arte ..... 275
Drama poético ..... 277
Mimo ..... 278
Teatro de sombras ..... 279
Conclusiones ..... 281
**Capítulo III. Una escritura humanista. Estudio de los temas en la obra de Montserrat del Amo** ..... 285
La crítica ..... 285
Distinción terminológica ..... 291
Los temas en la literatura infantil y juvenil ..... 295
Los temas para Montserrat del Amo ..... 303
Los temas ..... 306
Adolescencia ..... 306
Amistad ..... 318
Amor ..... 330
Dios ..... 343

Educación ..... 359
Emigración ..... 372
Enfermedad ..... 385
Guerra ..... 395
Mujer ..... 422
Naturaleza ..... 439
Orígenes ..... 471
Triunfo ..... 482
Conclusiones ..... 491
**Conclusiones** ..... 499
**Addenda. Documentos fundamentales para el desarrollo del trabajo** ..... 507
**Addenda I. Clasificación genérico-cronológica de la obra de Montserrat del Amo** ..... 507
**Addenda II. Entrevista inédita a Montserrat del Amo (Madrid, 2009)** ..... 563
**Bibliografía** ..... 605
Bibliografía primaria de Montserrat del Amo ..... 605
Adaptación literaria ..... 605
Biografía ..... 605
Colaboración en obra colectiva y de otro autor ..... 605
Ensayo ..... 606
Guion de televisión, radio y obra musical ..... 607
Historiografía ..... 607
Narrativa ..... 607
Teatro ..... 610
Bibliografía secundaria ..... 610
Bibliografía secundaria sobre Montserrat del Amo ..... 610
Bibliografía secundaria genérica ..... 615
Bibliografía secundaria sobre literatura infantil y juvenil ..... 616
Bibliografía secundaria sobre los géneros ..... 619
Bibliografía secundaria sobre el tema ..... 621

## Resumen

El trabajo *El humanismo en la obra literaria de Montserrat del Amo* tiene como objetivo principal la presentación y clasificación de la obra completa de la escritora Montserrat del Amo (Madrid, 1927-2015). Para ello busca cumplir tres objetivos: el primero es presentar una biografía documentada de Montserrat del Amo, el segundo es acopiar la obra completa de la autora y el tercero es clasificar el conjunto de la producción literaria de la escritora.

En la investigación se ha partido de los estudios anteriores sobre la obra de Montserrat del Amo. Estos estudios permiten presentar un estado de la cuestión, añadir nuevos documentos y proceder a su clasificación. Carolina Toral reseñó brevemente, en *Literatura Infantil Española* (1957), los primeros libros de Del Amo publicados hasta 1953. Carmen Bravo-Villasante, en *Historia de la Literatura Infantil Española* (1963), incluyó dos obras premiadas: *Patio de corredor* y *Rastro de Dios*. Montserrat Sarto, en «La literatura para niños en lengua castellana» (1968), se ocupó de la obra narrativa, especialmente de *Rastro de Dios*, aunque citó la importancia de las colaboraciones periodísticas. Mercedes Gómez del Manzano analizó, en colaboración con Willi Fährmann en *El niño y los libros. Cómo despertar una afición* (1979) y, de forma individual, en *El protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX* (1987), algunas de sus primeras novelas y cuentos centrando su análisis en los aspectos referentes a los personajes y temas. Jaime García Padrino ha proporcionado en diferentes trabajos (1992, 2007, 2010 y 2018) una mirada de conjunto sobre la obra de Del Amo. A él se debe la primera clasificación de la obra de la autora y una relación incompleta de sus colaboraciones periodísticas. Rosario Hiriart escribió en 2000 la monografía más completa hasta la fecha sobre la obra de la autora, *Vocación y oficio: Montserrat del Amo*. Si bien no recogió las colaboraciones, realizó un análisis cronológico de los libros de la escritora. Aunque se centró en la narrativa, también incluyó algunas obras de otros géneros. La estudiosa editó el libro *Cuentos* (2006) en donde anotó tres narraciones de la escritora. María del Rosario Rodríguez, en *Educación literaria. La aportación de Montserrat del Amo* (2004), estudió la obra de Del Amo concluyendo que la narrativa de la autora tiene como objetivo la educación literaria del lector infantil y juvenil, para lo cual centró su análisis en diez títulos, cinco de niños y cinco para jóvenes. Consuelo Moreno, en *La dimensión educativa en la Literatura Infantil y Juvenil. Análisis de*

*contenidos y valores en los Premios Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX* (2006), dedicó un capítulo al comentario de la obra *El nudo*. Isabel Díez, en *Cuentistas madrileñas* (2006), incluyó a Del Amo en la obra reseñando brevemente la narrativa breve de la autora publicada en prensa. Mercedes Chivelet en dos ocasiones (2008 y 2009) abordó brevemente por primera vez la presencia de la escritora en la prensa infantil y juvenil. Anabel Sáiz, en dos artículos fechados en 2008, hizo una clasificación parcial de la obra narrativa de Del Amo. El autor de este trabajo publicó el artículo «Montserrat del Amo. Colaboraciones en prensa» (2010), en el que se presentó por primera vez la obra publicada en prensa de la escritora mediante dos clasificaciones, cronológica y genérica. Por último, María del Carmen Torrecilla, en el estudio *La obra narrativa de Montserrat del Amo* (2015), presentó la narrativa de la escritora excluyendo la producción publicada en prensa.

A la luz de estos valiosos estudios, se ha considerado la necesidad de llenar las lagunas que aún hoy en día presenta la obra completa de Montserrat del Amo presentando la producción literaria íntegra de la escritora, con la clasificación de la misma a través de sus líneas temáticas y de los géneros cultivados, sin atender únicamente a la narrativa, como ha sido tradicional en la atención crítica.

En la investigación se ha partido de dos hipótesis o preguntas de partida. La primera cuestión se refiere a la unidad de la obra de la autora: ¿se puede entender la obra de Montserrat del Amo como un texto total? La segunda interrogante se ocupa de la razón de esta unidad: ¿es la persona el centro sobre el que gira la producción literaria de Montserrat del Amo?

Para responder a estas preguntas de partida, se han empleado dos herramientas metodológicas. La primera se basa en la adscripción de la producción literaria de la autora de acuerdo a la teoría de los géneros. La segunda consiste en la clasificación temática de los textos siguiendo los postulados de la tematología.

La estructura del trabajo de investigación consta de tres capítulos: I «Una vida de papel. Biografía de Montserrat del Amo», II «Una obra múltiple. La clasificación por géneros de la obra de Montserrat del Amo» y III «Una escritura humanista. Estudio de los temas en la obra de Montserrat del Amo». Además, incorpora dos documentos fundamentales para el desarrollo del trabajo: I «Clasificación genérico-cronológica de la obra de Montserrat del Amo» y II «Entrevista inédita a Montserrat del Amo (Madrid, 2009)».

Las conclusiones del trabajo se resumen en dos puntos. La primera conclusión es que la obra de Montserrat del Amo es un texto total. Los aspectos abordados bio-

bibliográficos arrojan luz sobre la unidad entre los periodos de su obra de acuerdo a tres aspectos estudiados: la biografía completa y documentada de Montserrat del Amo, el acopio por primera vez de la obra completa de la autora y la inclusión de las colaboraciones en prensa de la escritora. La segunda conclusión es que la obra de Montserrat del Amo es humanista al situar a la persona como centro de toda su producción. Así lo avalan otros tres puntos analizados: el análisis detallado de los temas, la búsqueda como lector explícito del niño a través de la seriedad con él y el hallazgo como lector implícito del adulto al constituir el centro de la obra el ser humano.

Palabras clave: Montserrat del Amo, literatura española, literatura infantil y juvenil, géneros, temas.

## Abstract

The primary objective of the work *El humanismo en la obra literary de Montserrat del Amo* is the presentation and classification of the complete works of the writer Montserrat del Amo (Madrid, 1927-2015). To that end, the work looks to carry out three objectives: first, present a documented biography of Montserrat del Amor; second, compile the entirety of the author's works; and third, classify the literary output of the writer, as a whole.

This research study departs from previous studies concerning the work of Montserrat del Amor. These studies allow us to present the current literature on the subject, incorporate new documents, and proceed to classify them. In *Literatura Infantil Española* (1957), Carolina Toral briefly summarized Del Amo's first books published, until 1953. And in *Historia de la Literatura Infantil Española* (1963), Carmen Bravo-Villasante included two prizewinning works: *Patio de corredor* and *Rastro de Dios*. Montserrat Sarto dealt with the work of fiction in «La literatura para niño en lengua castellana» (1968), especially in *Rastro de Dios*, although he cited the importance of journalistic collaborations. Mercedes Gómez del Manzano, in collaboration with Willi Fährmann, analyzed the works of Del Amor in *El niño y los libros. Cómo despertar una afición* (1979). Individually, she focused her analysis of some of his first novels and stories on aspects relating to the characters and themes, in *El protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX* (1987). Over the course of various works (1992, 2007, 2010 and 2018), Jaime García Padrino has taken a general look at the whole of Del Amo's work. Padrino is also credited with the first classification of Del Amo's work and an incomplete listing of her journalistic collaborations. In 2000, Rosario Hiriart wrote the most complete monograph, to date, about the author's body of work, *Vocación y oficio: Montserrat del Amo*. Despite the fact that Hiriart did not gather together the author's collaborations, she did complete a chronological analysis of Del Amo's books. Even though it focused on fiction, it also included works of other genres. The scholar published the book *Centros* (2006) in which she annotated three of the author's stories. María del Rosario Rodríguez, in *Educación literaria. La aportación de Montserrat del Amo* (2004), studied the body of work of Del Amo concluding that the objective of the author's narrative was the literary education of children and young adult readers. To this end, Rodríguez centered her analysis on ten works, five for children and five for young adults. Consuelo Moreno, in

*La dimensión educativa en la Literatura Infantil y Juvenil. Análisis de contenidos y valores en los Premios Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX* (2006), dedicated a chapter to commentary on the work *El nudo*. Isabel Díez included Del Amo in *Cuentistas madrileñas* (2006), briefly reviewing the author's short story published in the press. Mercedes Chivelet briefly addressed the writer's presence in the children and young adult press, on two occasions (2008 and 2009). In two articles dated to 2008, Anabel Sáiz completed a partial classification of Del Amo's prose oeuvre. Sáiz also published the article «Montserrat del Amo. Colaboraciones en prensa» (2010), in which she presented the author's published work for the first time, through two classifications, chronologically and by genre. Lastly, María del Carmen Torrecilla presented the writer's prose, in the study *La obra narrativa de Montserrat del Amo* (2015), excluding her work published in the press.

In light of these valuable studies, it is clearly necessary to fill in the gaps in the literature of Montserrat del Amo by putting forth the writer's complete literary output. This would mean the classification of all of her thematic periods and developed genres, and not only addressing her prose, which has been the norm in most critical analysis.

This study opens with two hypotheses or research questions. The first question concerns the unity of the author's work: can Montserrat del Amo's work be understood as one complete text? The second query deals with the reason of this unity: does del Amo's literary output revolve around the person?

Two methodological tools are necessary to answer these research questions. The first tool is based on the affiliation of the author's literary output, according to the theory of literary genres. The second tool consists of the thematic classification of the texts according to the hypotheses of thematology.

The research project is made up of three chapters: I «A Literary Life. A Biography of Montserrat del Amo», II «A Diverse Work. A Classification of the Genres in del Amo's Work» and III «Humanist Writing. A Study of the Themes in Montserrat del Amo's Oeuvre». Furthermore, two fundamental documents are included to develop the project: I «The Generic and Chronological Classification of Montserrat del Amo's Work» and II «Unpublished Interview of Montserrat del Amo (Madrid, 2009)».

This paper's conclusions can be summarized in two parts. The first conclusion is that Montserrat del Amo's work is one complete text. Biographical and bibliographical aspects examined in this work shed light on the continuity throughout the various periods of del Amo's work from three angles: Montserrat's complete and documented biography,

the compilation of the author's complete works, and the inclusion of the writer's collaborations in the press. The second conclusion is that Montserrat del Amo's oeuvre is humanist since it situates the individual at the center of its output. Three other points of analysis also support this theory: the detailed analysis of the topics, the child's search —as the actual reader— through seriously regarding the book, and the adult's discovery —as the implied reader— as the human being constitutes the primary part of the work.

Key words: Montserrat del Amo, Spanish literature, Children's and Young Adult Literature, genres, themes.

«Lo bueno es que la vida no tiene música de fondo,
que no adelanta el éxito,
que no avisa del peligro,
que no anuncia el amor
o señala el misterio,
y cada momento nos pilla por sorpresa»
(*La vida no tiene música de fondo* de Montserrat del Amo)

# Introducción

*El humanismo en la obra literaria de Montserrat del Amo* es un estudio sobre la obra de una de las autoras más relevantes de la literatura infantil y juvenil contemporánea en español. El objetivo principal de este trabajo es la presentación y clasificación de la obra completa de Montserrat del Amo (Madrid, 1927-2015). Para ello se pretenden conseguir tres objetivos secundarios: la escritura de la primera biografía documentada de la autora, el acopio de su producción literaria de forma completa (con independencia de su medio de publicación) y la clasificación de toda la obra de la autora.

Así, por primera vez, se presenta la trayectoria completa de Montserrat del Amo, una de las escritoras de literatura infantil más importantes de la literatura española contemporánea. Hasta ahora no se había realizado una biografía documentada. Para su elaboración se ha empleado tanto la entrevista inédita realizada en 2009 (incluida en la Addenda II) como numerosos testimonios de la autora recogidos de sus colaboraciones en prensa.

Montserrat del Amo y Gili nació el 15 de junio de 1927 en Madrid. Fue la más pequeña de los nueve hijos del matrimonio Álvaro del Amo y Juana Gili, descendientes ambos respectivamente de dos familias de editores y libreros. Ya sabiendo leer gracias a su hermana María Teresa, en 1933 inició sus estudios en el Colegio Nuestra Señora de Loreto. De los nueve a los doce años sufrió la guerra civil española, en la que perdió a su hermano Juan y su padre fue encarcelado temporalmente. La niña sobrevivió a los bombardeos de la guerra gracias a la lectura y a la narración oral, aficiones que le acompañarían luego durante toda su vida. Si la guerra marcó a la niña, la literatura la convencería para ser escritora. La joven estudió Perito Mercantil en la Escuela Superior de Comercio, pues sus padres no deseaban que estudiase una carrera universitaria por el hecho de ser mujer. En 1943 Del Amo enfermó de tifus, de manera que tuvo que pasar una temporada en la casa de veraneo de El Escorial cuidada por su madre. La narración oral fue la tabla de salvación de nuevo para la joven. En 1945 aparecieron las primeras publicaciones de la escritora en la revista *Semilla*. Un hecho marcará la juventud a Montserrat del Amo, el fallecimiento en 1947 de su madre, Juana Gili, tras una larga enfermedad.

Al año siguiente, en 1948, Del Amo publicó su primer libro, *Hombres de hoy, ciudades de siglo* en la editorial familiar de Hijos de Gregorio del Amo. Este fue el comienzo de la

trayectoria literaria de la escritora. En 1949 publicó su segunda novela, *Fin de carrera*. Pronto la editorial Escelicer empezó a publicar las novelas de la etapa de juventud de la escritora. Del Amo se encargó en esos años de la sección infantil de la revista *Letras*. A lo largo de diez años Del Amo colaboró en la revista *Volad*, en la que también se encargó de la sección «Pluma al Viento» sobre creación literaria.

La escritora empezó a recibir sus primeros premios literarios. En 1956 fue reconocida con el Premio Abril y Mayo por su novela *Patio de corridor*, obra que fue Lista de Honor del Premio Internacional Hans Christian Andersen. En 1960 obtuvo el Premio Lazarillo por *Rastro de Dios*, tras presentarse por segunda vez. Fue el espaldarazo definitivo para su trayectoria. Es el primer libro de los tres títulos que escribió con el personaje de «El Sentao». Durante ocho años escribió en la cabecera *Bazar*. Fruto de su numeroso trabajo en la prensa infantil y juvenil, en 1964 se alzó con el Premio Nacional de Colaboraciones en Revistas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Información y Turismo. Ese mismo año publicó el ensayo sobre narración oral, *La hora del cuento*, a petición del Servicio Nacional de Lectura. En la revista *Genial* la autora dirigió la sección «Notable en Literatura». En 1969 fue Premio Doncel por *Zuecos y naranjas*. También colaboró en *Molinete*, revista de la Institución Teresiana. En 1970, inició los estudios de Bachillerato con cuarenta años. Ese mismo año la Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ) premió su obra de teatro *La fiesta*. Al año siguiente inició la serie narrativa de novelas de los Blok. Fue Premio al Mejor Libro del Año de la Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI) por *Chitina y su gato*. A la vez compaginó sus colaboraciones en *Banda Azul*. En 1974 recibió el Premio Nuevo Futuro por *La torre*. Por fin, en 1976 la escritora se licenció en Filosofía y Letras, especialidad de Literatura Hispánica, en la Universidad Complutense de Madrid, y empezó a enseñar Lengua y Literatura Española en el colegio Santa María de las Nieves en Madrid. El año 1977 le trajo el fallecimiento de su padre Álvaro del Amo al que la escritora cuidó en sus últimos años.

Un hito importante en su trayectoria fue que en 1978 obtuvo el primer Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por su obra *El Nudo*. Al año siguiente se presentó a Montserrat del Amo como candidata española para el Premio Internacional Hans Christian Andersen. En 1981 reeditó *Rastro de Dios y otros cuentos*, uno de sus libros más conocidos. Dos años más tarde publicó *La piedra de toque* cuyo protagonista es un paralítico cerebral. En 1985 Montserrat del Amo abandonó la docencia para dedicarse plenamente a la creación literaria. Colaboró brevemente en el suplemento infantil *Mini*

*Dominical* (antes llamado *Mini Ya*). En 1988 editó *El abrazo del Nilo* que transcurre en Egipto. En 1990 apareció *Tranquilino, rey* que estuvo retenido por la censura. Al año siguiente fue Mejor Libro del Año de la CCEI por segunda vez por *La casa pintada*, obra inspirada en sus viajes a China. En 1993 recibió por toda su carrera el Premio Complutense de Literatura Infantil y Juvenil y el Premio Cervantes Chico de Literatura Juvenil. En 1994 publicó una nueva edición revisada de su primer premio literario, *Patio de corridor*. En 1998 recibió un homenaje de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil con motivo del cincuenta aniversario de la publicación de su primera novela. En sus últimos años escribió en la revista *Supergesto*. En 2002 publicó *Los hilos cortados*. Con *La reina de los mares* comenzó la publicación de una serie de libros que, en forma de prosa poética, toman alguna canción popular como hilo argumental. En 2006 publicó el ensayo sobre narración *Cuentos contados*. Ese mismo año obtuvo el Premio de Literatura de la Fundación Álvaro Mutis. Al siguiente recibió como reconocimiento a toda su obra el Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil. En 2010 publicó *El río robado* inspirado en uno de sus viajes a Guatemala. *Las Brit del 38* de 2013 fue su última obra publicada en vida en cuya escritura se aisló en una aldea de Galicia para escribirla. En los últimos años recibió numerosos homenajes: por la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil con ocasión del sesenta aniversario de su primera novela, en el I Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil (CILELIJ) celebrado en Santiago de Chile en donde sufrió un terremoto, por la Universidad de Castilla-La o en el Festival Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil organizado en Casa de América. El 26 de febrero de 2015 falleció en Madrid a los 87 años de edad. Se han publicado de forma póstuma los libros *El turbante rojo* y *La vida no tiene música de fondo*. El CSIC organizó el III Congreso Internacional «Hombres y mujeres de hoy: Tradición y modernidad en la ficción infantil y juvenil (España y América Latina)». Homenaje a Montserrat del Amo (La madre de la Literatura Infantil y Juvenil española, 1927-2015). En 2016 su familia donó el legado completo de la escritora, compuesto por más de 15.000 documentos, a la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, que rindió un homenaje a la autora con motivo del primer aniversario de su fallecimiento.

El acopio de la obra completa de la autora presenta como novedad que se han incluido por primera vez las colaboraciones periodísticas que hasta ahora han sido desatendidas por los estudiosos. El corpus de estudio de la obra completa de Montserrat del Amo se ha obtenido en el transcurso de la fase de investigación. Para ello se tuvo acceso al archivo

personal de la autora, que también ayudó a la hora de identificar los textos de su autoría no firmados o que presentaban dudas. Esto permitió resolver un problema con el que se encuentra el investigador relativo a la prensa infantil y juvenil, pues esta es difícil de encontrar en las hemerotecas ya que no se conserva. Esto se debe a que los niños suelen recortar las revistas para hacer recortables o manualidades. Posteriormente, se consiguieron otras colaboraciones de la autora no recuperadas hasta ahora. Estas fueron publicadas en las revistas conocidas en donde más colaboró Del Amo y, a su vez, en otras menos asiduas de la autora. En la Biblioteca Nacional de España (BNE), se encontraron las colaboraciones más antiguas en cabeceras periódicas no tan recurrentes por Del Amo: *Tradición*, *Consigna*, *Espiritualidad Seglar*, *Senda*, *Alba*, *Alba de Juventud*, *Teresa* o *Valentín*. Un problema que se encontró en esta fase fue fechar las colaboraciones de la revista *Bazar*. A partir del catálogo general de la BNE se pudo establecer el año de los números sin fecha. En la Hemeroteca Municipal de Madrid se pudo consultar la revista *Mini Dominical* (*Mini Ya*). A continuación, se acudió a archivos particulares. En el Archivo Histórico de la Institución Teresiana (IT) se completó las colaboraciones de Del Amo en la revista *Molinete* dirigida por Mercedes Gómez del Manzano. Hubo que acudir a Obras Misionales Pontificias (OMP) para reunir las últimas colaboraciones de la escritora en la revista *Supergesto*.

Cronológicamente, la obra de Del Amo se inició en 1945, año en que la escritora fundó y colaboró en la revista *Semilla*. Hubo que pedir ayuda a la propia autora para clasificar aquellos trabajos escritos por ella, pero no firmados. Los estudiosos de la autora sitúan erróneamente el inicio de la trayectoria de Del Amo en 1948, año en que apareció su primera novela, *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Gracias a esta investigación se puede adelantar tres años la fecha de inicio de la escritura de la escritora. Además, es un dato relevante el hecho de que Del Amo publicara primero en la prensa periódica.

Por otra parte, en 2015 falleció Montserrat del Amo. De forma póstuma se han publicado los siguientes títulos inéditos: el relato «Un regalo sorpresa» en la revista *Supergesto* y el cuento *El turbante rojo* en la editorial SM en 2015 y la novela *La vida no tiene música de fondo* en Bruño en 2018. Por lo tanto, el corpus se cierra en 2018, tres años después del fallecimiento de Montserrat del Amo.

La delimitación espacio temporal del corpus de investigación se extiende en el tiempo desde 1945 a 2018. Este periodo de tiempo corresponde a los siglos XX y XXI, una etapa esencial para conocer la evolución y asentamiento de la literatura infantil y juvenil en España, también de la historia de la prensa infantil y juvenil.

García Padrino ha llevado a cabo, en *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, la historia de la literatura infantil y juvenil más completa hasta la fecha en España.

En las primeras décadas del siglo XX, la literatura infantil y juvenil sufrió un cambio importante. Los autores abandonaron la concepción decimonónica que priorizaba en las obras la intención pedagógica y, en cambio, empezaron a valorar el carácter literario en ellas. Un hecho importante fue que se reconocieron a escritores de la literatura infantil y juvenil en el Concurso Nacional de Literatura entre 1928 y 1932. En los años treinta se asiste a la modernización de esta literatura, tanto en temas como en el tratamiento de las obras, gracias a autores que hoy en día son ya clásicos, como Salvador Bartolozzi, Elena Fortún o Antoniorrobles.

Sin embargo, la guerra civil significó un retroceso y, por ende, una pérdida de calidad por parte de autores y obras. Si en la década de los cincuenta empezó a notarse ya la recuperación del género, los sesenta se conocen como el «periodo áureo». En estos años, se consiguió la dignificación del género: surgieron grandes escritores, se renovaron los temas y el tratamiento en las obras o se promocionó la creación de galardones y editoriales. Se pueden destacar algunos hitos señeros: en 1958 se convocó por primera vez el Premio Lazarillo y nació la editorial Doncel, en 1962 se creó el premio de la Comisión Católica Española para la Infancia (CCEI) y en 1963 se dio un impulso a la literatura en catalán con la aparición de Ediciones La Galera y de los premios Josep María Folch i Torres y Joaquim Ruyra.

Las décadas posteriores hasta la actualidad han servido para que la literatura infantil y juvenil haya alcanzado su madurez en España, pues se ha convertido en una industria con grandes beneficios económicos. Las editoriales especializadas se han multiplicado y han surgido importantes galardones públicos (como el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1978) o privados (como el Barco de Vapor y Gran Angular de Ediciones SM, Ala Delta de Edelvives, etc.)

Montserrat del Amo no ha pertenecido a una generación literaria en literatura infantil y juvenil. En cambio, podría encuadrarse dentro de la etiqueta de niña de la guerra, ya que por edad vivió el conflicto bélico, que aparece como tema a lo largo del tiempo en toda su obra. Se encuentran, pues, dos elementos compartidos por los autores de esta generación: la guerra como vivencia infantil y como tema en la obra literaria. Sin embargo, no tuvo una relación generacional directa con estos escritores conocidos como los «niños de la guerra» o los «niños asombrados». Cronológicamente se puede situar a

la autora entre los escritores de literatura infantil y juvenil posteriores a la guerra civil, en concreto aquellos surgidos en la década de los cincuenta que desarrollaron su obra especialmente en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Hay dos hechos que los críticos han señalado repetidamente. Montserrat del Amo huyó de las modas y grupos literarios, es decir, que fue una creadora libre en su literatura. Además, debido a su extensa trayectoria y su prolífica obra, asumió las principales etapas que la literatura infantil y juvenil ha experimentado en España. Todos los estudiosos han coincidido en destacar a Montserrat del Amo como referente indiscutible de la literatura infantil española contemporánea. Por eso, sorprende que no se haya reunido hasta ahora toda la obra completa de la escritora.

En la investigación se ha partido de los estudios anteriores sobre la obra de Montserrat del Amo. El conjunto de permite presentar el estado de la cuestión, añadir nuevos documentos y proceder a su clasificación. Carolina Toral reseñó brevemente, en *Literatura Infantil Española* (1957: Vol. I, 154-155), los primeros libros de Del Amo. Se ocupó de las novelas juveniles de la autora, desde *Hombres de hoy, ciudades de siglos* de 1948 hasta *Montaña de luz* de 1953. Carmen Bravo-Villasante, en *Historia de la Literatura Infantil Española* (1963: 223), incluyó la novela *Patio de corredor* y el cuento *Rastro de Dios*, por lo que centró también su atención en la obra narrativa de la autora. Destacó las dos obras premiadas hasta ese momento. Montserrat Sarto, en el artículo «La literatura para niños en lengua castellana» (1968), se ocupó de la obra narrativa de Del Amo, especialmente del cuento *Rastro de Dios*. Citó la importancia de las colaboraciones periodísticas de la autora. Mercedes Gómez del Manzano analizó, en colaboración con Fährmann en *El niño y los libros. Cómo despertar una afición* (1979) y, posteriormente de forma individual, en *El protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX* (1987), algunas de las primeras novelas y cuentos de Del Amo. Centró su análisis en el estudio de algunos aspectos referidos a los personajes y temas. Jaime García Padrino ha proporcionado en diferentes trabajos (1992; 2007, 2010 y 2018) una mirada de conjunto sobre la obra de Del Amo. A él se debe la primera clasificación de la obra de la autora y una relación incompleta de sus colaboraciones periodísticas. En cuanto al enfoque, se ha centrado siempre en la producción narrativa de la autora publicada en libro.

Rosario Hiriart llevó a cabo en 2000 la monografía más completa hasta la fecha sobre la obra de la autora titulada *Vocación y oficio: Montserrat del Amo*. Si bien no recogió las colaboraciones, realizó un análisis cronológico de los libros de la escritora. Aunque se centró en la narrativa, también incluyó algunas obras de otros géneros. La estudiosa

editó el libro *Cuentos* (2006) de Montserrat del Amo. En este volumen, editó y anotó tres narraciones de la escritora. Hiriart centró su análisis en la técnica narrativa empleada por Del Amo, lo que sirvió a la estudiosa para demostrar la evolución en cuanto a calidad en la obra literaria de la escritora. Pero no llegó a presentar y clasificar toda la obra completa. María del Rosario Rodríguez, en *Educación literaria. La aportación de Montserrat del Amo* (2004) estudió la obra de Del Amo. Concluyó que la narrativa de la autora tiene como objetivo la educación literaria del lector infantil y juvenil. Para ello centró su análisis en diez títulos, cinco de niños: *La torre, Zuecos y naranjas, Rastro de Dios, Animal de compañía* y *¡Ring! ¡Ring!* y cinco para jóvenes: *Los hilos cortados, La casa pintada, El bambú resiste la riada, El nudo* y *La piedra de toque*. Nuevamente, el trabajo está centrado en la obra narrativa de la autora. Consuelo Moreno, en *La dimensión educativa en la Literatura Infantil y Juvenil. Análisis de contenidos y valores en los Premios Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX* (2006), dedicó un capítulo al análisis de la obra *El nudo* de Montserrat del Amo. Isabel Díez, en *Cuentistas madrileñas* (2006), incluyó a Montserrat del Amo en la obra reseñando brevemente la narrativa breve de la autora publicada en prensa. Mercedes Chivelet en dos ocasiones (2008 y 2009) abordó brevemente por primera vez la presencia de la escritora en la prensa infantil y juvenil. Anabel Sáiz, en dos artículos fechados en 2008, hizo una clasificación parcial de la obra narrativa de Del Amo. El autor de este trabajo publicó el artículo «Montserrat del Amo. Colaboraciones en prensa» (2010), en el que se presentó por primera vez la obra publicada en prensa de la escritora mediante dos clasificaciones, cronológica y genérica. En este artículo se expuso un cuadro con la clasificación de las principales etapas en la escritura de Montserrat del Amo:

Los inicios: la década de los 40: Corresponde a sus primeros años como escritora. Montserrat del Amo publicó antes en prensa que en libro impreso. La publicación que sobresale en esta etapa es *Letras,* una revista mensual para adultos en la que Del Amo dirigió la sección para niños y jóvenes.

El reconocimiento: las décadas de los 50 y 60: En 1956 fue Lista de Honor del Hans Christian Andersen por *Patio de corredor*. En 1960 obtiene el Premio Lazarillo por *Rastro de Dios*. La autora incipiente logra el reconocimiento. Son las décadas de mayor número de colaboraciones. Del Amo compagina incansablemente los libros con su trabajo en prensa. Las tres grandes publicaciones periódicas de esta etapa son *Volad*, *Bazar* y *Genial*.

La madurez: los años 70: Poco a poco se ha hecho un nombre y las colaboraciones menudean, sin embargo, todavía escribe para la prensa. *Banda Azul* es la revista en la que más colaboró la autora en estos años.

La consagración: las décadas de los 80 y 90: Del Amo es ya una autora de LIJ reconocida en España y Latinoamérica. Los libros son el centro de su creación; por eso escribe con poca frecuencia en prensa. A mediados de los años ochenta escribió para el suplemento infantil *Mini Dominical* del diario *Ya*, anteriormente llamado *Mini Ya*. En los años noventa su actividad se reduce a escribir artículos por encargo sobre literatura infantil y juvenil, narración oral o animación a la lectura para revistas especializadas.

Los últimos años: La escritora escribió sus últimas obras, a la vez que colaboró en la cabecera *Supergesto* con la publicación de relatos breves.

Por último, María del Carmen Torrecilla, en el estudio *La obra narrativa de Montserrat del Amo* (2015), presentó la narrativa de la escritora, aunque es consciente de la importancia de los otros géneros literarios que no estudia. Torrecilla limitó la obra narrativa a la publicada en libro excluyendo los trabajos periodísticos de Del Amo.

A la luz de estos valiosos estudios, se ha considerado la necesidad de llenar las importantes lagunas que aún hoy en día presenta la obra completa de Montserrat del Amo ofreciendo la producción literaria íntegra de la escritora, realizando una clasificación exhaustiva de la misma, a través de sus líneas temáticas y su inclusión en los géneros cultivados, y ofreciendo un acercamiento crítico que no solo pone el foco de análisis en su narrativa, como ha sido tradicional en la atención crítica.

Las hipótesis o preguntas de partida de la investigación han sido las siguientes. En primer lugar, se ha cuestionado la unidad de la obra de la escritora. La primera pregunta que se formula es: ¿se puede entender la obra de Montserrat del Amo como un texto total? En segunda lugar, una vez admitida la unidad, se debe cuestionar el núcleo del que emerge toda la producción. La interrogante segunda es: ¿es la persona el centro sobre el que gira la producción literaria de Montserrat del Amo?

Para ello, se han empleado dos herramientas metodológicas fundamentales. La primera herramienta es la adscripción de la producción literaria de la autora de acuerdo a la teoría de los géneros. La terminología en ocasiones no está muy clara. Se suelen confundir los términos. García Berrio y Huerta Calvo consideran que los géneros están definidos formal y temáticamente, mientras que los subgéneros están incluidos en aquellos, por razones de forma y temas (2015: 145). Los autores afirman que los géneros no son absolutos, por ello, muchas veces aparecen mezclados con elementos de unos y otros (2015: 148). Spang

defiende la existencia de cinco niveles de abstracción, los cuales permiten entender más claramente la noción de género. En el primero se encuuentran las manifestaciones verbales; en el segundo, el sistema de la literatura; en el tercero, el género teórico del que forma parte; en el cuarto, el grupo al que pertenece una obra y en el quinto lugar, la obra literaria individual. El género correspondería al cuarto grupo (Spang, 2011: 15).

En este capítulo, se ha encontrado a veces el problema de la delimitación genérica debido a la tendencia de la autora por la mezcla de género. Otra dificultad ha venido de la delimitación entre la novela corta y el cuento, pues en literatura infantil y juvenil se publican muchas narraciones breves que se encuentran a mitad de camino. Para resolver esta cuestión, se ha recurrido a los estudiosos que recomiendan optar por el criterio cuantitativo. De esta manera, se habla de novela cuando la narración excede de las cien páginas, aunque sea una novela breve o corta. También hay casos complicados de definir como las novelas realistas con acontecimientos históricos contemporáneos a la autora, como la guerra civil o la posguerra. Se ha optado por la etiqueta de narrativa realista en vez de histórica de acuerdo con la fecha de su publicación. Aunque es cierto que para el lector actual esta literatura forma parte ahora de la novela histórica.

La segunda herramienta metodológica es la clasificación de los textos por temas siguiendo los postulados de la tematología. Esta es la rama de estudio de la literatura comparada centrada en el estudio de los temas de una obra literaria, como apunta Gil-Albarellos (2003: 239) o Pimentel (1993: 215). La definición de tema no es una labor fácil debido a la imprecisión terminológica del término. Del Prado distingue hasta cuatro significados diferentes de tema: las preocupaciones de siempre del ser humano (centros de interés humano), los grandes mitos de la humanidad, el mito personal y las imágenes del yo de la escritura a través de un acto de ensoñación preconsciente (1984: 300). Otro concepto importante es el de motivo, que es una unidad temática menor, que podría definirse como unidad sintáctica que conforma el tema. Villanueva define tema como la síntesis del significado esencial de una novela (1989: 199), mientras que motivo es la unidad temática mínima (1989:192). Gil-Albarellos sostiene que por debajo del argumento están los motivos o unidades temáticas menores (2003: 243).

La dificultad mayor en este apartado ha sido la selección de los temas principales de la autora, debido a la enorme pluralidad de estos. Sin embargo, se ha optado por el criterio cuantitativo. Los temas seleccionados son aquellos más recurrentes en su obra, debido a que se mantienen a lo largo del tiempo en ella. Asimismo, los motivos van unidos a muchos de estos temas.

La estructura del trabajo de investigación consta de tres partes principales y dos addendas. Estas últimas se han introducido, ya que han resultado fundamentales para abordar este estudio. El índice de la publicación presenta el siguiente esquema. Los capítulos principales son: I «Una vida de papel. Biografía de Montserrat del Amo», II «Una obra múltiple. La clasificación por géneros de la obra de Montserrat del Amo» y III «Una escritura humanista. Estudio de los temas en la obra de Montserrat del Amo». Por último, se incorporan como adendas finales dos documentos fundamentales para el desarrollo del trabajo: I «Clasificación genérico-cronológica de la obra de Montserrat del Amo» y II «Entrevista inédita a Montserrat del Amo (Madrid, 2009)».

En definitiva, la novedad de este trabajo es que presenta, por primera vez, la trayectoria y la obra completa de una autora fundamental en la literatura infantil contemporánea, Montserrat del Amo.

«Montse, que es la más pequeña,

con ser escritora sueña»

(«Las aleluyas» de Montserrat del Amo)

## Capítulo I. Una vida de papel. Biografía de Montserrat del Amo

### Orígenes familiares

Montserrat del Amo y Gili[1] nació el 15 de junio de 1927 en Madrid, en la calle de la Paz. De ella dijo la escritora: «La calle en donde yo nací, muy cerca en el espacio pero lejos en el tiempo, situada al otro lado de la Puerta del Sol, no ha cambiado de nombre y sigue llamándose calle de la Paz» (Amo, 2008c: 42). En esta calle de «tradición de fuente de lecturas piadosas» por las librerías religiosas que albergaba, vivía su familia y, en su número 4, «frente a la galería que une esta calle con la de Carretas» (Polo, 1959: 641-642), regentaba la librería Hijos de Gregorio del Amo.

Fue la hija pequeña de Álvaro del Amo y Juana Gili, por lo tanto, desciende de dos importantes familias de editores y libreros españoles, los Del Amo y los Gili[2].

> Mis dos abuelos, a los que no llegué a conocer, eran editores. Yo crecí oyendo hablar de libros, autores, imprentas, catálogos, críticas, y de «el mercado de América», El Dorado de los editores españoles en unos tiempos en los que no existían grandes editoriales al otro lado del Atlántico. (Hiriart, 2000: 41).

Por vía paterna, su abuelo fue Gregorio del Amo. Procedía del municipio de Madrid, Carabaña, del que vino «andando con los muleros que traían verduras a la capital» (Hiriart, 2000: 41). En la ciudad, primero fue monaguillo en una iglesia de los jesuitas y, posteriormente, trabajó como dependiente en la librería de Miguel Olamendi. Fundada en 1848 por Olamendi, «editor y librero especializado en obras místicas y de instrucción», era «una de las principales casas editoras de libros religiosos» de Madrid (Sánchez, 2001: 359). Cuando Olamendi se retiró, se la traspasó al abuelo Gregorio del Amo, que la dirigió desde 1882 «y al morir, en 1917, la librería que dejaba a sus hijos tenía ya prestigio y solera».

Gregorio del Amo acabó convirtiéndose en librero reconocido y proporcionando a sus hijos una educación que él tuvo que aprender de forma autodidacta. «Sin haber recibido una instrucción sistemática, el contacto con los libros —por ósmosis— le proporcionó la

1 Para elaborar la biografía de Montserrat del Amo, se han tenido en cuenta especialmente las semblanzas recogidas en las siguientes referencias bibliográficas: Álvarez (1956), Agulló (1958), Hiriart (2000 y 2006), Rodríguez (2004), García Padrino (2007), Moreno Valcárcel (2014) y Torrecilla (2015).

2 La autora afirmó en un artículo: «Siempre he oído hablar de libros en torno mío, pues mis abuelos Gregorio del Amo y Juan Gili eran editores y la familia ha seguido la tradición editorial» (*Teresa*, 117: 12). Según Torrecilla: «Sus abuelos, a los que no llegó a conocer, eran ambos editores, lo que hizo que la autora creciera oyendo hablar de libros, autores, imprentas, catálogos, críticas» (2015: 53).

cultura suficiente como para llegar a ser un editor importante» (Hiriart, 2000: 41)[3]. Durante varios años, la familia tuvo que vivir en la trastienda de la librería, pero poco a poco la situación mejoró. Gracias a la amistad que unía a Gregorio con los jesuitas, sus hijos pudieron estudiar en el Colegio del Recuerdo de Chamartín de la Rosa, un internado elitista al que iban a formarse los hijos de la aristocracia madrileña. «¡Un gran salto social en solo una generación! El primero, monaguillo, y sus hijos, alumnos de los jesuitas» (Hiriart, 2000: 41-42).

En su retrato, el abuelo Gregorio del Amo aparece como un hombre ya entrado en años, con la frente despejada y largos bigotes, lo que le da un aspecto circunspecto, de persona de profundos principios y firme voluntad de lucha y superación. «Don Gregorio tuvo un ánimo grande y unos bigotes cayéndole en cascada. Supo luchar por el negocio y por la difusión del libro católico» (Polo, 1959: 642).

Tras el fallecimiento del abuelo, «perpetuándose después la tradición familiar en sucesivas generaciones» (Sánchez, 2001: 359), tomaron el relevo del negocio sus tres herederos que denominaron a la librería Hijos de Gregorio del Amo. El padre de la escritora, Álvaro del Amo y Martínez-Oráa, se convirtió en el gerente. De los hijos, fue el único de todos que estudió una carrera universitaria y llegó a ser Doctor en Matemáticas[4]. De los demás tíos, se sabe que la hija de la familia, Carmen del Amo, nunca se casó y no llegó a trabajar ya que vivió de las rentas de la librería.

Por vía materna, su abuelo fue Juan Gili. Nacido en el municipio de Tarragona, Santa Coloma de Queralt, en 1840, era el hijo único de una viuda de cierta cultura que enseñaba las letras a un grupo de niñas. Su madre le inculcó la importancia de estudiar desde pequeño: «Si quieres comer pan blanco, estudia. Si quieres que te llamen de usted, estudia» (Hiriart, 2000: 42). Debido a esta influencia, el abuelo Juan Gili aprendió francés y alemán por su cuenta, por las noches, «gastando en velas parte de sus escasos ingresos como dependiente en una tienda de Barcelona» (Hiriart, 2000: 42).

Debido a su carácter emprendedor, «decía que veía pesetas por todas partes, pero que no le daba tiempo a recogerlas todas» (Hiriart, 2000: 42), tuvo «una vida profesional bastante ajetreada» (Castellano, 2013: 15). Sus numerosos negocios le obligaron a

3 «Sin haber recibido una instrucción sistemática, el contacto con los libros le proporcionó la cultura suficiente para llegar a ser un editor importante, en unos tiempos en los que no existían grandes editoriales» (Torrecilla, 2015: 53).

4 «Tras recibir estudios en uno de los colegios preferidos por la aristocracia madrileña, el padre de Montserrat, doctor en matemáticas, fue el único de los hermanos que estudió una carrera universitaria» (Torrecilla, 2015: 53).

trasladarse con su familia varias veces a lo largo de su existencia, y vivir en Lleida, Barcelona, Mallorca, Barbastro, Madrid o Irún. Solo en esta última ciudad tuvo varios empleos distintos. Ganó la oposición para una cátedra de profesor de idiomas, contabilidad, comercio y dibujo en el Colegio San Luis de Irún, dirigió una fábrica de jabones y, por último, en 1888 abrió una librería «deseoso de dar un nuevo rumbo a su vida profesional» (Castellano, 2013: 15). En ella trabajaron también sus dos hijos mayores y Gustavo Gili, que de esta forma empezó a relacionarse con el mundo del libro. El negocio de la librería consistía en representar a la papelera francesa Montgolfier y a la editorial belga de libros de liturgia, Desclée de Brouwer.

En 1891, el patriarca Gili volvió a Barcelona para fundar su propia editorial, «Juan Gili Editor», especializada en libros religiosos. Contó con medios tecnológicos, para lo cual viajó al extranjero para comprar las máquinas de impresión y, posteriormente, montó una fábrica de tintas y también adquirió una fundición tipográfica. En la nueva editorial y librería también trabajaron sus hijos, los tíos de la autora.

Juan Gili Montblanch, que ese era su nombre completo, falleció en Barcelona en 1905. Se conserva su retrato de hombre de negocios que, sentado, se inclina para reposar su mirada concentrada, con la ayuda de unos anteojos, sobre la lectura. Dejó seis hijos que heredaron el negocio y lo nombraron Herederos de Juan Gili Editores. Juan Gili hijo fue un conocido editor también que sucedió al padre en nombre y oficio. La tía Lola Gili fue la «hermana soltera» y una «excepción» en la época pues, siendo mujer y no estando casada, trabajó primero con su padre y sus hermanos y, posteriormente, en Herederos de Juan Gili Editores, en donde llegó a ser presidenta vitalicia del Consejo de Administración, debido a que «los demás socios eran parientes o amigos y tenían importantes negocios propios» (Hiriart, 2000: 159).

De los hijos de Juan Gili, merece un lugar destacado Gustavo Gili Roig, el fundador de la prestigiosa Editorial Gustavo Gili, que aún hoy sigue en manos de sus herederos especializada en arquitectura, diseño, moda, fotografía y arte. Nacido en Irún en 1868, el tío Gustavo se convirtió en socio de su padre en la editorial Juan Gili Editor en 1895; dos años después, en 1897, se casó con Margarita Esteve y, en 1902, con todos los conocimientos aprendidos y la experiencia acumulada en la editorial paterna decidió independizarse y fundar la «Editorial Gustavo Gili» dedicada a publicaciones de carácter científico y técnico.

> […] Poco a poco, las diferentes concepciones del padre, editor de breviarios, y el hijo, interesado en nuevos títulos más acordes con la rápida evolución de la sociedad, hicieron que este decidiera a finales de 1902 fundar su propio establecimiento, la Editorial Gustavo Gili. La desavenencia generacional y el deseo de seguir un rumbo distinto al de su padre debieron de ser decisivos para que Gili Roig se enfrentara al riesgo de montar una editorial […] (Castellano, 2013: 18)

El tío Gustavo, que se muestra en las fotografías de cara redondeada, mirada inteligente y audaz debajo de las gafas, barba cana recortada y aspecto cuidado, falleció en 1945. Le sucedió al frente de la editorial su hijo Gustavo Gili Esteve. En 1970, toma la dirección el descendiente Gustavo Gili Torra. Con los inicios del nuevo siglo, aparece en escena la cuarta generación de la familia, Mónica y Gabriel Gili Galfetti, que se convierten en los codirectores. Con más de cien años de historia, la Editorial Gustavo Gili «cuenta con el catálogo más completo de arquitectura y diseño del mercado español y latinoamericano», según aparece en la web de la casa editorial.

También fue hijo del abuelo Juan Gili y, por lo tanto, tío de la autora por vía materna, Baldomero Gili Roig (Lérida, 1873 - Barcelona, 1926). Fue un «pintor e ilustrador español especializado en paisajes que también cultivó la pintura decorativa» (S. B. I., 2006). Tras una exhaustiva formación, que le llevó a estancias por Italia y Francia, se estableció definitivamente en Barcelona. Su pintura fue reconocida y premiada en numerosas exposiciones nacionales e internacionales. Además, fue aficionado a la fotografía y al teatro, facetas de las que también dejó creaciones artísticas. Se casó con Dolores Moros Almena en 1915 y tuvo cuatro hijos, entre los que se encuentran el arquitecto Joaquín Gili Moros que, junto con Francesc Bassó, es autor de la actual sede de la Editorial Gustavo Gili o Consuelo Gili Moros.

El tío Baldomero parece un héroe romántico, cuando se mira el autorretrato fotográfico que se conserva de él, fechado en 1900, cuando tendría alrededor de los treinta años de edad. Es fácil admirar su aspecto bohemio de pintor de comienzos de siglo que confiere atractivo a su figura. Teniendo como fondo el estudio, aparece sentado apoyado sobre su bastón, a la vez que recoge el sombrero y los guantes; un amplio abrigo largo cae a los lados de su figura. El pintor tiene barba de varios días, bigote y un flequillo que cae ondulado sobre la ceja izquierda que se encuentra arqueada.

> Un hermano de mi madre, Baldomero Gili Roig, era pintor. Murió en su mejor momento, sin que le diese tiempo a realizar plenamente una obra que ya se manifestaba espléndida. Hoy sus cuadros despiertan interés en las subastas. (Últimamente en Sotheby's, en Londres.) Yo no le llegué a conocer, pero por sus paisajes pintados me he paseado desde

> niña. La luz dorada del atardecer era siempre «como un cuadro del tío Baldomero» (Hiriart, 2000: 147).

De la obra de su tío Del Amo apreció que «fue pintor profesional, buen retratista y excelente paisajista. El Museo de Arte Jaime Morera de Lérida le dedicó una exposición en el año 2008» (Ayuso, Addenda II).

La pequeña de la familia fue la madre de la escritora, Juana Gili, que no llegó a trabajar en la librería editorial de su padre, pero percibió en vida unos ingresos fijos de lo que le correspondía del negocio familiar que le mandaba su familia. Esto le permitió tener una independencia económica que la escritora le admiró. «Ella decidía muchas cosas gracias a los ingresos que recibía por su familia; lo que le permitía disponer y hacer valer sus opiniones» (Hiriart, 2000: 31).

En sus inicios, los Del Amo y los Gili respondían al concepto tradicional que había en la época de librero religioso que, a la vez, edita también sus propias obras.

> Los editores, impresores y libreros católicos ejercían habitualmente sus diversos trabajos editoriales bajo una misma razón social, aunque sin una especialización funcional muy clara. Las principales casas editoriales solían tener a su cargo, eso sí, establecimientos de librería e impresión con locales específicos para cada tarea. De este modo, además de la edición, el sector del libro católico también comprendía generalmente la actividad de comercialización, que llevaban a cabo libreros especializados (Sánchez, 2001: 358).

Con el paso de los años, el mundo editorial fue cambiando, lo cual influyó en el cese definitivo de las editoriales familiares. El único superviviente fue Gustavo Gili que tuvo visión de futuro para encontrar un nicho que no estaba aún explotado en España, el libro científico y técnico. Además, diferenció la labor de impresor y editor. Esto explica que la Editorial Gustavo Gili se mantenga en nuestros días.

> Cuando Gustavo Gili Roig se estableció como editor en 1902, sus modestos recursos iniciales le obligaron a convertir esa fragilidad en fortaleza, diferenciando claramente la función de impresor de la de editor. Su preocupación fue entonces la de ocupar un sector desatendido por los otros editores, y poco a poco se especializó en los libros científicos, los tratados de ingeniería y los manuales técnicos que acompañaron la introducción de la modernidad en España y en América Latina […] Todo esto, que parece hoy tan evidente, fue la condición indispensable para que una editorial de dimensión modesta pudiera subsistir y desarrollarse en un mercado ya ampliamente mundializado como lo fue el del libro a principios del siglo XX (Castellano, 2013: 26)

Gracias a un reportaje de la época, se puede rastrear la evolución que experimentó la librería Hijos de Gregorio del Amo, y como ella tantas otras, a tenor de los cambios

acontecidos a lo largo del siglo XX en nuestro país. En este reportaje, afirma Álvaro del Amo que «en tiempos de la Monarquía vendíamos mucho en provincias y también en América». Del Amo creció oyendo hablar del «mercado de América, El Dorado de los editores españoles» (Hiriart, 2000: 41) pues para ellos era un mercado emergente que aún no tenía grandes editoriales. «Llegó la República y la venta descendió. No interesaban los libros religiosos», sigue contándonos Álvaro del Amo. Pasó la guerra y vinieron tiempos mejores. «Ahora [1959] se vende bastante bien», asegura Del Amo. Pero «a provincias continúan enviando. América es mercado más difícil, porque edita mucho y bueno». Es decir, que al final América no resultó El Dorado, como se pensaba, y la librería se resintió sin duda de ello con el paso de los años.

Fue en 1907 cuando estas dos familias de editores y libreros, catalanes y madrileños, se unieron a través de la boda de los padres de la escritora, Álvaro del Amo y Juana Gili, que se casaron en Madrid y fijaron su residencia en esta ciudad. Anteriormente y de forma natural, «las dos familias se relacionaron por los negocios y pronto entablaron una buena amistad» (Hiriart, 2000: 41) fruto de la cual surgió el casamiento. La madre gustaría de contar a lo largo de los años a sus hijos cómo se conocieron, y Del Amo lo recordaba así:

> Los Gili vivían entonces en Madrid y una tarde apareció un jovencito presumido con traje y hongo gris, acompañando a su padre, que la miró apenas y se quedó en la visita con los mayores. Mi padre se defendía:
> —Yo acababa de entrar en la universidad y tú no eras más que una niña. (Hiriart, 2000: 41).

Aunque el primer encuentro no fuera muy optimista, los dos jóvenes terminaron casándose con el tiempo. La madre se trasladó de Barcelona para la boda y se instaló con su marido en la capital. «Y cuando mi madre se vino a casar, decía su familia: 'Pobre Juana, que se va a vivir a Madrid…' Parecía aquello… Le hicieron prometer que volverían todos los veranos. Y lo cumplieron mientras vivió mi abuela materna» (Ayuso, 2010).

En las fotografías y retratos de la época, Álvaro del Amo aparece como un señor de mediana edad, barba y cabello entrecanos, delgado, de buen porte, trajeado, y una mirada afable y bonachona. En un reportaje de la época se le describe de la siguiente manera: «Don Álvaro tiene la figura menuda, de caballero de vieja estampa, barba blanca recortada y mirada aguda» (Polo, 1959: 641). Por su parte, Juana del Amo se muestra más distante, tiene una apariencia frágil seguramente a causa de su delgadez, la cara redondeada, el cabello corto bien peinado y unos grandes ojos.

## Infancia

Montserrat del Amo fue la más pequeña de los nueve hijos que tuvo el matrimonio Álvaro del Amo y Juana Gili. Su infancia es, pues, la de una niña pequeña perteneciente a una gran familia formada por once personas, los padres y los nueves hijos, de los que tres fueron chicas y seis chicos[5]. Su familia además disfrutó de una infancia acomodada y culta, lo que influyó en las inquietudes culturales de la futura escritora[6].

Revisando fotografías de su niñez, se entienden las palabras de la escritora al afirmar que «yo he sido la pequeña de nueve hermanos. Por eso no he logrado encontrarme sola, de niña, en ninguna fotografía» (*CLIJ*, 41: 7)[7]. Tal como asegura la autora, no hay fotografías de ella sola de pequeña; siempre aparece acompañada, sobre todo por su hermano Ernesto, con quien se llevaba menos años y que era el siguiente más pequeño de todos los hijos. La fotografía más antigua que se conserva de la escritora está fechada sobre 1929, por lo que tendría cerca de los dos años de edad. En ella se puede ver a Ernesto y la escritora, que todavía es casi un bebé, sentados sobre un taburete, vestidos con ropa de domingo. Montserrat, que tiene el pelo corto, lleva un gran lazo sobre su cabeza, y puestos un vestido, calcetas y zapatos de charol. Su hermano Ernesto, que es muy pequeño también, sujeta cariñosamente a la pequeña por el hombro.

La siguiente instantánea de Montserrat de pequeña, a la que se ha podido tener acceso, es de 1938, cuando la escritora ya tenía diez años, y de nuevo aparece con Ernesto. Montserrat ha crecido considerablemente; es ya toda una niña mayor. Ahora el hermano aparece sentado; ella de pie detrás de él. Viste falda y blusa, y el cabello lo lleva largo hasta los hombros.

De 1941 aproximadamente es una fotografía que los padres se tomaron junto a sus dos hijos pequeños. Esta vez son los padres quienes aparecen sentados y detrás de ellos los niños de pie. Ernesto se sitúa detrás de la madre y Montserrat, del padre. La escritora, que tendría cerca de trece años, es una niña muy guapa que muestra una media sonrisa; lleva puesto un vestido de rayas; la melena arreglada le llega a la altura de los hombros. Sorprende la seguridad y el estilo que tiene de los que ya da muestras entonces.

[5] «Era la pequeña y su madre la mimaba. Se manifestaba como una niña alegre y había una relación de afecto y cordialidad entre los miembros de la familia» (Rodríguez, 2004: 104).
[6] «La rodeaba un ambiente familiar culto y en cierto modo acomodado» (Rodríguez, 2004: 103).
[7] Se anotarán a lo largo de este trabajo las colaboraciones en prensa general y especializada de Montserrat del Amo con el título, número, y página.

Cuando Montserrat nació sus abuelos ya habían fallecido, por lo que no llegó a conocerlos. Sí recuerda que desde muy temprana edad veía sus fotografías en el dormitorio de sus padres.

> Cuando yo nací, ya habían muerto el tío Baldomero el pintor, y mis cuatro abuelos. La muerte eran sus fotografías enmarcadas y colgadas en una pared de la alcoba de mis padres, que yo veía desde la cuna y tanto me asustaban, porque parecían moverse al oscilar de la llama de la «mariposa», la lamparilla de aceite que ardía toda la noche en un vaso de cristal, en la mesilla (Hiriart, 2000: 181-182).

Estas fotografías llamarían la atención con los años a la escritora por el hecho de que marcaban la diferencia social que existía entonces entre los hombres de la familia y las mujeres; porque ellos aparecían solos, mientras que a ellas solo se les retrataba, en grupo, con el resto de la familia.

> Ahora me doy cuenta: las fotos de los varones eran más grandes y en pose de fotógrafo. A las abuelas había que buscarlas en grupos familiares ampliados, en donde aparecían rodeadas de nietos, entre los que yo había intentado buscarme inútilmente: «Aún no habías nacido», me explicaban (Hiriart, 2000: 182).

Con sus padres se llevaba una gran diferencia de edad, más de lo normal, y esto lo notaría con los años. Si los padres se casaron en 1907, ella nació veinte años después, por lo que ellos eran ya mayores cuando vino al mundo. Más en esa época. Como anécdota sirva al lector el enfado que se llevaba la niña cada vez que paseaba cogida de la mano con su padre por la calle, y la gente confundía que iba con su abuelo.

> Entre mi padre y yo, cincuenta años de distancia. Los sociólogos colocan tres generaciones en este espacio. Y las había: entre mi padre y yo, tres veces se hundió el mundo.
> Yo le conocí ya con la barba entrecana y recuerdo mi necesidad de explicar con frecuencia a los desconocidos.
> —No es mi abuelo. Es mi padre (*CLIJ*, 41: 8).

De su madre recuerda que «era suave y nos mimaba» (Hiriart, 2000: 43). También que, cuando la llamaban por su nombre de pila, a ella no le gustaba, pues para la niña pequeña, aún en su pequeño mundo infantil, «era mamá».

> Hubo un tiempo, lejano en las fechas del calendario pero presente en el hondón del alma, en el que el mundo era íntimo y reducido, tanto que me desconcertaba cuando un adulto irrumpía en él llamando a mi madre Juana por su nombre de pila, y me dolía el Juana

> como una ofensa, porque mi madre era mamá, y solamente mamá y así debían llamarla todos apuntalando mis certezas (*CLIJ*, 210: 82).

Los nueve hijos de Álvaro del Amo y Juana Gili fueron Dolores, Fermín, Gregorio, María Teresa, Juan, José María, Álvaro, Ernesto y Montserrat. La escritora describió a todos sus hermanos en una ocasión.

> Dolores, calificada de guapa. Religiosa de la Sagrada Familia.
> Fermín, el hombre de mundo. Ingeniero industrial.
> Gregorio, el inteligente. Sacerdote. Doctor en Derecho Canónico por la Universidad Gregoriana de Roma.
> María Teresa. Siempre audaz. Misionera de la Sagrada Familia en Sri Lanka y el Paraguay.
> Juan. El independiente. A los 19 años desapareció en Madrid en los primeros días de la guerra. Podría haber sido, entre otras muchas cosas, un pintor genial.
> José María. El perdedor. Escribió toda su vida un diario personal. Se quedó en la librería familiar.
> Álvaro. El estudioso. Doctor en Ciencias Naturales. Investigador. Catedrático de Biología en la Universidad de Navarra.
> Ernesto. El obstinado. Doctor en Química. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
> Montserrat. La niña. «¿Y yo, qué?» Escritora. Cajista de Imprenta. Perito Mercantil. Licenciada en Filosofía y Letras, especialidad en Literaturas Hispánicas (Hiriart, 2000: 42-43).

Los padres trataron siempre a sus numerosos hijos «por igual», con el mismo respeto que a un adulto y, a diferencia de la costumbre de la época, por ser niños no los separaban de su lado.

> En mi casa sí se tenía mucho respeto por los niños. Era una familia muy numerosa, pero los mayores nos tenían a los pequeños mucho respeto; nuestros padres nos tenían mucho respeto… A nosotros, muy pequeños, nos molestaba mucho que, si estábamos en otro sitio, los niños tenían que estar separados completamente de los mayores. Yo me acuerdo de una vez que fuimos a casa de unos amigos, nosotros en el jardín, con los otros niños y con las tatas. Hubo un momento en que yo quería ir a decir una cosa a mi madre, a enseñarle un juguete, era una tontería, y no me dejaron de ninguna manera, y a mí eso me pareció fatal. Porque nosotros teníamos acceso libre a la habitación de mis padres siempre que quisiéramos, nunca era inoportuno, y ya podíamos decir lo que fuera, que eso se aceptaba con respeto (Ayuso, Addenda II).

Montserrat, que nació la pequeña de los nueve hijos, tuvo que hacerse un hueco en la familia, pues cada uno de sus hermanos tenía ya alguna nota característica que le definía y destacaba dentro del hogar. «Creo que cuando yo nací ya estaban repartidos todos los papeles: el listo, la buena, la guapa, el empollón, el despistado… Hasta había un asiduo

escritor de su diario personal. —Y yo, ¿qué? —me preguntaba, entre impaciente e inquieta» (*CLIJ*, 41: 7). Montserrat pronto descubriría cuál iba a ser su vocación.

La futura escritora no solo se llevaba muchos años con sus padres, sino también con sus hermanos mayores, que tenían mucha más edad que ella, especialmente con las otras dos chicas de la familia. «Las chicas me llevaban mil años […] Eran mayores. Estaban al otro lado de la frontera de los juegos. Entre María Teresa y yo, cinco varones» (*CLIJ*, 41: 7). La niña notó la diferencia de edad con sus hermanas mayores muy pronto. Su hermana Dolores se hace religiosa de la Congregación de la Sagrada Familia de Burdeos; posteriormente se traslada a Francia, cuando la escritora apenas cuenta los dos años de edad. En cuanto a su relación con su hermana María Teresa es muy especial[8]. Rosario Hiriart, afirma que «por María Teresa, también hermana suya, siente especial cariño y verdadera admiración» (Hiriart, 2000: 13). Del Amo afirmó: «La quiero y le debo mucho. Y encima, ella presume de mí ¡y me admira! Que la quiero mucho, lo sabe. Pero creo que nunca se dará cuenta de lo que yo la admiro» (Hiriart, 2000: 44). María Teresa se convirtió en la maestra y educadora de Montserrat en su infancia, primero por la diferencia de edad entre una y otra, pero también porque la madre era muy blanda con sus hijos.

> Mi madre era suave y nos mimaba. María Teresa me educaba. Ahora me confiesa que, algunas veces, mamá le decía:
> —No la regañes, no la exijas tanto, que es muy pequeña.
> —Esa niña es una fiera —era su respuesta, apoyada por la opinión general de la familia.
> Y creo que sí. Yo era una niña alegre, pero de pronto me ponía rabiosa, sobre todo cuando tenía o creía tener la razón y no la lograba imponer ante los chicos y no me la daban los mayores.
> — Te pones tan furiosa, que la pierdes.
> Y yo decía que la razón no se perdía, que seguía siendo mía, por mucho que rabiara (Hiriart, 2000: 43).

María Teresa inventó un truco para controlar las rabietas que tenía de niña Montserrat. Si durante un día entero se portaba bien, sin enfadarse, le daba un regalo: un marinero de plomo.

> Yo jugaba y tenía soldaditos de plomo, como los chicos. Un día sin enfadarme ni llorar, y regalo seguro: un marinerito de plomo de una caja que guardaba y administraba María Teresa. Pero yo tenía que haber estado amable todo el día, sin protestar ni una sola vez, para conseguirlo. Cuando llegó la guerra, aún quedaban marineros en la caja (Hiriart, 2000: 43).

[8] «Montserrat tuvo una especial relación con su hermana Mª Teresa» (Torrecilla, 2015: 54).

La hermana, no solo educó a Montserrat, sino que también inició en la vida adulta a la pequeña.

> María Teresa fue mi primera maestra. Desde que me sacaron de la cuna, me admitió en su cuarto. Me enseñó a abrocharme los botones del delantal, a conocer las horas en las manillas del reloj del comedor, a juntar las letras y a escribir mi nombre (*CLIJ*, 41: 7).

Sin duda, el hecho de que le enseñara a leer fue lo que más influiría en la futura escritora. «Me enseñó a leer mi hermana María Teresa, que también me había enseñado a abrocharme los botones y a hacerme los lazos de las trenzas» (Hiriart, 2000: 44). Tras la guerra civil, María Teresa se hizo misionera de la Sagrada Familia de Burdeos, la misma orden religiosa de la hermana mayor; se marchó, primero, a Sri Lanka y, posteriormente, a Paraguay. En 1955, la escritora publicó un cuento en la revista *Letras* titulado «La partida de María Pilar» donde narra cómo una familia se despide de la hija y hermana que decide convertirse en religiosa. En este relato es fácil ver algunos de los sentimientos encontrados que sentiría la familia Del Amo y Gili. «Una mezcla de dolor y alegría les envolvía. A ratos sólo sentían el dolor de la separación. Otras veces sólo pensaban en la alegría de tan generosa vocación» (*Letras*, 218, 1955: 16). En un reportaje de la época, la escritora habló de la vocación religiosa de sus dos hermanas.

> —La gente cree que cuando una mujer o un hombre entregan su vida a Dios es por una causa próxima a ellos: un padre que convertir, un problema presente que solucionar… ¡Y no es eso! —Y otra vez suena el clarín en su voz—. Se marcha una a Ceilán para lavar, para coser y para hacer mil oficios cerca de una gente que uno no conoce y que, así, de golpe, le importa a uno un 'pitote'. Pero se va, porque hay fe, y caridad, y se da uno cuenta de la responsabilidad que tiene, y se mata uno a estudiar cingalés y deja la casa y la familia…
> Montserrat guarda el recuerdo de sus hermanas como una reliquia. Lo conserva en el fuego de la admiración y habla de ello frecuentemente (Álvarez, 1956: 34).

María Teresa trajo a Del Amo varios recuerdos de su estancia en Sri Lanka como misionera.

> Mi hermana María Teresa, que fue mi primera maestra, y me enseñó a leer y a escribir, pasó muchos años en Sri Lanka como misionera, y a la vuelta me trajo bonitos regalos: un sari de seda; una tortuga hecha con cáscara de coco, que movía las patas y la cabeza; cajas de té y de especias como pimienta, clavo, jengibre, nuez moscada, canela…
> Y también me trajo un cuento tradicional titulado *El jalmeso*, que había oído contar en cingalés a los niños en la escuela.
> El cuento me pareció el regalo más bonito de todos, tanto que se lo hice repetir varias veces para aprendérmelo de memoria, y poderlo contar yo misma (Amo, 2006c: 16-17).

Montserrat era por edad más afín a sus hermanos varones. Esto hizo que se estableciera un vínculo muy fuerte de la niña con los chicos gracias a los juegos. Y se introdujo tanto en los juegos con sus hermanos que casi se volvió uno de ellos. «Contaba mi madre que cuando le dijeron al nacer yo 'Es una niña' comentó ella: '¡Qué bien! Será tan dulcecita'. Pero al terminar de contarlo suspiraba porque yo ya defraudaba sus esperanzas pues era tan despegada y atrevida como los chicos» (LPE, 2015: 17).

Sin embargo, al principio no fue fácil. El hecho de que Montserrat fuera la niña pequeña motivó que los hermanos no la dejasen al comienzo introducirse en sus juegos.

> […] Quería imitarles en todo y jugar con ellos, pero no me dejaban. Pasábamos los veranos en el campo. Allí mis hermanos corrían, se peleaban jugando y gritaban cosas que yo no entendía.
> —Yo quiero, también quiero jugar —decía yo—. Pero ellos me rechazaban, replicando:
> —¡No!
> —¿Por qué?
> —Porque eres una niña. Y las niñas se quejan por todo y lloran cuando se caen al suelo.
> —¡Yo no me quejo! ¡Yo no lloro!
> Como si nada. Ellos seguían jugando y yo me sentaba aparte, sola y aburrida» (LPE, 2015: 17).

Los niños entendían que no podían jugar a los mismos juegos con una niña que era pequeña.

> —Tú tienes que jugar a las casitas.
> —O a las tiendas —decían mis hermanos.
> Y yo les preguntaba:
> —¿Y tú venías de visita? ¿Y tú de compras?
> —¡Ni lo sueñes! (*CLIJ*, 41: 8)

Para no jugar con ella, los hermanos mandaban a la pequeña con las criadas de la casa.

> —Llama a Presen o a Maruja —respondían los chicos.
> Pero yo no quería llamar a Presen ni a Maruja, que hacían como que jugaban, desertando durante un ratito de la cocina o de la plancha. Yo deseaba meterme en los juegos de los chicos vividos con tan apasionada fantasía que se sobresaltaban al encontrarse de nuevo con la realidad, sorprendidos por algo que les llegaba de fuera. Por tropezarse conmigo de pronto, por ejemplo.
> —Pero, ¡niña! ¡Siempre estás en medio! ¡Quítate, que si te empujo y te tiro, me la gano! Tú, a lo tuyo. A las casitas o a las tiendas, como todas las niñas (*CLIJ*, 41: 8).

Montserrat sufrió por ser la pequeña de la casa debido a que se veía excluida, tanto de las hermanas mayores que «estaban al otro lado de la frontera de los juegos» (*CLIJ*, 41: 7), como de los hermanos varones que no la introducían en sus fantasías.

> Pero yo no quería ser como todas las niñas y me quedaba mirando los juegos de los chicos toda la tarde, arrimada a la tapia, hasta que llegaba la noche, y de la mano de la noche llegaba el miedo; y con la noche y el miedo, la soledad y la rabia de ser irremediablemente la pequeña hasta la hora de la cena. (*CLIJ*, 41: 8).

Pero, pronto cambiaron las cosas. Su padre le explicó que sus hermanos jugaban a recrear las novelas de aventuras que leían y, por eso, ella no entendía sus juegos. «Lo que pasa es que tus hermanos juegan a poner en acción las novelas de aventuras que tanto les gustan. Esas peleas, esas frases que dicen y que tú no entiendes salen de los libros. Y como tú todavía no sabes leer…» (LPE, 2015: 17) Entonces, entendió la manera con la que podría acercarse a sus hermanos. «Yo comprendí enseguida que los libros eran la única puerta que me permitiría entrar en el mundo fantástico, y hasta ese momento inaccesible, que tanto me atraía» (*CLIJ*, 41: 8)[9]. Del Amo tuvo una idea que puso en práctica a la vuelta del verano, cuando sus hermanos volvieron a las obligaciones del colegio, al que todavía ella no asistía.

> Corrí al cuarto de los chicos y después de hojear unos cuantos libros escogí el más usado. Era grande, tenía una mancha de tinta en la portada, las tapas verdes, las páginas impresas a doble columna, y unos grabados tan oscuros que, más que mostrar, invitaban a adivinar paisajes nunca vistos (*CLIJ*, 41: 8).

Aunque la escritora ya sabía leer entonces debido a que, como se ha comentado anteriormente, le había enseñado ya su hermana María Teresa; no fue tarea fácil para ella leerse íntegra una novela de aventuras destinada a niños de más edad.

> Por entonces yo había aprendido apenas a juntar las letras y con enorme esfuerzo empecé a empujar la puerta del papel impreso.
> A escondidas, apretando las palabras con el dedo para que no se me escapara ninguna letra, empecé a leer en voz baja mi primera novela de aventuras (*CLIJ*, 41: 8).

El problema era que sabía juntar las letras, pero leer de corrido era demasiado esfuerzo para ella. «[…] Una cosa era leer en la cartilla y otra muy distinta descifrar el texto de

[9] Del Amo relató este episodio de su infancia en «El placer de la lectura» de *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 318-321.

una novela de aventuras impresa en la letra pequeña y sin dibujos. ¡Qué difícil!» (LPE, 2015: 17). Por esto, según cuenta la escritora, tuvo que hacer grandes esfuerzos y tardó tiempo en poder leer el libro de sus hermanos. «Pero no me desanimé en los primeros intentos. Seguí esforzándome. Creo que tardé más de dos semanas en enterarme del título de la novela… *Dos años de vacaciones*… y del nombre del autor: Julio Verne» (LPE, 2015: 17). Y, después de esta novela, llegaron otras. «Seguí leyendo cada vez mejor. Al terminarla la coloqué en su sitio y saqué otro libro. Cuando llegó el verano yo ya había leído tres novelas de aventuras y hasta me había aprendido algunas frases de memoria» (LPE, 2015: 17-18).

Los esfuerzos de Montserrat por leer dieron sus frutos que fueron evidentes en el verano siguiente. La familia había vuelto de veraneo al campo, como otros años. En los primeros días, los niños retornaron a sus juegos misteriosos y fantásticos, pero esta vez Montserrat no estaba apenada. «[…] Yo ya no estaba refunfuñando como otras veces… 'Y no me dejan jugar. Y yo sola me aburro'…» (LPE, 2015: 18). Se mostraba a la expectativa esperando su ocasión. Y esta se presentó. «Cuando llegó di un salto, me metí en medio de ellos y antes de que me pudieran apartar dije una de las frases que me había aprendido de memoria en las novelas: 'Atrás, cobardes, gritó el capitán con voz de trueno a la marinería rebelde'» (LPE, 2015: 18).

> Esta vez, mi presencia no provocó la interrupción del juego, porque yo ya sabía. Yo ya sabía naufragar a tiempo, y llegar a nado a la isla desierta, y dominar a la marinería amotinada y aguantar el embate de las olas en cubierta las noches de tormenta, igual o mejor que cualquiera de ellos.
> Ninguno de mis hermanos osó esta vez mandarme a jugar a las casitas (*CLIJ*, 41: 8).

El efecto, pues, en los hermanos fue inmediato. «[…] Me miraron atónitos y exclamaron admirados… '¡Ahí va, la niña!'… y desde entonces me admitieron en sus juegos. Yo ya podía jugar con los chicos porque yo ya sabía» (LPE, 2015: 18). De esta manera, la escritora consiguió tres cosas: «entrar en los juegos de mis hermanos», «aprender muy pronto a leer de corrido» y «aficionarme a la lectura» (LPE, 2015: 18). Gracias a este episodio, Montserrat disfrutó de una infancia feliz llena de fantasía y juegos con sus hermanos que estimuló grandemente su imaginación. Por ejemplo, en un autorretrato que la escritora hizo en prensa, confesó que «de pequeña quería ser marino y pirata» (*J20*, 183, 1987: 27). La escritora mantuvo en vida el recuerdo lleno de admiración y cariño de sus hermanos: «Eran buena gente, y se turnaban para traerme a casa a caballito

en la espalda cuando me cansaba a la vuelta de una excursión, pero como yo era la pequeña se reían de mis ocurrencias» (LPE, 2015: 18).

En el relato «El gran descubrimiento» publicado en prensa, la autora describe a una niña apegada a sus hermanos varones, con los que juega a aventuras de piratas y del oeste.

> —Me llamo Drake, el Pirata.
> Mamá la mira al fondo de los ojos. La visita no puede reprimir una exclamación de asombro.
> María de las Nieves se ha olvidado de la reverencia en doce tiempos, del vestido azul y de los rizos rubios.
> Winetou y el Sheriff la contemplaban admirados. Hay que reconocer que, a veces, aunque sea una niña…
> Por esta mirada, María de las Nieves lo hubiera hecho todo (*Volad*, 118: 7).

Entre los juegos que disfrutaron de niños, uno consistía en introducir en las conversaciones frases de las novelas que leían con frecuencia. «Las frases de las novelas se introducían en la conversación corriente y se aceptaban y entendían perfectamente en el grupo de los pequeños. Si un mayor preguntaba: '¿Qué estáis diciendo?', solo recibía risas como respuesta» (Hiriart, 2000: 45). También hablaban entre ellos un lenguaje imaginario incomprensible para los adultos. «El mundo esotérico de los juegos se enriquecía con palabras inventadas, por José María casi siempre, que seguimos usando de mayores y han pasado a la siguiente generación. '¿Alofting geri?' '¡Ajusman geri!', por ejemplo, como saludo» (Hiriart, 2000: 45). O jugaban a las preguntas, que era una de sus invenciones preferidas.

> […] juegos que inventábamos de niños en un grupo numeroso de hermanos, primos y amigos, juegos que acrecían de reglas fijas, y que se podían prolongar indefinidamente, porque no tenían un final concreto de vencedores o vencidos.
> El Juego de las preguntas nos gustaba mucho.
> —¿Adónde irías, si tus zapatos se convirtieran en las botas de siete leguas de Pulgarcito?
> —¿Qué elegirías si te concedieran una única petición? (Amo, 2006c: 21-22).

La narración oral fue muy importante en la infancia de los hijos[10], pues todos los mayores de la casa, padres y criadas, hicieron uso de ella y les transmitieron esta afición. «En casa se hablaba mucho, se discutía sobre sobre todo lo divino y humano, siempre buscando ser ingeniosos y brillantes más que demostrar o convencer» (Hiriart, 2000: 46).

[10] «Su vocación literaria vino marcada desde muy niña por la narración oral. Recordamos que formaba parte de una familia de nueve hermanos en un momento de la historia en que la palabra se convertía en el mejor aliado para combatir la soledad, el miedo y las penurias» (Torrecilla, 2015: 54).

En la casa, se contaban muchos cuentos a los pequeños. «Cuentos y más cuentos de los padres y hermanos mayores» (Hiriart, 2000: 13). También el acontecer diario de la familia, las historias del pasado y las vicisitudes actuales de sus miembros.

> Mis padres relataban su infancia, su juventud; los hermanos mayores, sus excursiones, sus proyectos; las criadas, cuentos del pueblo donde aparecían fuegos, animales domésticos y lobos. Todo el mundo contaba algo: historias reales, leídas o inventadas (Hiriart, 2000: 46).

El padre contaba a los hijos relatos de su propia vida, como su infancia, los años en el colegio o algunas anécdotas de su juventud.

> Nos contaba las cosas del colegio, su propia infancia… El principio de la aviación lo contaba mi padre, que lo había vivido él. Ir al campo de Cuatro Vientos y volver diciendo «hoy ha estado el avión diez minutos en el aire» u «hoy ha recorrido 200 metros», cosas así (Ayuso, 2010).

En *Patio de corredor* se ve una escena similar inspirada en las que vivió la escritora.

> —Es la pura verdad. Unos locos parecían entonces los aviadores. No tendría yo más de seis o siete años cuando me llevó mi padre por primera vez al campo de pruebas.
> —Señor Macario, a eso le dicen aeródromo y, más modernamente, aeropuerto…
> —Puede que sí. Pero entonces no era más que un campo de trigo recién segado, lleno de baches. Allí estaba el aparato, de madera y lona, que parecía un saltamontes, con un sillete al aire para el piloto y unos enormes pedales…
> —Señor Macario, que no hay que confundir un avión con una bicicleta. Los aviones no tienen pedales.
> —Los de ahora, puede. Los de entonces, bien que los tenían. En el campo habría ese día una media docena de curiosos. El piloto iba vestido de cuero de arriba abajo, desde el casco a las botas. Arrimaron una escalera de mano, subió el piloto, se encaramó en el sillete y empezó a darle a los pedales. ¡Y el aparato se alzó y estuvo volando sobre nuestras cabezas! Pero el aparato cayó de morro y se hizo trizas contra el suelo. El piloto salió ileso de entre los restos y consultó su reloj. ¡Había estado siete minutos en el aire! (Amo, 2009b: 125)

En *Historia mínima de Madrid* también alude la autora a ello.

> En la explanada de Cuatro Vientos, en la vecina población de Getafe, se realizan los primeros intentos de vuelo con aparatos más pesados que el aire: la moderna aviación está naciendo. Los madrileños interesados en el progreso, en su mayoría estudiantes, acuden a presenciar los vuelos la mañana del domingo, y por las tardes comentan admirados en los cafés las increíbles proezas del aviador que consiguió mantener su aparato en el aire durante unos minutos y elevarse unos pocos metros por encima de las copas de los árboles (Amo, 1985: 146).

La madre, por su parte, retrocedía a sus años en Barcelona junto con su familia. «Cosas de su infancia en Barcelona, de las excursiones que hacía con su padre por los Pirineos» (Ayuso, 2010). A los dos padres, les gustaba también narrar argumentos de clásicos de la literatura. «Mis padres eran muy narradores de cuentos, pero también contaban otras cosas. Mi padre nos contaba *La Eneida*, trozos de *La Eneida* […] No solo cuentos tradicionales, también lecturas simplemente. Y nos gustaba mucho» (Ayuso, 2015: 37).

Una anécdota familiar en la infancia de la escritora tiene que ver con la narración oral y nos ilustra cómo vivía la familia esta afición.

> Recuerdo una noche de verano en El Escorial. Yo tendría unos cinco o seis años. Juan estaba contando una historia de miedo y de pronto tiró a lo lejos el jersey diciendo: 'Y entonces apareció un gato negro'… Todos gritamos. Creo que hasta los mayores tuvieron miedo esa noche… (Hiriart, 2000: 46).

Al final, los propios hijos hicieron uso también de la narración oral como otro de sus juegos habituales que consistía en la «lectura de libros que se aprendían de memoria y volvían a repetirse de otra forma o simplemente a representarse» (Hiriart, 2000: 13). También las canciones de comba y corro fueron importantes. «Yo no he olvidado las retahílas, las adivinanzas, las canciones de comba, de corro o juego que aprendí de niña y todavía me las canto por dentro (Del Amo, 2003b: 47).

> «Ya no se juega al corro en el recreo del colegio, con muchos niños y niñas agarrados de las manos dando vueltas y vueltas cada vez más deprisa, y cantando a grito pelado. Como se hacía antes.
> Sin embargo, las canciones populares son muy bonitas y también valen para los juegos nuevos (Del Amo, 2008f: 47).

También fueron significativos en la infancia de la escritora la poesía y el teatro, como reconoció en más de una ocasión. «Antes, por vía oral, me había llegado el descubrimiento del teatro y de la poesía» (*CLIJ*, 41: 8). Dado el nivel cultural de la familia, en el hogar de los Del Amo y Gili se recitaba mucha poesía. «Antes de saber leer ya estaba familiarizada con la poesía, porque en mi casa se hacía un consumo constante de poemas» (*CLIJ*, 41: 8). Los padres solían recitar poesías a sus hijos con frecuencia, así la madre «recitaba a Campoamor o a Bécquer por la noche, como canciones de cuna» (Hiriart, 2000: 130). En este mismo sentido, no faltaron tampoco canciones de cunas, nanas o canciones populares cantadas con el objetivo de dormir a los hijos o solo para que las escucharan. De esta manera, se sabe que también oyeron en su niñez «canciones

en catalán de labios de la madre» (Hiriart, 2000: 13). En definitiva, la poesía fue un estímulo más que los padres inculcaron en los hijos, los cuales la asumieron en su vida y en sus juegos.

> Confieso que en ocasiones la aplicación de algunos [poemas] habría llenado de asombro a sus autores: *La salutación del Optimista*, de Rubén Darío, por ejemplo, con el pistoletazo fónico de las esdrújulas del verso inicial, se usaba como despertador, pues resultaba eficacísima para sacudir la pereza y espabilar a los dormilones. Con *La Cena*, de Baltasar de Alcázar, se entretenían o exacerbaban las hambres de la guerra» (*CLIJ*, 41: 8).

Una escena parecida aparece en el relato «El ancho mundo».

> Paquito, desde su cuarto, recita a gritos unos versos de Rubén Darío:
>
> Ya viene el cortejo.
> Ya se oyen los claros clarines,
> la espada se anuncia con vivos reflejos.
> Ya viene —oro y hierro—
> el cortejo
> de los paladines.
>
> que están considerados en casa como el medio más irresistible y eficaz para levantar a la gente de la cama.
> Paquito, a los «claros clarines», se tira de un salto; Carmen, resiste hasta «oro y hierro», pero Mónica aún no se ha movido al terminar la primera estrofa (*Volad*, Almanaque 1956: 45).

En esos años, era frecuente que las hijas aprendieran a recitar poesía que luego declamaban ante las visitas. A la escritora le tocó vivir esta costumbre. «Cuando yo era pequeña, las niñas todavía recitábamos versos delante de las visitas» (Hiriart, 2000: 130). Ya desde la infancia, asumió la escritora el hábito de memorizar poemas para oír cómo sonaban.

> Cantar, nunca he sabido. Pero aprenderme de memoria y repasar en voz baja un puñado de versos, por el puro placer de seguir la musicalidad de la rima, sin entender del todo o nada las palabras que se me habían prendido en el oído, desde muy pronto me gustaba hacerlo (*CLIJ*, 41: 8).

La afición al teatro fue también algo habitual en la familia gracias de nuevo a los padres. «Mis padres eran unos buenos aficionados al teatro […] y nos pasaron a sus hijos esa afición, llevándonos desde pequeños al teatro» (LPE, 2015: 15). A los dos progenitores les gustaba narrar obras de teatro a los hijos. «Mis padres eran buenos

aficionados al teatro, tanto que, cuando mis hermanos y yo éramos pequeños, muchas veces, en vez de narrarnos cuentos populares por las noches, nos contaban obras de teatro» (Del Amo, 2011b: 9).

El padre de la escritora fue escritor aficionado del género y publicó en su editorial sus propias obras de teatro.

> Mi padre, Álvaro del Amo, fue escritor aficionado. Publicó por su cuenta y bajo el seudónimo de Alvar Domine unas cuantas obras de teatro, sainetes, comedias, y hasta el libreto de una zarzuela, para la que él mismo había compuesto la música (Ayuso, Addenda II).

Estas obras de teatro del padre fueron representadas en casa por los propios hijos.

> Algunas se representaron en casa. Yo alcancé a ver a los cinco años, sin tomar parte en la representación, el montaje, los ensayos, la pintura de las decoraciones y el estreno de su San Roque, drama histórico en verso, ante un numeroso público de familiares y amigos (Hiriart, 2000: 48).

La autora era muy pequeña en aquella época y no llegó a participar en la representación, pero recordaba que estas obras se vivían como auténticos acontecimientos teatrales en el hogar de la familia.

> Yo la afición al teatro la tenía desde niña, porque mis hermanos mayores habían representado en casa las obras de teatro de mi padre. Yo no llegué a representar ninguna. Pero era una cosa, alquilaban los trajes y todo, en el comedor ponían unos telones grandes, que se corrían. (Ayuso, Addenda II)

La niña pequeña pudo en la medida de sus posibilidades participar en la decoración. «Algunas se representaron en casa, con un escenario al que no faltaban telón y decorados, en los que recuerdo haber dado algún que otro brochazo» (*CLIJ*, 41: 8). Al margen de su representación, al padre también le gustaba leer los pasajes de estas obras cuando tenía ocasión.

> Yo no había asistido a ningún espectáculo público en un teatro de verdad, cuando ya había escuchado numerosas veces a mi padre, dramaturgo aficionado, en la lectura de sus obras, que estaba dispuesto a realizar ante propios y extraños, con oportunidad o sin ella, en cualquier momento (*CLIJ*, 41: 8).

No solo leer, sino que también gustaba de recitar largas parrafadas de clásicos del teatro. «Se sabía tiradas de obras de Zorrilla y Benavente y también de autores de teatro

del Siglo de Oro, que recitaba de memoria con ocasión o sin ella» (Hiriart, 2000: 48-49). Por su parte, la madre refería a sus hijos narraciones orales que tenían como argumentos los grandes clásicos de nuestro teatro.

> Los relatos de mi madre se basaban con frecuencia en obras de teatro. Recuerdo especialmente sus versiones, en las que introducía siempre algún elemento nuevo, del *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, y de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, que había visto representar a María Guerrero y fue una de las mejores creaciones de esta gran actriz (Hiriart, 2000: 49).

La madre le transmitió a la escritora la admiración por la actriz María Guerrero cuya vida ha escrito en forma de breve biografía en dos colaboraciones en prensa. «Y aún hay quien guarda, como uno de los más gratos momentos de su juventud el recuerdo de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza recitando los versos del *Vergonzoso en palacio* en esa época» (*Volad*, 159, 15). En concreto, la madre contaba anécdota de cómo se le declaró el que fue su marido a la actriz española, en plena representación, a la que había acudido en Barcelona.

> Mi madre aseguraba haber asistido a la función en la que, según se comentaba en la Barcelona de principios del siglo XX, Fernando Díaz de Mendoza había declarado su amor a María Guerrero, en pleno escenario, representando la escena del jardín de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (LPE, 2015: 15).

De María Guerrero contaba el padre a sus hijos que en 1920 pidió obras de teatro para representar para los niños a autores de la talla de Benavente, Valle-Inclán o Marquina que las escribieron con gran éxito.

> […] mi padre se lamentaba cuando yo era niña de que se hubiera terminado. Las obras se estrenaron entonces por la compañía de la eminente actriz en el Teatro de la Princesa de Madrid, que hoy lleva su nombre. Recientemente se ha repuesto con éxito *La cabeza del Dragón*, de Valle-Inclán, y yo misma, de colegiala, tomé parte en la representación de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente (Hiriart, 2000: 134).

Los niños asumieron de forma natural la pasión por el teatro de sus padres; en sus juegos infantiles no faltó este arte. «En un teatrillo de juguete, con personajes pintados y recortados por nosotros nos divertíamos inventando funciones sobre la marcha o tratando de montar a lo grande el *Cyrano de Bergerac* o *El vergonzoso en palacio*» (*CLIJ*, 41: 8).

La primera representación teatral a la que asistió Del Amo de pequeña fue *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en el Teatro María Guerrero de Madrid, según recuerda

(Del Amo, 2011b: 9-13). Aunque la niña no podía entender bien los versos de la representación, al final con tesón y por «cabezonería», logró meterse en ese mundo de ficción que se representaba sobre las tablas del escenario. «Esa tarde disfruté mucho asistiendo a la representación de *La vida es sueño* y me aficioné al teatro para siempre» (Del Amo, 2011b: 13). A este respecto, la autora en 2011 adaptó en prosa el gran clásico de Calderón de la Barca.

Tampoco faltó la afición a la pintura en una familia que ya contaba con un célebre pintor entonces. Este arte fue muy importante para los Del Amo y Gili, de manera que la escritora reconoció que «en mi casa lo que se llevaba era pintar» (Ayuso, Addenda II), aunque en otra ocasión igualó la importancia de la pintura y los libros afirmando que «en mi familia se apreciaba tanto la pintura como la literatura» (Ayuso, Addenda II). El caso es que en su infancia Montserrat y sus hermanos se empaparon también de pintura. Primero, gracias al prestigio y la influencia del tío Baldomero. «[…] yo creo que esta influencia de los cuadros del tío Baldomero, en los que yo me he paseado desde niña y la importancia… Yo no lo he conocido, murió antes de que naciera yo…» (Ayuso, Addenda II). Después, con visitas frecuentes al Museo del Prado.

> Mi madre, cuando íbamos al Retiro, vivíamos en la calle de la Paz e íbamos al Retiro andando, y con muchísima frecuencia, pero pequeñísimos, nos metía en el Museo del Prado e íbamos a ver los cartones de Goya, que entonces estaban en la planta baja, bastante cerca de la entrada. Yo recuerdo haber ido con mi madre pero, vamos, de la mano, con la tata, llevándonos el aro y la muñeca, a ver los cartones de Goya (Ayuso, Addenda II).

Entonces no era tan usual como ahora visitar los museos. «Porque hoy en día los museos están siempre llenos, pero en ese momento no; en ese momento los museos estaban vacíos. Yo recuerdo el Museo del Prado vacío» (Ayuso, Addenda II).

Y, sobre todo, la influencia de la pintura les llegó por el hecho de que el padre pintaba en su tiempo libre. De esta forma, en los veraneos en El Escorial, Álvaro del Amo pidió al restaurador del monasterio que diera clases a sus hijos. «Y como mi padre pintaba en los veranos, hizo que mis hermanos mayores fueran a recibir clases de pintura con el restaurador del monasterio, que era muy clásico» (Ayuso, Addenda II).

Dos hermanos de la escritora hicieron sus pinitos en la pintura. Fermín del Amo llegó a hacer exposiciones e ilustró la portada de los dos primeros libros de la escritora, en concreto *Hombres de hoy, ciudades de siglo* como Fermín del Amo y *Fin de carrera* bajo la firma de Famo. «Mi hermano Fermín del Amo, que firmaba Famo, adicto al cubismo

en sus comienzos, ilustró una edición de *Ivahoe*, publicó algunas viñetas en los diarios *El Debate* y el *Ya*, y presentó varias exposiciones de pintura en diversas técnicas» (Ayuso, Addenda II). Sus aficiones e inclinaciones artísticas eran fruto de un artista que «adscrito a las vanguardias, aficionado al *jazz* y a tocar la batería, se decantaba por el cubismo y la caricatura» (Hiriart, 2000: 147). También Juan pintó, aunque no tuvo tiempo de realizar su obra debido a que falleció muy joven. «Mi hermano Juan, que desapareció en Madrid en los primeros días de la guerra civil a los diecinueve años, ya mostraba gran originalidad y fuerza en sus dibujos y en su pintura al óleo» (Ayuso, Addenda II). La escritora lo definió como «una persona en todo más duro, más original, más inquieto. No admitía maestros, no seguía escuelas» (Hiriart, 2000: 147). Con los años, en las sucesivas generaciones de la familia habría más pintores e ilustradores. «Mi sobrino Fermín del Amo presentó en el Castillo de Pambre, (provincia de Lugo) una exposición de esculturas en hierro y madera en 2011 y Fuencisla del Amo es una ilustradora de reconocido prestigio» (Ayuso, Addenda II).

En estos años de la infancia, no se puede dejar de hablar de los veraneos. Como ya se ha visto, la familia tuvo su residencia durante la infancia de la escritora en la calle de la Paz. Tras la guerra civil se establecieron en la calle de Villalar, en el Barrio de Salamanca. Siempre, en el ámbito urbano de Madrid. Pero durante los veraneos la familia escapaba del calor de la ciudad y se marchaba a la casa de veraneo que tenía en El Escorial, el pueblo de la Comunidad de Madrid ubicado en la sierra de Guadarrama que acoge el célebre Monasterio. Allí, sin duda, la escritora y sus hermanos de niños descubrieron el contacto con la naturaleza que sería escenario de sus juegos infantiles. Ya se han visto varias citas en las que se alude a estos veraneos. Así, por ejemplo, se sabe que «[…] Pasábamos los veranos en el campo. Allí mis hermanos corrían, se peleaban jugando y gritaban cosas que yo no entendía» (LPE, 2015: 17) o «Recuerdo una noche de verano en El Escorial […]» (Hiriart, 2000: 46)

Anteriormente, cuando aún no había nacido la escritora y todavía vivía la abuela materna, pasaban los veranos en San Andrés de Llavaneras, cerca de Barcelona, donde veían a la familia de la madre. «Mi familia había pasado allí muchos veraneos, antes de que yo naciera, en el territorio de los Gili» (Hiriart, 2000: 151). Pero, cuando la escritora tuvo seis años reanudaron esta costumbre y volvieron a ir a menudo. En estos veranos, la escritora descubrió dos espectáculos que la conmovieron especialmente: El mar que, siendo de Madrid y veraneando en un pueblo del interior, no conocía aún. «Yo nací en Madrid: soy de secano. Soñé con el mar durante seis años antes de verlo con mis propios

ojos, sintiéndome 'náufraga de secano' […]» (Lage, 1997: 18). El descubrimiento del mar lo reflejó en su cuento *Soñador mar*. Y también, vio las riadas en San Andrés de Llavaneras.

> En esa costa del Mediterráneo, el agua de la lluvia invade de pronto las ramblas y las rieras; todas las tardes subíamos a la masía del tío Gustavo… Veíamos de pronto el cauce de una avalancha de agua impetuosa, capaz de arramblar con todo lo que encontrara a su paso. Nunca pude olvidar aquel espectáculo, que como tantas otras cosas de esos años, quedaron siendo parte de la memoria; lo más hermoso de mis orígenes (Hiriart, 2000: 18-19).

Esta imagen impresionó vívidamente a una niña pequeña a la que «el agua me asusta y me impone su fuerza: recuerda que soy de secano» (Hiriart, 2000: 151). En otra ocasión volvió a sentir el miedo por una riada en la montaña.

> […] otra vez vi la crecida de un riachuelo de montaña. El caudal no subió gradualmente. Al retumbar de los últimos truenos, se mezcló el ruido del arrastre de piedras y ramas. Y apareció de pronto un murallón de agua que avanzaba por la ladera y atravesó el hondón del valle en rapidísimo paso. Algo impresionante (Hiriart, 2000: 151).

La escritora acopió en su memoria estas escenas de las riadas de su tierna infancia que posteriormente plasmaría en varias de sus obras, como *La casa pintada*, *El bambú resiste la riada*, *Mao Tiang Pelos Tiesos* o un cuento recogido en *Lecturas*.

La infancia de Montserrat del Amo fue, pues, la de una niña feliz querida por sus padres y rodeada de hermanos mayores a los que admiraba. En *Niña y Dos* incluye dos definiciones de «hermano mayor» que dan a conocer los sentimientos de la escritora hacia sus hermanos.

> HERMANO MAYOR. Modelo inalcanzable, émulo invicto, espejo deformande en el que se contempla el hermano pequeño, disminuido y deformado. Y al mismo tiempo: estímulo eficaz, interlocutor único fiable y válido en la infancia, enciclopedia viva, tranquilizadora compañía (Amo, 1998: 8).

La figura del hermano mayor la representa la autora en la figura del chache.

> CHACHE. Madrileñismo. Dícese del chico/a, no necesariamente hermano u otro familiar, que voluntariamente ejerce funciones de tutelaje y defensa sobre un niño/a menor que él. El protegido invoca al chache al verse amenazado incluso en ausencia de éste, para que su prestigio le ampare (Amo, 1998: 8).

Hay numerosos ejemplos en su obra, por ejemplo, en *La vida no tiene música de fondo*, en donde Marcos dice: «En mi barrio, el chache es el hermano o el amigo mayor que protege a los pequeños y los defiende de los matones en el colegio o en la calle» (Amo, 2018: 160).

Montserrat del Amo tuvo en sus hermanos a excelentes compañeros de juegos, de edad parecida y gran número, pero también a seres muy cercanos que la protegieron y quisieron. Recíprocamente ella los admiró y quiso sobremanera. Es importante destacar la protección que recibió de ellos por el hecho de ser la pequeña. Hay un gesto que ejemplifica esta protección que la niña pequeña recibió de sus hermanos. Aparece en varias de sus obras, como en *Patio de corredor*, *Niña y Dos* o claramente en la dedicatoria de *El bambú resiste la riada*: «[…] a las manos de los hermanos mayores en el cogote de los pequeños en el espacio sin tiempo ni fronteras de la infancia» (Amo, 2012: 8). En definitiva, una infancia que se puede definir de feliz y llena de juegos y lecturas que avivaron sin duda la imaginación de la futura escritora gracias al ambiente culto que envolvió a la familia.

## Guerra civil

Montserrat del Amo vivió siendo una niña la guerra civil en Madrid. La ciudad que vio nacer a la escritora sufrió cruelmente los efectos de la guerra, como recordaría la escritora en *Historia mínima de Madrid* (1985).

> La guerra civil fue especialmente trágica para los madrileños, pues a las tensiones internas se añadió la proximidad del frente de guerra, que mantuvo la ciudad en estado de sitio desde el 11 de noviembre de 1936 hasta el final de la lucha armada el 28 de marzo de 1939, sufriendo frecuentes bombardeos, alarmas constantes, evacuaciones forzadas, hambre y miseria (Amo, 1985: 145).

Del Amo tenía entonces nueve años y, cuando finalizó el conflicto bélico, había cumplido ya los doce[11]. La infancia de la escritora y la de sus hermanos en la casa de la calle de la Paz se vio alterada por los acontecimientos históricos que les tocó vivir. «La guerra me pilló a los nueve años. Tres años de colas, persecución y bombardeos, encerrados en casa, hechos una piña, sin colegio» (Hiriart, 2000: 47). Pronto la familia,

[11] «La infancia de Montserrat del Amo transcurre en Madrid en una época en que la situación política de España era bastante cambiante […] Pasó por las incomodidades que ocasionaron la guerra y la posguerra a los españoles. Ello le aportó un gran enriquecimiento vivencial que luego se verá reflejado en su obra, las cuales poseen abundantes matices históricos y sociológicos» (Rodríguez, 2004: 103).

notó los primeros efectos de la guerra. El padre encargado de una librería religiosa fue encarcelado; estuvo en la cárcel durante meses. En el relato «En tierra de nadie», el protagonista pasa por esta situación. Pedro acude desde el pueblo a la ciudad para ver a su padre al que han metido en prisión injustamente.

> Pedro compra comida caliente en un puesto de la cárcel y se pone en la cola que se forma todos los días en la puerta de atrás de la cárcel.
> Los familiares de otros presos se conocen y hablan entre ellos:
> —Mi hijo lleva ya dos semanas detenido —dice una mujer—. Y eso que es inocente.
> —Pues mi marido, un mes largo y aún no lo han llamado a declarar.
> —Las cosas de palacio van despacio —sentencia un viejo.
> —¡Y las de la cárcel, más lentas todavía! —se lamenta otro (Amo, 2008b: 53).

Juan del Amo, hermano de la escritora, desapareció en los primeros días de la guerra; tenía tan solo diecinueve años. La experiencia de la guerra vivida por los niños es el argumento de algunas de las primeras novelas de la escritora. No en vano, Del Amo tuvo que aceptar esta cruel realidad cuando aún era una niña. En sus novelas los niños no entienden la guerra de los adultos.

> Sofía le miraba sin comprender.
> —¿Qué pasa? ¿Qué es esto, papá?
> Papá contestó sencillamente.
> —Esto es… la guerra.
> Fuera continuaban los incendios y el ronco redoble de los tambores, cada vez más próximos.
> Y Sofía ya no preguntó más aquella tarde (Amo, 1951: 11-12).

Los niños dejaron de ir a clase ya que los colegios cerraron. Sus vidas transcurrían en la casa familiar. Fuera en la calle, hacían cola para visitar al padre a la cárcel o para conseguir comida.

> Mis hermanas no habían estado como yo a los nueve años en la cola de la cárcel para llevar ropa y comida a su padre aguantando miedos e insultos, ni habían jugado en el sótano con los evacuados de Navalcarnero bajo los bombardeos, ni se habían peleado por las últimas cebollas del mercado (Hiriart, 2000: 13).

Según avanza la guerra, en la casa de la familia se llegaron a reunir hasta tres familias, y se juntaron más de doce niños, entre primos y hermanos, que vivían en la calle de la Paz resguardados de los bombardeos.

> Las circunstancias de la guerra —huidas, casas bombardeadas o situadas en barrios que se habían convertido en frente de batalla—, hacen que vivamos en ocasiones hasta tres familias juntas en un mismo piso. Entre hermanos y primos, somos un grupo que sobrepasa la docena, de edades comprendidas entre seis y doce años (Hiriart, 2000: 47).

Los niños tuvieron que aprender a sortear la muerte; sabían que cuando las alarmas sonaban estando en casa, tenían que refugiarse en el sótano para guarecerse de los bombardeos.

> La guerra empezó a familiarizarme con la muerte. Ya no sólo a «los de las fotos»: a personas que yo había conocido, les llegaba. Y no morían: los mataban. Pero aún la muerte parecía lejana y controlable, con tal de respetar las reglas del juego: había que mantener la boca cerrada y salir corriendo a refugiarse en cuanto sonaban las sirenas y aguantar en el sótano, leyendo novelas de aventuras con explosiones como música de fondo, hasta que terminaba la alarma (Hiriart, 2000: 182).

En esos años, empezaron a salir los niños solos a la calle, sin la compañía de un adulto, ya que estos tenían mil ocupaciones, pero tenían que hacerlo teniendo mucho cuidado, y no faltaban tampoco las «recomendaciones de siempre: que no os entretengáis por el camino; que no os separéis; que os metáis corriendo en un refugio si suenan las sirenas…» (Amo, 2006: 165).

Los bombardeos se intensificaron y, en una ocasión, cayó una bomba en el edificio de la calle de la Paz, en el centro de Madrid, cercano a la Plaza de Pontejos y la Puerta del Sol.

> El hecho de haber salido ilesos todos los que estábamos en el sótano de una bomba que cayó en nuestra propia casa (más de cien personas: nosotros, unos primos, los vecinos, los porteros, los evacuados de Navalcarnero que acampaban con sus gallinas y sus cerdos en el local de una sombrerería de señoras cerrada desde el comienzo de la guerra, entre la tienda, el taller y el patio) reforzó en mí la sensación de muerte controlada, como prometía ese inolvidable Salmo: «Mil caerán a tu diestra, y a tu izquierda diez mil, pero a ti no te alcanzará la muerte» (Hiriart, 2000: 182).

Con el tiempo, la situación en Madrid empeoró, y la familia Del Amo y Gili también sufrió necesidades. «Tres años de escasez, casi de pobreza, viviendo de los propios recursos» (Hiriart, 2000: 47). Sufrieron especialmente «hambre y frío» (Hiriart, 2000: 47). Así, para calentar la casa tuvieron que usar los muebles como leña para encender la chimenea del salón. «Mayores y pequeños nos reuníamos en torno al fuego en la chimenea del comedor, en la que ardía madera de nuestros muebles» (Hiriart, 2000: 47). Además del frío, también empezaron a pasar hambre, porque faltaban alimentos en la ciudad.

> […] fue muchísimo peor la guerra en Madrid, porque llegamos al hambre, al hambre material. Yo, a veces, cuando paso por un mercado y sacan las cosas que se van a tirar, pienso: «¿Qué hubiéramos dado en tiempos de la guerra por tener esto? Hubiera sido algo maravilloso» (Ayuso, Addenda II).

Normalmente, en los cuarteles se repartían las sobras de la comida de los soldados entre los civiles, pero llegó un momento en que dejó de haber sobras. «El soldado siempre recibía su 'chusco' diario de pan tierno. A la puerta de los cuarteles se repartían las sobras del rancho y, en el Madrid sitiado del final de la guerra, ni siquiera eso» (Hiriart, 2000: 157). Monserrat y sus hermanos tuvieron que ir al mercado a conseguir algo de comida y pelearse por las últimas cebollas. «Entre las picardías que cuento de mi infancia están el leer a escondidas y colarme en las colas, durante la guerra, para conseguir algo de comer» (*J20,* 183: 27). La escritora incluso frecuentó la cantina de «Porridge» que era una ambulancia escocesa que daba comida a los niños pobres.

> Yo también pasé hambre de niña en otra guerra. Había entonces en Madrid un puesto de la Cruz Roja Escocesa que daba de comer de limosna a los niños madrileños. Yo todavía guardo la tarjeta de ese comedor para acordarme de que debo ayudar a los niños del mundo que ahora pasan hambre en otras guerras (Amo, 2008c: 47).

A pesar de estas circunstancias, los niños encontraron la forma de llenar su tiempo, libre desde que cerraran los colegios, en la casa y en las largas horas haciendo colas para ver al padre en la cárcel en los primeros meses o para comprar comida[12]. Con su imaginación dieron nuevos usos a los juguetes ya viejos. «[…] siempre a vueltas con los juguetes viejos y los juegos nuevos, que surgen como escape o como imitación de la realidad» (Hiriart, 2000: 47). Trataron de seguir la enseñanza interrumpida del colegio con clases espontáneas en las que los mayores enseñaban a los más pequeños o se prestaban los libros unos a otros.

> Alguno de los hermanos mayores intenta dar clase a los pequeños, pero el impulso dura poco. Regañinas y discusiones en torno a los libros del colegio de antes de la guerra en los que nadie avanza y son siempre los mismos: yo no termino los míos para pasar a los de Ernesto, ni Ernesto llega a estudiar en los de Álvaro (Hiriart, 2000: 47).

[12] «Ella cuenta las esperas que tuvo que sufrir en las largas colas que se formaban ante la cárcel, cuando sólo tenía nueve años, para llevar comida a su padre que estuvo detenido durante la guerra» (Rodríguez, 2004: 103).

Las clases no tuvieron mucho éxito, pero sí en cambio la narración oral o la lectura, que les hacía evadirse de la realidad cercana de la guerra. «Las clases no funcionaron, pero la narración oral y la lectura sustituyeron a la enseñanza sistemática […]» (Hiriart, 2000: 47). Fueron años de contar muchos cuentos en torno al fuego de la chimenea que protegía del frío a niños y adultos. «Mayores y pequeños nos reuníamos en torno al fuego en la chimenea del comedor, en la que ardía madera de nuestros muebles. La palabra hablada, la narración oral, adquiere en estas circunstancias una especial importancia. El cuento, como refugio» (Hiriart, 2000: 47). También la lectura fue muy importante en estos tres años para la escritora[13]. Como en la casa había muchos libros de los abuelos y los padres, los niños tuvieron acceso a ellos. En los bombardeos salían a los sótanos con lecturas con las que pasar esas horas en las que tronaban las bombas y las sirenas de las alarmas.

> Mi padre ponía un montón de libros en la entrada del piso para salir de estampía abajo, al sótano, y que todos lleváramos un libro […] Otros niños lloraban o gritaban de miedo cuando caían las bombas, nosotros, nuestra preocupación era que si la luz vacilaba, no fuera ser que se apagara la luz, y no pudiéramos seguir leyendo (Ayuso, 2015: 38).

Gracias a estas lecturas, la escritora no solo vencía el miedo, sino que también conseguía concentrarse viviendo apasionadamente las aventuras de los libros que estaba leyendo.

> A los nueve años, a la incierta luz de la bombilla que iluminaba el sótano bajo los bombardeos, la lectura me distanciaba del hambre y del peligro real, de los gritos de miedo y del ruido de las explosiones, y me hacía estremecer gozosamente con los peligros imaginarios que compartía en el libro con los personajes de un cuento maravilloso o de una novela de Julio Verne (*CLIJ*, 210: 82).

Durante los bombardeos en el sótano, los niños principalmente leían. A veces un adulto contaba cuentos para entretener las horas. «Y muchas veces también alguien nos contaba ahí historias» (Ayuso, Addenda II).

> En tiempos de guerra, los niños sabíamos que cuando sonaban las sirenas era preciso salir corriendo para buscar un refugio o bajar al sótano de casa y permanecer allí mientras durase el bombardeo. Nosotros, hermanos, primos y vecinos, nos apiñábamos junto a alguno de los mayores de la familia que nos contaba un cuento, que nos distraía del

[13] «La guerra supuso un momento crucial en su vida. Las trágicas circunstancias del momento le hicieron lanzarse vorazmente a la lectura, suponiendo un antídoto contra el miedo, el hambre y el frío» (Torrecilla, 2015: 54).

> estallido de las bombas que se oían cada vez más cerca. A veces, se cortaba la luz, pero mientras otros gritaban de espanto, para nosotros el cuento seguía fluyendo en la oscuridad, alejando el miedo (Amo, 2006c: 225).

También pasaban las horas, durante los bombardeos, jugando con los demás niños, especialmente con los hijos de los evacuados de Navalcarnero.

Todo ello influyó, claro, para que la infancia de niños acomodados de la escritora y sus hermanos cambiara totalmente. No es que fuera mejor o peor, tan solo distinta de la que tenían predestinada los niños de entonces.

> Fue otro tipo de infancia. Interrumpió la infancia que yo tenía digamos destinada. Eso sí. Pero en cambio me dio esa otra infancia, muy libre, muy combativa, muy de responsabilidad, la infancia de un niño pobre agravada también con unas circunstancias de la guerra civil. Yo ahora cuando veo en Hispanoamérica, pues eso, los niños trabajando, en cierto modo, yo esto lo he vivido (Ayuso, Addenda II).

En los años anteriores a 1936, Montserrat era una niña muy pequeña a la que apenas dejaban hacer nada sin ir acompañada de un adulto, ni siquiera cruzar la calle sola. «Unos primos míos vivían en la acera de enfrente justo, y era nada, cruzar la calle, en un Madrid sin coches, no había el menor peligro… Pues ni a mi hermano, un poquito mayor que yo, ni a mí, nos dejaban cruzar la calle solos» (Ayuso, Addenda II). Con el estallido de la guerra civil, la situación cambió, los adultos de la casa ya no pudieron vigilar a los hijos. Desde entonces Montserrat y sus hermanos más pequeños descubrieron la libertad, pues empezaron a salir a la calle solos sin la obligada compañía de un adulto. «[…] pasar de eso, de un colegio de monjas, a la cola de la cárcel, de las comidas, de los mercados, a pelearse con todo el mundo, a defenderse, vamos…» (Ayuso, Addenda II). Pero también en esos años tan duros tuvieron que asumir un papel de responsabilidad empezando a ayudar a los mayores. «Una sensación de libertad y de responsabilidad. Yo soy alguien, y alguien muy útil. Además, tengo un peso de responsabilidad a veces tremendo. Y eso de 'no digas', 'no hables', 'no comentes'…» (Ayuso, Addenda II). De esta manera, se dio la situación de que los niños tuvieron que proteger con su presencia a adultos para que no les pasara nada malo. «[…] los pequeños yo creo que en ese momento teníamos mucho papel que hacer, éramos muy importantes. Por ejemplo, nos daba la sensación de que los pequeños a unos amigos de una hermana mía, pues lo que hacíamos era acompañarlos y protegerlos» (Ayuso, Addenda II). Como recordó la autora, la responsabilidad que los niños tuvieron durante la guerra civil fue muy grande para su edad.

> Yo recuerdo que fui con mi padre de visita a casa de unos amigos y a mí —con voz de niña— me dieron un libro de estampas, sentada en una silla, y la gente hablando; hablaban de gente que yo conocía y decían dónde estaban escondidos. Yo después no se lo dije a mi padre que lo había oído, pero me sentía con un peso de responsabilidad de decir: «Y si me preguntan dónde están, ¿yo me voy a callar? Por mis hermanos y por mi padre, sí; pero ¿por estos señores…?» Y claro, vivir con eso a los once o diez años es muy fuerte (Ayuso, Addenda II).

Todas estas experiencias le hacen descubrir a Montserrat una realidad nueva antes desconocida, igual que la protagonista de un cuento suyo:

> […] vislumbra un universo nuevo donde el riesgo y el juego, el blanco y el negro, lo bueno y lo malo, el valor y el miedo permanecen, pero cuyas fronteras se entrecruzan y sus antes claras líneas divisorias se difuminan en una ancha e infinita gama de grises donde tendrá que vivir en adelante (Amo, 2006: 167).

Para la escritora, la guerra civil influyó en su vida marcándola con una huella imborrable de lo que fueron esos tres años de «hambre y frío». Pero incluso, en esa situación supo suavizar la realidad gracias a la literatura. «La lectura me hizo soportar la guerra. Había otros mundos más allá del hambre, el miedo y las bombas. Los libros eran la puerta que se abría a la esperanza» (Ballaz, 1987: 28). Con los años el recuerdo de la guerra quedó en su memoria como algo ajeno a ella o a los suyos, un producto de otros. «[…] la guerra que yo me niego a llamar 'nuestra', porque mía no fue» (Hiriart, 2000: 12). Pero, dado su carácter vitalista y optimista, en su corazón no guardó rencor, al contrario, le hizo hueco al perdón. «[…] yo también me esfuerzo en perdonar los daños recibidos y rellenar con comprensión y amor los huecos que en mi propia familia dejó esa otra guerra que yo padecí de niña, para que reine la paz en el futuro» (Amo, 2008c: 45).

## Primeras lecturas

Montserrat del Amo pudo disponer en su infancia de un gran número de libros gracias a que sus dos abuelos fueron editores y a que sus tíos y padre continuaban siendo libreros. Por esta razón es de suponer que, a diferencia de muchos otros niños de la época, la escritora tuvo acceso a una nutrida biblioteca. «Entonces en mi casa los libros eran una cosa muy habitual. Y había muchos libros» (Ayuso, 2010).

Ya antes de saber leer, Montserrat recibió el primer libro de su propiedad. Lo conservó durante toda su vida en su biblioteca particular: una edición en francés del cuento *La cenicienta*, regalo de una de sus hermanas.

> Pero yo tengo ahí, en mi biblioteca, un librito pequeño, *La cenicienta*, en francés, lo cual le daba todavía un carácter más mágico, que me lo trajo una hermana mía de un viaje por Francia: *La cenicienta*. Y era el primer libro mío, mío, mío. De todos los que había en la casa. Y yo ese cuentecito lo he guardado siempre con mucha ilusión por eso. Porque los demás eran… Había muchos cuentos… Pero de pronto yo tenía también mis propios libros. Y el comienzo era eso, cuando yo todavía no sabía leer, y menos en francés (Ayuso, 2010).

Después de las enseñanzas de su hermana María Teresa, Montserrat del Amo aprendió a leer de corrido como un juego para acercarse a sus hermanos a fin de entrar en el mundo fantástico de sus aventuras infantiles. Y, cuando lo consiguió, no dejó de leer novelas de aventuras y cuentos. «Desde que aprendí a leer he sido una lectora incansable» (*Teresa*, 117: 12). La irrupción de la guerra civil trastocó los hábitos de su infancia, pero en cambio impulsó sus lecturas. «Cuando era pequeña me gustaba tanto leer, que cuando caían bombas me daba lo mismo» (Ballaz, 1981). La niña encontró en la literatura una vía de escape de la realidad, pero también una manera de ocupar las largas horas vacías que había que llenar.

> Empecé a leer por mi cuenta novelas de aventuras, como una preparación necesaria para participar en los juegos de los chicos, que imitaban naufragios y exploraciones. Había descubierto ya la magia de la lectura pero en los tres años de la guerra me lancé a leer vorazmente. Leía en las colas de la cárcel (mi padre estuvo meses detenido); y en las colas para comprar comida; y en el sótano, bajo los bombardeos; y me olvidaba del miedo, del hambre y del frío (Hiriart, 2000: 44-45).

El primer libro que leyó fue *Dos años de vacaciones* de Julio Verne. «De sus lecturas infantiles, conserva el vivo recuerdo del famoso relato de aventuras de Julio Verne *Dos años de vacaciones*, que leyó cuando apenas contaba seis años» (Agulló, 1958: 451). Le costó semanas concluirlo, pero lo consiguió. Antes del verano, había leído otros tres libros de aventuras. El escritor francés le introdujo en la afición a la lectura, y de él leyó prácticamente todos sus libros. «De Julio Verne he leído casi todo. Recuerdo con especial agrado, *Dos años de vacaciones*, *Las aventuras de un niño irlandés*, *La misión Barsal*, *Robur el conquistador*…» (Ballaz, 1987: 28). Su recuerdo lo asociará la escritora a la guerra civil en el transcurso de la cual continuaba con su lectura. «[…] igual que yo me olvidaba de los peligros de otra guerra, refugiada en un sótano durante los bombardeos, reviviendo con la imaginación las aventuras que leía en las novelas de Julio Verne» (Amo, 2008c: 48). A pesar de su admiración por este escritor en cuanto que le aficionó a la literatura, sin embargo, Montserrat del Amo reconoció que no le influyó en su obra.

> Cuando yo leía a Julio Verne algunas de sus novelas seguían vigentes dentro de la ciencia ficción, como *El castillo de los Cárpatos* donde aparece la televisión que aún no existía, pero sus obras dejaron poca huella en las mías y nunca me ha interesado adelantarme al futuro en mis obras (LPE, 2015: 19).

En esta primera etapa, la niña leyó sobre todo novelas de aventuras y también cuentos. De libros de aventuras, destacan *Robinson Crusoe* o *La isla del tesoro*. Pero, sobre todo, los del escritor Karl May que en España editó el tío Gustavo Gili. «De Karl May, la serie de Winneton el Caudillo de los apaches» (Ballaz, 1987: 28). En cuanto a cuentos, la escritora leyó mucho en su infancia los del Canónigo Smith.

> Yo había leído muchos cuentos también del Canónigo Smith, que es un alemán que hizo mucha literatura infantil. Mi abuelo Juan Gili […] se fue a Alemania, y tradujo muchos de esos libritos, y los editó en España. Yo tengo todavía algunos de ellos, que andaban por casa, unos cuadernitos pequeños. Eso recuerdo haber leído (Ayuso, 2010).

Aunque no había entonces muchos autores españoles de literatura infantil y juvenil, Monserrat leyó de niña a algunos de ellos. El Padre Coloma fue uno. «*La historia del Ratón Pérez* escrita por el Padre Coloma, y también algunas escenas típicas de realismo, escenas andaluzas, eso es lo que recuerdo haber leído» (Ayuso, 2010). También fue lectora y coleccionista de los cuentos de Calleja que intercambiaba con otros niños.

> Los cuentecitos de Calleja se daban en todas partes de regalo. Claro que sí. En casa había muchos cuentos de Calleja. Los niños los utilizábamos como moneda de cambio a veces entre los hermanos, primos o amigos. —Como si fuera una niña— «Si me das eso, te doy diez cuentos de Calleja, o cinco cuentos de Calleja…» (Ayuso, Addenda II).

Lugar destacado merece Elena Fortún con sus libros de *Celia*. Montserrat del Amo creció con esta serie cuando se publicó en libro, posteriormente de su edición en la revista *Blanco y Negro*. «A mí me gusta mucho. Yo la leí en el momento en que tenía que leerlo. Leí a *Celia* a los ocho años en libro, no en las publicaciones del *ABC*, ya la leí en los libros que editó Aguilar» (Ayuso, Addenda II). Pero, con estas historias la pequeña no se divertía como con los libros de aventuras o los cuentos; en su lectura se encontraba identificada con esa niña que se siente incomprendida por los adultos.

> Yo no me reía con Celia, yo me consolaba, porque a mí me pasaban las cosas horribles que le pasaban a ella, que decía cosas que nadie le entendía a veces, y se reían de ella, y se le caía una media en el escenario, como me pasó a mí. Esas cosas horribles que le pasaban a Celia me pasaban a mí. Pues sí, me alegraba la vida Celia. Pero no le veía

> humor, le veía pues no sé… diván de psiquiatra casi. Así que yo me consolaba con Celia (Ayuso, Addenda II).

En otra ocasión, volvió a reiterar Montserrat del Amo la identificación que sentía siendo una niña con el personaje creado por Elena Fortún. A ella de niña le sucedían las mismas tragedias que a *Celia*, que hacían tambalear su mundo infantil y que los adultos no sabían entender. En vez de consuelo, recibía las risas de los mayores.

> La autora tiene un monumento en el Parque del Oeste. Cuando se inauguró ese monumento a Elena Fortún, que era su seudónimo, a mí me tocó hablar. Conté que yo fui lectora de *Celia* cuando estaba saliendo. Yo era contemporánea, coetánea del personaje. Y yo no me reía con Celia, me consolaba con Celia. Porque a mí me pasaban las mismas cosas horribles que le pasaban a Celia. Que los mayores se reían de mí cuando yo hablaba en serio, y se reían de mí porque, por lo visto, las cosas que yo decía eran muy divertidas, pero yo estaba hablando en serio. O se me caía una media. O perdía el atrezo o el sombrero que tenía que llevar en pleno escenario haciendo una función en el colegio. Y todo el mundo se reía. Yo creía que todo el mundo se me terminaba en ese momento. O tenía que ir al colegio, y no conocía a nadie. Yo me consolaba con Celia, pero no me reía con ella (Ayuso, 2010).

Posteriormente, también leyó la serie de *Cuchifritín* pero, como tenía más edad, la lectura que hizo fue diferente a la de *Celia*. «Después, con los *Cuchifritines* ya me reía, porque ya había una especie de distanciamiento cuando salió ese segundo personaje de Elena Fortún» (Ayuso, 2010). Lo que es indudable es la admiración que la obra de Fortún despertó siempre en Del Amo. Desde su experiencia como escritora, Del Amo reconoció su aprecio especialmente a los últimos libros de Fortún, aunque también consideró que *Celia* puede resultar difícil de entender a los niños de ahora debido a que refleja la infancia de una sociedad ya pasada.

> Me gustaría que se conocieran más sus últimas obras, el *Celia, institutriz,* que es el exilio en América de Celia, es muy interesante. Para mí fue una primera visión que leí de jovencilla de lo que era la sorpresa de América; lo grande que es América. Lo cuenta muy bien ella… Las grandes haciendas y todo eso… Aparte de los primeros *Celia*, los últimos son muy importantes: *Celia institutriz, Celia madrecita*. Creo que son obras muy recuperables, más estas últimas que las primeras. Ella refleja una alta burguesía madrileña que ya no existe. Los niños de hoy lo encuentran rarísimo y lo rechazan porque no lo conocen (Ayuso, Addenda II).

Si se ha visto que Montserrat leyó siendo niña mucho a Elena Fortún con sus series de *Celia* y *Cuchifritín*, en cambio, de Antoniorrobles Del Amo recordó que no lo leyó tanto.

> A Antoniorrobles lo leí menos. Antoniorrobles ahora ya, a toro pasado, lo que me parece es magnífico escritor y le aprecio mucho en las cosas originales; pero en su opinión de que hay que cambiar los cuentos tradicionales para evitar… y sus versiones dulces de *Caperucita*… en eso no le apoyo; no estoy de acuerdo (Ayuso, Addenda II).

Después de Julio Verne, el siguiente gran autor que leyó en su infancia fue Charles Dickens cuya lectura desarrollaría a los once y doce años, ya avanzada la guerra civil. «Tras la aventura de leer libros de aventuras, llegaron las risas y las lágrimas de los niños de Dickens […]» (*CLIJ*, 41: 8). Del autor inglés leyó «*Cuento de Navidad*, *El grillo del hogar*, *Oliver Twist*…» (Ballaz, 1987: 28). «Más tarde, figuran entre sus favoritos los *Cuentos de Navidad* y *David Copperffield*» (Agulló, 1958: 451). La escritora reconoció que las obras de Dickens le influyeron en su escritura: «[…] al hacerme descubrir la intimidad, el secreto misterio del otro, que para mí son la base de la buena literatura» (LPE, 2015: 19). En otra ocasión resumió: «A los siete años, Julio Verne; a los doce, Dickens; a los quince, Tagore» (*Teresa*, 117: 12).

Uno de sus libros preferidos de esa época fue *A través del desierto y de la selva* del Premio Nobel Henryk Sienkiewicz que leyó durante la guerra. «Esas aventuras de dos niños en África, que yo leía cuando me encontraba en una ciudad sitiada, me parecían doblemente maravillosas» (Hiriart, 2000: 45). Precisamente, el abuelo Juan Gili fue el primero que editó al autor polaco en España.

> Entonces, me contaron que, a principios de siglo, los derechos de autor se pagaban a los escritores extranjeros en monedas de oro que se enviaban en un saquito de cuero aceptado por correos como si fuera una carta. Así, en monedas de oro, le pagaba el abuelo Juan a Sienkiewicz (Hiriart, 2000: 45).

Las primeras lecturas de la escritora fueron algo desordenadas, así que ella misma afirmó que leyó «después, desordenadamente, cualquier otro tipo de novela. Devoré obras de Valle Inclán, Óscar Wilde y Dostoiewski, cuando todavía seguía leyendo a Karl May y estaba vagamente enamorada de Old Shaterland y de Whinetoo, al mismo tiempo» (*CLIJ*, 41: 8).

A los doce años, y casi por azar, llegó a sus manos un libro de Fiodor Dostoievski. Resulta que la futura escritora se aficionó por entonces a una colección semanal económica de obras literarias. «Sin fijarme en el nombre del autor, leí una donde se narraba el trato de un joven llamado Aliocha con una pandilla de chiquillos de la calle, con los que llegaba de establecerse entre todos una profunda amistad» (LPE, 2015: 19). Más tarde, se enteró de que era un relato procedente del libro *Los hermanos Karamazov*,

el cual se convertiría andando el tiempo en uno de los preferidos por Del Amo. «[…] he leído y releído completa tres veces y muchas más, algunos episodios de gran intensidad, como los casos de crueldad con los niños que cuenta Iván o el desprecio a los desgraciados que muestran otros personajes» (LPE, 2015: 19). La autora reconoció su admiración por cómo están construidos los personajes protagonistas de esta novela:

> Los tres hermanos, el apasionado Dimitri, el frío Iván y el excelente Aliocha son tres arquetipos de los que cualquier escritor tiene mucho que aprender. Sin duda habré recordado al describir a algunos de mis personajes más dramáticos las vidas de los atormentados protagonistas de *Los hermanos Karamazov* (LPE, 2015: 19).

Ya en su adolescencia, descubrió la joven lecturas más profundas, como las obras de Gilbert Keith Chesterton. «Chesterton marcó mucho mis lecturas de adolescente, *La esfera y la cruz* y *Enorme minucia* sobre todo, aunque lo leí todo, con catorce o quince años; fue un escritor que me dio el salto a otro tipo de literatura, de Dickens a Chesterton» (Ayuso, 2015: 38).

Como se ha podido ver, Montserrat leyó en sus primeras lecturas mucha narrativa, especialmente novelas de aventuras y cuentos, que le sirvieron para aficionarse a la literatura. Sin embargo, no se puede olvidar la afición que había en la familia a la poesía y el teatro; es fácil pensar que también leería obras de estos géneros literarios. De lo que sí se tiene constancia es de que como lectora adulta leyó mucha poesía y teatro, además de novela y ensayo. Fue una lectora voraz. «Si tuviera que ir a una isla desierta, me llevaría la Biblia y el Robinson Crusoe» (*J20*, 183: 27). Se puede afirmar que, en su infancia, como reconoció en numerosas ocasiones, leyó «todo lo que caía en mis manos» (Hiriart, 2000: 45). La facilidad de poseer libros en casa, la afición de abuelos y padres, los juegos literarios con los hermanos recitando pasajes de aventuras, todo este ambiente de lecturas contribuyó a estimular la afición por las letras en Del Amo que, muy pronto, tendría clara su vocación de escritora.

## Estudios

En 1933, con seis años Montserrat del Amo empezó a asistir al Colegio Nuestra Señora de Loreto donde también estudiaron sus hermanas mayores Dolores y María Teresa; mientras que sus hermanos varones fueron a los maristas.

El Colegio Nuestra Señora de Loreto es un centro religioso de enseñanza que fue el primer colegio que abrió en España la Congregación de la Sagrada Familia de Burdeos.

La orden fundada en Francia en 1820 por el sacerdote Pedro Bienvenido Noailles (Montserrat del Amo publicó un ensayo sobre él) llegó a nuestro país en 1843 y, al año siguiente, en 1844, inauguró su primer colegio en Madrid. «La madre Bonnat realiza los trámites necesarios y unos meses más tarde se inaugura el colegio de Loreto de Madrid en un modesto piso de la calle del Barquillo» (Amo, 1990: 182). En sus primeros años de existencia, el colegio cambió de sede en diversos momentos.

> Meses después, debido al aumento de alumnas, se trasladó al palacio de la Duquesa de Medinaceli, en la calle de Las Cortes. Más tarde ocuparon dos casas en el Paseo del Prado, donde permanecieron hasta pasar en 1891 al edificio actual de Príncipe de Vergara, como internado de señoritas (Colegio Nuestra Señora de Loreto, 2019).

Desde su venida a España, las religiosas de la Sagrada Familia destacaron en el Madrid del siglo XIX debido a que se dedicaron a todo tipo de actividades apostólicas. «La existencia de unas religiosas en traje seglar dedicadas a la vida activa chocaba todavía en España con la idea tradicional de la mujer encerrada en un convento y dedicada exclusivamente a la oración» (Amo, 1990: 183). La enseñanza fue primordial para ellas. De esta forma, se entiende que crearan un colegio de un alto nivel educativo.

> La calidad de la enseñanza del colegio de Loreto de Madrid se reconoce públicamente. Si hacía falta, se creaba el material necesario. Entre otros textos, la madre Emmanuel Bonnat escribió un manual de historias de España con textos en francés y en castellano que fue muy elogiado por el escritor y director de la Real Academia de la Lengua, Martínez de la Rosa (Amo, 1990: 183).

El Colegio Nuestra Señora de Loreto se convirtió en un centro religioso educativo donde fueron a estudiar las hijas de la nobleza y la burguesía madrileña. Cuando en 1845, Pedro Bienvenido Noailles visitó Madrid, encontró un

> colegio vivo, entre cuyas alumnas se encuentran algunas pertenecientes a la nobleza y a la alta burguesía madrileña, donde las niñas ya han aprendido a hablar el francés fluidamente y veneran a sus maestras, y donde todos los días se reciben solicitudes de plaza para nuevas alumnas (Amo, 1990: 183).

En la orden religiosa ingresaron las dos hermanas mayores de la escritora, Dolores y María Teresa, una como religiosa y la otra como misionera, respectivamente. Y el colegio estudió Montserrat que, con seis años, empezó a acudir a las clases en la madrileña calle del Príncipe de Vergara. La escritora no llevó bien el comienzo de su educación debido a que su rebeldía no soportaba la estricta enseñanza del colegio. Una anécdota puede servir

de ejemplo. Cuando Montserrat del Amo empezó las clases en el Colegio de Loreto le empezaron a enseñar a juntar las letras, pero ella ya sabía leer de corrido. La niña entendió este sinsentido como una incongruencia del colegio.

> Cuando fui al colegio a los seis años yo ya leía de corrido, pero me dieron una cartilla y me pusieron a silabear:
> —Mi ma-má me mi-ma. Me-mo. A ti te tu-te-a tu tí-a.
> Mi madre me sorprendió con la cartilla en la mano: ese día tocaba la Ñ: ño-ño, ñan-dú…
> —Pero, niña, ¿qué haces juntando letras? ¿No has dicho en el colegio que tú ya sabes leer?
> —Pero la cartilla no me la sé. ¡Es muy difícil!
> Las palabras trituradas, la extraña repetición de la misma letra en una línea, la sucesión de frases inconexas me parecían «cosas del colegio» incomprensibles, pero que yo tenía que soportar (igual que la separación de mis hermanos varones, el cuello almidonado y el uniforme de lana que me picaban), y que no tenía nada que ver con la lectura de cuentos e historietas que tanto me gustaban (Hiriart, 2000: 44).

Con el estallido de la guerra civil el colegio cerró, lo que interrumpió los estudios de la niña que, en cambio, se volcó en la lectura. Esto le ayudó a reanudar de nuevo sin problemas sus clases. «[…] y, al terminar la guerra, los pequeños nos reincorporamos a los cursos que nos correspondían por edad, superando fácilmente los atrasos» (Hiriart, 2000: 47). Sin embargo, no por mucho tiempo. La guerra le había marcado demasiado. Montserrat, que tenía doce años, había vivido tres años en los que el mundo que había conocido hasta entonces había desaparecido y, además, había descubierto la libertad. Por eso, no pudo volver al mundo previo a la guerra, menos encerrarse en las clases tradicionales que se impartían en el colegio de su niñez.

> Después de la guerra volví al Colegio de Loreto. Mis dos hermanas ya eran monjas. El colegio y gran parte de la sociedad adoptaba entonces la postura del «Aquí no ha pasado nada», intentando volver a una situación anterior que ya no existía. Yo lo pasé en el colegio peor que en la guerra; trataba de adaptarme inútilmente a una disciplina rígida y de aprender unas normas sociales que ya no servían, añorando los pasados tiempos heroicos de libertad y valentía (Hiriart, 2000: 45-46).

En esta época, la autora sobrellevará el colegio gracias a las representaciones teatrales que se hacían en él. Después de la guerra civil, la niña que había crecido con la afición al teatro en su casa y viendo representar una obra de su padre por sus hermanos, empezó a participar en estas obras de teatro. A pesar de que, debido a su fama de niña díscola, le responsabilizaban de los problemas que surgían en los ensayos, el teatro será el mejor recuerdo de sus años de estudio.

> En el Colegio de Loreto se representaban con frecuencia obras de teatro, con ciertas pretensiones: escenario con telón, decoraciones, candilejas, y trajes alquilados en Casa Peris. Casi siempre yo tomaba parte en la representación. Nos dirigía los ensayos una antigua alumna, casada con Guillermo Fernández-Shaw, conocido autor de teatro, que no me tenía especial simpatía y me culpaba de todos los líos que surgieran en los ensayos. Yo tenía merecida fama de armar jaleo, pero no allí, porque el teatro, los ensayos, la representación me interesaban demasiado como para jugármelos con rebeldías. Me tragaba las inmerecidas regañinas y seguía recitando. Las funciones de teatro son el mejor recuerdo que tengo de los años de colegio, casi el único bueno (Hiriart, 2000: 49-50).

También a la finalización de la guerra civil, cuando ella y sus hermanos ya tuvieron más edad, empezaron a acudir a sus primeras representaciones teatrales. «Después de la guerra, a los doce o trece años, empecé a ir al teatro de verdad con frecuencia» (Hiriart, 2000: 49). Así, por ejemplo, la primera obra de teatro que la escritora vio representada fue *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Los grandes teatros madrileños brindaron esos años representaciones infantiles, en horario vespertino, que sirvieron para aficionar al teatro a los niños españoles de la época.

> Entonces había muchos teatros en Madrid además de los Nacionales y todos los domingos íbamos a alguno de ellos.
> El Teatro Español representaba obras clásicas universales, como «Edipo» de Sófocles o «Don Juan Tenorio» de Zorrilla, y el Teatro María Guerrero obras modernas, incluso de vanguardia, como «La herida del tiempo» de Priesley y «Nuestra ciudad», de Thorton Wilder, que me gustaron mucho (LPE, 2015: 15).

En esos años, la familia había abandonado la casa de la calle de la Paz y se había trasladado a la calle de Villalar, en el Barrio de Salamanca. Por lo que el Teatro María Guerrero no estaba muy lejano de la vivienda familiar. «[…] bastaba cruzar el Paseo de Recoletos para encontrarnos en el Teatro María Guerrero, que bajo la dirección de Huberto Pérez de la Osa y Luis Escobar [sic] ofreció también obras importantes de autores modernos» (Hiriart, 2000: 49). En el coliseo, la Sección Femenina representó los domingos por la tarde teatro infantil y conciertos para los niños. Según describe la autora, «es un teatro grande, cómodo y bonito. Así quiso que fuera María Guerrero, para que la gente goce asistiendo al teatro» (*Bazar*, 508: 17). Entre otras obras, en este teatro la escritora vio de niña representadas *Nuestra ciudad* de Thorton Wilder de la que le llamó la atención «el tema de la muerte» (Hiriart, 2000: 49) y *La herida del tiempo* de Priesley, que interpretó como una «historia de la descomposición de los ideales y el fracaso personal de todos los miembros de una familia a través del tiempo» (Hiriart, 2000: 49).

El caso es que la educación en el Colegio Nuestra Señora de Loreto le duró muy poco, tras la guerra civil[14]. Ya se ha mencionado que la escritora no llevó bien volver a la disciplina del colegio y la enseñanza tradicional que le ofrecían.

> Es un cambio brutal, tremendo, tanto que yo después, volver a la disciplina del colegio, donde habían ido mis hermanas y yo anteriormente, para mí fue casi más duro que la cárcel. Lo rechacé más. Y estuve muy poco tiempo después de la guerra en el colegio, porque yo ya no lo soportaba. Y no era solo mi caso, sino gente que había vivido todavía circunstancias más dramáticas. Una compañera mía de colegio, el padre y el abuelo detenidos (el padre en el Alcázar de Toledo), y a la familia la mandan a Valencia. Ella había mantenido (porque la madre estaba completamente hundida y deprimida) materialmente a la familia ayudando en un puesto de verduras del mercado. Sabía decir muchas cosas en valenciano de vender y comprar («No toquen las lechugas que todas son muy buenas» y cosas de esas). A los doce o trece años, a la vuelta del colegio, decía cosas del tipo: «A mí no me importaría morirme porque ya he hecho todo lo que tenía que hacer en la vida». Después se casó, ha sido una mujer muy feliz y hemos seguido la amistad. Pero esa era la sensación: «Hemos sido muy importantes y ahora, ¿qué? Estamos haciendo el tonto aquí… haciendo la reverencia en doce tiempos contando en francés… Aquello nos parecía un despropósito total» —aseverando con una rotundidad sorprendente— (Ayuso, Addenda II).

También en las primeras novelas de la escritora se puede ver este sentimiento de cómo el niño que ha vivido la guerra ya no puede volver a la rutina de su vida pasada, en la que se incluye el colegio. Incluso, hay cierto sentimiento de idealización o aventura en la guerra, además de muerte o miedo.

> Era extraño; pero ahora le daba un poco de pena abandonar su puesto de pescado y sabía que más tarde, cuando volviese al Colegio, después de terminada la guerra, recordaría en el pupitre escolar, ante los libros de estudio, su vida callejera de esos dos años con un poco de añoranza. Y cuando se lo contase a sus compañeras, a la hora de recreo, se reirían juntas y tal vez no se lo querrían creer (Amo, 1951: 106).

En 1942, Montserrat abandonó el Colegio Nuestra Señora de Loreto para empezar sus estudios de Perito Mercantil en la Escuela Superior de Comercio. Su padre, Álvaro del Amo, quiso que la niña estudiara peritaje mercantil para que llevara las cuentas de la librería. «Desde edad muy temprana le asignaron trabajo y profesión: 'Montse debe llevar las cuentas de la librería'. Para prepararla a este fin, le mandan a efectuar estudios de comercio» (Hiriart, 2000: 14). En realidad, la niña quería estudiar una carrera

[14] «Al término de la guerra, Montserrat ingresó en su antiguo Colegio de Loreto, institución marcada por una disciplina y unas normas sociales que no eran más que un vago recuerdo de tiempos pasados» (Torrecilla, 2015: 54). Y: «Después de la guerra volvió al Colegio de Loreto, en el que había unas normas rígidas: con dificultad se adaptaba a una disciplina que ya no servía. Ella prefería la libertad y la valentía» (Rodríguez, 2004: 104).

universitaria, pero su familia siguiendo la tendencia generalizada en la época consideraba los estudios superiores más propios de los hijos varones que de las mujeres.

> Mi padre tenía muy claro que el bachillerato y las carreras eran para los varones y que yo, con estudiar una carrerita corta para llevar la contabilidad de la librería, tenía bastante. No le acuso: era un hombre de su tiempo y pensaba como tal convencido de que me estaba protegiendo (Hiriart, 2000: 29-30).

A los quince años, Montserrat dejó el colegio y entró en la Escuela Superior de Comercio, cuya sede estaba cerca de la Plaza de España. «La Escuela estaba en la Plaza de España, en donde había una zona que era un viejo palacio que era muy bonito, y otra zona más moderna» (Ayuso, Addenda II). Allí, la escritora encontró un ambiente muy diferente al que había conocido en su colegio.

> En el colegio de Loreto, donde se educaron mis hermanas, estuve poco tiempo, porque quitaron las clases de comercio y pasé a la Escuela Oficial, pública y mixta, cuando la separación de sexos era rigurosa y obligatoria en España para todos los demás niveles de la enseñanza pública y privada, hasta llegar a la Universidad. La Escuela de Comercio era una excepción, y allí fui a caer a los quince años. «¡Lo que le faltaba a Montse, papá! Los más golfos del colegio estudian comercio —comentaban mis hermanos, escandalizados—. Ella, en la escuela oficial, y nosotros, todavía en los maristas. ¡Qué contrasentido!» (Hiriart, 2000: 163).

Un año después de empezar estos estudios, en 1943, teniendo Montserrat dieciséis años, enfermó de tifus. Ese año a la vuelta de las vacaciones no pudo reanudar sus clases en la Escuela de Comercio. La familia había pasado el verano en la casa de El Escorial. Mientras todos volvieron a sus obligaciones en Madrid, la niña se quedó en la casa de veraneo cuidada por su madre. «Nos quedamos mi madre y yo en la casa de veraneo, tengo fiebre alta, el médico ha prohibido las visitas y mi madre vuelve a contarme historias y a hablarme de su infancia y a cantarme canciones en catalán» (Hiriart, 2000: 47).

Finalmente, Montserrat consiguió el título de Perito Mercantil, aunque sin mucha vocación en esos estudios. Con los años escribió: «Soy perito mercantil y creo que estos estudios no son tan ajenos a la literatura como podrían parecer» (*Teresa*, 117: 12). Seguramente de índole autobiográfica es el relato «Julita García, perito mercantil» en el que se cuenta la historia de una chica joven, de dieciséis años, que se ve en la obligación de estudiar esta carrera a instancias de sus padres sin mucha convicción.

> Sus padres habían dicho al terminar el bachillerato elemental:
> —Que estudie una carrera corta, algo que le permita ganarse la vida el día de mañana […]
> Así fue como Julita, mientras sus amigas seguían en el colegio de las monjas, entró en la Escuela de Comercio de la ciudad. Al principio intentó protestar, pero sus padres hablaron de día de mañana y se rindió. Sabía que era inútil discutir cuando el día de mañana interviene en el asunto.
> En la Escuela de Comercio aprendió a empujar en la puerta de las culas para coger un buen puesto en los bancos, a sustituir la cartera por una goma y a tirar el papel grasiento del bocadillo en los corredores.
> Además, aprendió otras cosas; contabilidad, por ejemplo (*Senda y Alba*, 208, 1960: 14).

A Montserrat le interesaba más la lectura de literatura que seguía siendo su gran pasión. En esta época, se inclina especialmente por el género de la poesía. Tiene a dos maestros que le ayudan a completar su formación literaria, abandonada a raíz de sus estudios de Comercio.

> Leí poesía actual guiada por José María: Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Aleixandre… dejando pronto de lado a Pemán, que se recitaba en el colegio. María Pepa García Morente me ayudó a ordenar mis lecturas y a rellenar los huecos que mis estudios en la Escuela de Comercio me habían dejado en el campo de las humanidades (Hiriart, 2000: 46).

Gracias a las lecturas, Del Amo labró su formación de forma autodidacta. Como el personaje del anciano que aparece en *Plaza de España* (2005). Gracias a *El Quijote* descubre la magia de la lectura, lo que le permite progresar en su trabajo en la imprenta (profesión que también desarrollaría Del Amo).

> […] me dediqué a leer todos los libros que caían en mis manos, y trabajando en una imprenta, caían muchos. Leyendo a mi aire, encontré en los libros todo lo que no había podido aprender en la escuela, casi sin darme cuenta adquirí unos conocimientos que me permitieron soltar la escoba y subir de categoría (Amo, 2005: 63).

Tras finalizar los estudios, Montserrat inició el profesorado mercantil, aunque al poco tiempo abandonó estos estudios. «Acabé el grado pericial, empecé el de profesorado mercantil, pero yo quería escribir y me negué a continuar unos estudios que no me interesaban» (Hiriart, 2000: 163-164). La joven no quería especializarse en Comercio y, en cambio, empezó a escribir de forma continuada empujada por su vocación de escritora.

## Primeros escritos

Desde muy pronto, Montserrat sintió la llamada de la literatura. Como se ha visto, desde pequeña vivió en su casa la afición a la lectura gracias a la profesión de editores de

sus dos abuelos, lo cual sin duda le influyó sobremanera. «En mi caso, es clara la influencia. Mis dos abuelos eran editores. Creo que por mis venas, en vez de sangre, corre tinta de imprenta» (LPE, 2015: 11). De las lecturas innumerables, nació el deseo de escribir. Este deseo nació bien pronto, cuando Montserrat tenía nueve o diez años de edad.

> Yo no me acuerdo del momento exacto, porque en mí empezó muy pronto. Creo que el deseo de escribir me vino de mi afición a la lectura. Yo en seguida empecé a pensar si leer es muy interesante, escribir tiene que ser mejor todavía, y empecé a decir que «yo quería ser escritora». Pero te estoy hablando de los nueve o diez años (Ayuso, 2015).

De esta forma, desde muy pronto Montserrat ya decía de niña que quería ser escritora. Sus hermanos mayores se reían de la prematura profesión de la hermana pequeña, y le gastaban bromas.

> —Tendrás que aprenderte de memoria todas las palabras de nuestra lengua. Traían el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española y me lo colocaban en un hombro. Yo no podía con tanto peso y el Diccionario terminaba en el suelo.
> —¿No puedes aguantar el diccionario y quieres ser escritora?
> —Pues sí.
> —Pero niña, ¿tú qué te has creído?
> —Pues me he creído que de mayor seré escritora (LPE, 2015: 18).

La niña creció, su vocación de escritora se hizo más fuerte si cabe; llegó el momento de hablarlo en casa en serio. Sus padres, que conocían de primera mano el mundo editorial, eran reticentes a la vocación de escritora de la hija pequeña.

> Pronto aprendí a leer y descubrí la magia de los libros, me aficioné a la lectura y dije, decidida:
> —¿Yo? Escritora.
> Pero no me contentaría con hacerlo a ratos, más o menos bien: Yo quería dedicarme por entero a la escritura.
> Mi padre puso el grito en el cielo:
> —Que intenten ser escritores profesionales los que no tienen quién les avise a tiempo de lo que les espera! ¡Pero tú, que tienes dos abuelos editores y un padre librero, y una familia que conoce a fondo el mundo de los libros! Larra ya lo decía: «Escribir en España es llorar» (*Lazarillo*, 19: 118).

El padre de Montserrat, que también era escritor aficionado, no veía mal que la niña escribiera; pero le preocupaba que su hija se dedicara de manera profesional a las letras, ya que era un mundo muy difícil para abrirse camino. Álvaro del Amo era de la opinión de que su hija podía en su tiempo libre escribir teniendo como destinatarios a su familia y conocidos, pero no como profesión.

> ¿Escritora profesional? ¡Qué disparate! A una mujer le debía bastar con ser una buena aficionada a las letras y, todo lo más, con escribir unas obritas discretas que se leerían dentro del círculo de viejas amistades. Pero a mí no me bastaba. (Hiriart, 2000: 31).

Montserrat, de carácter fuerte y decidido, no cejó en su empeño de escribir. Primero, probó suerte con la poesía, pues la joven se sintió llamada por la lírica que, al comienzo, pensó que era su forma de expresión. «Yo cuando empecé creí que la poesía iba a ser mi modo de expresión. Pero creo que la mayoría de los escritores empieza escribiendo poesía. Hay gente que lo confiesa y hay gente que no. Pero yo creo que sí» (Ayuso, Addenda II). Así, los primeros escritos de la escritora fueron poemas y no narraciones. «Lectora precoz de poesía, empecé escribiendo versos, publiqué algunos poemas en revistas, y guardo muchos, copiados y recopiados en distintas versiones, escritos de los quince a los veinticinco años» (Hiriart, 2000: 131).

Sus primeras publicaciones impresas fueron las colaboraciones que la escritora hizo para la revista *Semilla* entre 1945 y 1947. Ninguna biografía y estudio de Montserrat del Amo las recoge porque no se conocen. La escritora facilitó para esta investigación los textos de su autoría que iban sin firma.

> Es una publicación que duró solamente dos años. Era de la Sección Infantil de la Acción Católica Española. Entonces yo estaba actuando en esa asociación. Fui una de las creadoras de la revista. Era una revista muy sencilla, con una edición muy pobretona, pero tuvimos algunas colaboraciones bonitas. María Pidal nos hacía unas portadas, que eran muy graciosas. Tenía siempre secciones fijas. Una sección de tipo más formativo, otra de colaboraciones de las lectoras. Ese estimulo de las colaboraciones de las lectoras yo lo he mantenido siempre. Esta revista se dejó de publicar para dar paso a *Volad*. Se creó *Volad* a un nivel más nacional, dentro de la organización de Acción Católica Española. Entonces para que esta revista de tipo local no le quitara interés o público, y para apoyar mucho más a esa otra, que podía tener mucho más interés; entonces suprimimos esta publicación de tipo diocesano, de tipo local, para sumarnos al esfuerzo de difundir *Volad* (Ayuso, Addenda II).

En 1947, la escritora vivió el primer acontecimiento trágico de su vida. Su madre Juana Gili falleció de cáncer tras una larga enfermedad. La pequeña de la casa pudo disfrutar muy pocos años de su madre. «A los veinte años, sentí como una pérdida dolorosísima la muerte de mi madre. Y como una injusticia intolerable. Ella no debería haber sufrido una enfermedad tan dolorosa y larga; era demasiado pronto para que yo tuviera que sufrir su pérdida» (Hiriart, 2000: 182-183). De su madre la escritora aprendió que para gozar de libertad es necesario tener también independencia económica. «Lo vi siempre en mi

madre. Ella decidía muchas cosas gracias a los ingresos que recibía por su familia; lo que le permitía disponer y hacer valer sus opiniones» (Hiriart, 2000: 31).

Al año siguiente apareció el primer texto publicado y firmado con su nombre: «Balada del pastor de estrellas» que salió en *La Hora* el 8 de enero de 1948, cuando Montserrat tenía veinte años de edad. Es un poema de corte navideño. El padre, Álvaro del Amo, animó a sus hijos a que escribieran villancicos navideños, según contó en 1959 para la revista *El libro español*. «En una Navidad se me ocurrió proponer a mis hijos que trajera cada uno un villancico hecho por él. El suyo se llamaba *El pastorcico bobo*. Fue el mejor» (Polo, 1959: 643). La escritora contó cómo lo mandó a *La Hora* para publicarlo en un concurso del que finalmente salió seleccionado para su publicación.

> A los 15 años [sic] me presenté por primera vez a un concurso literario convocado por una revista estudiantil. Yo me sentía entonces más poeta que narradora, así que aproveché la convocatoria destinada a premiar poemas de tema navideño, mecanografié a dos dedos un villancico mío de corte popular y lo envié por correo horas antes de que se cerrara el plazo de admisión. Esperé anhelante el fracaso o la gloria y no me llegó ni lo uno ni lo otro. Mi villancico terminó en el montón… pero en el montón de los buenos. La revista publicó los cinco poemas finalistas y el mío estaba entre ellos.
> Ver impreso por primera vez un texto firmado con mi nombre en letras de molde fue para mí una gran alegría y un buen estímulo. Y me hizo concebir la esperanza afortunadamente confirmada después por la experiencia, de que mi nombre y mis libros podían estar en el montón de los mejores (Díaz-Plaja, 1994: 12).

Ese mismo año de 1948 publica su primer libro, *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Aparece en la editorial familiar Hijos de Gregorio del Amo dedicado a su padre, artífice de la edición, e ilustrado por su hermano Fermín del Amo. La primera obra de la autora recibió muy buenas críticas.

> Tuve en ese momento muy buena crítica porque era un momento un poco de vacío. Unos años antes había empezado el Premio Nadal, y había un poco vacío de autores. Entonces los nuevos nombres se recibían con bastante atención. Y la respuesta de la crítica fue muy buena (Ayuso, 2010).

Importantes escritores del momento enjuiciaron positivamente el estreno literario de Montserrat del Amo. Uno de ellos fue Jacinto Benavente. El propio padre de la escritora le escribió una carta para mandarle la novela de su hija. En ella, le relataba que su padre,

el doctor Benavente, le había salvado la vida durante una epidemia de cólera infantil que azotó Madrid a finales del siglo XIX[15].

> Mi padre, como hombre de su tiempo aficionado al teatro, aunque no conocía personalmente a don Jacinto Benavente, admiraba su obra y le envió mi novela explicándole otro motivo que les relacionaba en cierto modo: su padre, el doctor Benavente, le había salvado la vida, así como a la mayoría de los niños que trató durante una epidemia de cólera infantil a finales del siglo XIX, recetando agua de sal en vez de las purgas que propinaban sus colegas.
> En el parterre del Retiro, a la izquierda del monumento al Premio Nobel, hay otro, un busto en mármol del doctor Benavente, que apenas llama la atención, ante el que mi padre nos llevaba en visita de agradecimiento cuando íbamos a pasear por el parque. Y yo me sentía muy agradecida a ese doctor Benavente, gracias al cual «yo no era una huerfanita» (Hiriart, 2000: 57).

Jacinto Benavente afirmó de *Hombres de hoy, ciudades de siglos* que «la novela me parece excelente, sencilla, sobria, intensa» (Amo, 1949). Concha Espina también criticó positivamente la novela. Montserrat conocía personalmente a la ya anciana y reconocida escritora gracias a su primo Gustavo Gili que fue quien les presentó. A los veinte años, y en sus primeros años publicando, Montserrat tuvo la oportunidad de visitar recurrentemente a la consolidada escritora en su casa de la calle de Alfonso XII.

> A Concha Espina (que se murió con el sentimiento de no ser elegida académica de la lengua) me la presentaron mis primos, el editor Gustavo Gili y su mujer, Ana María Torra […] Concha Espina, ya ciega, vivía en la calle de Alfonso XII, frente al parterre del Retiro, y allí me recibió muchas veces. Yo tenía veinte años y esa mujer, anciana y ciega, me hablaba del duro oficio que nos hacía colegas, sin perder la ocasión de atacar a los editores, incluso a los Gili, a los que alababa como amigos y criticaba como editores. A veces, anochecía durante mi visita, ennegrecían los verdes del Retiro tras el mirador encristalado y seguíamos hablando en la penumbra del salón, hasta que Concha Espina calculaba que ya había llegado la noche por el tiempo de charla transcurrido y llamaba al timbre, para que nos vinieran a encender la luz (Hiriart, 2000: 57-58).

Espina escribió una crítica sobre la primera novela de Montserrat en la que felicitó a la principiante escritora dándole «mi enhorabuena entusiasta por tu gran novela… que me ha gustado mucho. Entras en el gremio por la puerta grande» (Amo, 1949).

Cuando Concha Espina falleció en 1955, Del Amo escribió una necrológica llena de cariño por la admirada escritora que apoyó los inicios de la joven.

15 «El padre de Jacinto Benavente fue un famoso médico, el primer especialista de niños a quien muchos madrileños debieron la vida, pues a muchos salvó, especialmente durante una epidemia de cólera infantil que se extendió por la capital hace ahora un siglo. El doctor Mariano Benavente prohibía las purgas, recetaba pocas medicinas y curaba con agua, baños, alimentación sana, aire puro y mucha higiene» (Amo, 1985: 148).

> Ha muerto Concha Espina. Por su obra literaria, traducida a ocho lenguas, que sirve para la enseñanza del español en varias Universidades norteamericanas, y por su fuerza personal, ha hecho realidad el lema, meta y aspiración de su vida:
> «Velar se debe la vida de tal suerte que viva quede en la muerte» (*Mas*, Año V, II Época, 1955).

Otra escritora de la época que también avaló el comienzo de la joven autora fue Josefina Álvarez de Cánovas, autora de libros como *Mari Sol* o *Carmelín*. El azar quiso que diera una conferencia en el colegio donde estudiaba Montserrat. En ese momento, iba a publicar el libro *Mari Sol* y, previamente, quería tener opiniones de niñas lectoras antes de editarlo. Por eso, dejó el original en el colegio para que las profesoras pidieran a las alumnas que lo leyeran y escribieran una redacción con sus opiniones. La de Montserrat no se seleccionó para mandar a la autora, pero la niña con catorce años entonces no se desanimó y, antes bien, se procuró las señas de la escritora, y le mandó su comentario crítico del libro. La respuesta no se hizo esperar, y llegó en forma de invitación a merendar. Nació así entre las dos una amistad que continuó hasta la muerte de Josefina Álvarez de Cánovas.

> La carta no la conservo pero sí las dedicatorias que me hizo en sus libros, más adelante. La del Mari Sol, cuando tenía quince años, la de Carmelín, cuando acababa de publicar mi primera novela. Yo no enseñé a nadie esa dedicatoria profética: me auguraba triunfos en la escritura, ¡imagínate cómo me sentí! Recuerdo que pegué la página para que no pudieran verla, reservando para mí sola esa ilusión y esas palabras. Nuestra amistad duró bastantes años, hasta su muerte (Hiriart, 2000: 58).

El periodista y crítico literario del periódico *Ya*, Nicolás González Ruiz, también escribió una crítica sobre la primera novela. En ella, destacó que «…se nos presenta con una preocupación noble, con una ternura auténtica, y con una saludable severidad para su propio estilo, que es del mejor gusto y revela su fino criterio literario» (Amo, 1949). A través de Nicolás González Ruiz, director a la sazón de *Letras*, colaboró Montserrat en la revista desde 1948 y hasta 1956.

> Me pidió que colaborara el director de *Letras*, Nicolás González Ruiz, que también trabajaba en el *Ya*. Tuve una larga y grata relación de trabajo con él. Llegué a través de unos amigos que eran amigos de él. Me citó en su despacho de un edificio grande, detrás de Correos, que era del *Ya*, de todo ese grupo de prensa, donde empezó *El Debate* también (Ayuso, Addenda II).

Ese año de 1948, la escritora decidió abandonar sus estudios de Profesorado Mercantil. Había fallecido su madre un año antes y ya tenía publicada su primera novela. «[…] empecé el Profesorado Mercantil, que me negué a terminar después de la muerte de mi madre y la publicación de mi primera novela» (Hiriart, 2000: 46).

En 1949 publicó su segunda novela, *Fin de carrera*, también en la editorial familiar de Hijos de Gregorio del Amo. Esta vez va dedicada a su madre fallecida en 1947. Aparece con una selección de críticas de *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, recogida en las solapas. La ilustración de portada es de su hermano Fermín del Amo, que ya emplea el seudónimo de FAMO. La escritora contó en broma que la crítica de su hermano Fermín al leerla le sirvió para no dejarse afectar por ninguna crítica negativa. «Mi hermano Fermín la calificó de «paseo de dos maricas por las afueras». ¡Y yo seguí escribiendo! Me valió el comentario para no dejarme impresionar en demasía por las malas críticas» (Hiriart, 2000: 58). Por su parte, Concha Espina la definió como «relato de viajes, más que novela» (Hiriart, 2000: 58).

Las dos primeras novelas de Montserrat del Amo publicadas por Hijos de Gregorio del Amo son obras para adultos.

> Mis dos primeras novelas no tenían un carácter específicamente infantil o juvenil. Entonces lo que había que hacer era conseguir el premio Nadal. Yo las mandé al Nadal, afortunadamente no me lo dieron porque ya esas novelas están en la noche del tiempo y no eran específicamente infantiles (Torrecilla, 2015: 236).

Del Amo se planteó en serio dedicarse profesionalmente a la escritura. Tenía ya dos libros publicados y colaboraba regularmente en *Letras*. Por ello, buscó una editorial en la que publicar sus obras.

> […] salí pronto a la calle, a buscarme editores por mi cuenta. Demostré mi calidad de escritora cuando le enseñé a mi padre el dinero que me habían pagado a la firma de mi primer contrato editorial. En una familia de editores era la única fórmula respetable y válida de ser escritora: ganar dinero con los libros (Hiriart, 2000: 31).

En 1950 Montserrat del Amo empezó a publicar en la editorial Escelicer sus primeras obras gracias a que se atrevió a mandarles por correo los originales que la editorial andaluza aceptó editar.

> Antes de los veinte años pasé de ser lectora en una colección juvenil de la Editorial Escelicer que ya no existe, a ser la autora de varios títulos en esa misma colección entre los que destacó el número cien que me encargaron especialmente.

> Tuve suerte pues no me costó trabajo editar mis primeros libros. Mandé el primer original por correo a Cádiz donde estaba esa editorial me respondieron que lo aceptaban y que lo publicarían pronto, también por correo (LPE, 2015: 15).

Desde 1950 a 1956, Montserrat del Amo publicó en Escelicer siete títulos: *Misión diplomática* y *El osito Niki* en 1950, *Cuando las rosas florecen* en 1951, *Gustavo el grumete* y *Todo un joven* en 1952, *Montaña de luz* en 1953 y *Patio de corredor* en 1956.

> La editorial Escelicer fue la que empezó a publicar autores españoles inmediatamente después de la guerra, muy de ambiente de guerra. Ahí yo escribí varios libros inspirados en este tema. Yo pasé de leer en el colegio los libros de Escelicer a escribirlos. Esto causó mucha sensación en casa. Yo los mandé por correo a la editorial que me los aceptó y pagó. Mi padre empezó a pensar que la cosa iba en serio. A mí me vino muy bien esa colección porque me aceptaron todo lo que mandaba. Entonces escribí mucho y muy deprisa. Tengo ahí varias obras sobre la guerra. Considero que rompí con lo tradicional porque esa colección lo que publicaba era mucho vidas de colegio. Había un padre jesuita que publicó muchas vidas de colegio. Marisa Villardefrancos también cosas muy de vidas de colegio. Yo publicaba cosas, pues eso de la guerra. Digamos que rompían el esquema (Ayuso, Addenda II).

García Padrino ha señalado la importancia de Escelicer en la edición de obras asequibles para los lectores a lo largo de los años cincuenta.

> Tras aquel inicio, el gran núcleo de la producción de Montse durante estos años está vinculado a una de las principales editoriales que entonces se ocupó de los lectores infantiles y juveniles y que realizó también una notable promoción de nuevos autores: la editorial Escelicer.
> Desde su Biblioteca de Lecturas Ejemplares, Montserrat del Amo desarrolló otros notables intentos para lograr un estilo propio, dentro de los moldes impuestos entonces por la sensibilidad de la época en la recreación de los modelos juveniles (García Padrino, 2010: 309).

Desde 1952 empezó a trabajar como redactora en la publicación periódica *Volad* hasta 1962[16].

> Ajenos al futuro que les deparaba aquel aciago año, en 1936 afloraron varios títulos que no le sobrevivirían. En enero, *Volad*, que se identificaba como la «revista de las muchachas inteligentes». Proyectada hacia la adolescencia, constaba de cuatro páginas

16 «Si bien es cierto que la revista *Volad* nació antes que *Tin… Tan…*, ésta estuvo destinada a chicas estudiantes, adolescentes, de catorce o quince años —de hecho pronto apareció con el subtítulo *Revista de las muchachas inteligentes*—. Por lo que las niñas menores no tenían cabida en ella, como sí sucedió con la revista *Bazar*, que podía tener lectoras de cinco a dieciséis años» (Martínez Cuesta y Alfonso, 2013: 233). Y: «[…] revista infantil de orientación religiosa financiada por Acción Católica. Su difusión entre las suscriptoras desde 1952 hasta 19622 se inscribía dentro de un sector creciente y floreciente especializado en la promoción de creaciones destinadas al público infantil durante los años de la postguerra española» (Ballesteros, 2014: 58).

> tamaño folio, con salida mensual. Editada en Madrid por el Consejo Superior de las Jóvenes de Acción Católica, cesó en el mes de julio a causa de la Guerra Civil.
> Tras un paréntesis, reaparecerá en 1948 con una sección literaria, «Pluma al viento» a cargo de Montserrat del Amo, que orientaba a las lectoras sobre los trabajos literarios enviados por ellas (Chivelet, 2009: 137).

La autora atribuyó el fin de *Semilla* debido al inicio de *Volad*. «Se terminó *Semilla* con la intención de apoyar más a esa revista que iba a tener un ámbito nacional. La revista *Volad* duró bastante tiempo, y yo creo que colaboré en todos los números» (Ayuso, 2015b: 133). La autora formó parte de la redacción de la revista.

> Estaba muy implicada en ella. Finalizada la revista, la llevábamos a una imprenta familiar, con tipos móviles, muy antigua, que estaba en la Calle del Oso, todavía con los aprendices, de catorce años, que estaban allí en el oficio, donde hacíamos todo el proceso de impresión, desde las pruebas a la impresión definitiva (Ayuso, Addenda II).

*Volad* la dirigía Montserrat Sarto, referente de la prensa infantil y juvenil en España, con la que Del Amo colaboró en diversas publicaciones periódicas fundadas o dirigidas por la propia Sarto[17].

> Ya la conocía dentro de la Acción Católica. Ella era la directora de *Volad*, pero antes ya nos habíamos conocido. El trato era muy constante, porque la sede de la Redacción y de la Dirección General de Acción Católica estaba muy cerca de donde yo vivía. Entonces había mucha posibilidad de charlar y de ir allí. Teníamos una colaboración muy constante y muy cordial. Y de comentar qué secciones podían hacerse y tal (Ayuso, Addenda II).

Y, más adelante, sobre su influencia literaria.

> Influido en ese sentido de estimular. Porque realmente yo no creo haber recibido ninguna crítica ni indicación directa de Montserrat Sarto. Ha sido muy respetuosa en mi modo de escribir. Sí, claro, como estímulo, una persona que continuamente estaba haciendo de creación de revistas, de organización, que yo no hacía, y estaba muy bien, que lo hiciera otra persona (Ayuso, 2015b: 136).

17 «Montserrat Sarto (Barcelona, 1919) fue directora de *Volad* (1951) y redactora de *Genial* (1967-1969), *Papirola* (1975-1976) y *Ya* (1978-1981). Después y de forma paralela ha dirigido *Gesto* y *Supergesto*, tras la fundación de esta última en 1977. Pionera en España de la animación a la lectura, junto con Carmen Olivares, con quien regentó la librería Talentum, especializada en libros infantiles. Montserrat es Premio Nacional de Periodismo Infantil y Juvenil y en 2004 recibió la encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio» (Chivelet, 2009: 251). Y: «En este repaso a los medios impresos a los que contribuyó Del Amo con su trabajo sobresale un nombre propio, el de Montserrat Sarto […] En muchas de las empresas de Sarto entró a colaborar Del Amo quien —según nos ha comentado— tenía amistad con la periodista» (Ayuso Pérez, 2010b).

Gracias a *Volad* la escritora entabló relación con los colaboradores: periodistas, ilustradores y escritores.

> Bernal, que era un buen dibujante, hacía muchas ilustraciones. Después Carolina Toral debía hacer crítica de libros tal vez, porque hacía mucha crítica entonces. María de los Ángeles Ruiz de la Prada también ilustró, e hizo alguna cosa de manualidades que se inventaba ella, y eran muy graciosas. Encarna Romero, que lo dirigió en los últimos años, era periodista, y sustituyó a Montserrat Sarto. Yo estuve hasta el final de la revista (Ayuso, Addenda II).

En *Volad*, Del Amo dirigió la sección «Pluma al Viento» en la que enseñó escritura creativa a las lectoras de la revista.

> Y sí tengo que decir que a esta sección enviaron a los catorce años aproximadamente algunas colaboraciones (que yo seleccioné entonces) escritoras que hoy día son famosas, como Isabel Molina y Pilar Molina y, que yo recuerde en este momento, Pilar Mateos. Y ellas dicen que también les fue estimulantes ser publicadas en *Volad* (Ayuso, Addenda II).

Del Amo expresó la importancia de *Volad* en su trayectoria literaria: «Espero que con el tiempo llegaré a merecer el título de escritor. Y en parte se lo deberé a Volad, que me abrió sus páginas desde los primeros números» (*Volad*, 170). Las colaboraciones primeras en la prensa infantil y juvenil sirvieron a Montserrat del Amo en sus inicios como escritora para aprender el oficio y «hacer muñeca», como ella decía.

> Yo encuentro que era una ventaja. La gente que empezábamos entonces esa posibilidad, ese estímulo de estar escribiendo siempre, para la colaboración en prensa, que exige a escribir continuamente, a inventar historias, y eso me parece que ha sido para mí un ejercicio muy bueno. Incluso, en ocasiones, lo que había sido un cuento breve en una revista después tomó categoría de libro, como *Patio de corredor*, por ejemplo, y yo creo que alguno más. Entonces, para mí fue un entrenamiento estupendo para mi formación como escritora […]
> Mucho, mucho, mucho. Porque, claro, hay que buscar un estímulo para escribir. Las ideas se tienen, pero, «ay, sí, pero todavía no lo he pensado bien», y, claro, la colaboración exige una colaboración todos los meses o incluso con mayor frecuencia, o exige que en tal fecha esté el cuento escrito o la colaboración terminada. Y eso me parece a mí que para mí fue una escuela, una escuela de escribir (Ayuso, 2015b: 132).

## Años posteriores

Gracias a la publicación en Escelicer, en la casa de la joven Montserrat se empezó a tomar su vocación en serio. Se sabe que Álvaro del Amo se enorgullecía de que su hija escribiera, pues contaba a propios y extraños lo buena escritora que era.

> […] Don Álvaro, hablando de su hija, se rejuvenece. Su voz, que refiriéndose al padre, se pone tensa de respeto, charlando sobre la hija, rebosa orgullo. Busca una novela suya y me la entrega.
> —Este libro se lo va a llevar usted.
> —Gracias, don Álvaro (Polo, 1959: 643).

Entonces, el padre le dio un consejo a la hija para que esta pudiera mantenerse económicamente sin problemas y sin depender de las rentas. «Pues tendrás que trabajar en otra cosa para ganarte el pan de cada día» (*Lazarillo*, 19: 119). Gracias a este consejo, la escritora trabajó en diferentes oficios a la vez que escribió el conjunto de su obra literaria.

> […] Vivir de los libros desde el principio resulta imposible: me busqué un trabajo para ganar el pan de cada día, pues premios y libros solo me daban para mantequilla. El pan como mantequilla está más rico, pero si ya se tiene asegurado el pan, se puede sobrevivir sin mantequilla […] Cambiaba cuando un trabajo empezaba a ocuparme demasiado tiempo o me resultaba algo más rentable, no me fuera a acostumbrar a ganar más dinero del estrictamente necesario y se me pasaran las ganas de escribir (Díaz-Plaja, 1994: 12-13).

El primer empleo que tuvo fue el de llevar las cuentas de la librería, donde además aprendió el oficio de cajista. Durante estos años la incipiente escritora gozó de libertad debido a que, en ausencia de la madre y por su condición de hija pequeña soltera, sus únicas responsabilidades eran el cuidado de la casa familiar (con personal a cargo) y la gestión de la contabilidad de la librería paterna. Por eso disponía de tiempo para leer y escribir, que eran sus dos pasiones.

> Yo tenía mucha libertad de acción. Me negué a seguir la carrera de comercio, Rosario, porque mi padre y hermanos daban por supuesto que mi obligación era llevar una casa con dos criadas y procurar que la vida familiar se mantuviera tal y como era. En los primeros años de esa etapa, disponía de tiempo y dinero, podía pasarme días enteros leyendo o escribiendo, entraba y salía sin que nadie me tomara cuentas (Hiriart, 2000: 29).

A pesar de la libertad, Montserrat quería desarrollarse profesionalmente; no sentirse en la obligación de llevar la responsabilidad del hogar familiar por ser la hija soltera. «Pero el ambiente estaba ahí intentando encasillarme. Entonces no se escatimaban esfuerzos económicos para costear los estudios de los varones que debían tener una carrera aunque no la ejercieran; ellos manejarían los negocios familiares sin injerencias femeninas» (Hiriart, 2000: 29-30). Sin embargo, su familia no esperaba que la hija trabajara pues,

como su tía Carmen, podía vivir de las rentas. A lo sumo veían con buenos ojos que Montserrat del Amo gestionara la contabilidad de la librería.

> Se suponía que yo viviría de rentas, como su hermana Carmen, si es que no me casaba. Pero si quería trabajar, podía hacerlo en el negocio familiar, sin tener que buscarlo fuera y sin necesidad de tratar con extraños. ¡Qué suerte tenía! Pero eso sí, en la librería yo estaría en posición subalterna, porque ya estaba decidido que mi hermano José María heredaría el negocio (Hiriart, 2000: 30).

En esta época, en 1959 y 1960, la escritora viajó a París en los meses de verano con el objetivo de perfecionar el idioma francés. Fue el primer viaje al extranjero de la escritora. Fruto de esta experiencia Del Amo publicó años después, en 1966, la novela *Estudiantes en París*. «Detrás de su interés por el idioma estaba el primer viaje al extranjero. Y la libertad y los mil planes prometedores» (Amo, 1966: 116). Del Amo viajó en compañía de su amiga, la pintora e ilustradora Ángeles Ruiz de la Prada [18]. «Tuve la suerte de gozar y enriquecerme con la amistad de Ángeles Ruiz de la Prada —Tuti para su familia y amigos, apelativo que también usaba con frecuencia para firmar sus ilustraciones— durante muchos años» (*Lazarillo*, 26: 86). Tuti fue una de las ilustradoras de referencia de la escritora, especialmente de sus primeras obras y colaboraciones en prensa. «Éramos muy amigas, y encontraba yo una igual a otra» (Ayuso, 2015b: 136). Las dos amigas viajaron juntas a París. «Pasamos juntas dos veranos en París, yo asistiendo a unos cursos de francés y tomando notas para una novela y Tuti haciendo en la calle unos dibujos que fueron la base de su primera exposición individual, en 1964 en la Sala Abril de Madrid[19]» (*Lazarillo*, 26: 86). De forma que «Tuti (Ángeles Ruiz de la Prada), pintaba, yo iba a mis clases. Recorríamos la ciudad, aprendimos mucho, también nos divertimos; fue una época inolvidable» (Hiriart, 2006: 15). Ambas vivieron en la capital francesa una vida de estudiantes que les marcó, como confesó la escritora.

> Las aventuras de Tere Bloc nacen del regreso de María de los Ángeles Ruiz de la Prada y yo de un verano en París, que habíamos compartido una habitación de una estudiante

[18] Dibujante e ilustradora, obtuvo el Premio nacional de dibujantes de Prensa infantil o juvenil fallado en diciembre de 1965 (*ABC*, 16-12-1965: 91; *Teresa*, enero, 1966: 27). «Entre los ilustradores, debemos destacar por su conexión con Del Amo a María de los Ángeles Ruiz de la Prada […] Fue amiga personal de la escritora hasta el punto de que las dos compartieron, durante un tiempo, un estudio en el madrileño Barrio del Pilar. Tuti, como la llamaban cariñosamente sus amigos, ilustró muchas de las colaboraciones para prensa de la escritora» (Ayuso, 2010b).

19 Aurora Mateos afirmó de Ángeles Ruiz de la Prada: «Ha nacido en Madrid, y aquí tiene su estudio; cada verano se va a París, se viste el atuendo un poco bohemio de los artistas de Saint Germain y se sienta en la plaza de Notre Dame o a la orilla del Sena a dibujar el mundo apasionante que se mueve en torno… (*Teresa*, abril, 1964).

> francesa. En París los barrios mejores tenían habitaciones de servicio, pero el servicio doméstico no dormía en el mismo piso, sino en los dos últimos pisos que, por la escalera interior, tenía habitaciones, que compartían unos servicios comunes. Al terminarse el servicio doméstico, los dueños de esos pisos empiezan a alquilar esas habitaciones, y las alquilan mucho a estudiantes. Nosotras allí a través de unos amigos comunes entramos en contacto con una chica francesa estudiante de universidad, que alquilaba durante el mes de julio su habitación para irse a su casa. La conocemos para que nos dé la llave. Había que coger el ascensor para ir a los pisos nobles, después cruzar el pasillo para ir a la escalera interior, y entonces subir ya a esas habitaciones, donde no llegaba el ascensor. Eran habitaciones grandes, con ventana al patio, allí había un hornillo de gas para poder cocinar… Había muchas habitaciones en verano, porque como muchos eran estudiantes se iban a sus casas. La portera era una verdadera institución, un verdadero ogro, y miraba muy mal a la gente que vivíamos ahí. Yo me di cuenta de que el niño de la portera miraba nuestras cartas, vi que miraba los sellos, y claro yo me di cuenta. «¿Te gustan los sellos? Pues toma», le di dos. Aquello le pilló tan de sorpresa, que eso le descolocó, y a partir de entonces todo lo que quisiéramos... (Ayuso, Addenda II).

En 1960 Del Amo obtuvo el Premio Lazarillo por *Rastro de Dios*.

> Ese *Rastro de Dios* viene gracias a unos amigos míos marionetistas: Francisco Peralta, que ha hecho unas marionetas de hilo maravillosas. Se han cedido a Segovia donde se quiere hacer un museíto pequeño solo para exponerlas. También se han expuesto aquí varias veces, en Artes. Verlas manejar era una maravilla. Con motivo de un centenario de Falla, fue con la Orquesta Nacional haciendo el Retablo de Maese Pedro, y él hacía las marionetas, y aquello era una verdadera maravilla. Me pidieron una obra para hacer en marionetas. Entonces yo empecé a pensar, era Navidad, y se me ocurrió este cuento. Lo escribí en forma de cuento. Les dije: «Lo podemos escenificar como queráis». Lo leyeron y dijeron: «Montse, esto no se puede hacer. En marionetas esto no se puede hacer. No saldría bien. Esto requiere una ambientación, una escenografía, que esto con marionetas no se puede hacer» (Ayuso, 2010).

En poco tiempo, el cuento fue editado y publicado en libro en Ediciones Cid gracias a Consuelo Gil. «Cuando se hizo público la concesión del Premio Lazarillo, ella se puso en contacto conmigo para publicarlo en Ediciones Cid, después publicó los otros dos y alguna colaboración más» (Ayuso, Addenda II). *Rastro de Dios* dio origen a una serie narrativa, que toma el personaje de «El Sentao» como motivo argumental para desarrollar dos novelas cortas independientes: *«El Sentao» y los Reyes* (1961) y *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!* (1962)[20].

20 «A raíz de ganar el premio lazarillo en 1960, por su obra Rastro de *Dios*, surgió de su pluma un personaje de fuerte atractivo infantil: El Sentao. Con este motivo, una editorial madrileña pidió a esta autora que creara una literatura en torno a este personaje. Dentro de un marco bíblico surgieron *El Sentao y los Reyes Magos* y *Se ha perdido el Sentao*» (Sarto, 1968: 303). «Dicho personaje, de carácter infantil «a lo celestial», volvía a aparecer en otros dos relatos de la autora, *«El Sentao» y los Reyes* (1961) y *¡Se ha perdido «El Sentao»!* (1962), sin ningún otro protagonismo ahora en tal personaje que servir como mera excusa argumental para otras historias protagonizadas por niños «reales» (García Padrino, 2010: 311). Y: «Esta obra dará título y servirá de enlace con los dos libros posteriores: *«El Sentao» y los Reyes* (1961) y *¡Se ha perdido «El Sentao»!* (1962)» (Torrecilla, 2015: 70).

> Va a aparecer en otros dos libros que tuvieron corta vida. La editorial quería sacar una serie, pero yo me negué a que el ángel fuera un personaje que siguiera actuando. Por eso, lo tomé solo como un pretexto. El ángel es una figura que está al fondo, que los niños creen reconocer en el capitel de una catedral o que el libro se ha perdido y hay que recuperarlo. Porque yo lo que me negaba era a hacer una serie del personaje. Así se acabó (Ayuso, Addenda II).

En 1961, Del Amo y Ruiz de la Prada empezaron a compartir un estudio en el Barrio del Pilar, en el que una escribía y la otra pintaba. «Montse y Angeles [sic] son muy amigas. Incluso tienen un estudio juntas en el que pasan el día. Angeles [sic] pintando y Montse escribiendo» (*Teresa*, enero, 1966: 27).

> A partir de entonces, al volver a Madrid, a mí me acababan de dar el Premio Lazarillo, que eran pocas pesetas, pero entonces era mucho, y con eso, se empezaba a edificar el Barrio del Pilar, dimos una pequeña entrada, y allí compartimos un estudio de trabajo durante unos años. El Barrio del Pilar era un islote en medio de la nada, no había ni siquiera comunicación desde el metro de Tetuán. La empresa constructora, que era la misma que la del Barrio de la Concepción, ponía una especia de camioneta en determinadas horas para que la gente pudiera salir de ahí al trabajo y al revés, porque no había servicio público. Había un descampado, después un barrio de gitanos muy bonito por cierto, que ya habrá desaparecido pero que, bueno, daba un poquitín de cosa meterte por ahí, y después ya la salida al metro de Tetuán. Allí la primera gente del Barrio del Pilar era gente muy sencilla que, o bien venía de barrios de pisos muy viejos de Madrid, o bien venían de la primera oleada de emigración de los pueblos. Todo el mundo se sentía allí muy aislado, porque los niños no tenían escuelas, no había sitio donde jugar, todo estaba embarrado, no había calles. Los niños empezaban a hacerse amigos, por su cuenta, como podían, y entonces así se iban creando las pandillas (Ayuso, Addenda II).

De esta experiencia, nacieron las narraciones protagonizadas por el grupo de niños de los Blok publicados, primero, en la revista *Bazar* y, posteriormente, adaptados como serie de novelas.

> Esa serie surge muy de la realidad inmediata. Una amiga mía pintora y yo cogimos un piso en el Barrio del Pilar, de los primerísimos pisos del Barrio del Pilar, para tener allí un estudio. Entonces solo había dos o tres bloques. Ese es el ambiente que reflejo yo. Son niños que no tienen escuela, no tienen calles, vienen cada uno, unos de los pueblos, otros del centro de la ciudad, ¿cómo hacen para sobrevivir, para jugar…? Y salió de allí. Incluso el nombre de la más pequeña del grupo. Había una mamá que se asomaba a la terraza y gritaba: «MARI PILII» —gritando poniéndose las manos a modo de bocina— y yo no sé Mari Pili dónde se me metía, porque yo no la veía nunca acudir ahí a la mamá a decirle que sí; se conoce que cuando oía a la mamá se iba corriendo al portal para subir a la casa antes de que las cosas se pusieran peor —riéndose—. Y era un poco ese ambiente. En ese momento se estaban haciendo muchas barriadas en Madrid, en los alrededores y era ese ambiente, porque allí se edificaba sin prever escuelas, sin prever nada (Ayuso, 2015: 39).

En 1962 Del Amo empezó a escribir para la revista *Bazar*[21].

> […] nació en enero de 1947 como «Revista de la Sección Femenina de FET y de las JONS para las juventudes» con periodicidad mensual. La dirigía Elisa de Lara junto a Serny (Ricardo Summers Isern), que fue responsable de arte y autor de muchas de sus portadas (Chivelet, 2009: 222).

Fue por mediación de Ángeles Ruiz de la Prada. «Creo recordar que no sé cómo le pidieron algún dibujo para la revista, una ilustración o alguna cosa así. A través de eso empecé yo» (Ayuso, Addenda II). Así, lo aseguró Ruiz de la Prada en Teresa en el mes de enero de 1966:

> Un amigo mío, el dibujante Ibarra, me dio un cuento para que lo ilustrara. Gustó, y desde entonces he seguido colaborando en la revista […] Al principio hacía de todo. Ilustré muchísimos cuentos. Ahora hago siempre la ilustración de «Tere-Bloc» de Montse, y la religión (*Teresa*: 27).

En 1963 Del Amo obtuvo el segundo galardón de Teatro de Premios Bazar por «La noche». Por su parte Ángeles Ruiz de la Prada se alzó con el tercer premio en la modalidad de historieta con «Lanka y el elefante», una historieta cuyo texto estaba escrito por Montserrat del Amo[22].

> Allí dentro de la revista *Bazar* se dio un caso muy divertido. Hicieron un concurso abierto a todos los que quisieran de historietas ilustradas. María de los Ángeles Ruiz de la Prada se presentó y lo ganó. El guion se lo hice yo, pero no lo firmé. Le dijeron a ella: «Los dibujos son preciosos, pero cómo se nota que tú no tienes costumbre de inventar historias, porque claro la historia…» Yo creo que la historia era muy graciosa —entre risas—. Yo no me acuerdo cómo era, pero se lo señalaron mucho: «¡Qué lástima que no hubieras buscado otro guion!» Nosotras nos reímos mucho. ¡Qué cosas pasan! (Ayuso, Addenda II).

En la revista *Teresa* en donde se informó de los premios, se publicó que Ruiz de la Prada habría merecido mejor posición por la calidad de las ilustraciones, pero en cambio

21 «Dentro de la vulgaridad y la uniformidad de la prensa infantil —¡qué lejos de la edad dorada de *Los Muchachos*, *Gente Menuda* y *Los Niños*!— destaca de modo especial la revista *Bazar*, que aparece mensualmente. En ella, por lo menos, hay una ambición artística que lleva a su directora, Lula de Lara, a buscar las mejores firmas y los mejores dibujantes» (Bravo-Villasante, 1963: 245-249). Y: «Sección Femenina y Acción Católica realizaron publicaciones periódicas, muchas de ellas destinadas a las jóvenes y adultas, pero también dedicaron revistas a las niñas como *Bazar* (1947-1970) y *Tin Tan* (1051-1961)» (Martínez Cuesta y Alfonso, 2013: 233).

22 «El concurso de cuentos, historietas y teatro infantiles convocado por la revista «Bazar», editada por la Sección Femenina y cuyos premios fueron fallados por un Jurado compuesto por niñas de distintos colegios madrileños, ha demostrado que existe auténtico interés por la literatura infantil, ya que se han presentado a dicho concurso 580 originales (*Teresa*, 117: 12).

la historieta tenía poco texto para el jurado: «[…] si en la lista de premios no ocupa un mejor lugar, no es por su dibujo, que ustedes pueden ver en las ilustraciones del primer premio de cuentos, sino porque su historieta carecía prácticamente de texto» (*Teresa*, 117: 12).

Del Amo trabajó en *Bazar* hasta 1970. Fue la segunda gran colaboración en prensa de la escritora.

> Yo creo que he colaborado más en *Volad* que *Bazar*. Yo me siento más como equipo de *Volad*. En *Bazar* tuve una buena relación, pero era una cosa más desorganizada. No había un equipo, una dirección con directrices concretas. Era una cosa un poco desorganizada, hecha con muy buena voluntad, pero de una manera muy desorganizada. Entonces yo no sé si numéricamente, o en años, estuve más en una u otra. Pero yo me he sentido siempre más vinculada al equipo de *Volad*, periodísticamente me he encontrado más, porque además era más periodística *Volad* que *Bazar*, que a veces no era más que una acumulación de cuentos (Ayuso, Addenda II).

Siguieron las colaboraciones en prensa. En 1967 inició su trabajo en la revista *Genial* que se extendió hasta 1970.

> Lo dirige también Montserrat Sarto. Creo que fue un intento que fue una lástima que no cuajase bien. Se fundó, podíamos llamarlo, casi en régimen de cooperativa de varios colegios, de entidades de colegios, y seguía siendo una revista femenina. En ese momento, se había hecho otro intento de revista masculina también (que duró muy poco tiempo). Pero todavía había esa idea de... Porque la educación estaba separada; el 80 % de la educación estaba separada los chicos de las chicas. *Genial* nació en el deseo de varios grupos dedicados a la enseñanza que querían tener una revista para chicas. Creo que fue un intento serio, y yo allí seguí con esta sección de crítica, y publiqué cuentos (Ayuso, 2015b: 134).

Desde 1969 a 1972 publicó en *Molinete*[23], una publicación de la Institución Teresiana.

> Para los más pequeños, la Institución Teresiana elaboró *Molinete*, «la revista de todos los niños». Editada por Dulma desde 1956, llegó a alcanzar la década de los setenta. Con dieciséis páginas en color de 19,5 x 29 centímetros, salía mensualmente con divulgación, recreo, relatos e historietas (Chivelet, 2009: 228).

Como explicó Del Amo, «las teresianas editaban *Molinete* que dirigía Mercedes Gómez del Manzano. Yo empecé a colaborar en ella, a través de Gómez del Manzano, que era una persona muy vital, con un contacto con la gente muy directo y cordial […]»

[23] «Propia para chicos y chcias de nueva a doce años» (Toral, 1957: Vol. II, 264).

(Ayuso, Addenda II). Del Amo consideró a Gómez del Manzano una pionera en los estudios sobre literatura infantil y juvenil.

> Es otra persona muy importante dentro de la literatura infantil y juvenil española. Era Catedrática de Literatura de la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense. Su tesis doctoral *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX* fue la primera que se hizo sobre literatura infantil y juvenil en nuestro país. También dirigió algunas de estas revistas, no con un interés tan marcadamente periodístico como era Montserrat Sarto. Son pasos importantes que va dando la literatura infantil (Ayuso, Addenda II).

Al querer más libertad e independencia, Del Amo dejó el negocio familiar. Dirigió con otra amiga un taller de imprenta en Artes Gráficas durante dieciocho años. Ello le permitió tener un oficio relacionado con el mundo de la literatura, pero desvinculado de la crítica literaria.

> Era muy raro que dos mujeres tuvieran un taller de imprenta. A las chicas que teníamos trabajando les enseñamos nosotras con el manual de los Salesianos. Lo tuve bastantes años, me fue bien y ese era mi modo de vida. Eso me permitía ser muy libre a la hora de escribir. Porque si no, hubiera tenido que aceptar otros trabajos que tienen algún contacto con la literatura. Eso a mí no me gustaba. Me ofrecían ser, por ejemplo, lectora para seleccionar originales en una editorial. Yo eso no quería porque obliga a estar leyendo continuamente originales de otros, muchos de poca categoría literaria, que llegan a las editoriales en gran cantidad. Una imprenta, en cambio, es una cosa manual, cambia completamente el modo de trabajo. Tuve la imprenta dieciocho años. Y eso me fue bien (Ayuso, 2010).

Hasta que llegó un momento en que la escritora decidió vender el negocio porque le absorbía más tiempo del que quería restándoselo a la creación literaria.

> […] Montserrat, buscando independencia económica, montó un pequeño negocio propio. Se unió a unos amigos y pusieron imprenta. La llevaron durante 18 años. Al darse cuenta de que cambiaba el medio de las comunicaciones y la aventura requería nuevas maquinarias o venta inmediata, optaron por lo segundo (Hiriart, 2000: 30).

Tras la etapa de cajista de imprenta en Artes Gráficas, Montserrat del Amo decidió cumplir su sueño de estudiar una carrera universitaria para completar su formación debido a una amarga experiencia.

> Una vez fui invitada oficialmente para asistir como representante de España a un Congreso del IBBY, pero cuando se enteraron de que yo no tenía título universitario, enviaron a otra persona.

> Siempre había deseado estudiar una carrera de Letras, acepté el desafío de este fracaso y me lancé, sin dejar de trabajar y escribir al mismo tiempo, a estudiar de nuevo (Díaz-Plaja, 1994: 13).

En 1970 Montserrat emprendió los estudios de Bachillerato necesarios para el ingreso en la universidad. Una vez aprobados, se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Su padre ya era muy mayor. Al ser la hija soltera, tuvo que cuidar del anciano padre de familia a la vez que reanudaba su formación. «Mis hermanos se habían marchado y mi padre me necesitaba» (Hiriart, 2006: 15). Además, Montserrat tuvo que costearse sus estudios en la universidad a diferencia de sus hermanos varones[24]. Todo esto lo relató ampliamente la escritora en una conversación.

> Cuando ya los negocios familiares fueron mal y mi padre ya no me iba a pagar la carrera, entonces yo hice el bachillerato en dos años. Un año me examiné de treinta y dos exámenes por libre en el instituto Beatriz Galindo. Treinta y dos exámenes; toda una semana entera. Fui a una academia por la cabecera de El Rastro que anunciaba que preparaban los cuatro primeros años del bachillerato para examinarse en un año. Ahí nos encontramos a toda la gente del barrio que no aprobó ninguno los cuatro años, claro, los pobres, venían de un nivel muy elemental y algunos que se creían más listillos, de todas maneras… Tres mujeres que teníamos otra formación cultural, que no nos conocíamos de nada y que nos hicimos muy amigas, y que hemos seguido siendo amigas, las tres sacamos los treinta y dos exámenes de una tacada. Nos examinábamos en un aula del Beatriz Galindo que tenía una lápida diciendo: «En esta aula el poeta Gerardo Diego dictó su última clase antes de jubilarse». Yo la miraba y decía: «Si hubiera justicia en el mundo tendrían que poner otra lápida al lado diciendo: «En esta aula la escritora Montserrat del Amo se examinó treinta y dos veces en una semana» —provocando la risa; los años le hacen ver con gran sentido del humor las dificultades que asumió para hacer sus estudios universitarios—. Al año siguiente hicimos quinto y sexto. Ese año salió el ingreso de los mayores de veinticinco años a la universidad, nos presentamos, y también lo sacamos las tres, pero también lo sacó poquísima gente.
>
> Si yo no hubiera hecho este bachillerato apresurado, no lo hubiera conseguido, porque se anunciaba para adultos cultos, no había programa alguno, y se encontraron con una cantidad de gente que se les matriculó que no podía pasar. Hicieron cinco pruebas y al final pasamos, de cinco mil y pico, para todas las carreras de Letras, doscientos y pico o algo así. Fue criminal, claro, porque pusieron como último ejercicio una traducción de latín sin diccionario. Era un latín muy fácil porque era un latín histórico, del Renacimiento, y era muy fácil, pero tenías que saber los casos y tenías que haber estudiado latín. Yo lo estudié para el bachillerato, porque yo antes era una mujer culta, pero latín no sabía.
>
> Después, la carrera fue una experiencia preciosa. Entonces, no era mucha la gente mayor que estudiaba; desde luego por la mañana, poquísima. A mí me convenía más ir por la mañana, que podía dejar a alguien en casa que atendiera a mi padre, que tenía ya más de noventa años. Él entonces estaba entusiasmado con mi carrera. Había hecho Matemática pura, y me preguntaba: «¿Qué has dado hoy? Yo decía: «Filología» o «Semántica». —«Pues eso yo no lo oía en la universidad. Eso son cosas nuevas». Me hacía escribirle la palabra con letras grandes y se la aprendía de memoria. A los noventa y seis años. Era un

[24] «En su casa, los varones estudiaron carreras universitarias con gran brillantez y costeadas por la familia» (Rodríguez, 2004: 105).

> tío estupendo, pero no me dio la carrera —concluye como una niña traviesa que no se ha salido con la suya— (Ayuso, Addenda II).

En 1970 la escritora publicó el relato «Taxi al futuro» en la revista *Genial*. En él homenajeó a los estudiantes que se ponen a estudiar cuando son adultos. Los protagonistas están en el grupo de «Bachillerato Acelerado para Adultos. Cuatro Cursos en Uno. Enseñanza Garantizada». Les espera, «después del Bachillerato Elemental, el superior. Y después la Universidad nocturna». «Cualquier parecido entre personas y hechos reales y los que figuran en este cuento no es mera coincidencia. Ha sido escrito en testimonio y homenaje de cuantos se lanzan a la gran aventura del saber desde la plataforma del trabajo» (*Genial*, 37: 47).

En esa época, la hija y el padre estuvieron muy unidos. Hacían frecuentes paseos por el Jardín del Buen Retiro. Así, se desprende de un pasaje narrado en el ensayo *Cuentos contados*. «Aún vivía mi padre, y todavía salíamos los dos juntos a dar la vuelta a la manzana, haciendo una obligada parada de descanso en un banco junto a la boca del metro del Retiro» (Amo, 2006c: 317).

A la vez que simultaneó los estudios universitarios, la escritora continuó publicando libros. Incluso, se permitió colaborar en al revista *Banda Azul* desde 1972 hasta 1980.

> Fue una revista de un grupo de colegios. No duró mucho tiempo tampoco. Al terminarse *Genial*, uno de estos grupos de colegios que había participado en la empresa de *Genial* intentó mantener, en un tipo más reducido, a la revista. Yo creo que debió durar unos dos años o así, no más. Para mí fue menos importante. En ese momento estaba metida en otros intereses que me hicieron vivir menos de cerca esta revista (Ayuso, Addenda II).

En 1976 Montserrat se licenció en Filosofía y Letras, especialidad de Literatura Hispánica, en la Universidad Complutense de Madrid[25]. Posteriormente se dedicó a la enseñanza de lengua y literatura española en el colegio Santa María de las Nieves[26]. Al año siguiente falleció su padre, Álvaro del Amo, con casi cien años, y en plena lucidez[27]. Montserrat tenía cincuenta años entonces. Su vida profesional había dado un vuelco.

[25] «Para Montserrat del Amo estudiar en la universidad fue una aventura estupenda. Aprendió mucho de algunos profesores y de todos sus compañeros» (Rodríguez, 2004: 105).

[26] «Al término de su carrera universitaria ejerció como profesora de alumnos entre los catorce y los dieciocho años, etapa en la que, según confiesa, enseñó algo y aprendió mucho» (Torrecilla, 2015: 54). Y: «Con el título universitario comienza su práctica docente, que durante ocho años dedicados a la enseñanza, se convierte en una gran conocedora de la psicología juvenil, que se manifestará en sus libros, Montserrat ofrece al niño y al joven un trato perfecto de atención y delicadez, es decir pedagógico» (Rodríguez, 2004: 106).

[27] «Montserrat se quedó sin madre siendo muy joven y su padre vivió con ella hasta casi alcanzar los cien años y con completa lucidez» (Rodríguez, 2004: 105).

Continuaba escribiendo libros mientras impartía clases de literatura. Con *El Nudo* obtuvo en 1978 el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil.

> […] tenía preparada una colección de cuentos, pero en ese momento estaba muy interesada en la escalada. No es que haya hecho grandes cosas, pero sí me gustaba mucho; es un deporte muy bonito. También influyó que fue el gran momento de los ovnis y de los extraterrestres; también se hablaba mucho de eso. Bueno, por ahí fue la cosa (Ayuso, Addenda II).

En estos años, el patrimonio familiar era menos que nada debido al cierre de la librería y editorial Hijos de Gregorio del Amo, que «la llevó hasta su muerte uno de sus hermanos, José María» (Hiriart, 2006: 12). Se puede fechar su muerte por una colaboración que hizo la autora en Radio Nacional de España el Viernes Santo de 1980, «a los tres meses de la muerte de mi hermano José María» (Hiriart, 2000: 65). Para la pequeña de la familia que creció con su admiración a sus hermanos mayores varones fue un hecho traumático. «Yo tenía que sobrevivir a fracaso de mis hermanos mayores, de esos seis varones sorprendentes, distintos y admirados, pero no al precio de amputar mi infancia ni olvidar mis orígenes» (Hiriart, 2000: 15). El fallecimiento de algunos de sus hermanos convirtió a Del Amo en la guardiana en su familia de lo que denominó «la memoria de la tribu».

La experiencia como profesora para la escritora fue muy gratificante. Poco a poco vio cómo su obra literaria se consolidaba hasta permitirle vivir de los derechos de autor.

> Expliqué lengua y literatura a alumnos de secundaria, bachillerato y COU, Curso de Orientación Universitaria. Sobre todo, para los alumnos que se preparaban a la Universidad intentaba dar las clases de literatura a partir de la lectura y el comentario de un fragmento. Llevaba a clase seis o siete libros de mi biblioteca particular para leer a mis alumnos tan sólo unas pocas líneas de cada uno de ellos. Fue una experiencia enriquecedora porque me habituó también a observar, a escuchar atentamente, a ponerme el lugar de mis alumnos y ver el mundo con sus ojos para poder atinar en mis respuestas. Duró poco: mi interés de siempre estaba en la escritura, y a los ocho años dejé las clases en cuanto —después de echar mis cuentas cuidadosamente— calculé que ya podía arriesgarme y vivir tan sólo de mis libros (Hiriart, 2000: 150).

Esos años fueron de intenso trabajo para la escritora que se volcó en la creación y en la literatura. En 1981 reeditó *Rastro de Dios y otros cuentos*, que incluía también el cuento navideño «Ángel en la ciudad» publicado previamente en prensa y el relato religioso «Cristobalón, Clara y el ángel» ambientado en la Edad Media. En 1983 publicó *La piedra de toque*.

Yo tomé parte como profesora en un grupo de una escuela para animadores socioculturales. Esto hoy día no es una novedad, pero en los últimos años del franquismo no se hablaba de esto. Y sí se hacían algunos campamentos, pero a base de monitores de buena voluntad, que no recibían ninguna preparación. Entonces, un grupo creó una escuela para animadores socioculturales, me llamaron a mí para hablar de literatura, juegos con la literatura o de creatividad. Era muy interesante; porque los alumnos tenían que tener dieciocho años, no se les exigía título de Bachiller, pero tenían que estar implicados en algún trabajo de este tipo: o bien en campamentos de verano, grupos de barrio o haciendo animación de lectura por su cuenta en alguna biblioteca o en algún colegio…

Todos los años nos reuníamos profesores y alumnos (el alumnado no era muy numeroso) y nos presentábamos. En uno de esos años, había un muchacho paralítico cerebral, como el protagonista de *La piedra de toque*, que tardó un buen rato en esa presentación que nos hacíamos. Yo decía: «Soy Montserrat del Amo, soy escritora, juegos de creatividad, con la literatura, animación a la lectura, narración oral…» Bueno cada uno decía lo que… También los alumnos lo que esperaban de la escuela. Y allí, había un muchacho, paralítico cerebral, que se sujetaba una mano entre las rodillas y la otra la pasaba por el respaldo del asiento, aun así se movía, sus movimientos incontrolados eran fuertes, que tardó un buen rato, un buen rato de angustia para él y para los que le estábamos escuchando hasta que logró decir: «Yo me llamo Luis y estoy muy nervioso». Yo reaccioné muy mal porque fui a la Dirección y dije: «Ese chico yo no lo quiero en clase porque va a distraer a los otros alumnos». Entonces me dijeron: «Mira tú, Montse, espera un poco porque ese muchacho, bajo esa apariencia física tan torpe, tiene un nivel de inteligencia por encima de lo normal. Tú aprenderás a entenderte con él». Él me enseñó a entenderme con él. Y efectivamente ese muchacho hoy en día ha hecho algo que en ese momento parecía casi imposible: ha hecho psicología y está trabajando como psicólogo en una escuela de educación especial. Hoy por teléfono no se le nota, se domina muy bien, y por teléfono parece que no tenga ninguna dificultad.

Físicamente, es una cuestión de tipo constitucional porque en el momento del nacimiento hay falta de riego en el cerebro, que puede afectar en lo físico, en lo intelectual, o en las dos cosas.

A este muchacho yo lo traté dos años en la escuela. No se me ocurrió escribir sobre un protagonista de este tipo. Y al cabo de mucho tiempo, me llamaron del colegio María Montessori de Parla, que acababa de abrir ese año. Yo le dije a la directora que me llamó: «Yo no sé qué voy a poder hacer aquí, porque no tengo ninguna experiencia de educación especial». «No, no te preocupes, solo contar cuentos. Y aquí, solamente con que venga alguien de fuera ya es estimulante para los alumnos; ver una cara nueva, distinta, de las que ven todos los días, y contar cuentos». Fui, efectivamente, me llevaron a una sala que tenía una alfombra, y allí había un grupo de alumnos. Me dijeron: «Hay niños y niñas de todo tipo de problemas, algunos solo problemas físicos que te van a entender muy bien, de movimientos, y otros también de niveles de inteligencia más bajos de lo que llamamos normal. Empieza a contar y a ver qué pasa». Yo me senté con ellos en la alfombra, porque claro no podía estar de pie o sentada en una silla que quedábamos demasiado lejos, y para llamar su atención al principio hacía cambios de voz, y levantaba el tono de la voz, pero me di cuenta de que algunos se asustaban, y los que no entendían muy bien se creían que los estaba regañando, se iban gateando al rincón, y se ponía de cara a la pared. «Que no, que no te regaño, ven aquí». Empecé de nuevo, más bajito, ya la cosa iba mejor, se abrió la puerta y vino un monitor de la escuela, con una silla de ruedas en donde venía un muchacho, que yo lo reconocí a la primera ojeada, paralítico cerebral. Se quedó allí escuchando los cuentos. Y después: «¿Te ha gustado?» «Sí, sí, me ha gustado mucho», y se lo llevaron. La directora del centro me dijo: «Este muchacho es hijo único. Sus padres son gentes sencillas que lo han atendido muy bien. Le quieren muchísimo. Pero su padre reaccionó desde el primer momento diciendo: "De mi hijo no se va a reír nadie en el barrio", y para que no se rieran de su hijo, prácticamente no lo han sacado de la casa. Al enterarse los vecinos que se abría este centro convencieron, con dificultades, al padre para

> que asistiera». Total, el chico en seis meses que llevaba en la escuela había aprendido a leer, y eso había cambiado su mundo. Daba vueltas a las páginas a manotazo limpio, pero aquello había sido para él algo maravilloso. Y en ese momento es cuando yo pensé: «Pero bueno, si yo ya tengo suficiente experiencia personal sobre un paralítico cerebral. ¿Cómo no se me ha ocurrido antes escribir sobre un tema como este de interés humano?» Pues no se me había ocurrido, y entonces empecé a escribir (Ayuso, 2010).

Una escena parecida aparece en la obra *La piedra de toque* narrada por la tutora de Javier.

> Por eso fue para mí un día terrible —y aleccionador— aquel en el que supe que yo, yo también, soy la gente. El caso empezó el día primero de clase, el año pasado, en que me encontré por primera vez en el aula con un paralítico cerebral. Había invitado a los alumnos a presentarse, y cuando me di cuenta de su presencia, era ya tarde. Necesitó dos minutos y cuarenta y tres segundos para decir: «Me llamo Daniel y estoy muy nervioso». En su desesperado intento por controlar sus movimientos mantenía sujeta su mano derecha entre las rodillas, mientras apretaba la izquierda contra la silla, por detrás del respaldo. Aun así hacía temblar la mesa, y su temblor se comunicaba a todos los pupitres de la fila. Yo olvidé mis lecturas de Garcilaso y Rilke en solitario —«Cual suele el ruiseñor con triste canto/quejarse, entre las hojas escondido…» «¿Es posible que se diga «las mujeres», «los niños», «los muchachos» y no se tenga la sospecha, a pesar de toda la cultura, no se tenga la sospecha de que estas palabras son infinitamente singulares?»— y reaccioné automáticamente, reprochándome la invitación que nos había provocado dos minutos y cuarenta y tres segundos de angustia, deseando que ese muchacho fuera reintegrado al acolchado limbo de los minusválidos del que, por su bien, nunca debería haber salido, sin darme cuenta aún que yo, por su aspecto externo, lo estaba marginando, como hace «la gente».
>
> Pero él permaneció en el aula tercamente, haciendo temblar el pupitre, obligándome a aceptar primero su existencia, a admirar más tarde su tesón, a reconocer después su capacidad, a apreciarle por último como persona. ¡Acompañándome a recorrer el camino en cuya meta me creía instalada desde antiguo! (Amo, 2009c: 97-98)

En 1985 Del Amo abandonó la docencia para dedicarse plenamente a la creación cuando consideró que podía mantenerse económicamente gracias a la literatura[28].

> Después, le oí decir por radio en una entrevista a Delibes, que yo le admiro mucho, que un escritor no debía fiarse de un premio para decir: «Ya me puedo dedicar a la literatura»; un escritor necesita tener más de quince libros, decía, de quince a veinte libros que se estén reeditando continuamente, con más o menos rapidez, pero que estén en el mercado. Yo realmente esperé a tener eso, y me fue bien, pero tardé tiempo (Ayuso, 2010).

En 1986 empezó a colaborar hasta 1988 en el suplemento infantil *Mini Dominical*. Su origen hay que buscarlo en el *Mini Ya*.

28 La fecha se ha cogido del currículum personal de la escritora. Sin embargo, Díez indica el año 1986 como el del cese de la actividad docente de la escritora. «Desde el año 1976 ejerció como profesora de Lengua y Literatura en el colegio Santa María de las Nieves, pero a partir de 1986 abandonó la docencia para dedicarse plenamente a la creación literaria» (Díez, 2018).

> […] se asomó por primera vez desde el diario *Ya*, de la Editorial Católica, el domingo 28 de septiembre de 1975. En ese momento dirigía el periódico Alejandro Fernández Pombo y la realización del suplemento le fue encargada a Montserrat Sarto. Se trataba de una sección «para los chicos», abierta a su participación» (Chivelet, 2009: 279).

En los años en que colaboró Del Amo la cabecera ya se denominaba *Mini Dominical*.

> En el verano de 1981, con ocasión del número 300, el suplemento cambió de nombre y de ubicación. Abandonó las páginas del diario para saltar a su *Suplemento Dominical*, llamándose a partir de entonces *Mini Dominical*. Su formato es el mismo, la mitad del tabloide, pero ya no lo consigue por plegado de su tutor, sino que es un periódico independizado» (Chivelet, 2009: 280)

Del Amo empezó a escribir en la revista a través de Montserrat Sarto y de Rosa Lanoix.

> Empezó dirigiéndolo Montserrat Sarto, y después pasó a dirigirlo Rosa Lanoix, que ahora dirige el *Supergesto* que es donde yo también estoy colaborando […]
> Lo que fue es una excepción, porque sí se mantuvo durante bastante tiempo. Al principio, tenía más paginación dentro del *Ya*, y después se redujo solo a una sola página, que se podía recortar y era como un cuadernillo, pero sí tuvo mucha importancia (Ayuso, 2015b: 134).

En 1990 apareció *Tranquilino, rey* que estuvo retenido por la censura.

> Estuvo retenido otro cuento que yo no me di bien cuenta de que estaba retenido por la censura, pero después he caído en ello: *Tranquilino, rey*. Habla de un pueblo que se aísla voluntariamente en sí mismo. La censura le vio unas motivaciones políticas de crítica del régimen, que producía un aislamiento de España; era el momento en que se fueron los embajadores, etc. Yo no me enteré en ese momento, pero ahora me han dicho que sí, que la censura lo tenía retenido en ese momento (Ayuso, 2010).

En 1991 la Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI) nombró Mejor Libro del Año a *La casa pintada* (1990) inspirada en los viajes a China de la autora.

> Sale de un viaje a China. Allí, las guías chinas se reían un poco de los turistas occidentales. Yo les pregunté e insistí en hablar un poco más con ellas… Esa superioridad del occidental, que es muy ofensiva, ya que todavía vamos allá con una idea de superioridad absurda. Pues ellas decían: «Es que hay cosas que ustedes no entienden. Aquí vienen a un jardín oriental precioso, y se ponen a fotografiar el quiosco, y el quiosco no es para fotografiarlo desde fuera, el quiosco es el ojo del jardín. Hay que entrar al quiosco, y desde el quiosco mirar el jardín». Es una idea contraria a lo que se nos ocurría a hacer a nosotros. Y entonces con varias de esas cosas… El contraste del muro pintado de rojo de la Ciudad Prohibida, que no es una ciudad ni un palacio como entendemos a la manera occidental, sino una serie de palacios de los antiguos emperadores distribuidos entre jardines preciosos. Los antiguos emperadores no dejaban que las casas de las gentes

> fueran más altas que ese muro rojo que rodeaba sus palacios. Y todavía cuando yo fui, todavía en tiempos de Mao aunque ya no vivía, había todavía un contraste muy fuerte entre esos palacios preciosos y casas todavía que quedaban del antiguo Pekín, casas negras, negruzcas, que los antiguos emperadores no habían dejado pintar. Y yo pensé: «¿Qué hubiera pasado si en esos tiempos un muchacho chino de una aldea o de uno de estos barrios hubiera querido tener una casa pintada? No para ser emperador ni dominar, sino para tener la alegría de tener una casa pintada». Y ese es el origen de *La casa pintada* (Ayuso, 2010).

En 1994 la autora reescribió una de sus novelas juveniles, *Patio de corredor*, que había obtenido el mérito de ser Lista de Honor del Premio Internacional Hans Christian Andersen en 1958.

> De eso que publiqué en Escelicer, solo he reeditado una obra, y además la reedité por petición directa de una profesora que me vino a una Feria del Libro. Esa obra se llama *Patio de corredor*. Está ambientada en la posguerra, prácticamente en Madrid, aunque no se dice la ciudad. Son las penurias de la posguerra vistas desde… Era el momento de la novela social… Aquí un poco es el personaje colectivo, que es la gente que vive en ese patio de corredor, en esas corralas, que todavía hay en Madrid. Entonces, por esa novela me dieron mi primer premio literario. La publicó Escelicer e hizo varias ediciones. Después, la editorial dejó de publicar novela infantil y se dedicó más a las colecciones de teatro. Y yo interesada en obra nueva, no me ocupé más de reeditarla.
>
> Al cabo de unos veinticinco años de estar ya agotada, en una Feria del Libro, me vino una profesora de instituto, y me dijo: «He oído tu nombre en los altavoces, y vengo a decirte, que yo de adolescente leí una novela tuya de corte barojiano». «Bueno, yo con Baroja no estoy del todo ideológicamente de acuerdo, pero es un buen escritor, me halaga que me compares con él. Ya sé cuál es. ¿Es una que se titula *Patio de corredor*?» «Sí, sí, esa. Yo doy ahora clase en un instituto. Y, claro, mis alumnos de hoy no saben lo que fueron las penurias de la guerra y de la posguerra, y yo querría dárselo, pero no la encuentro». Le dije: «Imposible, no la vas a encontrar porque está agotada desde hace mucho tiempo». «Ay, ¡qué lástima!».
>
> Pero eso, me llamó la atención sobre este título, volví esa noche a casa, y me releí la novela. Y yo dije, pues realmente para el lector de hoy ya no es una novela de realismo contemporáneo, como fue para los lectores de entonces cuando yo la publiqué, que todavía existían las cartillas de racionamiento, y cosas así. Y además el lector de hoy habría cosas que no entendería. Y además yo escribo ahora mejor, afortunadamente el oficio me permite escribir mejor que entonces. Así, es que me armé de valor y de paciencia, puse la novela delante del ordenador, y la reescribí. La novela es la misma, el mismo argumento, la misma posición digamos, pero reescrita, y entonces la Editorial Bruño la metió en su colección, y ha tenido una buena respuesta (Ayuso, 2010).

En la reescritura, Del Amo trató de dirigirse al lector actual explicando la posguerra, para lo cual concibió la obra como novela histórica reciente.

> El joven de hoy la lee como historia próxima de España, pero como historia. Y yo en esa nueva versión, dentro de la misma novela tenía que explicarle al lector de hoy lo que es no poder bajar a la panadería a comprar el pan que quiera porque está racionado, etc. Otra anécdota sacada de la más rigurosa realidad. Un amigo de uno de mis hermanos, químico, trabajaba en una fábrica de productos de belleza, que hacían una crema parecida a la

> NIVEA, e hicieron propaganda de ella en la primera vuelta ciclista a España que se hizo después de la guerra, y repartían por los pueblos unas cajitas de muestra. Cuando se dieron cuenta, la gente estaba untando esa crema en pan para la merienda de los niños porque era blanquita, dulcecita, y parecía mantequilla —entre risas—. Y en ese momento, en un pueblo, que alguien la usase para ponérsela en la cara parecía insólito. Y comentaba este amigo: «Pues la crema era muy buena porque a nadie le hizo daño, pero ya teníamos que advertir: '¡Eh, que esto no es para comer!'» —entre risas—. Pero da esto mucho la situación de lo que fue la posguerra (Ayuso, 2010).

En 2001 inició sus colaboraciones en la revista *Supergesto*[29].

> Es una revista específicamente entendida a ayudar a las organizaciones del Tercer Mundo. De temática de misiones. En ella, publico cuentos, y he publicado un reportaje sobre una cooperativa, y tengo otra cooperativa, que hace collares de cosas recogidas en los basureros, que no se ha publicado todavía (Ayuso, 2015b: 134).

En 2003 con *La reina de los mares* comenzó la publicación de una serie de libros que, en forma de prosa poética, toman alguna canción popular como hilo argumental.

> Fíjate, ese proyecto me ha costado editorialmente sacarlo adelante. Parecía que no iba a tener interés y ahora resulta que Alhambra Pearson lo acogió, y se está abriendo camino bien. Pues también ese deseo de que no se pierdan las cosas, hay cosas que son… Lo de la cultura oral, lo de la transmisión... Pues esas canciones que se canten de otra manera, en otro momento tal vez, pero que son las que pueden… En España somos muy despreciativos. En otros países eso lo conservan como oro en paño. Ahí están los ingleses representando las mismas pantomimas en el teatro años… Y aquí nos tienen que venir a meter a Peter Pan, que yo lo odio, porque no es normal que un niño no quiera crecer. Un niño que no quiera crecer es un idiota —gritando—. Pues a Peter Pan nos lo tenemos que tragar (Ayuso, Addenda II).

En 2010 publicó *El río robado* inspirado en sus viajes a Guatemala.

> El título del libro, *El río robado*, lo saqué textualmente de una frase que oí allí. Iba yo a acompañada de una amiga y por unas gentes que trabajan en Intermón a ver unas cooperativas. Íbamos por la carretera, después en determinado lugar iba a venir a buscarnos uno de la cooperativa en moto, entonces nos metíamos por caminos de tierra, porque la cooperativa estaba en un sitio prácticamente inaccesible. Íbamos por la carretera todavía buena, digamos oficial, pasamos por un pueblo, y yo me di cuenta de que el puente era muy largo y el cauce del río muy ancho, pero había muy poca agua. Yo pregunté: «¿Qué pasa? ¿Ha habido sequía?» Y me contestaron como si fuera la cosa más natural del mundo: «No, es que el hacendado se robó el río». El hacendado había desviado el agua para regar su propia tierra; había dejado a tres o cuatro pueblos justo con el agua para beber pero, claro, las pequeñas huertas de esos pueblos ya no tenían posibilidad de… Y además así se garantizaba mano de obra barata. Porque esa gente que hasta ese momento se había ganado la vida en pequeñas huertas, ya no tenía posibilidad y no tenía

29 Sobre *Gesto* y *Supergesto*: «[…] tiene su versión para adolescentes en *Supergesto*, dirigida por Rosa Lanoix. Gestionadas ambas en su origen por Montserrat Sarto, las dos cabeceras comparten periodicidad y forma de distribución» (Chivelet, 2009: 251).

> más remedio que ir como jornalero del hacendado. «¿Y esas cosas no se denuncian?» «Es peor, es peor», dice la gente […]
> Es un país precioso, con una vegetación y una naturaleza realmente maravillosas, con volcanes todavía en actividad, y además con ruinas mayas. En la parte de Guatemala, está una ciudad llamada Tikal enorme de grande. Y además tienen la ventaja las ruinas mayas de Guatemala que no va tanto turismo. Porque la parte mexicana está dominada por el turismo; son muy bonitas, pero en cambio… Las ruinas mayas de Guatemala tienen poco turismo; son de la época clásica maya, tal vez más sencillas pero impresionantes. Esos templos escalonados que en parte están invadidos por la naturaleza, pero que dicen los guías: «No, ese árbol no lo podemos quitar», porque parece que está estropeando, pero lo que hace es apoyar; tiene ya las raíces junto con las piedras, y lo que está haciendo es apoyar […]
> Mira, yo no elijo a Guatemala. Yo creo que Guatemala es la que me elige a mí. He ido ya cuatro veces. Las dos primeras en un tour de turistas y las otras dos pues ya por mi cuenta, con el apoyo de muy buenos amigos que tengo allí. Por curiosidad te digo que en el último viaje pasé una semana en Chichicastenango. Es un pueblo muy bonito, además muy especial porque allí realmente las tradiciones religiosas precolombinas conviven completamente con las creencias cristianas. Así, normalmente la escalera principal de la iglesia está para los cultos antiguos. El que va a misa tiene que dar la vuelta y entrar por el claustro, porque eso no se puede interrumpir. Incluso durante el día, pueden entrar los chamanes con sus ofrendas de aguardiente y de flores; después a la hora de la misa eso se retira. Es muy curioso; eso realmente es muy curioso […]
> Era yo la única persona que había ido sola a Chichicastenango. Hasta ahora todos los demás viajeros en grupos, en parejas, en viaje organizado —entre risas—. Y yo allí, esas veces que había estado sola, en el hotel, noté que el pueblo me había prohijado; porque allí están acostumbrados que llega el canche, el turista, el rubio, llega, y está un día, todo lo más hace una noche, y al día siguiente se va. Pero cuando la gente vio que yo al día siguiente estaba, y al otro, y al otro también, yo noté que la gente me prohijó. Y me decían: «Mi amiga aquí hay un bache». No sé cómo lo notaban, porque todo era un puro bache el suelo del pueblo —entre risas—. Me daban la mano para subir las escaleras de la iglesia; me daban buenos consejos. Cuando se terminan las procesiones del Viernes Santo, al Judas, que es un muñeco que ponen delante de la iglesia, lo cuelgan y ahorcan ahí. Al final de las procesiones queman al Judas, «pero no se quede a la quema del Judas, porque a esa hora ya estamos todos bola, ya estamos todos bebidos, así que usted no se quede a la quema» —entre risas—. O sea, una relación muy bonita, al verme sola, que todo el mundo hablaba conmigo (Ayuso, 2010).

Ese mismo año, en Santiago de Chile, la escritora fue homenajeada en el marco del I Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil (CILELIJ) de la Fundación SM. Durante su asistencia al congreso, Del Amo sufrió un terremoto.

> Justo el día antes, en mi intervención en una mesa redonda del Congreso, yo había contado que los cuentos «también valían para espantar el miedo», pues la lectura de novelas de aventuras o las historias que nos contaban los mayores de mi familia a los más pequeños, nos hacían sordos al ruido de las explosiones de las bombas que llegaban hasta el sótano donde nos refugiábamos en Madrid durante los bombardeos en los años terribles de la Guerra Civil. Y allí, en Santiago, en la madrugada de ese sábado, para espantar mi propio miedo y con el deseo de que todos lo fuéramos superando, empecé a contar un cuento, uno de mis preferidos: «Los tres mensajes del hombre sabio». Puede que me temblara la voz en el «Pues señor, érase que se era», pero logré narrarlo despacio, sin alterarme un detalle, sin apresurar el ritmo de la narración ante un grupo atento, que parecía haber olvidado, gracias a la magia de las palabras, los miedos que las réplicas nos recordaban

> en constante amenaza. Ya la había contado muchas veces, pero la historia me supo a nueva, al renacer a la esperanza de una nueva vida después del terremoto que tan rudamente nos había sacudido. Creo que recordaré estos momentos cada vez que vuelva a contar la sencilla historia del hombre sabio y el muchacho japonés que va en busca de la sabiduría, pues yo misma me siento algo más sabia tras las experiencias vividas en el terremoto 2010 de Santiago (*Vida Nueva*, 2.698: 37).

El escritor Jordi Sierra i Fabra, que compartió viaje con Montserrat del Amo, también se ha referido a esta experiencia.

> Ni yo ni nadie sabíamos en ese momento que la ciudad se mantenía en pie gracias a sus construcciones a prueba de terremotos.
> Fue entonces cuando se produjo el milagro.
> Un milagro llamado Montserrat del Amo.
> Había viajado varias veces con ella. Habíamos hecho incluso vuelos largos, uno a la FIL de Guadalajara, y habíamos coincidido en muchos actos. Era mayor que yo, pero ya envidiaba su fortaleza, su ánimo, su predisposición a sonreír siempre. Era una persona que comunicaba energía, que te recordaba que la vida es un privilegio y has de apurarla hasta la última gota.
> Esa noche, decenas de atribuladas personas nos reunimos, primero, en la calle, y después, pese a las muchas réplicas (un par de 7 en la escala Richter), en el hall del hotel cuando nos aseguraron que su estructura estaba intacta. Y fue en ese hall donde deslumbró la figura y la voz de Montserrat. Insomnes, nerviosos, ya sin poder comunicarnos con el mundo exterior porque las comunicaciones se colapsaron, Montserrat empezó a contar historias. Y lo hizo con su voz única y su gracia sin par. Sentada en una butaca, a su alrededor pronto se formó un corro de personas, y fue aumentando a medida que pasaban los minutos y las horas, hasta el amanecer que dejaba atrás esa noche infame en la que a muchos y a muchas ella salvó con su ánimo. Porque era imposible estar triste o tener miedo en presencia de Montserrat del Amo (Sierra i Fabra, 2018: 9-10).

Esta experiencia marcó a la autora que, además del artículo «Mi primer terremoto y mi último cuento», escribió la novela póstuma *La vida no tiene música de fondo* inspirada en la desgracia del terremoto vivido en Chile. Así, lo afirma Marull en el prólogo.

> […] este libro está escrito a raíz de su vivencia, en primera persona, de un terremoto. Huelga decir que el libro no pretende ofrecer una narración de los hechos, sino que sus personajes y su desarrollo ambiental son fruto de su creación y de su fantasía (Marull, 2018: 8).

En los últimos años de vida, la escritora siguió escribiendo libros, llevando a cabo actos de narración oral, participando en encuentros con lectores, dictando conferencias, viajando, trabajando sin parar, hasta su fallecimiento en 2015.

En definitiva, Montserrat del Amo consagró su vida a la literatura. «Porque si no, no sabría vivir. Yo creo que seguiré contando historias siempre a quien me las quiera escuchar, como decía San Pablo, "con ocasión o sin ella"» (Ayuso, 2010).

## Aficiones

Del Amo tuvo numerosas aficiones artísticas heredadas en su infancia de su gran familia. La lectura de poesía persistió siempre en su vida, pero de forma más profunda que de niña. «El puro gozo del sonido fue dando paso a un más profundo gozo, a medida que me iba adentrando cada vez más en la poesía, por la sugerencia de las connotaciones y la comprensión de los significados» (*CLIJ*, 41: 8). Esta costumbre no la perdió nunca, y siempre tuvo un libro de poesía en la mesilla de noche. «[…] en la cabecera de mi cama nunca falta un libro de poesía, clásica o moderna» (LPE, 2015: 15).

Pero Del Amo fue una lectora fervorosa toda su vida. Por eso, la lectura fue una de sus grandes pasiones y aficiones, de niña y de adulta.

> De todo. Novela, historia, ensayo, cuentos… Y poesía. No sólo releo una y otra vez a mis poetas preferidos, viejos amigos: Raine María Rilke, Manuel Machado, V. Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego. El Lorca de *Poeta en Nueva York*, José Hierro y Rafael Morales. También me asomo con curiosidad e interés y en ocasiones con profundo gozo a los poetas más recientes (Ballaz, 1987: 28).

Fue asidua a las representaciones teatrales de manera que, por ejemplo, la autora siguió la tradición española de ver representado el *Don Juan Tenorio* cada mes de noviembre.

> Cumpliendo con la costumbre, vi todos los Tenorios de Madrid, cuando todavía se representaba año a año en el mes de noviembre, incluso por varias compañías simultáneamente: con decorados de Dalí, recitado por José María Rodero o, en un alarde de novedad, con Ana Mariscal en el papel de Don Juan (Hiriart, 2000: 162).

Incluso, en sus últimos años se reiteró en su afición a acudir al teatro como público.

> Ahora también acudo al teatro con frecuencia. Vi la versión de una obra de Bertold Brecht preciosamente dirigida por mi sobrino Álvaro del Amo en el María Guerrero y la del ya citado *Vergonzoso* de Molina en el Teatro de la Comedia en versión de Adolfo Marsillach (LPE, 2015: 15).

Otra afición de Montserrat del Amo fue el cine, sin embargo, no le tenía tanto apego como al teatro.

> En el teatro, la palabra predomina sobre la acción y por eso lo prefiero al cine, en donde la imagen y el movimiento mandan. Veo mucho cine malo en la televisión, como puro entretenimiento, como espectáculo clínex de usar y olvidar, pero soy muy exigente con el teatro y no soporto una obra mediocre en un escenario (Hiriart, 2000: 163).

Sin embargo, la autora reconoció el placer que le daba ver una buena película en blanco y negro.

> El cine me gusta, pero voy poco. Procuro no perderme las buenas películas que de vez en cuando pasan por la televisión, también las de blanco y negro., algunas de las cuales vi en salas de cine, hace muchos años. Así he vuelto a ver con emoción «La pequeña coronela» de Shirley Temple, recordando la primera vez que me llevaron a un espectáculo público, a los seis años (LPE, 2015: 15).

También la música atraía a Montserrat. Aunque no tenía conocimientos especializados, la autora gustó de escuchar música, especialmente clásica. Tenía una amplia colección discográfica en su casa y acudía sin falta a los recitales de música en vivo a los que estaba abonada.

> […] me gusta la música. Asunción Andrés, una buena amiga, me enseñó algo de solfeo y puso mis manos sobre el teclado del piano, pero no sé tocar ningún instrumento. No puedo escribir con música de fondo: necesito silencio. Tengo un abono para «Orquestas del mundo» y asisto regularmente a esos conciertos en el Auditorio de Madrid. Pongo discos. Necesito escuchar la misma obra varias veces seguidas para conocerla bien. Me canto para dentro muy bien el coral de la *Novena*, pero, si lo tarareo, no lo reconoce nadie. Me gusta «repasar» en casa, antes o después, los programas de los conciertos, para gozarlos más cuando los oigo en vivo o para revivir el último […] Tengo 148 discos, acabo de contarlos. 67 de música clásica, otros tantos de jazz y unos pocos de música ligera, tangos sobre todo (Hiriart, 2000: 131).

Consuelo Gili acompañaba a la escritora, que era muy aficionada a la música de jazz, en sus visitas a Barcelona, al «Jamboree, una sala de la Plaza Real donde tocaba el piano Tete Montoliu» (LPE, 2015: 15-16).

Debido a la importancia que tuvo la pintura en su casa, Montserrat siguió muy vinculada al arte durante toda su vida. Gozó de la amistad de pintores y artistas, además de los ilustradores de sus obras. Destacan nombres como Ángeles Ruiz de la Prada o Carmen Zulueta. De hecho, Del Amo escribió los textos del catálogo de varias exposiciones, incluso ayudando en la tarea de disposición de la muestra.

> He tratado mucho con pintores casi más que con escritores. Te recuerdo mi amistad con Tuti, que permanece viva. He presenciado y participado muchas veces […] en esa tarea mágica de colgar una exposición junto al artista que se la va a jugar en quince días. Y también he escrito textos para catálogos de exposiciones (Hiriart, 2000: 148).

Aunque Del Amo no dibujaba, tuvo una veta creativa que le hizo muy aficionada a la caligrafía.

> Buscando cauce al gozo de escribir a mano descubrí la caligrafía, que exige el apaciguamiento previo en aún mas lentos y cuidadosos rituales: abrir varios tinteros para usar en un mismo escrito tintas de distintos colores; elegir las plumas con el ancho de plumín adecuado en cada caso; colocar una faldilla debajo del papel para que los renglones no se tuerzan y apoyar la mano izquierda en el secante, para remediar rápidamente los borrones. Por fin se empiezan a trazar los primeros signos con la cabeza ligeramente inclinada, la espalda erguida y la mano cuidadosa, igual que el escriba maya o egipcio esculpido en piedra o el evangelista pintado al temple en una tabla gótica, que sentado en un banco de madera escribe al dictado de un ángel dentro de un bien ordenado *scriptorium* medieval, rodeado de tinteros, plumas, cálamos y cuchillas (Hiriart, 2000: 174-175).

La manualidad fue otra afición de la escritora. Esta llevó a cabo en sus colaboraciones en prensa manualidades dirigidas al lector juvenil. «Yo también alguna cosa de manualidades. A mí me gustan mucho. Hay que hacer cosas con las manos y además la manualidad tiene mucho de juego» (Ayuso, Addenda II).

Además, la autora fue una gran amante de los viajes, lo que influyó en sus obras. En el relato «Agencia de Viajes "LA VERTICAL"», se lee: «Siempre se ha dicho que el viajar nos pone en contacto con gentes distintas, modos de vida diferentes, psicologías que nos son extrañas y que este contacto nos sirve de enseñanza al permitirnos estudiar, comparar y elegir» (*Senda*, 177: 20). O en *Patio de corredor*, se dice: «Era cierto eso que decía el maestro de que el viajar ilustra» (Amo, 2009b: 42). Del Amo declaró que no viajaba para coger ideas para sus novelas[30]. Esto es una consecuencia del enriquecimiento que proporciona viajar.

> Siempre que puedo, me lanzo a recorrer el mundo por el placer de viajar, sin el propósito deliberado de ir en busca de argumentos, pero abierta a todas las sugerencias. Vivo intensamente la experiencia del viaje, y si me salen al paso personas interesantes, imágenes sorprendentes, situaciones insólitas, mejor que mejor. Recojo ideas y estampas, y las guardo en mi memoria esperando que después, lentamente, algunas crezcan en mi imaginación y acaben incorporadas a mi obra (Amo, 2006c: 17-18).

La perspectiva del viaje, para Del Amo, no es la del turista que viaja por ocio, sino por conocimiento.

30 «"Mi obra surge de mi propia experiencia", decía. Sus viajes eran fuente de inspiración de muchas de sus obras» (Marull, 2018: 8).

> Y eso es importante, que no se convierta en turismo. Porque el turismo es una cosa muy venenosa. Al turismo le interesa que la miseria en París se mantenga y le interesa la separación. «Yo voy a contemplar, detrás de un cristal, muy cuidadosamente y el cristal es mi guía y mi hotel de lujo en el último lugar del mundo». Eso es muy peligroso. No se puede hacer turismo, hay que viajar (Ayuso, Addenda II).

Este hecho lo denunció en diferentes ocasiones en sus escritos. «Invito a mis lectores a que, cuando tengan la oportunidad de viajar, no se limiten a hacerlo como turistas, sino que procuren acercarse a la realidad de los países visitados para comprenderlos mejor y ayudarles a superar sus dificultades» (*Supergesto,* 82: 29).

Por ello, muchos de sus libros presentan como escenario países que la escritora conoció y pudo visitar.

> Hay a lo mejor viajes de los que no ha surgido todavía nunca nada. Del viaje a Oriente, a China, han salido varias cosas. Ahora he ido a Japón que es un sitio enormemente sugerente; me ha sorprendido mucho porque lo que me habían contado de Japón no es exactamente lo que yo he visto, y seguramente en algún momento saldrá algo, pero todavía no ha salido anda. Pero del viaje a China sí han salido varias cosas (Ayuso, 2010).

Para la escritora es positivo transmitir al niño la afición a viajar porque le abre la mente y le descubre un mundo desconocido al suyo.

> Creo que, aparte de que eso me guste a mí, también es bueno que el niño rompa… si se ha podido vivir encerrado en un determinado lugar y la gente no salía nunca de ese sitio… Ahora el niño sale con el mundo en la mano. Si envidio algo a los muy jóvenes es que saben que «yo voy a ir a dónde me dé la gana cuando me dé la gana». Eso para mí era impensable. Mi primer viaje en avión tenía, no sé, treinta años. Ahora un niño va a Disneylandia cuando tiene cinco años, si no ha viajado por motivos familiares antes (Ayuso, Addenda II).

La arqueología también le gustó mucho. Es otro tema que aparece en su obra literaria.

> Ese interés por la arqueología, que siempre me ha interesado mucho y que cada vez me interesa más. Pero más como arte que como historia. Porque esa riqueza que veo en Hispanoamérica, de yacimientos a flor de tierra completamente… Mira tengo una bandejita de cosas recogidas… Yo creo que la literatura es un poco labor de arqueólogo, de mi propia vida, de mis propios recuerdos. ¿Qué tesoros escondidos hay que yo pueda sacar a la luz? Yo creo que tiene mucho, por eso yo nunca sé inventar sobre el vacío. La magia, ese tipo de cosas, nunca he hecho nada. Además, no me interesa tampoco como lectura (Ayuso, Addenda II).

También el zen lo incorporó a su vida y pensamiento la escritora[31], lo que confesó en numerosas ocasiones. «Yo soy una mujer práctica y pruebo lo que me parece interesante e incorporo a mi vida lo que encuentro útil […] Por eso hago zen, sin secretismos y sin alardes» (Hiriart, 2000: 128). Juan del Amo afirma: «Le interesaba particularmente el budismo y practicaba la meditación zen» (Amo, 2015: 84). Para la escritora el zen no es solo una afición, sino también una forma de vida y pensamiento asumibles por el occidental.

> La propuesta del zen supone sacudir el letargo de lo aparente, entrar dentro de uno mismo, buscar y recorrer el camino que conduce al yo verdadero, conseguir la propia identidad en la integración de las contradicciones, abrir los ojos a una nueva realidad y obrar en adelante sin perderla (Amo, 2006c: 199-200).

Del zen, le vino su interés en viajar a Japón, país que visitaría en sus últimos años de vida. «Si pudiera, me gustaría pasar una larga temporada en el Japón porque me interesa el zen» (*J20*, 183: 27).

Por último, no se puede olvidar la afición a la escalada de Montserrat del Amo. «[…] estaba muy interesada en la escalada. No es que haya hecho grandes cosas, pero sí me gustaba mucho; es un deporte muy bonito» (Ayuso, 2015: 39). La escalada es el argumento de su obra *El nudo* y de varios relatos. Y es que muchas de las aficiones de la escritora aparecen en sus libros de un modo directo o indirecto.

## Narración oral

La narración oral fue importante para Montserrat del Amo que, como se ha visto, desde niña creció escuchando cuentos a sus mayores.

> Yo creo que eso también me viene de haber escuchado mucho relato, de haber crecido en la oralidad, y me interesa mucho. A mí, a veces, la oralidad por sí misma me interesa, pero también como medio para animar a la lectura. Nadie se queja, nadie se resiste a escuchar un cuento, y después de hacer una narración oral a ese oyente le podemos asegurar: «Leer es lo mismo, solo que tú tienes que escuchar al autor a través de la letra impresa, pero ya está. Tienes que hacer el pequeño esfuerzo de leer, pero después es lo mismo escuchar que leer». Porque el momento gozoso de la lectora o del oyente es crear las propias imágenes. Y eso es igual para el oyente que para el lector (Ayuso, 2010).

[31] «Montserrat practica el Zen como búsqueda de unidad cultural entre lo oriental con lo occidental. Desea una meditación que entre nosotros no se ha desarrollado. Es una mujer práctica la cual incorpora a su vida lo que encuentra útil, y no va contra nada, ni contra nadie» (Rodríguez, 2004: 107).

La autora se inició pronto en la narración oral. Hay que remontarse a la década de los cincuenta cuando Del Amo participó en diversos actos organizados por María África Ibarra e Isabel Niño[32] en la Biblioteca Nacional de España. Debido a su éxito la autora es llamada por Elena Amat para participar en actividades de narración oral en las Bibliotecas Populares de Madrid.

> Muy pronto me inicio en la narración oral, cuando María África Ibarra e Isabel Niño, archiveras bibliotecarias empiezan a organizar exposiciones de libros infantiles en la Biblioteca Nacional de España en 1950. Isabel era la directora de la sección de discografía de la Biblioteca Nacional de Madrid. Por su prestigio organizó exposiciones de libros infantiles. Resultó ser un escándalo, ya que a comienzos de los años cincuenta, la gente decía que las salas nobles de la Biblioteca Nacional habían sido «invadidas» por los niños que en determinadas ocasiones llegaban a las bibliotecas. La gente no se atrevía a entrar porque aquella «invasión» le parecía algo «raro» y espectacular. Por esa razón me invitan para hacer narración oral. Más adelante y siguiendo con esa labor, la directora de las Bibliotecas Populares de Madrid, Elena Amat, también me llama de manera más sistemática para hacer narración oral (Rodríguez, 2004: 116).

Los inicios en la narración oral de Del Amo se encuentran, por lo tanto, en los años cincuenta.

> A principio empiezo con grupos pequeños, en el ambiente de las Bibliotecas Populares en tiempos en que las secciones infantiles eran muy pequeñas y en un ambiente muy familiar. Eso me sirvió para iniciarme en el mundo de la narración oral e interesarme cada vez más por ella (Rodríguez, 2004: 116).

Del Amo participó en numerosos actos de animación a la lectura a lo largo de su vida.

> Fui una adelantada en la narración oral. Comencé a realizarla en las Bibliotecas Populares de Madrid en los años cincuenta. Ahora lo hago más de tarde en tarde, porque el estilo de

32 María África Ibarra e Isabel Niño fueron las responsables del Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús. «Esa fue una organización muy primera, muy avanzada. Estaba dirigida por María África Ibarra y María Isabel Niño, que las dos eran bibliotecarias de carrera de la Biblioteca Nacional, y estuvieron siempre luchando por la creación de una sección infantil dentro de la Biblioteca Nacional que no llegaron a ver nunca abierta. Eran dos mujeres que tenían mucho prestigio dentro de la Biblioteca Nacional. Ellas organizaron las primeras exposiciones de libros infantiles en Navidad dentro de la misma Biblioteca Nacional. En las salas nobles, subiendo la escalera principal y a mano derecha. Un escándalo. La gente decía: «Los niños en las salas nobles de la Biblioteca Nacional», «niño, no toques nada» —poniendo voz de escándalo—. Porque aquello parecía un escándalo. Después ya, en unas salas más abajo; después a otros sitios. Apoyadas por la Biblioteca Nacional publicaron una serie de libros seleccionados por edades, con unas breves críticas. Era el Gabinete de Lectura de Santa Teresa. La edición la hacía el Ministerio de Cultura o la Dirección General de Bibliotecas. Para mí fueron importantes, porque son las que me empujaron mucho a la narración oral en esas primeras exposiciones» (Ayuso, Addenda II). García Padrino ha estudiado el Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús (2018: 41-45).

> los «cuentacuentos» que proliferan actualmente tiende al espectáculo y yo defiendo un tipo de narración oral basada en la palabra (Hiriart, 2000: 170)[33].

Una vez finalizada su etapa de docencia, la escritora continuó acudiendo a colegios, centros e instituciones para participar en encuentros con lectores.

> También le doy importancia a la posibilidad de charlar con los lectores, esos encuentros que hago mucho y que me gusta mucho hacer. Son muy cansados, porque son difíciles, porque siempre hay que captar la atención de los que se han leído, queriendo o forzados, el libro, con mayor o menor agrado. Hay que captar su atención en los primeros cinco minutos. Y es una tarea que no es fácil (Ayuso, Addenda II).

Del Amo impartió a lo largo de su vida conferencias sobre creación literaria, narración oral y técnicas de animación a la lectura organizadas por instituciones oficiales y asociaciones privadas.

La autora estuvo muy implicada con la literatura infantil y juvenil. En 1979 participó, en Madrid, en el I Simposio Nacional de Literatura Infantil y en 1982, en Ávila, en el II Simposio Nacional de Literatura Infantil. Ambos fueron organizados por la Subdirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. En 1981 formó parte del primer Comité Ejecutivo de la Asociación Española de Amigos del IBBY.

Entre 1980 y 1986, colaboró como coordinadora del área de animación a la lectura en treinta y siete Campañas de Animación a la Lectura a través de la Biblioteca Escolar de la Subdirección General del Libro y Bibliotecas en Peñaranda de Duero, Medina del Campo, Toledo, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife o Las Navas del Marqués.

> La convocatoria del I Simposio Nacional de Literatura Infantil, por la Subdirección General del Libro, del Ministerio de Cultura […] como una de las invitadas a aquel encuentro donde se reunieron —o nos reunimos, para mayor propiedad— representantes de todos los sectores implicados en la creación, promoción y difusión del libro y de la literatura dedicados a la infancia y a la juventud.
> Esa presencia social de Montserrat del Amo como figura imprescindible en aquellos momentos de renovación quedaba avalada, además por su incorporación al primer Comité Ejecutivo de la Asociación Española de Amigos del IBBY, que años más tarde cambiaría su nombre por el actual de Amigos del Libro Infantil y Juvenil , o por su participación en el II Simposio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (Las Navas del Marqués, 1982), o en los posteriormente convocados por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez desde un claro propósito de recuperar esas reuniones de representantes de todos los sectores implicados en esta compleja problemática de la llamada LIJ. Y no quiero dejar de olvidar

33 «Fue una adelantada en la narración oral, comenzando en las Bibliotecas Populares de Madrid en los años cincuenta. Piensa que el estilo de los «cuentacuentos», que proliferan actualmente, tiende al espectáculo. Defiende un tipo de narración oral basado en la palabra» (Rodríguez, 2004: 112).

> su presencia como responsable del área de animación lectora, y profesora de los temas relacionados con la narración oral en las 37 campañas que el Ministerio de Cultura organizó, llevando así a la práctica una de las recomendaciones del Simposio de El Paular (1979), para promocionar la lectura entre los escolares españoles a partir del funcionamiento y desarrollo de las bibliotecas escolares (García Padrino, 2010: 315).

Entre 1988 y 1989, la autora realizó en Alemania una serie de actos para hijos de emigrantes españoles en Colonia, Dortmund, Remscheid, Solingen y Essen. «En Alemania realicé una serie de actos para hijos de emigrantes españoles. Habían leído mis obras en castellano y me dijeron que en Munich interesaba mucho todo lo que escribía» (Rodríguez, 2004: 120).

Dictó conferencias sobre su obra a profesores y estudiantes de español en las sedes del Instituto Cervantes de Nueva York en 1993, Toulouse en 1998 o Chicago en 2000.

> Fue un acto celebrado en el Instituto Cervantes de Nueva York. Lo organizaron profesores de niños de habla hispana. Fuimos Pilar Mateos, Hilda Perera, que es cubana, y yo. Cada una hicimos una presentación. Resultó ser toda una sorpresa porque lo que en principio iba a ser un acto de doscientas personas y con una duración de tres horas, se convirtió en un acto de quinientas personas y se alargó todo el día, gracias a un local que nos ofreció un periódico de Nueva York y al apoyo de una librería de libros en castellano, de la misma ciudad. Algunos decían que el castellano era el idioma de los pobres y que lo olvidaran y aprendiesen el inglés, pero pude comprobar que los hispanos no quieren olvidar el español, compran libros en castellano y se dan cuenta de que no es el idioma ni de los pobres ni de los «tontos» (Rodríguez, 2004: 120).

Acudió a diversos congresos o simposios de literatura infantil y juvenil. En 1993 acudió al I Congreso Nacional del Libro Infantil y Juvenil en Ávila organizado por la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil y en 1994 al I Simposio organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Salamanca.

Tomó parte en jornadas y congresos de universidades internacionales, entre otras, en la Universidad de Guayaquil[34] y en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil en Ecuador en 2002 y 2003, así como en universidades españolas, a saber, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Antonio de Nebrija, la Universidad CEU San Pablo, la Universidad de Sevilla, la Universidad de Extremadura, la Universidad de Cádiz, la Universidad de Castilla-La Mancha o la Universidad de La Coruña.

[34] «Estuve en Ecuador y mi aceptación fue clamorosa. En Guayaquil presenté y llevé a cabo un acto de animación a la lectura, apoyada por colaboradores y bibliotecarios de allí. Di conferencias en la Universidad Pública y en la Católica, y en distintos colegios de la zona, sobre la narración oral y técnicas de animación a la lectura. Las charlas suscitaron gran interés en el público y generaron un diálogo y un encuentro cordial entre todos» (Rodríguez, 2004: 120).

Realizó actos de animación a la lectura, diálogos abiertos con lectores de sus obras, libro-forum, ejercicios de lectura colectiva o práctica de la narración oral. Entre otros actos, intervino en «Un verano de Cuentos» en Madrid en 2002 y 2003, en la «Semana de Cuentos Los Saltos» en Tenerife en 2003, en «San Juan Cuenta» en Alicante en 2004 o en la «Maratón de Cuentos» en Guadalajara.

Fue invitada como conferenciante y narradora a diversas Ferias del Libro de ámbito internacional y nacional. Participó en 1991 en la Miami Book Fair International, en 2003 en la Primera Feria Internacional del Libro y la Comunicación de Guayaquil en Ecuador, en 2004 en la de México D.F., en 2008 en la Segunda Feria Internacional del Libro y la Comunicación Expolibro de Guayaquil en Ecuador, en la X Feria del Libro y XL aniversario de la fundación de FNLIJ, sección brasileña del IBBY o en la entrega del Premio Iberoamericano en Guadalajara en México. Además no dejó de participar en las ferias del libro españolas: Madrid, Alcalá de Henares, Cuenca, Málaga, Córdoba o León.

Participó como ponente en el «V Seminario Internacional sobre Literatura Infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores» de la Universidad de Castilla-La Mancha en 2006, en el «Curso de Literatura Infantil y Juvenil» de la UNED entre 2005 y 2008, o impartió la conferencia «Personajes de la Literatura Juvenil» para la Universidad Autónoma de Madrid en 2005. Además, dirigió el curso «El auge de la Literatura Infantil y Juvenil» en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid en 1998.

> Al decidir por primera vez la Universidad Complutense de Madrid, en sus afamados y prestigiosos «Cursos de Verano en El Escorial» (por iniciativa de la Dra. Beatriz Bernal), ocuparse del indiscutible y más reciente auge de esta literatura, confía la preparación de dicho curso a la dirección de Montserrat del Amo. Nuestra autora decidió plantear la existencia y estudio del género que le es tan familiar en una amplia convocatoria que reunió a diversos especialistas. De hecho, educadores, escritores, editores e ilustradores nos reunimos en El Escorial durante los días comprendidos entre el 6 y el 10 de julio de 1998 para participar en conversaciones en las que se aquilataron los valores y estudios de este campo de la creación (Hiriart, 2000: 6).

Fruto de la experiencia en la narración oral, la autora publicó en 1964 *La hora del cuento* que fue editado por el Servicio Nacional de Lectura. «Mi formación como narradora es completamente autodidacta. En 1964 a petición del Servicio Nacional de Lectura escribí un manual de narración oral titulado *La hora del cuento*. Se publicó dentro de la colección de Breviarios de la Biblioteca Pública Municipal» (Rodríguez, 2004: 116-117). La escritora actualizó la obra en 2006 con el título de *Cuentos contados*. En estas

obras expuso sus ideas sobre la narración oral[35]. Para la autora, la narración oral se sigue practicando debido a que se ha mantenido a lo largo del tiempo.

> La narración oral ha sobrevivido a todos los poderosos competidores que le han salido al paso hasta el presente: la escritura, la imprenta, la radio, el cine, la televisión… y todo hace esperar que seguirá usándose en paralelo a estos y a todos los inventos que en el campo de la comunicación lingüística se puedan realizar en el futuro (Amo, 2006c: 219).

La autora consederaba que la narración oral tiene vigencia en los tiempos actuales pero siempre que se adapte y se encuentre nuevos espacios para llevarla a cabo. «Pero las costumbres cambian y para añadir nuevos eslabones a la cadena de oro de la narración oral es preciso aprovechar, buscar, abrir y crear nuevos espacios para ella» (Amo, 2006c: 224).

> A la narración oral hay que buscarle nuevos espacios de narración. Ya no estás pensando en la idílica chimenea de la casa rural. Hay que contar cuentos, por ejemplo, en el interior de un coche en marcha. Es un espacio de narración que tiene un éxito garantizado cuando todo el mundo está nervioso, mayores y pequeños. «¿Y cuándo llegamos?» «¿Y cuándo paramos?» —imitando la voz de un niño—. Bueno, a ver. Ese es el momento del cuento. Ése es el espacio de narración que nos da el siglo XXI. Lo que pasa es que no lo aprovechamos (Ayuso, Addenda II).

En el acto de la narración oral, Del Amo distinguió entre folclorista, cuentacuentos o narrador. «Los tres grupos responden a conceptos distintos de la narración oral y persiguen o alcanzan finalidades diferentes» (Amo, 2006c: 221). El folclorista recita el cuento sin modificaciones para conservar su esencia original, en cambio el cuentacuentos escenifica el cuento priorizando los actos frente a la palabra. Del Amo optó por el narrador, en su teoría de la narración oral, ya que concede la máxima importancia a la palabra.

> El narrador, por su parte, es el que trata de potenciar los valores significativos de la lengua, exaltándolos por encima de los gestuales e incluso de los suprasegmentales, como la entonación de las palabras y la cadencia de las frases. Se presenta con sencillez, invita a la serenidad, reclama un silencio que favorezca la escucha y limita lo más posible los medios de comunicación ajenos a la lengua, confiando en que el interés de la narración oral, el desarrollo del argumento y el mensaje del cuento, sean capaces de captar y mantener la atención de los oyentes, sin necesidad de desplegar elementos externos (Amo, 2006c: 223).

35 La escritora publicó artículos especializados sobre la materia, tanto en libro: Amo (1972; 1974b; 1974c y 2005b); como en revistas especializadas: «Narracion oral y animacion a la lectura» [sic], *Melilla*, 10: 5-9; «Animación a la lectura y narración oral», *Vive Leyendo*, marzo: 4-5. Además, el lector dispone de una amplia entrevista sobre narración oral: Rodríguez (2004), pp. 116-125.

Por ello, veía diferencia entre el contar un cuento y su lectura.

> Se intenta recuperar. Yo creo que ahora los papás más que contar lo que están haciendo es leyendo a los niños. Y está bien, aunque claro, mejor sería que contaran. La narración tiene un poder de atracción enorme. Yo, a veces, cuando le pregunto a alguien, todavía hay determinadas historias que los niños muy pequeños dicen que las han oído antes de haberlas leído. Antes de haber leído el libro de *Caperucita*, «¿tú ya te sabías el cuento?» —«Sí, sí» (Ayuso, Addenda II).

Del Amo no estaba de acuerdo en las adaptaciones edulcorantes de los cuentos tradicionales.

> No. Chesterton dice que todos los niños nacen sabiendo que el gigante está detrás amenazándoles y que el cuento lo que hace es enseñarle que el sastrecito valiente con la espada del tamaño de un alfiler va a vencer al gigante. Y eso es lo que dicen también las interpretaciones de los psicoanalistas. Eso se decía en Grecia: «El efecto catártico del cuento». A la hora de contar esas historias, cada uno elija dentro de los cuentos tradicionales el que le parezca mejor. No cuentes lo que te parezca muy terrible y cuenta otro tipo de cuentos, pero no cambiarlos. Yo creo que eso pertenece todavía a la cultura oral infantil. Si no quieres insistir en las cosas terribles, pues no insistas; pero elige otros textos. Pero contar las versiones que sean fieles a los cuentos tradicionales (Ayuso, Addenda II).

La escritora consideraba que la narración oral tiene innumerables ventajas para los receptores.

> Yo creo que es tan bueno en primer lugar porque si se le cuenta bien, elevas su nivel de comunicación, elevas su vocabulario, aunque se le cuente de una manera muy sencilla. En segundo lugar, se le da una experiencia literaria porque el niño pasa de la lengua coloquial a escuchar la narrativa. Después, yo también preconizo que cuando se cuente a cualquier nivel, a un grupo o a un niño y muy privadamente, que no se deje intervenir durante el argumento, que se empiece el cuento con una fórmula tradicional, y si quiere intervenir, «espérate; eso después», «espera, espera; ya lo entenderás», para darle lo que yo creo que es importante, que es una experiencia de atención continuada. Porque el niño cuando sea lector va a tener que ser capaz de mantener la atención por sí mismo, por su propio esfuerzo, de una manera continuada, durante cierto espacio. Porque si no, no llega a leer el cuento. Y eso también es otra experiencia que se le puede dar a través de la narración oral (Ayuso, Addenda II).

Entre las ventajas de la narración oral, Del Amo destacó que el cuento sirve de lazo entre las generaciones. «Compartir el pasado a través de la palabra reconcilia a las distintas generaciones, estrecha los lazos familiares o amistosos y restablece la comunicación entre personas distanciadas por los años» (Amo, 2006c: 229). También, potencia el descubrimiento de los valores literarios en el niño. «Escuchar un cuento

propicia el descubrimiento de los valores estéticos de la literatura en edades tempranas, incluso para los que aún no han adquirido el dominio de la lectura» (Amo, 2006c: 230). Pero Del Amo consideró, por encima de todo, que la narración oral sirve de estrategia de animación a la lectura para los niños.

> La narración oral es también un excelente medio de animación a la lectura, pues evita al oyente el esfuerzo del ejercicio de la mecánica de la lectura, que implica el reconocimiento de los signos gráficos, las letras, y necesita evocar el sonido de las palabras representadas para abarcar el conjunto de la frase que comunica un significado completo.
> Algunos se pueden resistir a la lectura porque les resulta muy costosa, al no poseer todavía el suficiente dominio de su mecánica o porque desconocen todo lo que les puede aportar un libro, pero nadie se resiste a recibir oralmente un cuento sin tener que realizar ningún esfuerzo para ello.
> Una experiencia grata como oyente, bien orientada, puede llevar a la práctica gozosa de la lectura (Amo, 2006c: 232-233).

La narración oral como iniciación fue clave para Del Amo.

> Considero de vital importancia la iniciación. La lectura necesita, como todo lo que es importante, una iniciación personal. Los niños y adolescentes son siempre iguales, lo que cambia es que los niños y jóvenes, de hoy, tienen más información y saben más. Hay que iniciarlos en la lectura, como una de las experiencias vitales por las que tienen que pasar. Está comprobado, y no solo en España, que hay personas con estudios superiores que no leen, o que se limitan a hacer una lectura instrumental (Rodríguez, 2004: 118).

En definitiva, la narración oral fue muy importante para Del Amo. La autora no solo llevó a cabo un estudio teórico, sino que a lo largo de su trayectoria personal y profesional practicó siempre que tuvo la oportunidad la narración oral.

## Generación

Montserrat del Amo, como se ha asegurado en diversos trabajos (Ayuso, 2010b: 39 y 2015b: 131), fue «una de las figuras más representativas y fieles de la actual Literatura Infantil y Juvenil en España». La autora pertenece al grupo de escritores posteriores a la guerra civil; ya que desarrolló su obra durante setenta años (desde sus primeras colaboraciones en 1945 hasta su fallecimiento en 2015), por eso ha atravesado las principales etapas que la literatura infantil y juvenil ha experimentado en nuestro país. Si bien, según afirma García Padrino, Montserrat del Amo se ha mantenido al margen de las corrientes dominantes del momento sin pertenecer a ningún grupo ni generación.

> […] quiero caracterizar tal aportación de Montserrat del Amo a la LIJE como un caso insólito en su panorama general, gracias a ese rasgo de voz propia a la que aludo en el título de esta conferencia. Y esa particularidad, su carácter insólito, reside, básicamente, en su permanencia en primera línea durante estas cinco décadas que ahora homenajeamos, dedicación no igualada por ningún otro autor español dedicado a la Literatura Infantil y Juvenil.
>
> Tal continuidad creadora inserta la obra de Montserrat en las grandes épocas históricas de nuestra literatura infantil y juvenil y la convierte, por derecho propio, en referente inexcusable a la hora de valorar la propia evolución de nuestra literatura infantil y juvenil durante la segunda mitad del siglo XX y en los años del presente que están viendo aparecer, y a buen seguro que así será en los próximos, más creaciones de nuestra autora (García Padrino, 2010: 306).

En 2006 la revista *Clij* publicó el reportaje «LIJ Española. La voz de los veteranos» en el que se reunió a los escritores en activo más veteranos de literatura infantil y juvenil en España. En este se trazó brevemente las principales etapas que los críticos han distinguido en la evolución de esta literatura durante los siglos XX y XXI.

> Si este es el panorama actual que vivimos, no podemos olvidarnos de las etapas precedentes que la Literatura Infantil y Juvenil ha experimentado a lo largo del siglo XX hasta llegar a su definitiva consolidación en nuestro país. En las primeras décadas del siglo, se abandonó la concepción decimonónica que primaba en las obras la intención pedagógica y formativa y se empezó a valorar el carácter literario en ellas. Incluso, se reconocieron a autores del género en el Concurso Nacional de Literatura entre 1928 y 1932. En los años treinta asistimos a su modernización en temas y tratamientos más literarios gracias a autores hoy en día ya clásicos como Salvador Bartolozzi, Elena Fortún o Antoniorrobles.
>
> La guerra civil significó un retroceso y una pérdida de calidad por parte de autores y obras. Si en la década de los cincuenta empezó a notarse ya la recuperación del género, los sesenta se conocen como el «periodo áureo». En estos años, se consiguió la dignificación del género, ya que surgieron grandes escritores, se renovaron los temas y los tratamientos en los libros para hacer de ellos obras literarias y se promocionó la creación de galardones y editoriales. Vamos a destacar solamente algunos hitos señeros: en 1958 se convocó por primera vez el Premio Lazarillo y nació la editorial Doncel, en 1962 se creó el premio de la Comisión Católica Española para la Infancia (CCEI) y en 1963 se dio un impulso a la literatura en catalán con la aparición de Ediciones La Galera y de los premios Josep María Folch i Torres y Joaquim Ruyra. Las décadas posteriores hasta la actualidad han servido para que la Literatura Infantil y Juvenil haya alcanzado su madurez en España, pues se ha convertido en una industria con grandes beneficios económicos. Las editoriales especializadas se han multiplicado y han surgido importantes galardones públicos (como el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1978) o privados (como el Barco de Vapor y Gran Angular de Ediciones SM, Ala Delta de Edelvives…) (Ayuso, 2016: 7).

Los historiadores de la literatura infantil y juvenil han incluido a Del Amo en la nómina de autores surgidos en la década de los cincuenta y que han desarrollado su obra especialmente en la segunda mitad del siglo XX y a comienzos del siglo XXI. Toral incluyó a Del Amo entre los más jóvenes autores del siglo XX, pues afirmó que

> cara al porvenir, surgen continuamente jóvenes valores, como Montserrat del Amo, Premio de Literatura Juvenil, Abril y Mayo, […] que sienten la necesidad de hablar a los niños con los tiernos susurros de la fantasía o de las aventuras vividas, quizá por ellas mismas, que tienen aún tan cerca la Infancia [sic] (Toral, 1957: Vol. I, 121).

Bravo-Villasante situó a la escritora dentro de la literatura didáctica contemporánea. «Dentro de esta línea moralizadora y edificante citaremos el conjunto de escritores que publican en la serie de «Lecturas ejemplares», de la Editorial Escelicer, en la que abunda la literatura de misiones» (Bravo-Villasante, 1963: 223).

Sarto ubicó a Del Amo entre los escritores de posguerra y opinó que la «obra de Montserrat del Amo ya es numerosa y se acerca bastante a la que en otros países europeos suponen la dedicación infantil» (Sarto, 1968: 303).

Gómez del Manzano dentro de la producción de la literatura infantil de 1950 a 1975, habló de Montserrat del Amo en el cuento realista que «se abre camino entre los autores premiados teniendo en cuenta no sólo la tradición de los ámbitos familiares, sino irrumpiendo con decisión y con agudeza crítica en los problemas sociales que son típicos en nuestra sociedad» y en los cuentos y novelas de ambientación religiosa, «siempre dentro del mundo del misterio que el niño puede captar, un mundo que desprende y comunica sencillez, ingenuidad, belleza, alabanza» (Gómez del Manzano, 1987: 47). La estudiosa describió a Del Amo como una

> escritora para los niños. Entrañada con los niños. Abierta a la continua interrogación de la psicología infantil. Con una fuerza descriptiva casi violenta. Con una profunda intuición de las situaciones, aun de las más complejas. Con una tensión y una honradez profesional a carta cabal (Fährmann y Gómez del Manzano, 1985: 58).

García Padrino situó a la escritora en el panorama actual de la literatura infantil española (1939-1991). Aunque el estudioso abordó su producción a lo largo de las etapas de la literatura infantil y juvenil en el siglo XX, Del Amo aparece mencionada especialmente entre los autores de la corriente renovadora de la literatura infantil y juvenil de los años sesenta. «[…] quienes entonces eran «jóvenes valores» y que, después, llegaron a consolidar la búsqueda de nuevos caminos creadores a lo largo de aquella época» (García Padrino, 1992: 523). García Padrino afirmó que es «una de las trayectorias personales y humanas más sugestivas e interesantes dentro del panorama reciente de nuestra Literatura Infantil y Juvenil» (García Padrino, 2007).

Hiriart, editora y estudiosa de la escritora, sostuvo que «casi todo lector que escuche el nombre de esta mujer: Montserrat del Amo y Gili, lo asocia de inmediato en la España de nuestros días a la literatura infantil y juvenil» (Hiriart, 2000: 5). Y se reiteró: «Montserrat del Amo y Gili es la mujer que acaso represente dentro de España, mejor que ningún otro creador, toda una época de la escritura para niños y adolescentes» (Hiriart, 2006: 7).

Rodríguez consideró a Del Amo como «escritora contemporánea» y destacó el «extenso bagaje literario y su dedicación a la literatura». Por eso concluyó: «M. del Amo es la autora ideal y el espejo en el que todo investigador que se precie, debería mirar para elegir las lecturas de sus alumnos» (Rodríguez, 2004: 173, 11 y 419).

Chivelet afirmó que «se entregó desde muy joven totalmente a la literatura y a su difusión en el ámbito nacional e internacional. De incansable actividad y especialmente dedicada a la infantil y juvenil» (Chivelet, 2009: 137).

Torrecilla la describió como

> una de las autoras que desde sus comienzos dignificó la LIJ: Montserrat del Amo, ejemplo de vocación y constancia, que llegó hasta nuestros días (murió el 25 de febrero de 2015) escribiendo de forma incansable y compartiendo con sus lectores su mundo interior, sus reflexiones, experiencias, emociones, fracasos y alegrías, haciendo de su oficio y compromiso un manual de vida.
> Comprometida con una necesaria renovación de la LIJ a partir de los años setenta del siglo XX, conseguirá un verdadero equilibrio entre calidad literaria y empatía. Hoy en día algunas de las obras de esta escritora forman parte del canon escolar de literatura para niños y jóvenes, es decir, de obligada lectura, de la que no se debe ni se puede prescindir (Torrecilla, 2015: 14).

Cerrillo dijo de ella que «es una de las escritoras pioneras en el mundo de la literatura infantil» (Campos, Núñez y Martos Núñez, 2010: 11).

Montserrat del Amo fue, pues, una de las escritoras de literatura infantil y juvenil de referencia en España en los siglos XX y XXI que, como creadora, experimentó en primera persona los cambios y evolución experimentados por esta literatura.

## Premios

Montserrat del Amo fue reconocida con los principales galardones de literatura infantil y juvenil de España a lo largo de su extensa trayectoria. La autora desarrolló su trayectoria a la vez que los premios de literatura infantil y juvenil se institucionalizaron.

> Yo creo que lo que pasa es que yo soy un poco… En este momento soy un poco referente de determinados momentos de la literatura infantil. Por ejemplo, gano uno de los primeros

> Lazarillo, y el Lazarillo fue el primer premio importante que se daba después de la guerra. Porque antes sí se había dado de manera oficial alguna convocatoria de premio importante para literatura infantil, que concretamente no sé decirte cómo se llamaba, pero Antoniorrobles había ganado alguno. Pero, después de la guerra, el Lazarillo era el primer premio importante de una entidad oficial. También, yo he ganado el primer Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Me pareció que yo debía estar presente allí y bueno… Entonces, pasa un poco que, como estoy desde hace mucho tiempo en la literatura infantil, hay determinados pasos de la literatura infantil que también están enlazados en mi propia obra, en mi propia bibliografía (Ayuso, 2010).

En 1956, Montserrat del Amo se alzó con la primera convocatoria del Premio Abril y Mayo de la editorial Escelicer por su novela *Patio de corredor*. Este galardón tenía como objetivo «premiar la mejor novela escrita para las jóvenes» (Amo, 1956).

> Dentro de ese afán social por impulsar entonces una labor creadora de calidad algunas editoriales decidieron convocar sus propios galardones literarios en los años cincuenta y sesenta. Aunque bien es cierto que tuvieron corta vida, sirvieron para descubrir autores que con el paso del tiempo se han consagrado en su dedicación al género. Uno de tales galardones fue el Premio Abril y Mayo […] (García Padrino, 2010: 309).

Este fue el primer premio literario que ganó la escritora. «Con esta obra yo gané el Premio Abril y Mayo. Creo que rompí esquemas porque no era una novelita como para responder a esa convocatoria de premio» (Ayuso, 2015). En una entrevista de la época afirma:

> Estoy asombrada. Todavía no me doy cuenta de lo que significa un premio. Pero creo que ha llegado a tiempo. Es mi noveno libro y espero que no se me subirá a la cabeza […]
> ¡Bueno! Este es el momento. Cuando se empieza la carrera con un premio puede uno malograrse. ¿Tú sabes la fuerza de voluntad que debe de hacer falta para seguir luchando después de ser «genio oficial»? Ahora sé lo que cuesta escribir libro tras libro, lo que hay que estudiar y trabajar. Y me doy cuenta de que no soy un genio… ¡En fin! ¡Que estoy muy contenta con el premio *ahora*, sí señor! (Álvarez, 1956: 34).

El galardón lo vería revalidado al ser incluida la obra en 1958 dentro de la Lista de Honor del Premio Internacional Hans Christian Andersen. «En el concurso internacional para literatura infantil «Hans Christian Andersen», fue incluida en el cuadro de honor, única entre los participantes de habla española» (Polo, 1959: 643). En esta convocatoria, se alzó con el galardón internacional la escritora Astrid Lindgren por el libro *Rasmus y el vagabundo*. El jurado reconoció *Patio de corredor* por ser «una historia escrita de manera realista y llena de agudas observaciones, en la que destacan problemas psicológicos de readaptación en la adolescencia», según se lee en el artículo «Premio Hans Christian Andersen 1958. Astrid Lindgren. "Rasmun pa Luffen"» en *El Libro Español* (1958: 345).

El 24 de mayo de 1960 un jurado en el que se encontraban, entre otros, Consuelo Gil, Carolina Toral o el autor premiado en la convocatoria anterior, Miguel Buñuel, «[…] acordó, por mayoría, lo siguiente: «conceder el «Premio Lazarillo» 1960 a la obra *Rastro de Dios*, de la que es autora la señorita Montserrat del Amo», según el artículo «Concesión de los Premios Lazarillo 1960» en *El Libro Español* (1960: 183).

El Premio Lazarillo fue creado en 1958 por el Instituto Nacional del Libro Español en las modalidades de creación, ilustración y edición.

> Se iniciaba así una trayectoria que ha hecho de ese galardón uno de los de mayor prestigio —con sus naturales altibajos— entre los dedicados a promocionar la literatura infantil en nuestro país […] el «Premio Lazarillo» fue descubriendo y confirmando la mayoría de las que son hoy aportaciones indiscutibles a la evolución de la literatura infantil española (García Padrino, 2010: 309 y 310).

Del Amo se alzó con el galardón en la tercera convocatoria tras quedar finalista el año anterior con la misma obra. En 1959 en el jurado se encontraban, entre otros, Carolina Toral, Isabel Niño, Bartolomé Mostaza o José María Sánchez Silva. La reunión se celebró el 8 de julio de 1959. Véase el artículo «Concesión de los Premios Lazarillo 1959» en *El Libro Español* (1959: 483).

> Después de haber examinado en una reunión previa los 46 trabajos presentados a este Concurso, de ellos 30 inéditos, y tras de haber elegido las obras que, ajustándose a las condiciones del Concurso, reúnen superior calidad literaria, convino por unanimidad, discutir la concesión del Premio entre los seis títulos siguientes:
> *Rastro de Dios*, de doña Montserrat del Amo […]
> El Jurado discutió con detenimiento sobre cada una de estas obras, que fueron siendo eliminadas hasta quedar triunfante la titulada *El niño, la golondrina y el gato*, considerando, por unanimidad, que la citada obra ofrecía la mejor calidad literaria de entre las presentadas.

La autora refirió lo que recordaba de la concesión de este galardón.

> Entonces surge el Premio Lazarillo. Se lo dan primero a Alfonso Iniesta, por una adaptación de *Las florecillas de San Francisco*. El segundo Premio Lazarillo se da a Buñuel, por un relato que se llama *El niño, la golondrina y el gato*. Eso es una adaptación que hace el mismo autor de una novela de adultos que él ya había escrito y publicado. O sea, que la primera vez que se concede el Lazarillo por una obra que está creada especialmente es *Rastro de Dios*, que es la tercera vez que se concede. En ese sentido, pues sí creo que soy pionera (Ayuso, Addenda II).

Pero Del Amo tuvo que presentarse dos veces al galardón, en 1959 y 1960.

> Te cuento muy anecdóticamente. Yo me presenté dos veces al Lazarillo con el mismo libro. La primera vez había en el jurado una persona, que me lo dijo él personalmente, Bartolomé Mostaza, que era subdirector del *Ya*, y él se había opuesto de una manera feroz a que *Rastro de Dios* tuviera el Premio Lazarillo; porque decía que iba contra la Teología, porque en el Cielo no podían existir imperfecciones. Pero, claro, es que no era un libro de Teología. Es que eso es aberrante. Eso no era un libro de Teología, era una parábola. Habla de hombres y habla del fracasado que de pronto tiene un destino en la vida, y lo que hace falta es estar preparado para cuando llegue el momento yo cumpla ese destino. Pues bueno, eso pasó, y él me lo dijo. Por eso en las actas sale que el premio no se ha dado por unanimidad, porque yo he hecho todo lo posible, porque va contra la Teología. Después se hizo una reseña en el *Ya*, que no firmó, pero que él me dijo que la había hecho él, poniéndolo muy mal (Ayuso, Addenda II).

En este sentido, el carácter religioso del relato no benefició a la escritora, sino que casi le hizo perder el galardón.

> La gente se cree: «Ah, claro, te dieron el Premio Lazarillo porque era un tema religioso». Eso precisamente estuvo a punto de que no me dieran el Premio Lazarillo, porque yo lo presenté dos veces al Lazarillo. La primera vez no me lo dieron, y uno de los del Jurado, me dijo: «Yo me he negado a premiar ese cuento, porque ese cuento es anti teológico y va contra la Teología católica. Porque en el Cielo no puede haber imperfecciones. Y eso de que los demás ángeles se rían de *Rastro de Dios* porque es un inútil, y está allí sentao, y le pongan un mote, eso va contra la Teología». Yo le dije: «Hombre, esto es un cuento, y hay que leerlo como cuento». Pero ese se había opuesto la primera vez. La segunda vez el ya no estaba en el Jurado, porque me lo dijo que no consentía ser jurado más veces en ese premio. Dije, pues, voy a probar fortuna otra vez, y esa segunda vez me dieron el Premio Lazarillo. O sea, que lejos de ser el tema religioso, en ese momento político de España, lejos de ser un apoyo para que me dieran el premio, pues fue una dificultad, porque gente muy rigurosa lo rechazaba por ese tema (Ayuso, 2010).

Para Del Amo, este premio fue el espaldarazo a su carrera ya que le dio a conocer al gran público. Así, lo reconoció la autora.

> Gané el Premio Lazarillo. Yo ya había publicado bastantes cosas, pero para mí el Premio Lazarillo (por eso digo que yo agradezco los premios) fue un paso muy importante; porque fue el paso de un darme a conocer, e ir a librerías, no tan especializadas como las que vendía Escelicer, que eran un ambiente más reducido. Se hizo una primera edición, en un libro grande, que entonces costaba 100 pesetas, y se consideraba un libro de regalo, con unas ilustraciones a todo color muy bonitas, de Dora Roda, y eso se reeditó varias veces. También pasó que la editorial cerró, y ya lo he vuelto a reeditar en una colección de bolsillo, que era lo que yo quería, para que llegase a mucho público. Para mí fue dar un paso importante hacia el gran público (Ayuso, 2010).

La creación del Premio Lazarillo fue un paso importante para la literatura infantil y juvenil española.

> Anteriormente, entre los Premios Nacionales de Literatura yo creo que a Antoniorrobles ya le dieron uno. Pero no lo sé seguro. Antoniorrobles recibió algún premio importante por su obra de literatura infantil, en los años 30 o así, pero eso se había perdido. Por eso, el Premio Lazarillo fue un hito dentro de literatura infantil, porque marcó una entrada en premios importantes para literatura infantil (Ayuso, Addenda II).

En 1964 Del Amo ganó el Premio Nacional de Colaboraciones en Revistas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Información y Turismo. Por eso, es frecuente leer en sus biografías que «ha publicado más de mil colaboraciones en revistas infantiles y juveniles a lo largo de quince años de ininterrumpida labor y acaba de recibir el premio del Ministerio de Información y Turismo dedicado a este tema» (Amo, 1965). Del Amo confesó: «Sí, tenía una dotación de cierta importancia. Fue un reconocimiento de méritos. Cualquier premio es un reconocimiento de méritos, y siempre anima» (Ayuso, Addenda II)[36].

En 1978 Montserrat del Amo obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en su primera convocatoria por *El nudo*. Los Premios Nacionales de Literatura «tienen como objetivo estimular la creación literaria mediante el reconocimiento público de la labor de los autores cuyas obras han destacado especialmente a juicio de un jurado de expertos en cada modalidad. Igualmente se reconoce la labor en la difusión de la cultura de determinadas entidades y profesionales» (Premios convocados por el ministerio, 2019). Actualmente el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Literatura Infantil y Juvenil «se concede a una obra escrita en este género literario por un autor o autora española en cualquiera de las lenguas del Estado y editada en España en su primera edición» en el año inmediatamente anterior (Premios Nacionales de Literatura / Modalidad Literatura Infantil y Juvenil, 2019). En su origen, el autor debía presentarse como candidato al galardón para que el jurado fallara el premio.

> Cuando empiezan los Premios Nacionales de Literatura, en ese momento yo me sentí obligada a presentarme. Ahora se dan por la obra realizada, que me parece mejor, pero en ese momento no. A los primeros premios había que presentarse con una obra original, al Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, cosa que en los demás Premios Nacionales no se ha hecho nunca, siempre ha sido por decisión del jurado. Pero en ese momento era así. Yo quería presentarme a esa primera convocatoria. Tenía yo una colección de cuentos ya preparada, pero cuando ya se iba a cerrar el plazo dije: «No, yo tengo otra idea, voy a ver si la consigo hacer». Fue *El Nudo*, y parece que interesó la obra (Ayuso, Addenda II).

36 Para presentarse a este galardón la autora llevó a cabo unas listas con la relación de sus colaboraciones, que proporcionó en esta investigación.

En 1979 fue nominada para representar a España en el Premio Internacional Hans Christian Andersen.

> Ahí está; todavía no sé. El Andersen lo que pasa es que lanza mucho al escritor hacia la traducción de los libros. Al escritor español, de adultos también, se le traduce poco, en relación con la importancia que tiene nuestra literatura. Al anglosajón se le traduce en seguida al castellano, francés, inglés, alemán, pero el español es poco traducido. El Andersen, pues, sería un poco el romper otro tipo de ámbito, el poder acceder a las traducciones (Ayuso, Addenda II).

En los últimos años, la escritora recibió galardones para premiar el conjunto de su obra literaria. En 1993 obtuvo el Premio Complutense de Literatura Infantil y Juvenil. Ese mismo año se alzó con el Premio Cervantes Chico de Literatura Juvenil, en su II Edición. Organizado por el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, distingue a un escritor de lengua castellana cuya trayectoria creadora haya destacado en el campo de la literatura infantil. En 2005 la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil dirigió una propuesta para proponer a Montserrat del Amo a la Real Academia Española de la Lengua con el objetivo de que hubiera en la institución un autor que representara al sector (Villar, 2005). Sobre ello, también habló la escritora.

> Hace cinco o seis años, la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil quiso crear, con muy buena voluntad, una especie de creación de ambiente con vistas a la posibilidad de un autor de literatura infantil en la Academia. Entonces se pasaron unas hojas de firma, un poco con mi nombre, para hacer un poco de fuerza para decir: «Hombre, señores académicos…» Por ejemplo, un cambio de situación, cuando le hicieron Académica a Carmen Conde. Carmen Conde había hecho literatura infantil con seudónimo de Florentina del Mar. Cuando llegó a la Academia, voluntaria o involuntariamente yo eso no lo sé, pero no citó esa faceta suya. No dijo nunca que ella había hecho literatura infantil con seudónimo de Florentina del Mar. En cambio, cuando ya han hecho Académica a Ana María Matute, sí que nombró el Premio Lazarillo, que había recibido específicamente por literatura infantil (Ayuso, 2010).

En 2007 obtuvo el III Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil. Creado en 2005 por la Fundación SM, cuenta con la colaboración del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), el International Board on Books for Young People (IBBY) y la Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe de Unesco (OREALC), con el apoyo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. El premio tiene el propósito de recompensar la trayectoria creadora de los escritores para niños y jóvenes de Iberoamérica.

Por último, Del Amo recibió diferentes homenajes por su trayectoria literaria. En 1998 la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil homenajeó a la autora con motivo del cincuenta aniversario de la publicación de su primera novela *Hombres de hoy, ciudades de siglo*, con una exposición y una mesa redonda monográficos sobre la autora.

> Con motivo de cumplirse el 50º aniversario de la publicación de *Hombres de hoy, ciudades de siglo* (Madrid, Hijos de Gregorio del Amo, 1948), la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil dedica este homenaje a Montserrat del Amo como reconocimiento a una labor plasmada en más de cincuenta libros publicados desde entonces, numerosos artículos y colaboraciones en la prensa, conferencias y cursillos impartidos que convierten a nuestra autora en figura indiscutible en la actual Literatura Infantil y Juvenil Española.
> Cuatro paneles bien presentados (el diseño y montaje estuvo a cargo de «mayo y más»), nos daban noticia de sus títulos, trabajos para el teatro, revistas, traducciones y una extensa bibliografía. El acto fue organizado por Jaime García Padrino y Pilar Mateos, con música de «Fragmentos de *La noche* (cuento musical), de José de la Vega, sobre un texto de Montserrat» (Hiriart, 2000: 5-6).

El homenaje de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil se repitió en 2008 con motivo del sesenta aniversario. Entonces se llevó a cabo la «Exposición Cuentos son amores… Montserrat del Amo: 60 años narrando y escribiendo historias». Ese año fue también homenajeada por la Universidad de Almería en el Congreso Internacional sobre Literatura Infantil y Juvenil (Aguirre, 2008). En 2010 la Universidad de Castilla-La Mancha organizó el homenaje «¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar» (Campos, Núñez y Martos, 2010).

En 2010 recibió en Santiago de Chile un galardón honorífico en el I Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil (CILELIJ) de la Fundación SM en homenaje a su labor como una de las figuras más destacadas de la LIJ iberoamericana.

> Hicieron un homenaje dentro de ese Congreso a varios escritores y yo representaba a España. Yo cuando recogí ese Premio, una placa muy bonita que nos dieron, dije a los presentes: «En realidad yo les brindo a ustedes el homenaje porque si no hubiera sido por los críticos, por los mediadores del libro, que me han acompañado desde el principio, opinando, criticando y orientándome, yo no hubiera llegado a escribir, a aprender el oficio que hoy he aprendido, así que este premio por lo menos vamos a mitad, entre quienes lo estaban dando y yo misma (Ayuso, 2010).

Un año antes de su fallecimiento, Del Amo fue homenajeada en el Festival Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil que, organizado por la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la Fundación Santillana, la Casa de América y la Cátedra Vargas Llosa, se celebró en 2014 en la Casa de América en Madrid.

De forma póstuma, el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) a través del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Centro de Ciencias Humanas y Sociales organizó en 2015 el III Congreso Internacional «Hombres y mujeres de hoy: Tradición y modernidad en la ficción infantil y juvenil (España y América Latina)». Homenaje a Montserrat del Amo (La madre de la Literatura Infantil y Juvenil española, 1927-2015).

En 2016, la familia de Montserrat del Amo donó el legado completo de la escritora, compuesto por más de 15.000 documentos, a la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, en donde se rindió un homenaje a la autora con motivo del primer aniversario de su fallecimiento. Para ello, se organizó un ciclo de jornadas en las que se reunieron especialistas en la obra de la autora. Todo ello pone de relieve la importancia de Montserrat del Amo en la literatura infantil y juvenil en español.

## Cronología[37]

1927. Montserrat del Amo y Gili nace el 15 de junio en Madrid. Es la más pequeña de los nueve hijos del matrimonio Álvaro del Amo y Juana Gili, descendientes ambos de dos familias de editores y libreros.

1933. Inicia sus estudios en el Colegio Nuestra Señora de Loreto.

1936 -1939. De los nueve a los doce años, sufre la guerra civil española, en la que pierde a su hermano Juan y su padre es encarcelado temporalmente.

1939. Reanuda temporalmente sus estudios en el Colegio Nuestra Señora de Loreto.

1942. Estudia Perito Mercantil en la Escuela Superior de Comercio a petición de sus padres.

1943. Enferma de tifus y es cuidada por su madre en El Escorial durante una temporada.

1945. Aparecen las primeras publicaciones de la escritora en la revista *Semilla*.

1947. Fallece su madre, Juana Gili, tras una larga enfermedad.

1948. Publica su primer libro, *Hombres de hoy, ciudades de siglo* en la editorial familiar de Hijos de Gregorio del Amo. Empieza a colaborar en la revista *Letras* hasta 1956.

1949. Aparece su segunda novela, *Fin de carrera*.

1950. Escelicer empieza a publicar las novelas juveniles de la escritora.

37 Se ha tenido como base el currículum vítae personal de la escritora. Además, las cronologías de Hiriart (2000 y 2006), García Padrino (2007), VV. AA. (2008), Moreno Valcárcel (2014) y Torrecilla (2015).

1951. Entre 1951 a 1953, Del Amo se encargó de la sección infantil de *Letras* que incluía: «La página de Jeromín» y «La página de Marisa».

1952. Empiezan sus colaboraciones en la revista *Volad*, donde publica hasta 1962. En esta cabecera la autora se encargó de la sección «Pluma al Viento» sobre creación literaria.

1956. Recibe el Premio Abril y Mayo por su novela *Patio de corridor*.

1957. Habla unas palabras en memoria de Elena Fortún al inaugurarse la estatua de la creadora de *Celia* en el Parque del Oeste en Madrid.

1958. Es Lista de Honor del Premio Internacional Hans Christian Andersen por *Patio de corredor*.

1959 y 1960. Viaja a París en compañía de su amiga María de los Ángeles Ruiz de la Prada para perfeccionar el idioma francés, lo que plasmará en su novela *Estudiantes en París*.

1960. Obtiene el Premio Lazarillo por *Rastro de Dios*, tras presentarse por segunda vez. Fue el espaldarazo definitivo para su trayectoria. Es el primer libro de los tres títulos que escribió con el protagonista de «El Sentao».

1961. Comparte un estudio en el Barrio del Pilar con la ilustradora y pintora María de los Ángeles Ruiz de la Prada, que inspiró la serie de relatos y novelas de Los Blok.

1962. Inicia sus colaboraciones en la revista *Bazar* donde publica hasta 1970.

1963. Segundo galardón de Teatro de Premios Bazar por «La noche». Escribe en *Valentín*.

1964. Obtiene el Premio Nacional de Colaboraciones en Revistas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Información y Turismo. Publica *La hora del cuento* a petición del Servicio Nacional de Lectura.

1965. Escribe la biografía *Juana de Arco*.

1966. Entre el 19 de junio y el 17 de julio, TVE emite *Patio de corredor* en una serie de cinco capítulos con guion adaptado por Del Amo. Publica *Estudiantes en París*, novela finalista del primer Premio Ciudad de Madrid. Del Amo escribió en *Luna Nueva* en 1966 y 1967.

1967. Inicia su colaboración en la revista *Genial* que se extiende hasta 1970.

1968. TVE emite *Zuecos y naranjas*.

1969. Premio Doncel por *Zuecos y naranjas*. Desde 1969 a 1972 Del Amo colaboró en *Molinete*.

1970. Inicia los estudios de Bachillerato con cuarenta años. Premio Hucha de Plata de Cuentos de la Confederación Española de Cajas de Ahorros por «Las reglas del

juego». La Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ) premia *La fiesta*.

1971. Aparece la primera novela de la serie narrativa de los Blok, por la que recibe el Aro de Oro a la popularidad de TVE. Premio al Mejor Libro del Año de la Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI) por *Chitina y su gato*.

1972. Del Amo colaboró en *Banda Azul* desde 1972 hasta 1980.

1974. Recibe el Premio Nuevo Futuro por *La torre*.

1976. Obtiene la Licenciatura en Filosofía y Letras, especialidad de Literatura Hispánica, en la Universidad Complutense de Madrid, y empieza a enseñar Lengua y Literatura Española en el colegio Santa María de las Nieves.

1977. Fallece su padre Álvaro del Amo.

1978. Obtiene el primer Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por su obra *El Nudo*.

1979. Nominación española para el Premio Internacional Hans Christian Andersen. Participa en el I Simposio Nacional de Literatura Infantil en El Paular en Madrid.

1980. Lee la conferencia «Padre, en tus manos entrego mi espíritu», en el programa *Las siete palabras de la pasión* de Radio Nacional de España. Desde este año y hasta 1986 participó en treinta y siete Campañas de Animación a la Lectura de la Biblioteca Escolar en Peñaranda de Duero, Medina del Campo, Toledo, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife y Las Navas del Marqués.

1981. Reedita *Rastro de Dios y otros cuentos.* Forma parte del primer Comité Ejecutivo de la Asociación Española de Amigos del IBBY.

1982. Aparece el volumen *Cuentos para bailar*. Participa en el II Simposio Nacional de Literatura Infantil en el Palacio de Magalia, en Las Navas del Marqués en Ávila.

1983. Publica *La piedra de toque*.

1985. Abandona la docencia para dedicarse plenamente a la creación literaria. Publica el ensayo *Historia mínima de Madrid*.

1986. Colabora en el suplemento infantil *Mini Dominical* hasta 1988. Publica el volumen *Cuentos para contar*.

1987. Segundo Premio Gran Angular por *La encrucijada*.

1988. Edita *El abrazo del Nilo*. Participa en diversos actos para hijos de emigrantes españoles en Alemania organizados en las ciudades de Colonia, Dortmund, Remscheid, Solingen y Essen.

1990. Aparece *Tranquilino, rey* que estuvo retenido por la censura.

1991. Mejor Libro del Año de la Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI) por *La casa pintada* inspirada en sus viajes a China. Acude a la Miami Book Fair International.

1993. Recibe por toda su carrera el Premio Complutense de Literatura Infantil y Juvenil y el Premio Cervantes Chico de Literatura Juvenil. Participa en un acto del Instituto Cervantes de Nueva York y en el I Congreso Nacional del Libro Infantil y Juvenil en Ávila de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.

1994. Nueva edición revisada de la novela *Patio de corridor*. Estreno del cuento poético *La noche*, con letra de Montserrat del Amo y música de José de la Vega, en un concierto de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española en Madrid. Participa en el I Simposio organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Salamanca.

1997. Participa en las I Jornadas sobre Literatura Infantil de la Universidad de Cádiz.

1998. Homenaje de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil con motivo del cincuenta aniversario de la publicación de su primera novela. Edición conmemorativa de el relato *Niña y Dos*. Dirige el curso «El auge de la Literatura Infantil y Juvenil» en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid.

2000. Participa en un acto del Instituto Cervantes de Chicago.

2001. Inicia su colaboración con la revista *Supergesto* en la que escribe hasta su fallecimiento.

2002. Publica *Los hilos cortados*. Acude a la Primera Feria Internacional del Libro y la Comunicación de Guayaquil en Ecuador e interviene en «Un verano de cuentos» en Madrid.

2003. Con *La reina de los mares* comienza la publicación de una serie de libros que, en forma de prosa poética, toman alguna canción popular como hilo argumental. Repite en «Un verano de cuentos» en Madrid.

2004. Imparte una conferencia sobre «El valor de los símbolos» en la Universidad de Alicante. Interviene en la Feria del Libro Infantil y Juvenil de México, en la Feria del Libro de Córdoba o en «Un verano de cuentos» en Madrid.

2005. Dicta las conferencias «Narración oral» en el curso de Literatura Infantil y Juvenil de la UNED y «Los personajes de la literatura juvenil» en los Cursos de Veranos de la Universidad Autónoma de Madrid.

2006. Publica *Cuentos contados*. Obtiene el Premio de Literatura de la Fundación Álvaro Mutis. Participa con conferencias y mesas redondas en la Universidad de Castilla-La Mancha, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Universidad de Sevilla, la Universidad Complutense de Madrid o en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

2007. Recibe como reconocimiento a toda su obra el Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil. Nueva edición de *El nudo*. Interviene en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir y en la Unviersidad de Valencia.

2008. Es Premio Platero del Club del Libro en Español. «Exposición Cuentos son amores… Montserrat del Amo: 60 años narrando y escribiendo historias» con motivo del sesenta aniversario de su primera novela. Homenajeada por la Universidad de Almería en el Congreso Internacional sobre Literatura Infantil y Juvenil. Repite en la Segunda Feria Internacional del Libro y la Comunicación Expolibro de Guayaquil en Ecuador. Participa con actos y conferencias en la Biblioteca de Chichicastenango en Guatemala, la Universidad San Carlos de Guatemala, la Feria del Libro de Guadalajara en México, el Simposio del Ministerio de Cultura en El Paular, el Salón del Libro Infantil y Juvenil de Madrid, la Universidad de Valencia, la Fundación Bromera en Valencia, la Universidad de Extremadura, la Universidad de La Coruña, la Universidad de Castilla-La Mancha o la Universidad de Almería.

2010. Publica *El río robado* inspirado en uno de sus viajes a Guatemala. Homenaje en el I Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil (CILELIJ) en Santiago de Chile en donde sufre un terremoto. La Universidad de Castilla-La Mancha organizó el homenaje «¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar». Participa con la Universidad de Castilla-La Mancha o Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

2011. Interviene en la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha o el Salón del Libro Infantil y Juvenil de Madrid. Dicta unas palabras en memoria de Isabel Niño en la entrega de premios CCEI (Comisión Católica Española de la Infancia) en Madrid.

2012. Repite en el Salón del Libro Infantil y Juvenil de Madrid.

2013. Edita *Las Brit del 38*, su última obra publicada en vida para la que se aisló en una aldea de Galicia para escribirla. Participa en diversos actos en Guayaquil en

Ecuador, entre otros, en la Universidad San Carlos de Guatemala y repite nuevamente en el Salón del Libro Infantil y Juvenil de Madrid.

2014. Es homenajeada en el Festival Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil que, organizado por la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la Fundación Santillana, la Casa de América y la Cátedra Vargas Llosa, se celebró en la Casa de América en Madrid. Imparte una charla sobre juegos de creatividad en la Universidad Complutense de Madrid.

2015. Fallece el 26 de febrero en Madrid a los 87 años de edad. Se publican de forma póstuma el libro *El turbante rojo* y la colaboración «Un regalo sorpresa» en *Supergesto*. El CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) organiza póstumamente el III Congreso Internacional «Hombres y mujeres de hoy: Tradición y modernidad en la ficción infantil y juvenil (España y América Latina)». Homenaje a Montserrat del Amo (La madre de la Literatura Infantil y Juvenil española, 1927-2015).

2016. La familia de la escritora dona el legado completo de la escritora, compuesto por más de 15.000 documentos, a la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, que rinde un homenaje a la autora con motivo del primer aniversario de su fallecimiento.

2018. Aparece de forma póstuma la novela *La vida no tiene música de fondo*.

«Yo escribía
cuentos para los niños
y versos para nadie»
(«Yo» de Montserrat del Amo)

## Capítulo II. Una obra múltiple. La clasificación por géneros de la obra de Montserrat del Amo

En este capítulo, se presenta la obra de Montserrat del Amo a través de los principales géneros y subgéneros cultivados por la escritora.

### Crítica

Los críticos y estudiosos de la escritora no han abordado la clasificación genérica de la obra completa de Montserrat del Amo, por ello se ha considerado relevante llevarlo a cabo, a la vista de los innumerables géneros que cultivó.

Toral en *Literatura Infantil Española* (1957: Vol. I, 154-155) presentó de forma cronológica breves reseñas de los primeros títulos de Del Amo, dentro del capítulo dedicado al siglo XX, pero no llevó a cabo una clasificación cronológica de la autora.

Bravo-Villasante en *Historia de la Literatura Infantil Española* (1963: 223) se ocupó brevemente de la novela *Patio de corredor* y el cuento *Rastro de Dios*. Pero, dentro de la brevedad de un manual general sobre historia de la literatura infantil no tuvo tiempo para catalogaciones genéricas.

Sarto en «La literatura para niños en lengua castellana» se refirió brevemente a la obra narrativa de Del Amo, aunque centró su análisis en el cuento más popular y premiado de la autora entonces, *Rastro de Dios*.

Gómez del Manzano, en *El protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX*, y junto con Fährmann, en *El niño y los libros. Cómo despertar una afición*, se ocupó también de la narrativa de Del Amo. La especialista en literatura infantil y juvenil analizó brevemente algunas de las novelas y cuentos más populares de la escritora: *Montaña de luz*, *Misión diplomática*, *Chitina y su gato*, *Zuecos y naranjas*, las novelas protagonizadas por los Blok, *El nudo* o *La torre*. Tampoco Gómez del Manzano clasifica en cuanto al género los libros de Del Amo, pero los incluye dentro de la corriente de la narrativa realista del siglo XX.

García Padrino ha llevado a cabo varios estudios sobre la obra de Montserrat del Amo (1992; 2007; 2010 y 2018). García Padrino ha establecido una clasificación cronológica de la obra que ha incardinado dentro de la evolución experimentada por la literatura infantil en los siglos XX y XXI. Para García Padrino, la evolución de la narrativa de Del Amo obedece a la experimentada por esta literatura. El especialista agrupó las novelas de

Del Amo en varios grupos, según el género, en un primer intento de clasificación genérica: las primeras corresponden a un bloque de temática social, las protagonizadas por «El Sentao», aquellas del personaje colectivo de Los Blok, obras de relaciones del protagonista y su entorno, las de asunto histórico, influidas por la narración oral, de temas sociales y humanos, o las nacidas de una canción popular.

Hiriart en *Vocación y oficio: Montserrat del Amo* abordó el análisis cronológico de los libros de la escritora correspondientes al género de la narrativa. También, analizó algunos títulos de otros géneros literarios, como el teatro, el ensayo o el guion de la obra musical «La noche». Hiriart en cambio no llevó a cabo una clasificación genérica de la producción de Del Amo. En la monografía, las obras se presentan de forma cronológica.

En 2006 Hiriart editó el libro *Cuentos* de Montserrat del Amo en el que se centró en el género del relato breve al reunir tres títulos significativos de la escritora. Con el título dado, *Cuentos*, la estudiosa da por sentado que las tres narraciones responden a este género literario, pero el primer título responde mejor al concepto de novela corta. Ello demuestra la confusión en cuanto a los géneros en la producción de Del Amo.

Rodríguez centró su estudio en la narrativa de la autora, pero no distinguió el aspecto genérico (Rodríguez, 2004: 12). Por ello, las novelas de menor extensión y los cuentos no se diferencian tampoco en este trabajo.

Díez en *Cuentistas madrileñas* (2006) dedicó un capítulo a los cuentos o relatos breves de Del Amo. Se trata, por lo tanto, de un estudio enfocado a la narrativa breve. Aunque tuvo el acierto de incluir los cuentos editados en prensa, la autora no proporcionó sin embargo una clasificación de los cuentos de Del Amo.

Sáiz llevó a cabo en 2008 un artículo sobre la narrativa de Montserrat del Amo, en el que hizo un intento de clasificación parcial de la producción de la autora. La estudiosa catalogó la obra de Del Amo en cuatro bloques o grupos: novela histórica, realista, religiosa y de grupo. Es una catalogación superficial, pero hay que reconocerle que ha sido uno de los primeros intentos de clasificación de la obra de Montserrat del Amo.

En 2010 se publicó un breve artículo, anticipo de este trabajo, en el que se presentó una clasificación cronológica de la obra de la autora y otra genérica tomando por primera vez el conjunto de la obra completa de la escritora, incluyendo sus libros y sus colaboraciones en prensa. Además, la clasificación no se centró solamente en la obra narrativa. Se trató de presentar la obra completa de Montserrat del Amo teniendo en cuenta todas sus materializaciones genéricas. Fue, por lo tanto, la primera clasificación cronológica y genérica de la obra de Montserrat del Amo.

Por último, Torrecilla presentó en 2015 *La obra narrativa de Montserrat del Amo*. En esta publicación, la autora seleccionó la narrativa de la escritora, si bien es consciente de la importancia de los otros géneros literarios.

> El corpus literario objeto de estudio lo compone la obra narrativa completa de Montserrat del Amo dirigida a un público infantil o juvenil.
> Si bien la obra de la autora es más extensa, puesto que son muchas sus aportaciones a otros géneros, hemos creído conveniente centrarnos únicamente en su creación narrativa […] (Torrecilla, 2015: 16)

Además, Torrecilla limitó la obra narrativa a la publicada en libro. «Del conjunto de la obra narrativa excluimos las colaboraciones en prensa» (Torrecilla, 2015: 16), pero fue consciente de que también hay obra narrativa publicada en prensa.

A la vista de este repaso, se ha creído importante una presentación genérica de la obra completa de Montserrat del Amo que describa los géneros y subgéneros que la escritora cultivó de forma precisa y científica.

## Distinción terminológica

La terminología vinculada a los géneros en ocasiones no está muy clara. Se suelen emplear términos como sinónimos que luego no lo son, además se suelen confundir los conceptos. García Berrio y Huerta Calvo así lo han destacado. «[…] no será ocioso insistir en alguna precisión terminológica, a fin de intentar clarificar palabras que a veces se usan de manera sinonímica o no, como *género, subgénero, forma, modalidad*, etc.» (2015: 145) Los dos estudiosos citan en esta obra a Claudio Guillén que, en el ensayo *Entre lo uno y lo diverso*, distinguió cuatro conceptos: cauces de presentación, géneros, modalidades y formas. Cauces de presentación sería la narración, actuación y enunciación, es decir, épica, dramática y lírica, respectivamente. Las modalidades se refieren a una nota parcial y no global de la obra en cuestión y ponen, como un ejemplo, la alegoría. Las formas son los procedimientos de interrelación de los diferentes elementos de un texto, como la versificación, los capítulos o diálogos.

Los términos de géneros y subgéneros se van a tratar en esta clasificación. Del primero dicen: «Géneros propiamente dichos, definidos tanto formal como temáticamente: por ejemplo, la *tragedia*, la *epopeya*, la *égloga*, el *ensayo*…» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 145) Más adelante se refieren a subgénero:

> En todo caso y para mayor claridad preferimos añadir un quinto término, más tradicional, a los propuestos por Guillén: el de subgénero, a fin de comprender las especies incluidas dentro de un género, bien por razones de forma, como las que acabamos de apuntar, bien por razones de tema; en este último caso los *subgéneros* serían el resultado de cruzar algunos *cauces de presentación* o *modalidades* con el núcleo genérico; por ejemplo, *poema alegórico, novela paródica, diálogo satírico, epístola poética*… (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 145)

Para intentar aclarar más estos conceptos, es de utilidad recurrir a Spang. Este defiende la existencia de cinco niveles de abstracción, los cuales permiten entender más claramente la noción de género. En el primero estarían las «manifestaciones verbales»; en el segundo el sistema de la «literatura»; en el tercero, «la forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte»; en el cuarto el «grupo al que pertenece» una obra y en quinto lugar la «obra literaria individual» (Spang, 2011: 15).

Las formas básicas de presentación responden a la tríada clásica establecida por Platón, lírica, épica y dramática, que a lo largo de los siglos se ha ido interpretando de diferentes formas de acuerdo a la historia de la teoría de los géneros (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 93-140). Habría que añadir el género didáctico a estas formas básicas, pero no todos los estudiosos lo hacen. Sí, lo llevan a cabo García Berrio y Huerta Calvo. «[…] añadimos a esa tríada los géneros didáctico-ensayístico, que dan cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional, aunque en ella no se denote siempre una voluntad artística bien definida […]» (2015: 147).

El grupo al que pertenece la obra se corresponde con la noción de género. Según Spang, el género literario se define en base a diferentes criterios: cuantitativos, lingüístico-enunciativos, métricos, estilísticos, funciones lingüísticas y registros, rasgos enunciativos, temáticos o históricos y sociológicos. Por eso, la definición de género es compleja y ha cambiado a lo largo del tiempo. Cita Spang a Garrido Gallardo: «Pero si algo hay claro en la cuestión de los géneros es la empírica movilidad de los mismos, sus continuas sustituciones y sus diferencias en el espacio y en el tiempo» (Spang, 2011: 39). Y concluye: «El género literario es un fenómeno complejo cuya definición obedece a un cúmulo de rasgos diversos y variables» (Spang, 2011: 40).

Muchos géneros son fruto de la contaminación de las formas básicas (lírica, épica, dramática y didáctica), es decir, que responden a características de varias formas básicas. En definitiva, el género es una ayuda para el investigador, nunca un corsé, es decir, debe usarse como herramienta para acercarse a la hermenéutica de una obra o texto. «La clasificación es inherente a la labor del científico, y considerar el problema del género a

la hora de abordar el estudio de la obra o del «significado de la obra» individual no es asunto incompatible ni hermenéuticamente imposible, sino recomendable» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 143).

## Los géneros en la literatura infantil y juvenil

Los especialistas en literatura infantil y juvenil han estudiado los géneros en relación a esta literatura. Sotomayor ha estudiado la especificidad del lenguaje literario en los géneros literarios mediante el análisis de obras de literatura infantil y juvenil publicadas en España en los últimos veinte años.

> Naturalmente, este *plus* de significación que el lenguaje literario tiene frente al lenguaje estándar se debe a la forma de decir, o sea, a los rasgos que caracterizan el discurso propio de cada uno de los géneros. Es obvio que un mensaje literario dicho de otra manera, es decir, despojado de su forma, pierde o cambia su significado, pierde su potencial connotativo y con ello su carácter literario […] Es preciso, por tanto, tener presentes aquellos rasgos de estilo o forma de decir que hacen literario el discurso narrativo, el poético o el dramático a la hora de valorar la entidad literaria de una obra para niños, porque sólo mediante el contacto directo con lo literario se podrá desarrollar su competencia comunicativa literaria y con ello, la posibilidad de conocimiento del mundo, de construcción personal y de vivir intensamente mediante las experiencias gratificantes que proporciona la ficción (Sotomayor, 2000: 29).

En narrativa, Colomer, en *La formación del lector literario,* ha dedicado un capítulo a los géneros literarios más cultivados en la literatura infantil y juvenil contemporánea. Destaca que ha ganado terreno la literatura fantástica frente al realismo imperante en los años inmediatos a la posguerra.

> Resulta evidente que las corrientes fantásticas han triunfado sobre el realismo social y sobre los presupuestos educativos predominantes durante las décadas posteriores a la posguerra mundial; si bien cabe recordar que, en España, el predominio realista se sitúa en la década de los sesenta, cuando la literatura infantil y juvenil inició su recuperación después de la regresión experimentada a causa de los criterios impuestos en esta área por la dictadura franquista (Colomer, 1998: 182).

Para la especialista, las corrientes culturales han podido beneficiar la consolidación de la fantasía en la literatura infantil. Pone como ejemplo el realismo mágico cuyos presupuestos son muy idóneos para la introducción del elemento fantástico como una manera de ver o interpretar la realidad. Pero Colomer va más allá en su explicación. La especialista encuentra la justificación de este hecho en las funciones literarias y educativas de la literatura. El realismo se asocia a la tradicional función educativa,

mientras que la fantasía se relaciona con la función literaria. «Así, el auge de la fantasía se produce a partir de un énfasis explícito en la función literaria que lleva a la descalificación del realismo, tachándolo de ficción ligada a la función educativa» (Colomer, 1998: 183). En la actualidad, se reivindica la fantasía como un valor educativo.

> La defensa de la fantasía desborda, además, el campo literario para invadir el axiológico cuando reivindica la imaginación como un valor personal y coherente con las nuevas propuestas educativas. Desde esta posición, su introducción en la narrativa infantil y juvenil resulta un fenómeno inevitable, no ya de forma defensiva —argumentando su inocuidad—, sino, justamente, proclamando su virtud educativa (Colomer, 1998: 183-184).

La especialista ha distinguido, en el capítulo de los géneros literarios más abordados en la narrativa infantil y juvenil, cuatro bloques o tendencias genéricas.

En primer lugar, destaca el bloque de la fantasía moderna. Para Colomer la fantasía es el género literario más tratado en las obras contemporáneas dirigidas al niño y al joven. La especialista divide en dos grupos el género: las obras de fantasía y los libros protagonizados por animales humanizados. En las obras fantásticas, la fantasía aparece con nuevos usos en la literatura juvenil actual. Con ella se construyen «nuevos imaginarios de ficción» normalmente a través del humor (Colomer, 1998: 184). Algunas fórmulas de creación son las siguientes: alteración de la vida de los personajes con la introducción de un elemento fantástico, desarrollo de fenómenos o mundos posibles fantásticos, desmitificación de los elementos fantásticos tradicionales o el juego metaliterario de la narrativa. La fantasía se emplea para la resolución de los conflictos psicológicos de los personajes o la denuncia de los efectos de la sociedad posindustrial. En cuanto a la caracterización de los personajes, la fantasía es un valor que los convierte en seres de ficción positivos o negativos. En los libros de animales humanizados, siguen dos tendencias: la construcción de un mundo completo de personajes animales y la convivencia de humanos y animales. En cambio, se han perdido esquemas tradicionales como el punto de vista animal en obras realistas o de aventuras, en fábulas morales o en títulos de defensa de la naturaleza.

En segundo lugar, se encuentran los modelos de la literatura de tradición oral. La conservación a través de la modificación y actualización de la literatura tradicional es otra de las tendencias genéricas de la narrativa actual. Los autores conservan los modelos tradicionales, ya que consideran la literatura folklórica un legado histórico que hay que transmitir a los lectores. Otro motivo es que es más sencillo tomar referentes conocidos

por los lectores para la creación de personajes, esquemas o motivos narrativos. Para Colomer la narrativa ha llevado a cabo la «modificación de los modelos literarios propios del folklore» (Colomer, 1998: 185). Los cuentos han evolucionado adquiriendo presupuestos más acordes a las corrientes literarias actuales. Las obras se hacen más complejas debido a la mezcla de la tradición oral y la literatura escrita, de los elementos folklóricos tradicionales con los usos modernos de la fantasía. Debido a ello, «se ha alterado los rasgos característicos de los cuentos populares» (Colomer, 1998: 187). Se amplían de esta manera los temas y géneros dentro de la narrativa: mezcla de realidad y ficción, la utilización humorística de la fantasía o el juego experimental y participativo con el lector. La modificación más importante, para Colomer, es «la priorización de la dimensión psicológica de la maduración individual respecto de la habitual dimensión épico-social de los conflictos externos» (Colomer, 1998: 187). Por ello, el empleo de los elementos folklóricos no se hace externamente, sino que se hace un uso simbólico al servicio de la reflexión.

En tercer lugar, se encuentran las obras definidas por la construcción de una personalidad propia. Es el único género realista mayoritariamente abordado en la narrativa actual. Los argumentos se enriquecen con nuevos temas y comparten valores morales más acordes con la actualidad.

> El grueso de la ficción realista en el periodo analizado se dirige, así, a la ampliación temática producida en la narrativa actual […] y conlleva nuevos valores morales basados en la comprensión de las relaciones humanas y en la superación reflexiva de los conflictos personales (Colomer, 1998: 189).

Los argumentos ya no tratan tanto las relaciones interpersonales, la maduración personal, las relaciones entre amigos o las familiares. En cambio, «la gran mayoría de obras clasificadas en este grupo se centran en temas de gran dureza psicológica» (Colomer, 1998: 188). A pesar de la dureza de los temas, el mensaje final es siempre esperanzador. Entre los temas que se plantean, se encuentran las relaciones familiares conflictivas, en las que se cuestiona la actuación de los adultos, el dolor inherente a la condición humana, los conflictos sociales derivados de la nueva sociedad o el descubrimiento del amor en la maduración personal de los personajes (Colomer, 1998: 188-189). Hay dos grandes modelos en esta tendencia genérica. Primero, la narración con un protagonista infantil, normalmente femenino, y su entorno. Lo importante es la reflexión en primera persona que se une a la intimidad y al humorismo. Hay tres

modalidades en función del protagonismo que se le conceda al personaje: El niño-testigo que lleva a cabo una mirada nueva sobre el mundo, el niño que ofrece una descripción costumbrista y de descubrimiento de las relaciones interpersonales, y el niño que es el centro del conflicto afectivo. Segundo, la narración adolescente sobre la maduración. Incluye muchas veces como temática el divorcio de los padres. Los dos modelos llevan a cabo narraciones sincrónicas de las vidas de los protagonistas, es decir, a base de la yuxtaposición de temas y anécdotas. Suelen emplear diferentes voces narrativas, pero normalmente son niños y adolescentes que logran la identificación con el lector. Como suelen ser narraciones intimistas emplean materiales narrativos acordes (diarios, cartas, monólogos, etc.).

Colomer habla de un cuarto grupo en el que introduce los restantes géneros analizados. La especialista asegura que en la actualidad se cultivan menos géneros tradicionales, como las narraciones sobre fuerzas sobrenaturales, la aventura realista o las narraciones históricas. El género de terror se ha visto perjudicado por la tendencia sobreprotectora de la literatura y por la desmitificación a través del humor y la fantasía. En cuanto a la aventura, suele aparecer en la narrativa actual como producto de la imaginación de un personaje o en forma de narración paródica. La especialista considera varios motivos por los que ya no se escribe el género de la aventura: el hecho de que los medios de comunicación hayan dado a conocer buena parte del mundo quedando pocos escenarios para lo desconocido y la tendencia de respeto cultural hacia el *buen salvaje*. En el cultivo actual de la aventura, observa Colomer tres innovaciones: la incorporación de conflictos psicológicos de los personajes, ubicación en escenarios situados entre la realidad y la fantasía o entre la magia y la naturaleza, y la mezcla desenfadada de personajes y elementos de la aventura clásica. La narración histórica, según Colomer, se ha cultivado menos en España desde la llegada de la democracia, ya que el pasado del país se considera muy condicionado por la ideología franquista. Cuando los autores abordan el relato histórico, suelen emplear un personaje testigo que observa unos hechos del pasado que se quiere enseñar al lector. En esta perspectiva, se busca transmitir nuevos valores, como la tolerancia, la civilización, etc. La ciencia ficción no es apropiada para el lector adolescente. Pero se está dando un trasvase de moldes genéricos de adultos en la literatura infantil y juvenil, como es el caso de la ciencia ficción o la novela policiaca. La narración policiaca no es muy apropiada para el niño y el adolescente lector. La estructura narrativa de investigación-descubrimiento se ha aplicado a otros géneros literarios. Es cierto que se han ido incorporando elementos del género a la literatura infantil hasta llegar a obras

policiacas como la serie protagonizada por Felipe Marlot de Joaquim Carbó, pero empleando mecanismos actuales como el humor y la autorreferencia cultural. La novela social no se cultiva mucho tampoco. La temática social se trata en las novelas fantásticas o como tema secundario en el resto de géneros. Pero no hay un cultivo de la novela social como tal.

Colomer también ha estudiado dentro de los géneros literarios de la narrativa infantil y juvenil actual su vinculación con la edad de los lectores. Según la estudiosa, la edad del lector condiciona también el cultivo de los géneros. Según crece la edad y la competencia lectora, el número de géneros aumenta también. Además, los géneros son diferentes pues a unas edades interesan unos y no otros. Para las obras dirigidas a los primeros años no se cultivan muchos de los géneros, en cambio en las obras juveniles hay un género que no se cultiva: el de los animales humanizados. Incluso, los grupos genéricos se diversifican y aparecen en diferentes modalidades, a la vez que aumenta la edad del lector. Por último, los géneros suelen introducirse al final de una etapa de edad y se consolidan en la siguiente franja de edad mediante un esquema que puede resumirse en la estructura: introducción-auge y pervivencia.

Los géneros para lectores de 5-8 años. Debido a que esta edad es la más adecuada para los cuentos populares y fantásticos, el género predominante es el de la fantasía moderna. Se cultivan por igual los relatos protagonizados por animales humanizados o los de fantasía propiamente dicha. Las narraciones fantásticas se ocupan de «personajes o situaciones extraordinarias» (Colomer, 1998: 195) además, en menor medida, recurren al imaginario folklórico. La fantasía aparece al servicio de temas psicológicos. Se valora como elementos positivos el confort y la seguridad del hogar. En estas edades, no hay obras del género del terror, en cambio, se publican títulos que desmitifican a los seres terroríficos o que enseñan a vencer el miedo nocturno. Colomer constata la escasa presencia de libros realistas. Tampoco se cultivan géneros más complejos como la narración histórica, la detectivesca o la de aventuras. Solo la aventura se aborda, pero como «un simple anticipo de un género futuro, anticipo recibido aún desde la seguridad del hogar y a través de personajes interpuestos entre el lector y los personajes aventureros» (Colomer, 1998: 197).

> Efectivamente, los imaginarios presentes en este grupo de edad son de dimensiones espaciales reducidas y limitadas a mundos próximos a la experiencia infantil, aunque se introduzcan elementos fantásticos en ellos. De la misma manera, la maduración personal se refiere al enfrentamiento del protagonista con conflictos igualmente cercanos o bien

> acotados, tales como los celos fraternos o la necesidad de dominar los esfínteres (Colomer, 1998: 196).

En cuanto a la relación genérica y temática, los temas psicológicos se tratan especialmente en las obras de fantasía, mientras que las temáticas tradicionales aparecen en los títulos protagonizados por los animales humanizados.

Los géneros para lectores de 8-10 años. Colomer habla de que en estas edades se cultivan los mismos géneros que en la etapa precedente, sin embargo, es cierto que el cultivo es más rico y complejo. Si bien el género predominante sigue siendo la fantasía moderna, en cambio, disminuye en número e importancia la narración de animales humanizados, mientras que aparecen también obras de géneros complejos antes inexistentes. También aparecen obras inspiradas en el imaginario de la literatura oral. Colomer distingue tres tipos de obras: unas que explican el origen imaginativo de elementos de la naturaleza, otras que resuelven conflictos situados en el imaginario folklórico, y unas terceras que reelaboran de forma moderna los modelos tradicionales orales. Las obras fantásticas amplían sus variantes de forma que incluyen «personajes y situaciones extraordinarias» pero también «seres minúsculos», «poderes extraordinarios» y, sobre todo, «objetos animados» (Colomer, 1998: 198-199). Al margen de que se recurra a elementos de la tradición oral o esquemas modernos, las obras de fantasía serían un «instrumento especulativo sobre la realidad externa y próxima al lector» (Colomer, 1998: 199), es decir, proporcionan una historia imaginativa sobre la realidad inmediata del niño lector. En estas edades, se valoran como elementos positivos tres ámbitos: la naturaleza, la cultura y las actividades de fiesta. Los relatos de animales humanizados se cultivan en menor medida y de otra forma. Los animales ya no protagonizan mundos completos similares al de los humanos, sino que conviven con los hombres. Además, se acercan al modelo de los cuentos tradicionales buscando tres objetivos: peripecias de ingenio, lección moral para niños traviesos o parábolas sobre temas sociales. Se empiezan a cultivar otros géneros más complejos. La ciencia ficción aparece tratada desde dos perspectivas: la preocupación ecológica por el destino de la humanidad si no se cuida la naturaleza y a través de obras que presentan el mundo del espacio exterior. También aparecen obras de cierto misterio a través de fuerzas sobrenaturales o personajes que adivinan el futuro, pero no se cultivan aún las narraciones de miedo. Las obras realistas son escasas pero aparecen libros que se ocupan de la vida cotidiana de un personaje que reflexiona sobre las relaciones interpersonales con las personas de su entorno. Las obras

de aventuras están prácticamente ausentes, ya que la aventura aparece en la narración fantástica a través de la peripecia del personaje, pero siempre de forma bastante limitada. En cuanto a la relación de los géneros y los temas, Colomer no observa conclusiones significativas, ya que «en el género de fantasía moderna y en los modelos de tradición oral hace que estas fórmulas se utilicen para cualquier tema de forma indiscriminada» (Colomer, 1998: 201).

Los géneros para lectores de 10-12 años. En estas edades, hay que destacar que existe una mayor diversificación de géneros. Aumenta la narrativa realista considerablemente, aunque todavía la fantasía sigue siendo el género predominante. Desaparece por completo la narración de animales humanizados. Colomer destaca que la fantasía aleja los esquemas narrativos de la tradición oral de los modelos del cuento popular. El motivo para la especialista es que las narraciones se adaptan a la mayor edad de los lectores. En estas edades el juego con la tradición oral mediante la actualización es más complejo, por lo que se da un abanico más amplio. La fantasía predominantemente se basa en el juego cultural con la tradición, incluso se presenta de forma ambigua cuestionando su existencia o si es fruto de la imaginación de un personaje. La ficción realista aparece en las obras tratando aspectos sociales más amplios y atendiendo a la organización social. Las obras superponen diversos temas sociales. Es aquí en donde aparece el segundo género más cultivado en estas edades: «la construcción de la propia personalidad en su variante de relaciones interpersonales» (Colomer, 1998: 202).

> Se desarrolla aquí la fórmula antes aludida, e insinuada en el bloque anterior, consistente en situar un protagonista infantil en el centro de la vida cotidiana de su familia o barrio y en describir lo que ese protagonista hace, siente y observa en relación a los personajes de su entorno (Colomer, 1998: 202).

El tema de la maduración personal no aparece cultivado en estas edades, en cambio sí aparece en las obras de los primeros lectores y, posteriormente, en los libros dirigidos a lectores adolescentes de más de doce años.

> Parece como si se pensara que ambos extremos de edad enfrentan crisis madurativas individuales, mientras que el interés socializador de las edades intermedias lanzan los conflictos hacia las relaciones externas (Colomer, 1998: 203).

Los géneros de terror y de ciencia ficción siguen siendo poco cultivados. Mientras que las narraciones detectivescas presentan dos tipos: primero las obras de temática

psicológica o social que tratan peripecias infantiles tomando la estructura policiaca de la resolución de un caso mediante pistas; segundo los títulos que siguen fielmente el género mediante un protagonista detective que debe resolver un caso al hilo de una investigación de tipo deductiva a través de pistas, aunque emplee el humor o la parodia.

Los géneros para lectores de 12-15 años. Corresponde a la narrativa juvenil para adolescentes. Genéricamente es el bloque más variado y plural, por lo que cuantitativamente no hay ningún género más destacado que otro. Además, la complejidad de las obras conlleva que se encuentren mezclados varios géneros en un mismo título. «[…] la ficción para adolescentes resulta el grupo más singular y más variado respecto de los modelos literarios de la narrativa actual» (Colomer, 1998: 203). Si desaparecen ciertos géneros propios de las edades inferiores, como la narración de animales humanizados, en cambio se produce un aumento en el cultivo de géneros de la literatura de adultos como la ciencia ficción, la histórica, la policiaca, la de terror o la narrativa de temática social.

> Esta configuración está favorecida, lógicamente, por el debilitamiento de las limitaciones derivadas de la idea de que es preciso proteger a los niños y niñas o de que es imposible usar escenarios lejanos o razonamientos inferenciales complejos. Así, pues, el trasvase de la ciencia ficción o de la novela policiaca desde la literatura de adultos o la presencia del terror y la novela histórica se producen mucho más fácilmente en esta etapa lectora, mientras que la conciencia de que los intereses de los lectores se han ampliado hacia el exterior hace aumentar las temáticas sociales (Colomer, 1998: 203-204).

Colomer, entre los géneros cultivados, destaca la construcción de una personalidad propia. «La descripción de la vivencia individual de un protagonista, normalmente asociada a la maduración en la etapa adolescente, configura la tendencia más importante de la narrativa de esta edad» (Colomer, 1998: 204). El tema de la maduración de la personalidad determina la estructura narrativa, pues se emplea mayoritariamente el recurso del diario para vehicular la narración o, en su defecto, la focalización del narrador con el personaje protagonista, pero la voz es siempre el yo en primera persona. Un tema abordado es la prolongación de la adolescencia en la sociedad posindustrial, tanto en el mundo rural como en el urbano, y el tiempo de autonomía que el personaje consigue. También se tratan las relaciones personales desde la maduración y construcción de la persona protagonista. Para Colomer, el segundo bloque genérico en importancia es el social. «La segunda gran tendencia de la narrativa para adolescentes es la que trata temas sociales y consiste en la descripción y denuncia de situaciones de explotación económica

y de represión social» (Colomer, 1998: 205). Otro género tratado es la fantasía, si bien en menor medida que en las edades inferiores. La fantasía aparece ligada a tres modalidades: las fuerzas sobrenaturales, la ciencia ficción y la fantasía moderna. En la fantasía se busca «la creación de un clima de inquietud y ambigüedad entre realidad y fantasía al que el protagonista deberá enfrentarse» (Colomer, 1998: 206). Hay variación frente a las etapas anteriores.

> […] la fantasía moderna deja de asociarse con los conflictos psicológicos, con la simple irrupción desenfadada de un fenómeno insólito en la vida cotidiana y con la creación de mundos fantásticos como un juego de reglas […] las fuerzas misteriosas tampoco se proponen causar terror en el lector (o jugar a no causarlo), ni la ciencia ficción sigue exactamente las leyes del género (Colomer, 1998: 206).

También se cultiva mucho el género de aventuras que, para Colomer, «adopta decididamente la variante de aventura de supervivencia» (Colomer, 1998: 207). Aparece en mayor número que en las etapas anteriores.

> Por supuesto, no resulta extraño que la novela juvenil incluya el género narrativo de aventuras más que en ninguna otra etapa lectora. El héroe enfrentado a las fuerzas adversas que alcanza la afirmación de su personalidad o la ampliación temporal y espacial del escenario son características que han conducido a considerar la adolescencia como una etapa privilegiada para el disfrute de este tipo de ficción (Colomer, 1998: 207).

La aventura presenta tres notas características. En primer lugar, sirve para la maduración del personaje protagonista. En segundo lugar, los escenarios ya no son los tradicionales del género, sino que son mucho más complejos situados entre la realidad y la ficción. Y en tercer lugar, se superponen elementos y escenarios propios de otros géneros construidos muchos con elementos propios de la tradición cultural.

Sotomayor, en «Lenguaje literario, géneros y literatura infantil», aborda la especificidad del lenguaje literario en el género de la narrativa. La primera cuestión que se plantea la especialista es la clasificación de subgéneros narrativos y su relación con el receptor en la literatura infantil. Distingue un abanico amplio de géneros: cuento, narración breve, novela corta o novela. Especialmente significativa es la distinción entre la novela y el cuento.

> En cuanto que el cuento es un relato breve, de elementos condensados y altamente significativos, y la novela es, por el contrario, un relato de mayores dimensiones, más desarrollo argumental, personajes más matizados, etc. […] (Sotomayor, 2000: 29).

Debido a la complejidad mayor de la novela frente al cuento, Sotomayor concluye que el relato breve es más apropiado para primeros lectores, mientras que la novela es adecuada al lector juvenil.

> Si, por otra parte, consideramos que la competencia literaria de los niños es todavía limitada, habría que convenir que el cuento es el único género posible para los más pequeños, abriéndose para edades intermedias la posibilidad del relato más amplio y la novela corta, hasta llegar a la novela en lo que ahora denominamos literatura juvenil (Sotomayor, 2000: 29-30).

Ello conlleva la aparición de un género intermedio entre la novela y el cuento, la narración breve intermedia, que es muy empleada en la literatura infantil y juvenil.

> Se constata incluso la aparición e instalación en la literatura infantil de un nuevo tipo de relatos de extensión media, más amplios que el cuento pero sin llegar si quiera al terreno, bastante indefinido por otra parte, de la novela corta (Sotomayor, 2000: 30).

Sotomayor señala algunos rasgos propios del cuento dirigido al lector infantil y juvenil. Uno es la cohesión de la historia. Así, habla de que la historia tiene que estar totalmente cohesionada y dirigir al lector desde un principio que enganche a un final abierto que produzca un efecto único.

> […] la limitada capacidad connotativa de los receptores infantiles, inclinaría decididamente la composición del cuento hacia la historia única, fuertemente cohesionada, que conduzca sin vacilaciones, mediante un adecuado ritmo narrativo, desde un comienzo sugerente y estimulador de expectativas hasta un final que no decepcione […] un final abierto y no sometido a la necesidad de «persuadir» (Sotomayor, 2000: 30).

En las narraciones intermedias existe el riesgo para los escritores de romper la cohesión de la narración mediante la inclusión de episodios o escenas yuxtapuestas. A continuación, Sotomayor analiza el tiempo en las narraciones infantiles. En primer lugar, destaca la localización cronológica. En función del tiempo que se seleccione, pasado, presente o futuro, la obra se adecua a un género, novela histórica, realista o de anticipación. En segundo término, se refiere a la construcción del tiempo mediante la duración y alteración del transcurso temporal. Sotomayor concluye que la cronología lineal predomina en la literatura infantil y juvenil.

> […] la gran mayoría de las narraciones para niños siguen una estructura cronológica lineal, no alterada ni interrumpida, y referida, sobre todo en los textos para los más pequeños, a periodos de tiempos cortos […] Pero incluso en las narraciones para

> adolescentes y jóvenes, y con inclusión de periodos temporales mucho más amplios, se observa una acusada preferencia por la línea cronológica continua (Sotomayor, 2000: 32).

Aunque las obras hilen los hechos de forma cronológica, también incorporan recursos narrativos que alteran la línea cronológica para enriquecer el texto, entre ellos, la ambigüedad temporal y el alejamiento simbólico, las simultaneidades, la fusión del tiempo pasado y presente, la suspensión del tiempo, o la combinación de segmentos temporales distintos que se combinan o alternan.

El espacio es un elemento importante en las obras de literatura infantil y juvenil, porque es más fácilmente perceptible por estos primeros lectores, por ello el autor enriquece de muy variadas formas y maneras este elemento narratológico. En este sentido, Sotomayor destaca cómo los autores al construir el espacio anulan los límites entre la fantasía y la realidad en un proceso interiorizado en el personaje protagonista que de la realidad levanta un mundo de fantasía creando un espacio nuevo en el que refugiarse. «Estos personajes encuentran su salida en la posibilidad de imaginar, proyectando su fantasía sobre la realidad para transformarla creando mundos propios» (Sotomayor, 2000: 36). Para Sotomayor el mérito del escritor es construir el espacio de forma que el lector se introduzca en él cumpliendo el llamado «pacto narrativo». «La capacidad del autor para hacer ver y sentir el lugar al lector es sin duda uno de los valores del relato; más aún en el caso de lectores inmaduros con escasas referencias fuera de su propio espacio» (Sotomayor, 2000: 36).

Otro aspecto relevante es el narrador. Sotomayor mantiene la distinción entre «la focalización (*quién ve*) y la voz (*quién cuenta*)» (Sotomayor, 2000: 36). La especialista concluye que la tendencia mayoritaria en las obras infantiles y juveniles es el empleo del narrador omnisciente en tercera persona que relata los hechos en pasado, aunque en los últimos años cada vez se recurre más el narrador en primera persona. El valor del texto literario para Sotomayor reside en buena medida en la complejidad con que se combinen narradores y focalizaciones diversas.

> Así, la alternancia de voces narrativas, la combinación de focalizaciones distintas, o la presencia en el relato de diferentes narradores y narratarios, son un artificio interesante no sólo para validar el carácter literario de un texto, sino para desarrollar la competencia literaria del lector (Sotomayor, 2000: 40).

Sotomayor pone diversos ejemplos de técnicas narrativas que juegan con las voces narrativas y las focalizaciones en el texto literario: la combinación de la primera y la

tercera persona mediante el empleo de la carta o el manuscrito, el cambio de narrador mediante el relato dentro del relato, un narrador que focaliza su visión en diferentes personajes o el narrador omnisciente que transparenta sus opiniones para condicionar la lectura del relato del lector.

Otro aspecto es la presencia de motivos pertenecientes a la tradición oral o folklórica del cuento tradicional. Existen dos tendencias: la recreación de cuentos tradicionales o la escritura «a la manera de». Un fenómeno propio de la literatura infantil y juvenil es la serie por la que se publican diversas obras protagonizadas por un mismo personaje en diferentes historias abiertas.

> Bien es cierto que la continuidad de un personaje y un ambiente lleva a la constitución de un universo literario al que un autor puede otorgar su propio sello en acertadas creaciones resueltas mediante un lenguaje literario indiscutible; pero también hay que pensar en los lastres que a veces suponen para la propia creación: obras que no son sino una mera acumulación episódica sin tensión narrativa, situaciones excesivamente previsibles que no provoquen la recepción activa en la búsqueda del significado, caracteres y personajes esquemáticos, lecturas unívocas, etc. (Sotomayor, 2000: 43).

En poesía, los estudiosos de la literatura infantil y juvenil coinciden en que, junto al teatro, es un género minoritario frente al predominio de la narrativa. García Padrino afirma: «La presencia de la poesía en las lecturas infantiles ha sido, y viene siendo, minoritaria frente al neto predominio de las formas narrativas» (1992: 41). Sotomayor reconoce: «En cuanto a poesía y teatro la escasez de ediciones en relación con la abundancia de la narrativa plantea una situación bien distinta» (2000: 44). Si bien en un trabajo posterior afirmó que el estudio diacrónico del género de la poesía «ofrece resultados más relevantes y una valoración más justa con el propio género» (2002: 13). Por su parte, Medina es más explícito:

> Cuando, en visión conjunta de géneros diversos, pensamos en la literatura infantil, de inmediato la asociamos únicamente a la narrativa. Muy poco, y a veces nada, al teatro o a la poesía. Enfoque unilateral que viene dado por el casi excluyente cultivo que del relato hacen los autores de la literatura para niños, frente a la escasa o nula atención prestada al verso o al teatro. Consecuentemente los investigadores, dejándose llevar por la copiosidad de los cuentos, han aplicado a éstos sus análisis más rigurosos, abundantes y perdurables y, de resultas, han contribuido a ahondar esas diferencias cuantitativas, que también —justo es reconocerlo— se derivan de la superior calidad artística de la narración sobre la que generalmente detentan las páginas dedicadas al teatro o a la lírica (1990: 9).

Entre los factores que han motivado la desventaja del género de la poesía frente a la narrativa, tanto en la literatura infantil y juvenil como en la destinada al lector adulto; se

han argumentado varios factores. Medina destaca fundamentalmente cuatro razones: el desinterés de los adultos al género poético, el menosprecio de los autores consagrados a los niños y jóvenes lectores, los intereses económicos centrados en las ventas de las editoriales y la inexistencia de una crítica objetiva real (1990: 9). Cerrillo comparte esta opinión:

> Si la presencia de la poesía infantil, tanto en el conjunto del sector editorial como en el propio ámbito escolar, es notablemente inferior a la narrativa, es porque para muchas personas, niños o adultos, la poesía no tiene ninguna importancia: se preguntan para qué sirve y no encuentran respuesta; para otras personas, la poesía es algo distante e inaccesible. Ninguna de las dos cosas es verdad. La poesía existe y ni es algo intrascendente ni es algo que requiera para su comprensión una preparación especial (2013: 163).

Históricamente también el cultivo y la lectura de la poesía ha sido menor que el de la narrativa. «Esta notoria carencia de un más asiduo cultivo del verso, como vehículo adecuado a los gustos e intereses infantiles, se ha convertido en constante histórica dentro del panorama general de la literatura infantil española actual» (García Padrino, 1990: 66). García Padrino encuentra que, en el siglo XX, tras la guerra civil, la prensa infantil y juvenil dio cabida, entre sus contenidos, al género de la poesía para niños y jóvenes (2018: 54).

> La presencia de la llamada *poesía infantil* se hizo, por tanto, aún más escasa o minoritaria en el conjunto general de las ediciones dedicadas al niño y al joven y, por ello, más difíciles hoy de conocer y recuperar.
> Sin embargo, tan notoria carencia fue compensada, en buena medida, por la estimable atención dedicada a la poesía para la infancia desde las páginas de las revistas infantiles (García Padrino, 2001: 113).

Según afirma el historiador, gracias a la prensa infantil y juvenil en la posguerra española se dignificó la literatura infantil y juvenil y, con ella, al género lírico.

> Si no hubiese existido esa oportunidad de publicar en la prensa periódica unas creaciones literarias dedicadas a la infancia, de promocionar unas determinadas tendencias creadoras, la literatura infantil española no habría alcanzado los niveles de interés y de calidad que hoy podemos apreciar en aquellas creaciones (García Padrino, 2001: 287).

En los estudios de la literatura dirigida a niños y jóvenes se ha planteado previamente la cuestión de la existencia de la poesía infantil como género literario con categoría propia.

> «¿Historiar la poesía infantil? ¿Pero existe, acaso, la poesía infantil?» A esa doble interrogación, añado las siguientes: «¿Han existido, o existen, los poetas para niños?», «¿es lo mismo hablar de poetas para niños que de poetas infantiles?» (García Padrino, 1990: 65).

Antes de acercarse a la definición del género, hay un punto de partida en que coinciden tanto creadores como estudiosos. La poesía es afín y connatural al niño. Flor lo explica así:

> La poesía y el alma de los niños se dan la mano por la vereda de los deslumbramientos. La poesía busca nuevos modos de decir la realidad que los niños descubren con ojos nuevos. La poesía encuentra apoyo en asociaciones sorprendentes y para los niños toda asociación es sorpresa. La poesía renueva el lenguaje, rearmando las palabras musicalmente y el lenguaje de los niños es recreación. La poesía se adentra en los hondones del alma para descubrir sus secretos y los niños viven con el alma al descubierto (1990: 88).

También, Murciano ha expresado estas mismas ideas. «Porque el niño necesita la poesía y, para su proceso formativo, tan imprescindible resulta la prosa como el verso. Él es un receptor ideal, campo propicio a la lluvia de la buena poesía» (1990: 154-155). Sotomayor sostiene que, aunque el niño no entienda del todo un poema, es capaz de sentir la emoción de la belleza, lo que permite aumentar su competencia lectora gracias a la poesía.

> Esa percepción de lo bello es posible en un niño, aunque no alcance a desentrañar el significado profundo de un poema […] Porque, además, esas resonancias interiores no sólo son posibles sino necesarias para construir su competencia literaria (Sotomayor, 2000: 53).

Medina considera que el niño no solo es capaz de apreciar la belleza de la poesía, sino que debido a la expresividad infantil comparte las cualidades innatas del poeta.

> Ya la misma expresividad infantil es ella y por ella prodigio de imaginación, de creatividad y de belleza. El niño, al igual que el poeta, carga de valor simbólico a la realidad que le circunda, que le acucia y que él traslada a sus propios intereses y experiencias. Y desde las cuales dispara su imaginación a otros reinos que, si para el adulto pueden cuajársele en fantasía, para el niño que lo imagina es tangible y real como lo inmediato que ve y toca. El niño con sus privativos medios de expresión, ni menos ni más expresivos que los del lenguaje adulto, sino simplemente los suyos, manifiesta su vida interior. Y esto lo lleva a cabo utilizando las formas lingüísticas de su comunidad, pero traducidas a la estructura personalísima de su habla (1990: 11).

La mayoría de los especialistas tiene claro lo que no es poesía infantil. Pelegrín fue la primera que defendió, en *Poesía española para niños,* las cualidades literarias de la poesía destinada a los niños. «Una auténtica poesía para niños no es un género de facilidades, cursilerías, didactismos, sino esencialmente poesía. El poeta no puede dejar de ser un ente poético; escribir poesía infantil no es infantilizar la poesía» (1987: 7). Sotomayor en «Poesía infantil española de los últimos 20 años» afirma que se tiende «en no pocas ocasiones a elaborar unos poemas sostenidos únicamente por el sonsonete de la rima fácil, a veces claramente ripiosa, o también, cuando la voluntad de renovación lleva al versolibrismo, a la destrucción del ritmo interno que es el auténtico armazón de un poema» (2002: 17). De la misma opinión es Cerrillo cuando asegura en «Sobre poesía infantil y juvenil» que la «poesía infantil no es la poesía hecha con diminutivos, o la poesía que habla de animalitos, o la poesía escrita en un lenguaje ñoño o edulcorado, o la poesía insultantemente fácil y superficial, que hable de unos temas y evite hablar de otros» (2014: 24).

García Padrino, distingue entre los poetas para niños y los poetas infantiles.

> Mientras que con el término de poetas para niños podríamos aludir a una discutible especialización, diferenciada o particularizada en exceso con respecto a los caminos generales de la poesía, con poetas infantiles nos referimos —en un empleo bien convencional— a aquellos creadores que entran, por derecho propio, y sea cual sea la intención que los animó, en el universo propio y más auténtico de la infancia (1990: 65-66).

Los poetas para niños son, en la distinción de García Padrino, los que recurren a los tópicos del mundo infantil en el contenido y la forma de sus creaciones líricas infantiles. En cambio, los poetas infantiles no rebajan el nivel de sus creaciones con tópicos recurrentes, al contrario, elevan las cualidades literarias de su poesía sin dejar de conectar con los sentimientos y el mundo infantiles. El historiador de la literatura infantil lleva a cabo una doble clasificación respecto a la función del adulto en la relación del niño con la poesía.

Primero, el adulto como creador poético. Tanto el autor de poemas revestidos de ropaje lírico dirigidos al niño con intención instructiva o educativa en la transición del siglo XIX al XX, como el autor de poemas pensados para los niños, ya que se adentran en las categorías infantiles a través de su contenido y de recursos lingüísticos propios.

Segundo, el adulto como mediador poético, bien como estudioso, bien como autor de recopilaciones o antologías, a saber, el mediador de poesía destinada a los niños según

sus gustos e intereses infantiles y el mediador de lírica popular de carácter infantil o del cancionero infantil.

Sotomayor en «Poesía infantil española de los últimos 20 años» encuentra tres fuentes en la edición impresa del género que se mantienen a lo largo del tiempo: las obras escritas para un lector infantil; las recopilaciones de lírica tradicional y las ediciones de autores clásicos.

Entre las definiciones de poesía infantil, destaca la de Cerrillo publicada en «Sobre poesía infantil y juvenil».

> La poesía infantil es, sencillamente, poesía escrita para niños, es decir, para unos lectores que todavía no han terminado ni de crecer ni de desarrollarse, física e intelectualmente; pero, además, esos lectores infantiles pueden tener acceso a otros poemas que sean de su agrado o de su interés o que, sencillamente, sean capaces de conmoverlos o emocionarles, aunque no se hayan escrito expresamente para ellos (2014: 24).

Cerrillo en definitiva entendió por poesía infantil, según formuló en *LIJ. Literatura mayor de edad*, «tanto la poesía escrita expresamente para niños como aquella otra que los niños pudieran leer, pensada o no —en origen— para ellos» (2013: 143).

En líneas generales, la poesía infantil se compone, como coinciden los críticos, de la lírica popular española de tradición infantil y de las creaciones poéticas escritas con o sin intención de dirigirse a los niños. La condición es que, en el proceso de recepción, los niños se apropien o hagan suyas estas manifestaciones líricas. A este respecto sirven de explicación las palabras que Cerrillo argumenta en relación con el estudio del cancionero infantil.

> En el proceso de perpetuación oral de una obra no sólo intervienen el emisor y el destinatario, ya que, aunque su participación es imprescindible, es la comunidad en que esa obra se ejecuta la que hace posible, finalmente, su perpetuación o su desaparición, con su aceptación o con su rechazo […]
> Pues bien, los niños han intervenido en esa aceptación y perpetuación de la obra folclórica, y lo han hecho no sólo como componentes de una comunidad, sino también como colectivo con intereses, prácticas y gustos propios (2005: 27).

A Flor (1990: 87-117) se le debe una propuesta de clasificación de la poesía infantil en Hispanoamérica que se puede extrapolar a la española. En dicha división, la creadora enumera los siguientes tipos de creaciones líricas para niños.

La poesía escrita por los niños. En este caso el niño se convierto en el autor de la poesía como ejercicio y acto de creación.

La poesía que los niños hacen suya. Bien la poesía del folklore popular, bien la obra lírica escrita por poetas consagrados, son poemas que los niños en el proceso de recepción hacen suyos.

La poesía escrita expresamente para los niños. En los últimos años se cultiva cada vez más, pero sigue siendo un género minoritario frente al cultivo de la prosa. Flor distingue siete tipos diferentes de poemas: Uno, el poema-cuento, de carácter narrativo que relata aventuras o narraciones afines al género del cuento. Dos, el abecedario poético o composiciones que toman cada letra del abecedario para confeccionar un poema. El objetivo es transmitir el lenguaje vernáculo a los niños al igual que la fauna y flora. Tres, el poema lírico que transmite el mundo interior y subjetivo del poeta. Según Flor, «los temas de la poesía lírica tienden a repetirse, aunque el tono y estilo cambian con cada poeta» (1990: 103). Temas propios de la poesía lírica para niños son la naturaleza, el mundo físico, la flora o los animales. Pero la poesía lírica para niños trasciende esta temática.

> Las mayores variedades las encontramos en los poemas que tratan de los sentimientos y valores y de las relaciones humanas, puesto que en ellos la postura del poeta frente al mundo social se hace presente (1990: 108).

Cuatro, la poesía humorística. El humor como elemento esencial del poema dirigido al niño. El objetivo es «dar lugar a una expresión original e inusitada» para «deleite de niños y grandes» (1990: 110). Los temas son ilimitados: animales, juegos, actitudes o personajes. Cinco, el poema histórico y el canto nacional. Poemas de índole histórica y nacionalista. Tienen como objetivo la transmisión del pasado y la idiosincrasia del pueblo nacional. Seis, el poema de raíz folklórica. Inspirados en el folklore popular, están escritos por poetas conocidos.

Al hablar de poesía infantil, hay que referirse también al cancionero infantil. Cerrillo ha estudiado la lírica popular española de tradición oral que normalmente se identifica con el cancionero infantil. «La comodidad nos lleva, con cierta facilidad, a caer en el reduccionismo de entender como *Cancionero Infantil* lo que es *Poesía Lírica Popular de tradición infantil*» (2005: 25). El estudioso ha defendido el carácter literario de estas composiciones poéticas de origen popular y transmisión oral, que los niños han hecho suyas, todo lo cual las incluye dentro del concepto de la poesía infantil.

> La *Lírica Popular de Tradición Infantil* es, por tanto, una poesía con su propia caracterización literaria, contribuyendo al conjunto de la literatura con una importante aportación de elementos temáticos, estructurales y formales, además de ofrecer una parte importante de la tradición cultural de una colectividad (2005: 147).

A lo largo de los años se han llevado a cabo diversas propuestas de clasificación del cancionero infantil. Entre ellas, destacan las que ha llevado a cabo Pelegrín que en 1990 presentó una actualización de su clasificación con el título «Juegos rimas de tradición oral» (1990: 40-41).

1. Juegos rimas de movimiento y acción:
    - ✓ Balanceo (Nanas).
    - ✓ Dichos para mover las manos, las piernas…
    - ✓ Balanceo, golpes.
    - ✓ Cosquillas, risas.
    - ✓ Movilidad-inmovilidad.
    - ✓ Balanceos.
    - ✓ Andar, saltar, correr, girar.
    - ✓ Tiento. A ciegas.
    - ✓ Golpear. Fustigar.
    - ✓ Lanzar: tejos, tabas, bolos, canicas, palos, pelota, trompo.
2. Juegos rimas de ingenio:
    - ✓ Retahílas/Sorteos.
    - ✓ Disparates.
    - ✓ Burlas.
    - ✓ Trabalenguas.
    - ✓ Adivinanzas.
    - ✓ Prendas y sentencias de prendas.
3. Juegos danzados de corro:
    - ✓ Dar palmas.
    - ✓ Figuras y Mudanzas: Andar en rueda, andar en hileras. Enlazar cadena. Arcos.
    - ✓ Saltos entrecruzados. Giros.
    - ✓ Mimados-imitativos.
    - ✓ Escenificados.

- ✓ Canciones de corro.

Cerrillo ha realizado su propia catalogación del cancionero popular infantil. El estudioso incluye los siguientes tipos de composiciones (2005: 38):

1. Nanas o canciones de cuna.
2. Juegos mímicos.
3. Canciones escenificadas.
4. Oraciones.
5. Suertes.
6. Burlas y trabalenguas.
7. Adivinanzas.

Asimismo, Cerrillo ha identificado contenidos y notas comunes en la poesía lírica popular de tradición infantil (2005: 143-145).

1. Fórmulas que se pronuncian en respuesta de una situación con intención de burla.
2. Canciones que acompañan a escenificaciones.
3. La presencia del muchacho como emisor, destinatario o protagonista.
4. El tono coloquial.
5. Aparición de personajes de la tradición, en especial de la tradición religiosa.
6. Recurrencia a los «sinsentido» o expresiones con contenidos absurdos.

En cuanto al estilo o la forma del cancionero infantil, Cerrillo destaca unos rasgos estilísticos propios, de los cuales muchos aparecen en el conjunto de la poesía infantil.

> Es, en su conjunto, la demostración de la eficacia del lenguaje no esperable, por inusual; la ruptura, en otras ocasiones, de la expresión lingüística ortodoxa; el juego de las palabras, a fin de cuentas […]
> Pero son, sin duda, los elementos estructurales y formales los que destacan por encima de los que acabamos de comentar: *estribillos*, *repeticiones* de todo tipo, *estructuras encadenadas*, *brevedad de las composiciones*, *variedad métrica* (aunque con preferencia por el arte menor, los versos simples —el octosílabo, sobre todo— y las rimas reguladas), *la sencillez sintáctica y los elementales procedimientos retóricos* (2005: 145-146).

La poesía infantil presenta unos rasgos formales comunes e identificativos, por lo tanto, reconocibles.

> Como género literario, la poesía —también la que se escribe expresamente para niños— es un código recurrente, ya que aunque sufre variaciones según la época en que se escribe, tiene una cierta estabilidad formal […] la poesía infantil también refleja actitudes, pensamientos, necesidades o sueños universales, como el resto de la poesía, es decir, que como toda la poesía lírica se caracteriza por la expresión de mundos subjetivos, pero también por la creación de ritmos propios y por el uso frecuente de numerosos recursos estilísticos (Cerrillo, 2013: 157).

Pelegrín distinguió tres aspectos formales (1987: 8-12). En primer lugar, la lírica infantil de tradición oral que hereda estructuras o recursos propios de la tradición oral, como las fórmulas de contar, los sonsonetes, las retahílas, el ritmo binario o la rima humorística. En segundo lugar, las estructuras poéticas primitivas, a saber, el verso y estribillo alterno o las estructuras encadenadas. Y, en tercer lugar, la imagen poética que engloba la imagen, la comparación o el símbolo, tres elementos que reflejan el pensamiento del niño.

Cerrillo ha señalado tres rasgos característicos de la poesía infantil (2013: 157-163). Uno, la expresión de mundos subjetivos acordes con el ideario infantil con temas propios, como la naturaleza, los animales, la vida cotidiana y aquellos basados en el disparate, el humor o el juego. Dos, la creación de ritmos propios: a través de la elección de las palabras y de las estructuras repetitivas mediante la enumeración, el encadenamiento, las estructuras binarias o la repetición de un estribillo. Tres, los recursos estilísticos, a saber, la personificación, la comparación o símil, o la metáfora.

En el género de la poesía, Sotomayor ha abordado los rasgos propios del lenguaje literario de la creación poética para niños tomando como objeto de estudio la poesía escrita expresamente para los niños. Distingue esta poesía de la popular del cancionero infantil y de la culta que ha sido seleccionada de la obra de poetas por ser apropiada para la comprensión de los primeros lectores. Para Sotomayor, la cualidad esencial del género poético es el ritmo poético.

> La esencia misma de la poesía, aquello que convierte una experiencia (emotiva o intelectual) en belleza es ese especial tratamiento del lenguaje, que utilizando el poder articulatorio de la palabra, su sonoridad y cadencia y el más amplio abanico de connotaciones, llega a crear una realidad distinta, subjetiva que no pretende en ningún caso tener como referente a la realidad objetiva y cognoscible, sino convertirse en la única realidad posible, realidad autónoma que sólo encuentra sentido en el interior de cada ser humano (Sotomayor, 2000: 44).

La estructura rítmica es, pues, categoría fundamental para Sotomayor en la creación del texto poético.

> Ciertamente, las profundas transformaciones que en el discurso poético sufren los significados de los objetos, pensamientos o sentimientos nombrados, se deben a la estructura rítmica, es decir, a esa especial disposición de palabras y sonidos que se organizan en unos «moldes» rítmicos y que tienen en el verso el cauce básico para su expresión (Sotomayor, 2000: 45).

Aunque se puede crear poesía a través de la prosa, Sotomayor defiende que el verso por lo general es el medio de expresión en el que el poeta comunica su pensamiento poético a través del ritmo para crear las imágenes que el lector interpreta en la lectura final.

> Esta particular construcción del lenguaje, capaz de expresar experiencias subjetivas de la forma más bella, tiene su cauce expresivo por excelencia en el verso […] El verso, con su particular diseño fónico y su estructura, que se configura mediante elementos tales como la rima, el ritmo y la adecuada combinación de sílabas, palabras y sonidos, es lo que produce planteamientos expresivos nuevos y de significado propio (Sotomayor, 2000: 45).

En definitiva, Sotomayor estudia la combinación de todos estos elementos para extraer los rasgos propios del lenguaje literario de la creación poética para niños.

> Así, pues, rimas, sonidos, ritmos, ordenación de palabras, combinaciones estróficas, y, como resultado de todo ello, creación de imágenes y sentidos, son los elementos que debemos tener en cuenta al detener nuestra mirada en la creación poética para niños (Sotomayor, 2000: 46).

Sotomayor encuentra en la poesía popular la fuente principal en la que bebe la poesía para niños. Por ello, algunos de los rasgos propios de la poesía popular se emplean en la destinada a los primeros lectores. En líneas generales, el ritmo se caracteriza por el juego con los sonidos a base de la repetición de palabras o letras, el empleo de figuras retóricas como la aliteración, y en un nivel sintáctico superior el uso de estructuras paralelísticas o previsibles en forma de preguntas o encadenamientos.

> Metros cortos, juegos de sonidos, rimas consonantes, ritmos binarios, elementos repetitivos a todos los niveles, son algunos de los rasgos que caracterizan a esta poesía creada para los niños, lo cual no deja de tener su lógica si pensamos que la primera forma mediante la cual estos entran en contacto con el universo poético y su mundo de

> sonoridades es el cancionero infantil y todo el mundo poético de la oralidad (Sotomayor, 2000: 46).

En el verso, Sotomayor destaca dos tendencias: estrofas cortas cercanas a la copla popular entre los tres y los siete versos o series abiertas de estrofas con rima alterna. En cuanto al contenido, se recurre al elemento animal o a objetos cotidianos. También en este aspecto la influencia de la lírica popular infantil está presente, como afirma la estudiosa.

> Tanto en los recursos constructivo-formales como en los aspectos temáticos, el mundo de la literatura popular infantil está presente una y otra vez como referente para nuevas creaciones. No son pocos los casos en que estos poemas son variaciones sobre un tema conocido, reescritura de canciones, juegos o retahílas populares, o tratamiento humorístico de situaciones y personajes de cuentos más o menos actualizados (Sotomayor, 2000: 52).

La nota destacada es el uso recurrente del disparate, la transgresión de la norma o el juego lúdico. «Si el juego, lo lúdico, es la vía natural de adquisición de la competencia literaria en el niño, no hay duda de que el discurso poético puede contribuir a ello de modo especial» (Sotomayor, 2000: 51). El peligro sobre el que llama la atención Sotomayor es que los recursos procedentes de la poesía popular mal empleados pueden restarle calidad poética al poema o composición dedicados al niño.

> Bien es cierto que el pareado, la repetición y demás recursos citados pueden llevar al ripio, la ramplonería y la concesión facilona donde no hay realmente ritmo ni sentido poético. Es un riesgo especialmente grave en un género como la poesía, donde se cree más necesaria que en otros la «adaptación» a las limitadas capacidades comprensivas del receptor y a su todavía escaso dominio de la lengua, lo que tiene a veces consecuencias más que lamentables en la obra creada (Sotomayor, 2000: 51).

Sotomayor en «Poesía infantil española de los últimos 20 años» habla de tres grandes fuentes temáticas (2002: 17): la naturaleza y el mundo animal, la vida cotidiana (objetos, situaciones y personajes) y el imaginario infantil.

La especialista llega a la conclusión de que la experiencia poética del niño no se limita al cancionero infantil y a la poesía tradicional, «sino que es posible también la evocación de imágenes y sensaciones a través de palabras que vuelan hacia una realidad distinta» (Sotomayor, 2000: 55). Se puede hacer partícipe al niño de la belleza del lenguaje literario de la poesía a través de nuevas creaciones líricas, pues el niño, aunque no entienda del

todo un poema, es capaz de sentir la emoción de la belleza y aumentar su competencia lectora gracias a la poesía.

> Esa percepción de lo bello es posible en un niño, aunque no alcance a desentrañar el significado profundo de un poema […] Porque, además, esas resonancias interiores no sólo son posibles sino necesarias para construir su competencia literaria (Sotomayor, 2000: 53).

Se debe a Díaz Armas en «La poesía en el siglo XXI en el ámbito castellano» la diferenciación estilística entre poesía infantil y juvenil. Cito: «Se trata de una poesía bien distinta, sin duda, de la que se destina a los niños de menor edad, tanto en sus aspectos formales como temáticos» (2014: 43). Según apunta el teórico,

> […] esta poesía para adolescentes, para adecuarse a su lector previsto, busca, por un lado, distanciarse de lo que ese mismo lector percibiría como poesía para niños, y, por otro, acercarse a su manera de ver el mundo, con recursos empáticos similares a los que utilizan la novela juvenil […] (2014: 43-44)

Para Díaz Armas en la poesía juvenil se tiende a prescindir de los recursos procedentes de la lírica tradicional como la rima, el ritmo o las repeticiones. En cambio, busca una mayor libertad: formal recurriendo por ejemplo al verso libre, estilística huyendo de la metáfora y buscando la ironía o temática incorporando nuevos temas como el amor.

Los críticos coinciden en que hay que dignificar la poesía infantil con la meta de lograr que el niño se interese por el género. Ello solo se conseguirá si se escriben poemas que tengan calidad literaria.

> Sólo defender la necesidad de la autoexigencia a los creadores y a los editores, para que no se conformen con el camino más fácil de los supuestos «gustos» infantiles. Ni que crean que para dedicarle la poesía al niño, ellos mismos como creadores deben ponerse de rodillas o hablarle con voz meliflua […] Con todo, entiendo que el panorama actual es prometedor para la poesía infantil, siempre que autores y editores traten de renovar los caminos y los tratamientos frecuentados en la poesía infantil (García Padrino, 1990: 83).

Como se ha podido comprobar, los estudiosos han abordado la poesía infantil como un género literario, con categoría propia, que presenta unas características esenciales, tanto formales como de contenido, que se repiten en el tiempo; aunque el verdadero poeta es capaz de darle un sentimiento a sus composiciones capaz de conectar con el alma de los niños.

El teatro infantil es también un género literario minoritario frente a la narrativa. Hoy en día se cuestiona aún la existencia del teatro infantil como género literario exclusivo para niños.

> Mientras nadie parece dudar de la especificidad de la literatura para niños y jóvenes, son numerosos los profesionales del teatro para «adultos» que niegan la entidad de los espectáculos escénicos dirigidos exclusivamente al público infantil alegando que el «buen teatro» llega a todos los públicos por igual (Matilla, 1997: 63).

Los críticos se dividen entre quienes opinan que existe un teatro exclusivo destinado a la infancia y aquellos que se muestran reticentes a aceptar la existencia de un género del teatro infantil.

> Estas diferencias les han movido a alinearse en dos bandos un tanto irreconciliables: el de los que consideran que no debe existir un teatro dirigido al público infantil y el de aquellos otros que defienden la singularidad de la expresión dramática pensada para las primeras edades (Matilla, 1997: 63).

Las razones que ambos bandos dan son bien diferentes.

> Quienes se muestran a favor, destacan los diferentes niveles de percepción infantil como hecho justificativo de la existencia de textos y montajes específicos, por el contrario los que manifiestan su oposición, centran sus razonamientos en los bajos niveles de las realizaciones teatrales que se ofrecen a los niños y el carácter normativo y paternalista de muchos de los espectáculos ofrecidos a las primeras edades. Los defensores de esta postura propugnan que los pequeños acudan al teatro para contemplar las obras del repertorio universal más adecuadas a los diferentes niveles de comprensión, sin que consideren necesario ofrecer montajes singulares con versiones que puedan alterar las versiones originales (Matilla, 1997, 64).

Matilla defiende la existencia de un teatro para niños, pero no tanto para jóvenes.

> Considero viable un teatro adaptado a los niveles de percepción de pequeños espectadores comprendidos entre los 0 a los 12 años en el que se aborden temáticas y puestas en escenas específicas. A partir de esta edad, e incluso antes, el niño debe penetrar en la dramaturgia mundial. Será el diseño escénico y la claridad de las versiones que se ofrezcan, lo que permitirá contrastar la adecuación de cada propuesta y la legibilidad del discurso dramático a los niveles de lectura del público infantil. No creo, sin embargo, en un teatro especialmente producido para jóvenes, aunque sí estimo importante un tipo de espectáculos con problemática juvenil dirigidos a todos los públicos (Matilla, 1997: 68-69).

Como la poesía, el teatro es connatural en el niño. Así, lo afirma Díaz-Plaja. «El juego del teatro o el teatro como juego es algo innato al niño» (Díaz-Plaja, 1997: 10). Como

han puesto de relieve los especialistas, hay numerosas ventajas para el niño que asiste a una representación teatral.

> Para el niño supone una actividad lúdica y formativa, en la que la fantasía, la magia e incluso la participación están aseguradas. Además del goce, el teatro transmite unos valores que lo hacen acreedor a un lugar prioritario entre las actividades que se pueden ofrecer a la infancia. En el niño se halla la raíz del futuro teatro (Almena, 1997: 124).

Tejerina encuentra diferentes valores positivos del teatro para el niño. Uno es que el teatro es una forma de subversión de la realidad necesaria para el niño. «El teatro no debería entrar en la escuela sin mantener esa vertiente transgresora: descubrimiento de lo que uno es en relación con su marco contextual pero también con el mundo global y aspiración a una humanidad igualitaria, libre y creadora» (Tejerina, 1997: 106). Asimismo, el componente lúdico del teatro como juego es esencial. «[…] insistiendo en el que considero pilar de la pedagogía de la expresión dramática: el juego y su enorme potencial de aprendizaje creador» (Tejerina, 1997: 107). También el hecho de que el teatro enseña al niño a trabajar y actuar en grupo, no de forma individual.

> Nos interesa destacar aquí que la expresión dramática implica a las personas en su totalidad y establece relaciones interpersonales activas, propicias para el encuentro y la comunicación. Es una ocasión privilegiada para el trabajo cooperativo y el impulso de actitudes morales básicas como el respeto, el diálogo y la participación responsable. El trabajo en grupo y, sobre todo, en equipo, fomenta la sociabilidad y hace que tomen conciencia de su posición entre los compañeros […] El paso voluntario del *mi* al *nuestro* es seguramente uno de sus aspectos más humanos, afectivos, perdurables y consistentemente educativos (Tejerina, 1997: 107).

Además, el teatro permite al niño vivir otras vidas representando un papel distinto al suyo propio.

> La vertiente moral de las prácticas dramáticas podemos situarla también como hace Augusto Boal en su «teatro del oprimido» en que ofrece la posibilidad de sentir, pensar y ser de maneras infinitamente más variadas que las que tenemos asignadas y comúnmente aceptadas. Nos sirve para conocernos mejor, ser más permeables y, tal vez, más dispuestos a la solidaridad (Tejerina, 1997: 107).

Dentro de los beneficios del teatro para los niños, Blanch afirma que «realmente, del teatro emana una cantidad impresionante de potencialidades educativas» (Blanch, 1997: 131). Blanch clasifica las ventajas del hecho teatral en el niño en tres vertientes:

intelectual, afectiva y social. La intelectual se relaciona con la dimensión formativa del teatro.

> Así, sin más tapujos, podría afirmar que el teatro infantil es educativo. El teatro infantil provoca la reflexión, estimula la imaginación, despierta emociones, destila valores. Ante un escenario, el espectador infantil aprende a interpretar el mundo, ese pedacito de mundo que es un escenario donde unos personajes resuelven un conflicto. El espectador infantil pone en marcha su capacidad intelectiva (Blanch, 1997: 131).

La capacidad afectiva se refiere a la postura del público infantil ante la obra teatral y los personajes que presentan un conflicto sobre el escenario.

> El teatro produce también en el espectador infantil una empatía, una identificación personal con alguien o algo, una simpatía o un rechazo. El espectador infantil se posiciona también moralmente y sabe qué está bien, qué está mal o qué no está ni bien ni mal pero es comprensible que ocurra (Blanch, 1997: 131).

.

La dimensión social es a consecuencia de que el teatro enseña al niño a ser más sociable. «Refuerza su sociabilidad porque se trata de un espectáculo público, un acto que tiene sus normas elementales en un espacio amplio compartido con otras muchas personas» (Blanch, 1997: 131).

Existe una confusión terminológica referida al concepto de teatro infantil que se debe clarificar. Cervera, en *Historia crítica del teatro infantil español*, delimita el concepto. Continúa con la división tripartita de Sastre que distinguió entre teatro de los niños, para los niños y mixto. Pero Cervera también incluye el juego dramático.

> El intento de historiar un teatro infantil, en este caso español, obliga a definir qué entendemos por teatro infantil. Podemos precisar que hay un teatro de los niños (hecho por ellos) y un teatro para los niños, elaborado para ellos por los adultos. También hay algo más frecuente encerrado en el término teatro infantil que sería el teatro mixto, o sea el ejecutado a medias entre adultos dirigentes —autor, director, decorador y más o menos actores— y algunos niños colaboradores, actores, dirigidos por adultos. El teatro de los niños se presenta como actividad que se desarrolla con total independencia de los adultos. Pero a este esquema formulado por Alfonso Sastre, que exige la independencia del niño y se apoya en la creatividad, rechazando toda intervención de las personas mayores, habría que señalarle lo que contiene de especioso y parcial. Baste ahora para nuestro propósito reconocer que existe otra aceptación de la expresión teatro infantil y es la de juego dramático, variedad practicada por el niño inconscientemente y única en la que el niño se ve absolutamente libre con la expresión del tributo que inconscientemente rinde al propio ambiente condicionante (Cervera, 2002).

García Padrino entiende el teatro infantil como un concepto amplio que engloba diferentes modalidades subgenéricas.

> Sin extenderme excesivamente, quiero explicar que cuando hable aquí de teatro infantil, lo haré como un término general para abarcar con él todas las posibilidades básicas en la relación del niño con el fenómeno teatral, desde el teatro llamado *de los niños*, al teatro *para niños*, pasando por el juego dramático y la dramatización (García Padrino, 1997: 11).

Almena entiende que hay un concepto general, el teatro infantil, que da lugar a diferentes modalidades genéricas en función de la actividad y del papel del niño. En cambio, no está de acuerdo en distinguir entre dramatización y teatro infantil.

> Teatro infantil y dramatización escolar son dos términos que a menudo se suelen separar. Para mí, sin embargo, existe un concepto único y universal que es el teatro infantil, que aglutina una serie de manifestaciones o especialidades en función de la actividad que se desarrolle y del papel que juegue el niño (Almena, 1997: 119).

A continuación, se van a ir viendo las modalidades genéricas definidas por Almena debido a que se ha considerado una clasificación completa respecto de los géneros del teatro infantil. En primer lugar, Almena distingue dentro del teatro infantil el escolar, para niños y mixto.

> Así, se puede hablar, dentro del teatro infantil, del *teatro escolar o de escolares*, realizado por niños dentro de la etapa escolar; del *teatro para niños*, que es el realizado por adultos y tiene al niño como espectador y que puede ser representado por actores, por muñecos o títeres o por combinación de ambos, aunque cabe incluir también la representación por medio de sombras; y del *teatro mixto*, realizado por adultos y niños (Almena, 1997: 119).

Dentro del teatro escolar, Almena distingue diferentes modalidades subgenéricas. El juego dramático o teatral que dirigido a los niños en sus primeras edades conlleva cierto grado de dramatización.

> El juego teatral o dramático irá destinado fundamentalmente a las primeras edades, y puede denominarse así porque es juego en sí y como tal ha de ser presentado a los niños, que se hallan más cerca del juego en esta etapa. Consiste en una serie de ejercicios de carácter lúdico y formativo, que constituyen la base, el germen de lo que, más adelante, será la representación teatral y que estarán presentes en toda interpretación, con independencia de la edad de los actores, ya que se trata de técnicas expresivas de obligada y necesaria aplicación (Almena, 1997: 120).

La dramatización o teatralización es una modalidad genérica por la que se teatraliza actividades que normalmente no tienen carácter dramático.

> En síntesis, la dramatización consiste en dar forma y condiciones dramáticas a algo que carece de ellas. Esto significa una labor creadora del niño con absoluta libertad. Si se ha defendido la conveniencia de que el juego dramático incluya una trama elemental, la dramatización la aporta convirtiendo en acción una idea, un mensaje o un texto que carecía de estructura dramática (Almena, 1997: 121).

La animación es otra modalidad genérica del teatro escolar que se podría calificar de improvisación, pues consiste en que el niño se desenvuelva en un escenario o ambiente, dejándolo libre, actuando de acuerdo a su propia personalidad, es decir, sin representar un papel ni llevar a cabo un juego.

> […] no es sino una actividad teatral que se practica con niños y que consiste en la creación de un ambiente o itinerario rico en estímulos, partiendo de una determinada escenografía, de un paisaje, una escultura o cualquier otro motivo, incluso abstracto, con el fin de que los niños den rienda suelta a su creatividad e improvisación, mientras siguen una trama, se integran en unos hechos de forma participativa y viven una aventura en torno a esa escenografía o motivo a través de un recorrido lúdico en el que la magia y la invención son los ingredientes esenciales. En ese recorrido son conducidos por adultos, como animadores, que son los encargados de guiarlos durante su aventura teatral. Cabe destacar la participación activa de los niños, que no han de realizar una representación, hacer teatro, sino vivirlo de forma personal y directa, como quien vive una aventura. Puede decirse, por consiguiente, que el teatro de animación es una forma de vivir el teatro (Almena, 1997: 121-122).

El teatro de niños forma parte también como modalidad genérica del teatro escolar. Es el teatro escrito y representado por niños. A diferencia de los subgéneros anteriores, se parte de un texto dramático que se representa en escena.

> El teatro se diferencia esencialmente de la dramatización y el juego dramático, aparte lo apuntado, en que en el teatro se utilizan textos escritos que se han de memorizar, los actores no es necesario que tengan relación con los autores de los mismos, se deben ensayar texto y movimientos, la parte creativa del niño está más condicionada, a pesar de que se dé por asumido el concepto de teatro abierto, y la puesta en escena se realiza ante público. En la dramatización y el juego dramático, en muchos casos, son los propios creadores de la trama quienes la ponen en escena, no es necesario aprender el texto (Almena, 1997: 122).

Además del teatro escolar, dentro del teatro infantil se encuentra también el teatro para niños, que es el escrito por adultos para un público infantil y juvenil, y el mixto, que es aquel en el que en su elaboración intervienen tanto adultos como niños. Como estudioso y autor, Almena aporta algunas reflexiones teóricas acerca del teatro para niños. Así, en su opinión, el género permite una gran libertad al autor teatral. «El teatro infantil ofrece al autor enormes posibilidades para la creación. Es un teatro rico en sensaciones, efectos,

planteamientos, imaginación, fantasía, magia y libertad creadora. A menudo se alcanza una libertad creativa a la que no se llega con el teatro para adultos» (1997: 124). Almena se refiere también a las características estilísticas del género. En cuanto a los textos que hayan de ser representados por niños, deberán presentar una temática apropiada para su edad, un lenguaje sencillo y unos diálogos con intervenciones breves, sin grandes parrafadas. Con los más pequeños el diálogo será casi a base de monosílabos y primará la acción sobre la palabra (Almena, 1997: 125).

Matilla encuentra también una serie de rasgos específicos propios del género teatral dirigido al niño. Este debe incorporar también al público adulto que, al fin y al cabo, acompaña al niño a las representaciones.

> El teatro para niños debería incidir también en los adultos, bien debido a las claves narrativas o estéticas que plantea, a sus aportaciones en el campo de la interpretación, o las posibilidades de información sobre los niveles de recepción, asimilación y debate que estas específicas realizaciones generan en el público infantil (Matilla, 1997: 69).

Otro rasgo debe ser la claridad, especialmente, cuando se expone un tema o montaje complejos.

> En los casos en los que se aborde una cierta complejidad en relación a la temática o la escritura escénica de las producciones destinadas a los más pequeños, los montajes deberán estar dotados de tales condiciones de transparencia, que un mismo espectáculo pueda ofrecer distintos niveles de lectura, adecuados a las diferentes posibilidades de asimilación por parte del público asistente a las representaciones (Matilla, 1997: 69).

En este sentido, el autor del teatro para niños puede incorporar las tendencias vanguardistas en su obra para enriquecer el título, además de acercar al niño con obras más complejas y ricas.

> Las obras dirigidas a los espectadores infantiles no pueden olvidar aquellos planteamientos formales y estéticos capaces de poner en contacto a los niños y niñas con los lenguajes contemporáneos, facilitándoles así la comprensión de las tendencias artísticas de vanguardia (Matilla, 1997: 69).

En el teatro, Sotomayor conviene en primer lugar que el género no necesita un mediador, un narrador, como en los géneros épicos, sino que los hechos se representan de forma directa ante el espectador.

> Porque mientras en los géneros épicos la realidad se presenta mediatizada (alguien narra, la transmite) y el receptor sólo conoce aquello que se le presenta desde esta perspectiva, en los géneros dramáticos la realidad se muestra tal como es, sin mediaciones, de manera directa, manifestada a través de la palabra y la presencia de los personajes (Sotomayor, 2000: 56).

El teatro es un proceso literario complejo que partiendo de un texto concluye en su representación final. En la representación, la comunicación es doble, entre los personajes y entre estos y el público. Para lo cual emplea diversos códigos, no sólo el verbal, sino también el gestual, por ejemplo. Por ello, el texto es una parte en el género teatral.

> El texto es una parte tan sólo del drama, que tiene necesariamente como fin último la representación. Pero el texto, que es el origen, el núcleo y la sustancia de cualquier representación, tiene por ello unas características especiales, porque nace para su puesta en escena, es decir, debe estar construido de forma que contenga todos los elementos necesarios para que sea posible la comunicación teatral (Sotomayor, 2000: 56).

Sotomayor recoge la distinción de Bobes entre el texto literario «destinado a la lectura» y el espectacular «destinado a la puesta en escena» (Sotomayor, 2000: 57). Los dos conforman el texto dramático. Como en la novela, hay que crear la ilusión de realidad del tiempo y el espacio a través del texto mediante recursos de diferente naturaleza. En el teatro para niños Sotomayor reconoce que el hecho de que no se suela representar ha influido en la escritura del género, pues se ha dado un carácter más narrativo a las creaciones dramáticas, lo que afecta especialmente al texto especular.

> Evidentemente, si los escasos textos teatrales que se publican no se representan apenas, su destino no puede ser otro que la lectura; y en ese caso, el texto espectacular sufre unas modificaciones que lo acercan más al texto literario, es decir, a todo aquello que facilite la comprensión de la historia contada. Por ello las acotaciones se hacen más narrativas, se intercalan en ellas apelaciones al lector y se hace presente incluso la voz del narrador. Esto no significa que los textos dejen de ser teatrales, desde luego; pero el aspecto espectacular pierde parte de su funcionalidad para adquirir otro sentido, el que le haga posible como texto leído (Sotomayor, 2000: 58-59).

Los críticos defienden la calidad literaria en el teatro para niños como el principal rasgo, por encima de todos los demás.

> La deficiente imagen que el teatro infantil posee en nuestro país, ha de ser neutralizada con una efectiva elevación de los niveles expresivos y un mayor riesgo en las propuestas dramáticas, excesivamente condicionadas, a veces, por versiones poco imaginativas de cuentos clásicos o intentos de reproducción mimética de realizaciones extranjeras (Matilla, 1997: 69).

En definitiva, hay que apostar por la calidad en el teatro para niños para que se edite y represente más, así se valorará como género literario sin cuestionamientos ni prejuicios.

## Géneros ensayísticos

En su trayectoria literaria, Montserrat del Amo cultivó diversos géneros y subgéneros ensayísticos. En este grupo se han incluido aquellos géneros en los que prima como primera intención didáctica la exposición de ideas. Existe, pues, una gran variedad de subgéneros, como reconocen García Berrio y Huerta Calvo. «[…] son también muy variados, en constitución formal e ideológica, los subgéneros que podemos alojar en este grupo» (2015: 220). Normalmente los tratados sobre géneros literarios dejan fuera los didácticos. Sin embargo, es evidente que, aunque en ellos prime la comunicación de ideas, también pueden presentar un carácter literario.

> […] aquellos géneros considerados tradicionalmente fuera del ámbito de las Poéticas, por tratar de materia doctrinal y no ficcional. La lengua sirve en ellos para la comunicación del pensamiento en sus diversas facetas: filosófica, religiosa, política, científica… Por consiguiente, el propósito estético queda subordinado en este grupo a los fines ideológicos, sin que quepa afirmar, no obstante, que aquél esté ausente por completo (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 218).

Del Amo cultivó los géneros ensayísticos normalmente en su trabajo para la prensa infantil y juvenil. Esta le dio a la escritora una gran libertad a la hora de elegir el género como vehículo de expresión para su colaboración periodística. Sin embargo, en su bibliografía tampoco faltan títulos ensayísticos. Si bien en los géneros ensayísticos se va a encontrar a la Montserrat del Amo más periodista. A este respecto, es significativa su declaración acerca del oficio en el que «las mujeres nos estamos abriendo camino desde hace algunos años: el periodismo» (*Volad*, 139: 18).

## Artículo

Entre los géneros ensayísticos, Del Amo cultivó el artículo. Este es considerado el género menor del ensayo, como el cuento respecto de la novela. «Como forma menor del ensayo puede entenderse, en líneas generales, el artículo periodístico, género vinculado a la modernidad y al fenómeno de la prensa» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 226). Se ha escrito mucho sobre el género del artículo periodístico.

Martín, en *Géneros periodísticos*, lo define como un «escrito de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma, en el que se interpreta, valora o explica un hecho

o una idea actuales, de especial trascendencia, según la convicción del articulista» (1998: 176).

Martínez Albertos, en *Curso general de redacción periodística*, habla del comentario o columna que define como «artículo razonador, orientador, analítico, enjuiciativo, valorativo —según los casos— con una finalidad idéntica a la del editorial. Se diferencia básicamente en que el comentario es un artículo firmado y su responsabilidad se liga tan sólo al autor del trabajo» (2001: 372).

Para León, «el artículo es un discurso dialéctico de carácter persuasivo en el que el texto plantea una antítesis singular frente a la tesis que proporciona la realidad, preferentemente aquella parte que constituye la información de actualidad» (1996: 179). Santamaría y Casals presentan la siguiente definición del género.

> Artículo es todo escrito publicado por la prensa que no pertenezca al género informativo —noticia— o al género interpretativo —reportaje y crónica—. Por tanto, el artículo es la forma característica del periodismo de opinión y es, en todos los casos, un discurso expresivo. Atendiendo a su estructura externa, los artículos pueden ser inductivos o deductivos. La tipología en cambio es variada según su representación o según su tono de argumentación. Las clasificaciones de los artículos se realizan atendiendo a su función o cometido dentro del periódico (2000: 150).

Especial interés tiene el artículo literario cuando se aborda el articulismo de un escritor.

> Dentro de la forma establecida del artículo, es decir una reflexión en primera persona sobre un tema, sin ningún elemento inherente a la narrativa, pero con tan marcado tono connotativo, que convierte acaso lo informativo inicial en aquella contra-comunicación con que definía Barthes lo literario en la línea declarada de un Larra o un Umbral. Creo evidente que en este caso nos encontramos ante lo que entiendo que podemos calificar de *artículo literario* (Palomo, 2002, p. 273).

Dada la libertad que goza el artículo literario no es raro encontrar la modalidad del artículo narrativo, que da lugar al articuento, muy célebres los de Juan José Millás[38].

> Bécquer ha cultivado, por supuesto, todos los géneros y formas periodísticas de su momento. Dentro de ellos creo que es destacable el artículo narrativo, con lo que su producción, en una parte, se coloca en la ambigüedad genérica entre artículo y cuento, característica del siglo XIX (Palomo, 2016: 29).

La temática del artículo es amplia y variada, pues el género ha incorporado cada vez más temas de manera que hoy en día goza de total libertad. «Pero a pesar de la importancia

[38] El escritor reunió sus *Articuentos completos* (Millás, 2011).

del artículo de costumbres, la temática del género se amplía a casi todas las materias con una cierta resonancia pública» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 226)[39].

Del Amo cultivó el articulismo, si bien no fue un género que le gustase especialmente.

> Es que no me he dedicado al periodismo. Yo encuentro que es muy distinto y el periodismo lo he hecho de una manera muy circunstancial; porque a mí me parece que son dos géneros tan paralelos que pueden llegar a influenciarse mal el uno en el otro, y a mí personalmente me ha dado esa sensación (Ayuso, 2015b: 135).

Los artículos de la escritora pueden clasificarse, según el medio de publicación, en periodísticos, aquellos publicados en prensa periódica; y especializados, aquellos que fueron editados en revistas de carácter técnico u obras académicas.

Los artículos periodísticos son el corpus más numeroso. Fueron publicados en la etapa inicial de la escritora en las revistas *Letras* y *Volad*, especialmente. En *Letras* Del Amo publicó desde 1951 hasta 1953 artículos breves destinados a lectores infantiles en la sección «La página de Jeromín» elaborada por la propia autora. Los artículos tienen como objetivo formar al niño en diferentes aspectos de una forma amena. En la revista femenina *Volad*, Del Amo publicó artículos desde 1953 hasta 1958, tanto en la revista como en el *Almanaque* que se publicaba cada año, dirigidos a niñas adolescentes. En el *Almanaque*, de *Volad* normalmente la autora encadenaba varios artículos. Los artículos publicados en *Volad* tienen mayor extensión, una media de dos páginas. Cuando el artículo excedía esta limitación espacial, se publicó por entregas en el siguiente o los siguientes números. Hay dos tipos de artículos: culturales y formativos. Los artículos culturales dan a conocer la historia o aspectos de la cultura a las lectoras. Los artículos formativos exponen temas para mejorar a las lectoras siendo las materias tan variadas como la urbanidad, la religión o el despertar de los intereses y las inquietudes, etc. Además Del Amo publicó artículos ya de forma puntual en otras publicaciones periódicas infantiles y juveniles: en 1955 en *Mas* y *Espiritualidad Seglar*; en 1957, *Senda*[40]; en 1958, *Alba de Juventud*; en 1963, *Valentín*; en 1970, *Bazar*; en 1969, *Genial*; en 1976 y 1977, *Banda Azul* y en 1980, en *Ya*, entre otros. En ellos, cultivó algunos subgéneros del artículo periodístico.

39 Martín es de la misma opinión al escribir sobre la tipología del artículo: «Prácticamente infinitas. Tantas como temas o asuntos. No puede haber limitación o «numerus clausus». Se puede escribir de todo y en todos los tonos» (1998: 176).

40 Dentro de las revistas femeninas de Acción Católica, había cabeceras destinadas a las lectoras adultas, como *Senda*: «Los primeros números de las destinadas a adultas (*Senda*, *Cumbres*), que nacieron con formato de «boletín informativo», se fueron acercando con el paso de los números al de las revistas femeninas comerciales» (Martínez Cuesta y Alfonso, 2013: 243).

Del Amo publicó un artículo necrológico con motivo del fallecimiento de la escritora Concha Espina en 1955 en *Mas*, publicación que llevaba el subtítulo de «Órgano de las Hermandades de Trabajo». Martín definió necrología como

> Breve nota en la que se informa del fallecimiento de una persona: esquemática biografía con ocasión de la muerte de alguien. Si la persona fallecida es personaje de gran notoriedad, entonces la necrología adquiere decisiva importancia: se publica entonces extensa biografía o semblanza biográfica, se analiza su vida, se estudian sus obras, se hace, en suma, un estudio lo más completo posible de tal persona, cuya muerte es «noticia» de primera plana (Martín, 1998: 367).

Para López, el artículo necrológico (conocido como necrológica u obituario) se diferencia de la información necrológica en que aúna información y opinión. «Información y artículo necrológicos se fusionan en un arma compacta para ofrecer al lector una imagen completa del fallecimiento» (1998: 99). En los libros de estilo analizados por López, la necrológica presenta dos partes, una entradilla informativa en la que se informa sobre el fallecimiento de la persona pública y una segunda parte en la que se lleva a cabo una semblanza (1998: 94 y 97). En la necrológica de Montserrat del Amo, la autora informa sobre el fallecimiento de la escritora y, a continuación, presenta una semblanza completa de Espina en la que enumera sus libros más importantes, a la vez contextualiza la importancia de la obra de la escritora en la literatura contemporánea española. El artículo trasciende la figura pública como literata de Espina. Describe a la persona ciega en sus últimos años; fallecida a los ochenta y seis años. Las líneas desprenden cariño por la escritora fallecida. «Pero esta vez el lector se conmueve. Algo llama a su corazón indiferente, un grito en la memoria» (*Mas*, Año V, II Época).

La escritora cultivó el artículo literario. En *Senda* publicó «La Navidad del Hermano Triste» [sic] y en *Alba de Juventud* «¡Manos de mi corazon!» [sic]. Son dos colaboraciones navideñas que entran dentro del subgénero del artículo literario. A la par que desarrolla sus ideas, en el primero la experiencia de vivir la Navidad, en el segundo las manos de la Virgen María, cuida de forma esmerada la escritura llevando el artículo a la frontera con la poesía. «¡Míralas! Son como dos pájaros en la inmensidad de la tarde azul —esos pájaros que la distancia miente inmóviles— y que parecen clavados en el horizonte desde el principio de los tiempos. Así palpitan, así vuelan y tiemblan las manos de María» (*Alba de Juventud*, 1958: 6).

También escribió artículos sobre literatura, que no literarios, en varias publicaciones. En *Banda Azul*, la autora escribió en 1976 y 1977 una serie de cinco artículos sobre la

expresión corporal en el teatro. Los artículos acompañan piezas teatrales breves (teatro de sombras y mimo) y relatos breves, con la intención de que el texto del artículo sirva de marco teório de la obra de ficción que acompaña (pieza teatral o cuento). En 1980 publicó el artículo «La garra y el hilito» en el diario *Ya*. Se trata de un artículo sobre creación literaria en el que la autora da a conocer el sistema que tiene para componer sus novelas desvelando al lector las claves de su narrativa.

Los artículos especializados fueron publicados en revistas de carácter técnico y obras académicas. Estos artículos fueron solicitados a la escritora cuando Montserrat del Amo era ya reconocida como autora de literatura infantil y juvenil. Entre otras publicaciones, destacan las colaboraciones siguientes: en 1958 y 1972 en *El Libro Español*; en 1973, *Tauta*; en 1980, *Escuela en acción* y *Razón y Fe*; en 1985, *Boletín A.E.A.* del *IBBY*; en 1986, *Melilla*, *Vive Leyendo* y *Alacena*; en 1990, *Tres en Raya*; en 1992, *CLIJ*; en 1994 y 1997, *Alacena*; en 2001, *CLIJ*; en 2006, *Escuela en acción*; en 2007, *CLIJ*; en 2008, *Lazarillo*; en 2010, *Vida Nueva* o en 2012 y 2013, *Lazarillo*, entre otros.

Los artículos de Montserrat del Amo en su mayoría presentan una estructura inductiva, pues parten de una anécdota o ejemplo para expresar al final de la argumentación la tesis o idea principal. Del Amo se decanta, pues, en estos artículos por la inducción frente a la deducción. Siguiendo la retórica aristótelica, que distinguía inducción y deducción, Santamaría y Casals distinguen entre artículo inductivo y deductivo, según la estructura de su argumentación.

> Un artículo será inductivo cuando su comienzo parte de un hecho ocurrido de mayor o menor actualidad, de mayor o menor importancia informativa; también cuando parte de un suceso o anécdota ficticia; o cuando parte de una analogía comparativa de dos supuestas realidades; algunos también recurren a las palabras dichas por otras personas o a hechos históricos. De ahí sigue una argumentación que derivará necesariamente en una conclusión que sobrepasa lo particular del principio para establecer unos criterios aplicables a situaciones más importantes y trascendentes (2000, 137-138).

A continuación, se expone una clasificación de los artículos escritos por Del Amo.

Primer bloque, artículos periodísticos. Se encuentran tres tipologías.

Primero, artículos infantiles publicados en *Letras*. Hay tres tipos. Uno, artículos titulados «Jeromín Sabio». Publicados en 1952 y 1953. La autora se sirve del personaje ficticio de Jeromín en el artículo, lo que constituye un acierto para conectar con el lector infantil. En cuanto a la temática, de nuevo destaca por su amplia variedad tratando cuestiones muy variadas, históricas, literarias o de actualidad muchas de ellas. Dos,

artículos titulados «¿Sabes…?» Publicados en 1951. El título lanza una pregunta a la que el artículo da respuesta de forma concisa. La temática de la interrogante es variada, pues se ocupa de personajes históricos, materia religiosa, el significado de una palabra, una profesión o un hecho de actualidad, como el cine o los platillos volantes. Tres, artículos titulados «Sucedió en…» Publicados en 1952 y 1953. Encabezan «La página de Jeromín» junto a la historieta. Según la temática, hay dos clases, históricos y religiosos. Tienen en común que se ocupan de hechos acontecidos en diferentes países.

Segundo, artículos para jóvenes publicados en *Volad*. Hay cinco grupos. Uno, artículos culturales: arte. Son los más numerosos junto con los de historia. Muchas veces se encuentran unidos. A través de estos artículos se hace un repaso a las principales manifestaciones artísticas a lo largo de la historia. También, hay artículos genéricos que se ocupan del arte en general o cómo acercarse a este. Dos, artículos culturales: historia. También son los más numerosos. Hacen un recorrido por las principales etapas históricas de la humanidad ocupándose tanto de la historia como de las manifestaciones artísticas y culturales. Tres, artículos culturales: literatura. Artículos sobre literatura, en los que la autora abordó el hecho literario, la figura del escritor o el libro. Cuatro, artículos culturales: música. A lo largo de tres artículos la autora hizo un repaso a la historia de la música en los que habló de las principales figuras mundiales. Cinco, artículos formativos. Exponen temas para mejorar a las lectoras siendo las materias tan variadas como la urbanidad, la religión o el despertar de los intereses y las inquietudes.

Tercero, artículos varios: artículo necrológico en *Mas*, artículos literarios en *Senda* y *Alba de Juventud*, artículos sobre literatura en *Genial* y *Ya*, o artículos sobre expresión corporal en *Banda Azul*.

Segundo bloque, artículos especializados. Hay cinco grupos. Primero, artículos autobiográficos. En ellos, la autora desgranó aspectos de su vida, especialmente su infancia, las lecturas o cómo llegó a ser escritora. Segundo, artículos sobre creación literaria. Son los artículos concernientes a su poética, lo que valora en la narrativa, según el sistema de composición de sus libros. Tercero, artículos sobre la lectura. Aquellos que tratan de la difusión de la lectura en los niños y jóvenes por parte de los padres o maestros. Cuarto, artículos sobre la literatura infantil y juvenil. Como autora reconocida, escribió sobre la situación y evolución de la literatura infantil, además reflexionó sobre temas como los personajes, el lenguaje o la funcionalidad de esta literatura. Quinto, artículos sobre la narración oral. En numerosas colaboraciones se ocupó la autora de la narración oral como el camino para atraer al niño a la literatura, la forma de practicarla con éxito,

etc. Estos artículos fueron el germen de los libros de ensayo publicados por Del Amo sobre este tema.

Como se ha podido comprobar, Del Amo cultivó el articulismo, en los años de mayor dedicación a la prensa juvenil, a pesar de que no era un género que interesara a la autora. Destaca la función educadora en su articulismo debido al lector infantil y juvenil al que se dirigía. Por eso, el grupo de artículos culturales e históricos es muy numeroso.

## Biografía

La biografía fue muy cultivada por Del Amo. Los estudiosos García Berrio y Huerta Calvo sitúan la biografía entre los géneros didáctico-ensayísticos, si bien tomaría recursos estilísticos propios de la narrativa. «En subgéneros didácticos de exposición objetiva, tales la historiografía o la biografía, no son pocos los elementos novelescos que a menudo se incorporan» (2015: 220). El origen viene de la Antigüedad con obras clásicas como las *Vidas paralelas* de Plutarco, pero «posteriormente se ha constituido como forma obligada a la hora de analizar a personajes de cierta celebridad» (2015: 229). En literatura infantil y juvenil, la biografía es un género que ha tenido mucho éxito. «Reyes y poetas, descubridores e inventores. Hombres todos de esta España nuestra, que hicieron grande. De muchos hay biografías, de muchos faltan o no están lo suficientemente bien hechas» (Toral, 1957: Vol. II, 165). Y «[…] se hacen biografías de grandes hombres, de reyes, de exploradores, de santos, de científicos» (Bravo-Villasante, 1963: 184).

Del Amo publicó dos libros biográficos: *Juana de Arco* (1965) y *La constante respuesta. Pedro Bienvenido Noailles: Su vida y su obra* (1990). Son biografías de temática religiosa que exponen la vida de dos santos: Juana de Arco es conocida porque guió al ejército francés en la guerra de los Cien Años contra Inglaterra y logró coronar a Carlos VII de Valois como rey de Francia. Pedro Bienvenido Noailles fue el fundador de la orden francesa de la Sagrada Familia de Burdeos[41]. Sobre Juana de Arco, Del Amo escribió el libro de 1965 y, posteriormente en 1968, una biografía publicada en la revista *Bazar*.

Las dos biografías se encuentran en la frontera entre el ensayo y la narrativa, pues la autora incorporó recursos literarios propios de la narrativa. *Juana de Arco*[42] empieza *in*

41 La escritora estuvo vinculada a la Sagrada Familia de Burdeos. Del Amo estudió en Nuestra Señora de Loreto, el primer colegio que abrió en España la Sagrada Familia de Burdeos. Además, dos de sus hermanas se ordenaron religiosas en esta congregación.

42 Torrecilla incluyó *Juana de Arco* en *La obra narrativa de Montserrat del Amo*, pp. 75-78: «En 1964 Montserrat del Amo relató la vida de Juana de Arco, personaje revelador de la Francia del siglo XV […]

*media res*, cuando Juana tiene dieciséis años, luego retrocede a la infancia y, posteriormente, continúa el relato de su vida hasta su fallecimiento. El libro supera la vida de Juana de Arco debido a que informa de hechos posteriores al fallecimiento de la santa: el proceso de rehabilitación de la sentencia que acusó a la santa de brujería y le llevó a la hoguera o su posterior canonización como santa. Si la estructura es propia de la narrativa, también lo es el uso de textos de diferente naturaleza, de forma que a lo largo de toda la obra la narración de acciones alterna con el diálogo de los personajes o la descripción. En torno al personaje principal de Juana de Arco, aparecen otros personajes secundarios, como la familia de la protagonista, Roberto de Baudricourt, el rey Carlos VII o Juan de Luxemburgo. Los elementos narratológicos principales (narrador, personajes, espacio, tiempo o discurso) se dan en esta obra que, bajo su apariencia sencilla, esconde una gran riqueza narrativa. *La constante respuesta* presenta la vida y la obra de Pedro Bienvenido Noailles por medio de una narración extensa. La estructura sigue el orden cronológico-biográfico del personaje histórico para presentar su vida. La autora ahonda en el legado de Noailles, en el cometido que llevó a cabo en vida con la fundación de la Sagrada Familia de Burdeos. A pesar del predominio ensayístico del libro, es fácil apreciar sus cualidades literarias narrativas. La prosa se enriquece con la incorporación de citas de la correspondencia o declaraciones del santo. También en los momentos claves de su vida, se recrean las escenas más importantes contando con la voz de los personajes que les dieron vida. En definitiva, los dos libros biográficos de Del Amo responden a las cualidades más literarias del subgénero.

Si bien pudiera parecer que el género no atrajo a la autora salvo para escribir estas dos obras; las colaboraciones periodísticas nos descubren lo contrario. La autora escribió biografías en prensa, desde 1955 hasta 1962, en *Volad* y, desde 1967 hasta 1970, en *Bazar*. En los años posteriores escribió de forma puntual una biografía de Bécquer para *Genial* y otra de Andersen para *Banda Azul*. En *Volad*, aparecieron las primeras muestras del género. Muchas de ellas tuvieron conexión con la actualidad, por ello las biografías se acercan a los subgéneros del artículo o incluso al reportaje. «Yo creo que las biografías siempre también, con algún tipo de enlace con la actualidad, o con alguna experiencia mía de algún viaje, creo recordar» (Ayuso, Addenda II). En esta investigación, se han considerado como biografía por considerar prioritaria la exposición de la vida del personaje. Por este criterio, se han seleccionado como biografía algunas colaboraciones

De una forma sencilla pero muy bien documentada, la autora consigue acercar al joven lector una parte de la historia digna de ser conocida» (2015, 75).

que presentan ambigüedad genérica, como «Tres Artistas del Renacimiento» [sic] sobre Leonardo de Vinci, Miguel Ángel y Rafael, «Tres Pintores Españoles» [sic] sobre «El Greco», Velázquez y Murillo o «Picasso y Dalí». En ellas se aúnan varios personajes en un mismo texto. También la vida de personaje histórico escrita con motivo de un hecho de actualidad, como «Santa Teresa de Jesús. Cuatrocientos años de la reforma teresiana» o «Hans Cristian Andersen. La maravillosa vida de un narrador de maravillas» [sic]. Durante los años 1956 y 1959 hubo mayor publicación de biografías en *Volad*. En 1956 Del Amo escribió especialmente biografías sobre santos: Agustín, Isidoro de Sevilla, Ramón Llull, Ignacio de Loyola, Juan de la Cruz o Vicente de Paúl. En 1959 llevó a cabo un ciclo de biografías dedicado a «Mujeres célebres»[43]: Isabel la Católica, Ana Frank, Ester, Sor Juana Inés de la Cruz, María Guerrero, Paulina Jaicot y Clara Schumann.

El corpus más numeroso fueron las biografías publicadas en *Bazar* con un total de ciento diecisiete trabajos. Durante tres años, desde 1968 a 1970, prácticamente en cada número de la publicación apareció una biografía de la escritora. Muchos de los personajes biografiados coinciden con los protagonistas aparecidos ya en *Volad*, lo que demuestra la predilección de la escritora por determinados personajes históricos. Del Amo ayudó en esta investigación a identificar los textos de su autoría. Las biografías se presentaron bajo su nombre real (seis), con el seudónimo de Juana Álvarez (veintidós) o sin firma (ochenta y nueve). La razón del seudónimo se debió, según del Amo, «para que no pesara tanto la misma firma en la publicación» (Ayuso, Addenda II). En cuanto a la elección del nombre, la autora tuvo un motivo personal.

> En *Bazar* también tuve una relación cordial, y allí también yo insistí para que entraran temas de biografías que hice yo con el seudónimo de Juana Álvarez. Juana era mi madre, y mi padre se llamaba Álvaro, así es que el Juana Álvarez es el seudónimo con el que yo firmaba las cosas de biografías (Ayuso, 2015b: 133).

Las biografías editadas en *Bazar* se reconocen externamente. Las ilustraciones están atribuidas, según Del Amo, al dibujante Carlos Tauler. La extensión varía de una página a dos, como máximo. La estructura del texto se divide en dos partes claramente diferenciadas mediante sendos epígrafes. El primero «Cuando era pequeño» trata la infancia del biografiado. El segundo «Cuando era mayor» presenta al personaje histórico ya adulto. Las dos partes en que la autora divide la biografía tienen la misma extensión con el objetivo de darle el mismo peso en importancia a la infancia que a la vida adulta.

[43] El antetítulo aparece en dos de las biografías.

> Igual que el ambiente familiar de lectura había influido para que yo fuera escritora, pues decir un poco, el ambiente familiar de estos personajes y su propia infancia… Por eso, todas las biografías daban casi la misma importancia al «Cuando era pequeño» y al «Cuando era mayor». Esas las ilustró siempre Tauler, que era un buen ilustrador. Muy bonitas (Ayuso, Addenda II).

Las biografías son muy literarias pues asumen los elementos narratológicos básicos, que son fácilmente reconocibles (narrador, personajes, tiempo, espacio o discurso). Incorporan textos de diversa índole, tales como la narración, la descripción o el diálogo. Su estructura es en la mayoría de las ocasiones inductiva, pues se parte de una anécdota que define al biografiado durante la infancia, bien a través de una nota de su carácter o por medio de una afición. La anécdota o pasaje infantil no tiene por qué se positivo, a veces es negativo. En la etapa adulta, el personaje logra el reconocimiento en una actividad profesional de la esfera pública, que se explica desde los hechos de la infancia mediante un proceso de causa-efecto o de error-corrección. Como es lógico, los personajes biografiados son modelos a imitar que se proponen al lector de las biografías[44]. Es importante el carácter ejemplarizante en el subgénero de la biografía que siempre escoge a un personaje relevante del pasado. También es destacable que el final de las biografías queda abierto en el intento de no dejar cerrada la vida; siempre hay *algo más* que el lector queda sin saber, y debe descubrir.

En 2008, Del Amo publicó «Ramón Mesonero Romanos», una biografía sobre la infancia del escritor decimonónico conocido por sus artículos costumbristas sobre Madrid. Destaca el costumbrismo de la biografía pues da a conocer cómo era el Madrid de 1808. También es relevante la nota autobiográfica del texto, pues Del Amo lleva a cabo un paralelismo entre la infancia de Mesonero Romanos y la suya propia.

> Dos siglos nos separan, Ramón, y ahora yo también soy escritora. Pienso que me gustaría mucho poderle dar la vuelta al tiempo como si fuera un calcetín para cambiar el orden de los años, de modo que tú te hubieras podido distraer de los horrores de la guerra de la Independencia leyendo mis cuentos, igual que yo me olvidaba de los peligros de otra

44 Esto puede suscitar el efecto contrario, el rechazo del lector, como asegura Chivelet: «"Gestas heroicas", "Hombres célebres", "Mujeres célebres" y "Niños célebres", porque así de redundantes eran los encabezamientos que no querían dejar fuera a ningún personaje ejemplar, cualquiera que fuera su edad y condición. Abnegados luchadores de causas justas, por las que daban su vida, y otras gentes prodigiosas, desfilaban sin cansancio por las páginas de aquellos periódicos hasta producir en nosotros el convencimiento de que nunca seríamos como ellos, lo que tampoco era para preocuparse, porque todos lo habían pasado fatal antes de alcanzar la gloria. Así, es que llegábamos a la conclusión de que, salvo algún caso muy concreto, para llegar a ser ejemplar había que sacrificarse mucho y, desde luego, no estábamos por la labor» (2001: 75-76).

> guerra, refugiada en un sótano durante los bombardeos, reviviendo con la imaginación las aventuras que leía en las novelas de Julio Verne (Amo, 2008c: 48).

Las biografías de Montserrat del Amo publicadas en libro o en prensa responden a la siguiente clasificación atendiendo a la actividad o profesión del biografiado.

Biografías de artistas. Tratan de personajes relevantes de la historia universal del arte, en especial pintores, aunque también escultores o arquitectos.

Biografías de científicos o inventores. Se ocupan de personalidades del mundo de la ciencia moderna en diferentes esferas, como la medicina o la electricidad, así como de los primeros inventores, remontándose a una figura histórica como Gutenberg, creador de la imprenta.

Biografías de escritores. Tienen como protagonista a una figura relevante de la historia de la literatura universal. La autora selecciona principalmente a las grandes figuras de la literatura infantil y juvenil.

Biografías de mujeres. Toman como figura principal a las grandes mujeres de la historia de la humanidad, en diferentes actividades o profesionales. Por ejemplo: Marie Curie (científica), Selma Lagerlof (escritora), Clara Schumann (música) o Juana de Arco y Santa Teresa de Jesús (santa).

Biografías de músicos o compositores. Presentan a figuras reconocidas de la historia de la música, tanto músicos como compositores.

Biografías de santos o hagiografías. Son el número más importante de biografías[45]. Recuperan para el lector las vidas de santos. Se pueden distinguir varias modalidades: santos canonizados por la Iglesia, santos que sobresalen en otra actividad (por ejemplo, la literaria) o misioneros.

En definitiva, Del Amo cultivó la biografía con la finalidad de proporcionar cultura y, a la vez, valores morales al lector a través de la narración de vidas de personajes históricos convertidos en ejemplos de autoridad por la autora. En vez de hacerlo con un género más teórico como el artículo, que ya se vio que la autora no apreciaba tanto, la biografía le

45 Los críticos han considerado la hagiografía como una modalidad de la biografía destinada al lector infantil y juvenil: «Hay, en las gigantescas figuras bíblicas una gran cantidad de modelos que pueden servir a la juventud, debidamente adaptados […] Vidas de santos y de santas que dejan en la infancia un poco de abnegación, un perfume de milagro. Vidas que deben leer todos los niños que luego, incluso a los más indiferentes, a lo largo de la vida, les volverá el recuerdo salvador con el de los alegres e ilusionados días infantiles» (Toral, 1957: Vol. II, 164). Y: «Es curioso anotar los conocimientos religiosos que tenían los chavales de entonces sin haberla hojeado siquiera. Las enciclopedias, el catecismo y, en este caso, las páginas de los suplementos […] La historia sagrada nos acercaba también a la vida de los santos y mártires, con lo que nos introducíamos en la historia general de España, eso sí, contada con el triunfalismo al uso» (Chivelet, 2001: 75).

permite introducir las técnicas propias de la narración para novelar las vidas de los biografiados.

## Correspondencia con los lectores

Del Amo coordinó en la prensa infantil y juvenil diversas secciones de correspondencia con los lectores[46]. En ellas, la autora se carteaba con los lectores de las publicaciones, niños y jóvenes, especialmente mujeres. Se ha incluido como género didáctico, pues la correspondencia periodística no deja de ser una exposición de ideas transmitidas en forma de carta. En esto se asemeja al género clásico de la epístola. «Género esencial para la comunicación espiritual y científica, al que se procuró dotar de adecuado rango artístico mediante la elaboración de reglas en torno a su conformación retórica y estilística» (García Berrio y Huerta Calvo: 2015, 226-227). También, se encuentran en la frontera con el artículo, en cuanto a la naturaleza de exposición de ideas y a su estructura.

Del Amo dirigió en *Letras* desde 1951 a 1953, dentro de «La página de Jeromín» y «La página de Marisa», dos secciones de correspondencia con los lectores: «Buzón de Jeromín» destinado a los niños se publicó durante los tres años, mientras que «Consultorio» dirigido a las niñas solo apareció durante los dos primeros años.

«Buzón de Jeromín» fue un espacio destinado a los lectores. «[…] en esta sección, que es de todos y para todos» (*Letras*, 181: 50). No contaba con la firma de la autora, sino que fue a modo de un espacio en blanco en el que los lectores podían publicar sus colaboraciones[47]: dibujos[48], chistes, acertijos o relatos. Así, se explica en el primer número.

> Jeromín, el amigo de todos los niños, os ofrece esta sección en sus páginas para vosotros. Podéis mandar chistes, cuentos, acertijos y dibujos a LETRAS, Alfonso XI, 4, Madrid, poniendo en el sobre «Para la página de Jeromín», y los veréis publicados por riguroso turno en los próximos números de la revista. Los dibujos tienen que venir en papel de barba y tinta china, y los cuentos, chistes y acertijos, escritos con letra clara (*Letras*, 169: 62).

[46] «Las secciones de cartas resultaban útiles a las publicaciones para tomar el pulso de la audiencia» (Chivelet, 2001: 157).

47 «Los chicos están siempre dispuestos para el juego y la participación. Les encanta tener presencia activa y que los mayores la perciban, por eso valoran la atención real que les prestan los periódicos y la agradecen con la fidelidad de su lectura. Las publicaciones del siglo XX se iniciaron con timidez en este ejercicio, ofreciendo espacios mínimos para la publicación de algún chiste enviado por los lectores. Después lo ampliaron para dar cabida a los dibujos. Poco a poco, los pequeños lectores contaron con posibilidad de ver reproducidos sus textos» (Chivelet, 2001: 142).

48 «Así es que el ¡mirad, mirad, éste soy yo, es mi dibujo!, recorría todo el entorno familiar. Todo un éxito que servía de estímulo. El niño ganaba en autoestima y se animaba a seguir dibujando, escribiendo o adivinando respuestas» (Chivelet, 2001: 142).

No se trataba de una selección de las colaboraciones mandadas en base a su calidad, sino que responden a un riguroso orden de envío, como se menciona en casi todos los números.

> Muchas cartas ha recibido este mes Jeromín, que le han llenado de alegría al ver que sus amiguitos lectores se interesan con todas las secciones de la revista. Antes de que empiece él mismo a contestaros, os recordaré que en esta sección se publicarán por riguroso turno los chistes, historietas y dibujos que enviéis (*Letras*, 188: 69).

Sin embargo, en un número la autora tuvo que llevar a cabo una selección, probablemente debido al número elevado de colaboraciones mandadas por los lectores. «Los amiguitos de Jeromín, terminados sus exámenes, se han dedicado a escribir y mandan chistes para este Buzón. Jeromín ha leído todas las cartas y ha seleccionado los chistes más graciosos para vosotros» (*Letras*, 193: 73).

Se han encontrado las siguientes colaboraciones de los lectores: cincuenta y nueve chistes publicándose varios en cada número; veintidós dibujos, normalmente uno en cada mes; seis adivinanzas; un trabalenguas; un relato; una fábula; una canción y hasta un pregón. Los chistes y dibujos fueron, por lo tanto, las colaboraciones más mandadas por los lectores para la sección[49].

«Buzón de Jeromín» permitía también la interacción con el lector. En este espacio, se publicaban y comentaban las colaboraciones de los lectores. La autora asumía el papel de Jeromín como su *alter ego*, es decir, que escribía desde el punto de vista del personaje de ficción protagonista del suplemento. Este le permitía una mayor cercanía con el lector. La autora comentó algunas de las colaboraciones mandadas por los lectores. La función principal es indicar la autoría. Pero también se aprecian otros intereses. De esta manera, les aconseja («Estamos seguros de que Jesús Grávez, que nos ha mandado este chiste, no contesta así al profesor, porque es un niño muy listo y estudioso». ¿No es cierto, Jesús?) (*Letras*, 172: 52); les anima en su creatividad («Fábula enviada por Pakoto, de Alicante, que les va a «echar el pie» a Iriarte y Samaniego») (*Letras*, 172: 52) o les alienta

49 «Y es que el dibujar, aunque sea un juego, se toma muy en serio. El pequeño aprecia que en sus garabatos hay algo que no encaja y entonces tacha y repite. El niño exige a su dibujo una aproximación a sus conceptos y a su manera de expresarlos gráficamente y se convierte en su propio juez […] Lo importante de aquellas secciones abiertas a todos, era la oportunidad que brindaban de participar. En muchas ocasiones los dibujos venían acompañados de una frase humorística y se convertían en chistes. Con ilustración o sin ella, eran otras de las colaboraciones habituales para las que se cedía un pequeño «Rincón de humor», que estimulaba a enviar otros similares o, incluso, más acertados» (Chivelet, 2001: 145).

hablándoles de su futuro cuando sean mayores («[…] lo que no sabemos es si, cuando sea mayor, operará como lo hacen hoy los médicos de su dibujo») (*Letras*, 176: 50). Solo en una ocasión se ha encontrado que el buzón recoge varias contestaciones a cartas, pero no aparece publicado ningún texto de los lectores (*Letras*, 188: 69). No es lo normal pues, como se ha dicho ya, la sección tenía por norma ser el espacio de las colaboraciones del lector.

«Consultorio»[50] se publicó al final de «La página de Marisa» durante los años 1951 y 1952. Iba firmado por Tía Mercedes. Si en «Buzón de Jeromín» la escritora interpretaba el papel de Jeromín; en el consultorio escribía asumiendo el papel de tía de Marisa, la protagonista de la sección para las niñas.

> Ya le he dicho a Marisa todo lo que me ponías para ella. Le parece muy bien tu idea de haceros amigas. En «Cosas de Marisa» irás leyendo sus ocurrencias y pensamientos. así que es lo mismo que si recibieras todos los meses una carta suya. Cariñosos saludos de su parte y un abrazo de la mía [sic] (*Letras*, 174: 58).

Al tomar el punto de vista de la tía Mercedes, Del Amo conseguía mayor cercanía para la correspondencia y, al mismo tiempo, justificación para los consejos que proporcionaba en sus cartas a las lectoras al tener el punto de vista de una persona adulta[51]. En la presentación, definió así a tía Mercedes.

> Queridas amigas: Os presento a mi tía Mercedes. Es muy buena y sabe de todo. Yo siempre le estoy haciendo preguntas: «Tía Mercedes, ¿cómo se dice tintero en francés?», «¿Qué vestido me pongo esta tarde, tía Mercedes?» Tía Mercedes no se cansa de responder y sus consejos son siempre acertados. He pensado que también a vosotras os gustaría poder resolver con ella vuestros pequeños problemas. ¿Verdad que sí? Pues ya podéis empezar a escribir. Tía Mercedes contestará por riguroso turno todas vuestras preguntas. Escribid a LETRAS, Alfonso XI, 4, Madrid, indicando en el sobre «Para la página de Marisa», y no tardaréis en ver la contestación en los próximos números de la revista.
> Ya sabéis que os quiere mucho, Marisa (*Letras*, 169: 62).

En el consultorio se contestaba a las cartas que llegaban de las lectoras por riguroso orden, así que no hay selección en base a la calidad u otros criterios. Normalmente, en

50 «El «Buzón» existió en todos los periódicos, aunque no siempre se llamaba así. Los nombres de las secciones a las que, con seguridad, escribimos alguna vez, fueron, «Correspondencia», «Cartas», «La Estafeta», «Tablón» y «Llegó el cartero», pero, probablemente, podamos recordar alguno más, como el de «Correspondencia particular» (Chivelet, 2001: 155).

51 «Los responsables de la sección siempre se ocultaban tras un seudónimo. Eran nombres que pretendían sernos familiares. Unas veces de mujeres […] Como si fueran nuestras tías de toda la vida» (Chivelet, 2001: 155). También Chivelet afirma: «En las secciones de cartas era muy frecuente el dirigirse a los niños dando consejos o divulgando conocimientos» (2001: 103).

cada número se daba respuesta a una o dos cartas. Estas podían haber sido enviadas por una sola destinataria o por un grupo. A diferencia de «Buzón de Jeromín», en el que se daba voz a los lectores más pequeños, en el consultorio es la autora la que contesta a las cartas.

La temática es variada. Podría establecerse una pequeña clasificación.

Cartas culturales. Se ocupan de temas culturales propios de las edades de las jóvenes lectoras. En ellas Del Amo tiene como intención transmitir la afición por la cultura. Por ejemplo, recomienda la necesidad de formar una biblioteca particular desde la infancia[52], escribe la receta para un bizcocho, describe la Basílica de San Pedro en Roma, aconseja como regalo de cumpleaños un buen libro o encarece poner el nacimiento navideño frente al árbol de Papá Noel.

Cartas formativas. Grupo de respuestas a cartas de lectoras que tratan temas educativos. La autora asume el papel de tía Mercedes lo que le permitió orientar, recomendar o rechazar conductas de las niñas que le escribieron. Del Amo asume un papel más educador sobre el comportamiento de las lectoras. Por ejemplo, en algunas recomienda que hagan las paces con sus amigas, olviden las pequeñas rencillas, o que obedezcan a sus padres cuando toman una decisión sobre sus hijos.

La sección de correspondencia que tuvo más años Montserrat del Amo fue «Pluma al Viento» que se publicó en la revista *Volad*, desde 1953 hasta 1962. La autora la definió del siguiente modo.

> Selección y comentario de las mejores colaboraciones enviadas por las lectoras, para su publicación en la revista. A través de un consultorio (Buzón de Pluma al Viento) respuestas a todas las cartas recibidas con orientaciones de tipo literario y formativo (Del Amo, inédito)[53].

«Pluma al Viento» fue una sección de escritura creativa coordinada y dirigida por Del Amo durante casi diez años, hasta el cierre de la publicación *Volad*[54]. La sección consistía en la publicación de un relato seleccionado por sus cualidades literarias entre los originales remitidos por las lectoras participantes. Del Amo llevaba a cabo la selección,

52 Sobre ello afirmó Chivelet: «Con orientaciones y sugerencias se acercaba a los niños para formarles e informarles. Así, en el ejemplar correspondiente al mes de abril de 1952 les hablaba sobre la importancia de ir creando su propia biblioteca […]» (2008: 2).

53 Cita extraída de la relación inédita «Colaboraciones publicadas en Volad; revista para adolescentes del sexo femenino», p. 1.

54 «A toda esta pluralidad de géneros con los que sus lectores disfrutaron en sus ratos de ocio hay que añadir un reto que se impuso a sí misma: promover en ellos la afición por la literatura. Con este objetivo las páginas se convirtieron en soporte de talleres de redacción» (Chivelet, 2008: 3).

además escribía un breve comentario crítico sobre el relato. El título hace referencia al objetivo de la sección de enseñar a escribir a los lectores. «VOLAD brindó un día sus páginas a las lectoras que se sintieron con aficiones y cualidades literarias dándoles un espacio en la Revista, espacio que tituló "Pluma al Viento"» (*Volad*, Almanaque 1955: 69)[55].

> Claro que es difícil y con mandar una carta a «Pluma al Viento» no está todo hecho, pero sí es un paso. Y puede ser un paso definitivo en vuestro camino.
> Puede ser emoción del primer cuento impreso, de saber que las líneas que escribimos una noche con el alma a flor de piel, las recorren ahora otros ojos y que desconocidas muchachas de nuestra edad al leerlas, las sienten como suyas.
> Puede ser también el valor de un consejo, de una palabra de estímulo, de una sugerencia que faciliten tu trabajo y te encaminen a llegar a poner, algún día, en la casilla de profesión el tan deseado título de «Escritora» [sic] (*Volad*, 103: 22).

En 1959 la revista añadió el subtítulo: «Un espacio abierto para la colaboración de nuestras lectoras».

> Un puente tendido, a través de la distancia, de los kilómetros, del mutuo desconocimiento, para que pase por él todos los secretos pensamientos, todas las imaginadas historias que se piensan y se sientan al borde de la vida, y puedan llegar a todas las lectoras.
> En Pluma al Viento intervienen, pues, tres grupos distintos: las lectoras que escriben, VOLAD y las lectoras que leen (*Volad*, 190: 19).

La sección se dirigía a la futura escritora que mandaba su colaboración literaria. La revista la denominaba «corresponsal». Esta podía ver su original publicado, es decir, dentro del «cesto» de los textos seleccionados. Entonces se convertía en una de las «plumas». Se publicaba un texto en cada número. En caso de no ser seleccionado, el original era brevemente comentado en el apartado de la correspondencia de la sección que se denominó buzón o correo[56].

---

55 «Fueron muchas las cabeceras que llevaron a cabo con éxito esa misión de incorporar al niño a su entorno. Algunas, para mejor lograrlo, crearon «talleres» literarios y periodísticos» (Chivelet, 2008b: 32). Ballesteros afirma: «Se inauguraba, así, una nueva relación con el público infantil particularizada por la implicación en la confección del soporte, la promoción de las capacidades expresivas y, en definitiva, la transmisión de un determinado paradigma literario» (Ballesteros, 2014: 58). Y sobre la sección de Montserrat del Amo en *Volad*: «"Pluma al Viento" y "Correo de Pluma al Viento" se destinaban a la intervención de los lectores en la configuración y el diseño de la publicación con el envío de sus propuestas literarias. Estos apartados disfrutaban de gran aceptación y popularidad entre las suscriptoras puesto que establecían canales de intercomunicación directos y periódicos con el público lo cual a su vez incrementaba el sentimiento de pertenencia a un proyecto común y singular. El proceso de fidelización entendido como la fidelidad que un receptor muestra ante la adquisición de un producto concreto de forma continuada, estaba asegurada» (Ballesteros, 2014: 59).

56 Otras publicaciones tuvieron secciones similares: «"¿Empieza un escritor?" Es la pregunta que se hacía, en *Mini Ya*, a los posibles aspirantes, con las expectativas de que, de adultos, pudieran consagrarse como

> Para las demás lectoras de VOLAD, Pluma al Viento estimula, en ocasiones, el despertar de una vocación literaria que tal vez no surgiría de otro modo, un mayor interés por la lectura, al ponerla en contacto con las preocupaciones y el arte de escribir, y siempre en contacto con lo que piensan, sienten y escriben otras muchachas de su edad (*Volad*, 190: 30).

Entre los objetivos de la sección se encuentra enseñar a las jóvenes lectoras el camino para llegar a ser escritoras, dándoles la formación necesaria en los inicios de su vocación durante los primeros años.

> Por eso VOLAD, desde esta Sección, se propone señalar el camino, ese camino de trabajo, estudio y perfeccionamiento personal que puede conducir, a través de años de paciente trabajo, a una muchacha con aficiones literarias, hasta el sillón de la Academia de la Lengua, meta aún inalcanzada por ninguna mujer (*Volad*, 120: 32).

Dada la juventud de las participantes en la sección, la revista no aspiró a encontrar a una escritora ya formada, tampoco a publicar un relato que fuera una obra maestra.

> No esperamos encontrar una «verdadera revelación en el campo de las letras hispanas», porque nuestras corresponsales que se encuentran en una época de intensa formación y preparación en todos los órdenes: intelectual, social, físico y religioso, no pueden producir una obra perfecta. En cambio, VOLAD, desde este rincón de «Pluma al Viento» quiere velar con sus consejos, su estímulo y su interés para que esa «obra perfecta» se llegue a escribir en su día […] (*Volad*, 120: 32).

Otro objetiov fue incentivar la creación literaria entre las autoras noveles.

> El estímulo lo ofrece con las páginas de la revista, abiertas a los mejores trabajos y la orientación con una crítica desapasionada y unos consejos dictados siempre por la experiencia.
> VOLAD desea que ninguna vocación literaria se pierda por falta de comprensión y estímulo en sus primeros años (*Volad*, 190: 30)[57].

autores. Se publicaban algunos trabajos y otros se comentaban, para que fuera tenida en cuenta la observación» (Chivelet, 2001: 148).

57 En diversos momentos, se reitera la idea. «VOLAD no pretende descubrir un Cervantes hecho y derecho, entre sus lectoras de hoy. Sabe muy bien que los niños prodigios no son el literato ideal, pues la creación literaria solo se perfecciona con los años y el trabajo constante. No se trata, pues, de descubrir un genio novelístico, sino sencillamente de alentar unas nacientes aficiones literarias, que tal vez, más tarde, darán sus frutos logrados» (*Volad*, 190:30). O: «En estas columnas recibiréis siempre las más amistosas —eso sí también— la más sincera de las críticas literarias. Hemos repetido ya en varias ocasiones que «Pluma al Viento» no pretende ni desea descubrir ningún talento extraordinario, ningún novelista genial —cosa que es prácticamente imposible que se produzca alrededor de los quince años—, sino sencillamente animar con el estímulo de una posible publicación, orientar con algún consejo sensato de tipo general. Ayudar, en una palabra. Escribid. Todas las cartas son bien recibidas» (*Volad*, 188: 25).

Las normas para participar en la sección eran muy estrictas. Las lectoras tenían que cumplirlas para participar en ella. Había que mandar una carta con un texto original. Se tenía que proporcionar un conjunto de datos personales escritos en una cuartilla: nombre, domicilio, edad, seudónimo si se desea para la publicación, estudios, ocupación actual, aficiones o, por último, la lectora podía comentar si se era suscriptora de *Volad*.

> Las suscriptoras de VOLAD, tendrán derecho de preferencia en la contestación de sus cartas, pero de ningún modo en la selección de originales.
> Todos estos datos deberán escribirse con letra clara en una cuartilla escrita por un solo lado.
> El cuento, novela o reportaje que nos envíes deberá ir escrito por una sola cara, en cuartillas numeradas y en todas las hojas constará el nombre y apellidos de la autora.
> Por último, podéis añadir una carta con las aclaraciones o sugerencias que consideréis oportuno (*Volad*, 103: 22).

La sección estaba centrada principalmente en el género de la narrativa. Si bien, hubo excepciones. Por ejemplo, hubo dos números dedicados a la poesía. Dentro de la narrativa, las lectoras tuvieron libertad para elegir subgéneros diversos.

> Muchos temas interesantes pueden ser tratados. Costumbres o leyendas populares, descripción de ciudades o monumentos artísticos de vuestra región, cuentos de humor o novelas cortas.
> VOLAD, concede la máxima libertad para su elección y os anuncia la realización de grandes planes para el futuro (*Volad*, 104: 23).

Sin embargo, se priorizó el envío de relatos breves o cuentos. Estos tenían que tener una extensión mínima, además de unas normas de presentación. «La longitud del trabajo enviado será de unas cuatro cuartillas, escritas con letra clara y, si es posible, a máquina. El tema es libre, pero, en general, es preferible el envío de cuentos» (*Volad*, 130: 24).

El cometido de la autora consistió en la selección de la colaboración más destacada para su publicación en el número siguiente de la revista acompañada de un breve comentario crítico. «Seleccionaba y publicaba ilustrado un cuento al mes, con un comentario crítico algo más extenso» (Amo, inédito)[58]. Asimismo, daba respuesta brevemente a una selección de los textos mandados por las lectoras, pero no seleccionados para su publicación. Con los años, debido a su éxito la sección aumentó en número de páginas[59].

58 Las citas responden a uno de los índices inéditos del archivo personal de la escritora titulado «Volad. Revista Juvenil», p. 3.

59 ««Pluma al Viento» y «Correo de Pluma al Viento» se destinaban a la intervención de los lectores en la configuración y el diseño de la publicación con el envío de sus propuestas literarias. Estos apartados

> Pluma al Viento va ganando, al paso de vuestro interés, terreno en nuestra revista. Son ya dos las páginas que «VOLAD» dedica a las lectoras aficionadas a escribir. Dos páginas las abiertas a vuestra afición, cordialmente abiertas al estímulo de una posible publicación (*Volad*, 103: 22).

Esto permitió que se incluyera un apartado nuevo que fue denominado de diferentes formas, «Correo de Pluma al Viento», «Correspondencia de "Pluma al Viento"», «Contestada o al cesto» o «Buzón de Pluma al Viento»[60]. Era un apartado de correspondencia en el que la autora comentaba una por una, en riguroso orden de llegada, las cartas con los originales mandados por las incipientes escritoras[61].

> «VOLAD» comprende tus deseos y está contigo. Por eso, y durante este año, dedicará una página de la revista a la publicación de las colaboraciones seleccionadas, reservando esta otra a contestar a *todas* las cartas que, dirigidas a esta sección, se reciban en la Redacción de la Revista y que cumplan todos los requisitos […] (*Volad*, 103: 22)

Los comentarios tuvieron que hacerse más breves para dar respuesta a todas las lectoras. «Deseando contestar rápidamente todas vuestras cartas y al mismo tiempo dedicar parte de esta sección a temas de interés general para todas las lectoras que sueñan con ser escritoras, vamos a contestar con la máxima brevedad» (*Volad*, 106: 27). Se contestaban en riguroso orden de llegada, pero aun así a veces las lectoras tenían que esperar para ver publicado el comentario a su original. «[…] por necesidades de orden técnico, las contestaciones no pueden ir tan rápidas como su impaciencia y nuestro deseo lo exigirían […] saben esperar y buscar número tras número las líneas a ellas dedicadas» (*Volad*, 119: 16). En los comentarios escritos para dar respuesta a los originales mandados por las lectoras, Del Amo proporcionó a las lectoras recomendaciones sobre la escritura literaria de cuentos.

---

disfrutaban de gran aceptación y popularidad entre las suscriptoras puesto que establecían canales de intercomunicación directos y periódicos con el público lo cual a su vez incrementaba el sentimiento de pertenencia a un proyecto común y singular. El proceso de fidelización entendido como la fidelidad que un receptor muestra ante la adquisición de un producto concreto de forma continuada, estaba asegurada» (Ballesteros, 2014: 59)

60 «"Correo de Pluma al Viento" estableció una comunicación epistolar entre el soporte y su público de tal manera que se lograba por una parte una mayor adaptación de los contenidos a las necesidades del lector puesto que las informaciones recibidas facilitaban un perfil más exacto del mismo y, por otra, se inauguraba un nuevo espacio de expresión artística» (Ballesteros, 2014: 59).

61 «Sus indicaciones se referían a los aspectos lingüísticos y formales susceptibles de ser corregidos o modificados con el fin de lograr la adecuación al medio y así instaurar un determinado gusto estético entre las suscriptoras» (Ballesteros, 2014: 59).

> Yo en *Volad* pasé a hacer, desde el primer número y hasta el último esa sección de «Pluma al Viento», en la que no solo era un estímulo para que las colaboradoras enviaran cuentos, sino que también se hacía una pequeña critica. Yo hacía una pequeña crítica de cada una de las colaboraciones que recibíamos. Y más extensa de la que se publicaba el texto completo en la revista mensual (Ayuso Pérez, 2015b: 133).

También denunció los plagios de manera rotunda.

> Allí esta colaboración fija de selección y respuesta a las colaboraciones yo me lo tomaba muy en serio. Me dice ahora la gente, que yo he tenido oportunidad de hablar ya después, que era muy dura en mis críticas y que, sobre todo, era implacable (cosa que sorprendía mucho a las colaboradoras) cuando descubría plagios. Claro, para mí, no era tan difícil. A la que había mandado la colaboración le parecía muy raro que yo encontrara el plagio. Entonces sí yo era implacable. Hacía una crítica absolutamente: «Esto no puede ser», «plagiar es lo último», «es una deshonra para un escritor» y no sé qué y no sé cuántos. No solo plagiar, sino que hay que tener cuidado para huir de las excesivas influencias, que es más difícil. Pero el plagio directo, yo señalaba exactamente dónde. En ocasiones, no llegaba a encontrarlo, pero sabía seguro que era un plagio; y en otras señalaba exactamente de dónde había salido.
> Porque, por esos años, hubo un caso de plagio muy escandaloso en el *ABC*. Julia Maura publicaba artículos en la Tercera Página del *ABC*, que era la colaboración literaria de máxima categoría. Julia Maura llegó a estrenar alguna obra de teatro, era un personaje dentro de la sociedad española, porque me parece que pertenecía a la aristocracia, y bueno, ella tenía su esto de escritora. Publicó un artículo en el *ABC*. Se conoce que mucha gente localizó que era un artículo de Óscar Wilde sobre «La naturaleza imita el arte», además bastante conocido. Entonces la llamaron: «Que nos han dicho que esto está plagiado». Ella fue a su negro. Se descubrió —entre risas— que ella tenía un negro. Se conoce que el negro se le sublevó, porque le pediría más dinero o lo que fuera, y se vengó de ella, claro. Eso me lo supongo yo. Pero todo el entramado es ese. Ella debió de (eso incluso me lo contaron) ir al negro y le dijo: «Oye, ¿ese artículo lo has escrito tú?» —«Sí, sí, sí, seguro que sí». Y ella volvió al *ABC*, y dijo: «Este artículo es mío, es original, es mío». Y entonces el *ABC* publicó en doble columna el artículo de Óscar Wilde, que estaba publicado en la Editorial Aguilar, en unas obras completas, y el firmado por Julia Maura. Fue algo realmente muy notable. Entonces, yo era implacable con los plagios dentro de la revista *Volad* (Ayuso, Addenda II).

La autora traspasó lo estrictamente literario. Como en *Letras*, trató de educar y formar culturalmente a las lectoras mediante consejos sobre urbanidad o hablando de temas más culturales.

> VOLAD se propone en Pluma al Viento, como en todas sus secciones, tratar convenientemente todos los temas de interés, abrir para vosotras todos los caminos del mundo, fomentar vuestras aficiones y orientarlas, ayudándoos de esta manera para que en un futuro próximo se puedan cumplir vuestras legítimas aspiraciones de hoy (*Volad*, 190: 30).

Por ejemplo, insistió mucho en la importancia del estudio para llegar a ser escritora[62]. «Que las cosas no se consiguen de un solo golpe y para siempre. Es preciso largos años de preparación y trabajo para ser escritor y un libro publicado no es más que una exigencia mayor de la propia mejora» (*Volad*, 121: 26). Animó a las lectoras en su vocación de ser escritoras[63].

> Tal vez, dentro de unos años, nos enteraremos, en la entrevista de una célebre escritora que publicó su primer cuento en VOLAD, en esta sección titulada «Pluma al Viento». Es muy probable. Entusiasmo e interés, los hay. Y también, calidad. Pero la cantidad obliga, cada día más, a llegar al final soñado, perseverar, vencer el desaliento, trabajar incansablemente. A todas las corresponsales de esta Sección, VOLAD les muestra un camino de trabajo, perseverancia y constante mejora personal. Es el único (*Volad*, 125: 17).

Aun cuando no eran seleccionados los originales, la autora explicaba los motivos animando siempre al autor novel con comentarios constructivos[64].

> VOLAD, os ofrece cordialmente esta sección y al tiempo, agradece la amistosa confianza con que enviáis vuestras primeras producciones literarias.
> Si no las veis seleccionadas a la primera, para su publicación, no debéis desanimaros, sino por el contrario, trabajad con mayor empeño en nuevas colaboraciones (*Volad*, 104: 23),

Según afirmó Del Amo, las lectoras no se desanimaban, al contrario, asimilaban positivamente sus comentarios críticos. «Reciben muy bien todas las observaciones que a través de esta correspondencia les hacemos, y he de advertirte que estas observaciones, como la verdad, no son siempre agradables» (*Volad*, 119: 16). Por ello, las lectoras volvían a remitir nuevos escritos para ver si mejoraban en sus cualidades literarias, y su texto era finalmente seleccionado.

---

62 «La dedicación profesional del escritor se presentaba como una de las principales inquietudes del público y a ello se referían muchos de los comentarios […] Se pretendía así fomentar entre las suscriptoras el placer de la lectura, la belleza de la escritura y el valor formativo de la comunicación literaria. La preocupación del medio por los aspectos formativos del niño merece una especial atención dentro de la función de alfabetización desempeñada por la prensa durante la postguerra» (Ballesteros, 2014: 59).

63 «[…] Montserrat asume la sección Pluma al viento. Con ella busca dar a la luz nuevos autores y despertar la afición lectora a través de la escritura. La invitación de que se animen a narrar aquello «que cada uno lleva dentro y necesita decir» origina un aluvión de originales. Su crítica es amable pero ajustada y siempre positiva. Tras la sugerencia apuntada a cada uno les anima a ir corrigiendo los fallos e intentarlo de nuevo. Muchos así lo hicieron, hasta conseguir el visto bueno y el prometido premio: su publicación en las páginas de la revista» (Chivelet, 2008: 3).

64 «Montserrat adoptaba un estilo desenfadado y maduro para comunicarse con el público infantil que imprimía un sentimiento de cercanía y confidencialidad. De esta manera, se pretendía instaurar un espacio de diversión y entretenimiento en el que el niño pudiera expresar con naturalidad sus inquietudes, dudas y preocupaciones relacionadas con la tarea creativa y la configuración del cuento» (Ballesteros, 2014: 59).

> Siguen escribiendo hasta que, a la tercera o cuarta, consiguen verse seleccionadas. Esto no es fácil, pues son muy numerosas las cartas que se reciben, y entre ellas es fácil que varias escriban bien. Y como se publica un cuento en cada número es preciso hacer una muy rigurosa selección (*Volad*, 119: 16).

Montserrat del Amo descubrió en «Pluma al Viento» a escritoras que con los años se hicieron reconocidas. Estas vieron publicados sus primeros escritos en esta sección. Ello avala el acierto crítico de la selección[65].

> En esta sección se publicaron cuentos de Pilar Mateos que mantuvo una constante correspondencia con la sección con respuestas en el nº 155 de Volad de mayo 1959; nº 157 julio 1959; nº167 mayo 1960; nº 173, nov 1960; 179 mayo 1961; y nº 191 julio 1962 y tres cuentos seleccionados y publicados Sueño sin fin. Nº 162 diciembre de 1959; La solterona. Nº 164 febrero 1960; nº 183 Copito, y de Isabel Molina, con respuesta en el nº 126 de diciembre de 1956, Pilar Molina y cuento Del diario de mi abuela seleccionado y publicado en el nº 127 de enero de 1957 […]
> Las cartas se tenían que firmar con nombre y apellidos pero se admitía el seudónimo para las respuestas. Como las cartas no se conservan, es posible que además de éstas, otros escritores hoy famosos hayan publicado en Volad sus primeras obras (Amo, inédito)[66].

La sección tuvo un gran éxito entre las lectoras de la revista. Hasta el punto de que *Volad* creó en 1957 el Premio Trasgo[67], «un concurso que os está especialmente dedicado. Informaros y tomar parte en él (*Volad*, 127: 37). El premio del concurso era la publicación de la obra ganadora en la colección Trasgo, una serie de libros editados por la revista. El Primer Premio Trasgo lo obtuvo María Isabel Molina con la obra *Historia de un viaje a Roma*. La joven había participado en «Pluma al Viento» en dos ocasiones. En el segundo intento, vio cómo se seleccionó su relato «El diario de la abuela». *Volad* informó de los premios literarios ganados por las autoras que habían sido destacadas en «Pluma al Viento». Así, María del Carmen Sánchez Brito, que publicó el cuento «El bosque de los robles» en la sección, «ha sido la ganadora del Concurso de Novela Corta del XXV Aniversario de las Secciones de Menores de A. C.» con la novela *Mariela* (*Volad*, 118: 26). También, publicó entrevistas a algunas de las autoras cuyos escritos fueron textos destacados en la sección «Pluma al Viento». En «Entrevista con «LAS PLUMAS» que

65 «De este modo se estrenaron en ella autoras como María Isabel Molina que, en enero de 1957, veía impreso su trabajo titulado *Del diario de mi abuela*, iniciático de sus éxitos. Otro ejemplo de ese descubrimiento de talentos fue el de Pilar Mateos. En diciembre de 1959 contestaba así a su «discípula»: «querida Piluca, tu cuento es precioso y se publicará», lo que tendrá lugar en enero del año siguiente. Más adelante, bajo el epígrafe de *Escriben las lectoras*, se dirigía de nuevo a Pilar para, dado su conseguido nivel, aconsejarle una formal dedicación a la literatura» (Chivelet, 2008: 3).

66 La cita está entresacada del texto inédito titulado «Volad. Revista Juvenil», p. 3.

67 «Y es que lo de escribir no era tan fácil. Por eso y para estímulo de la calidad y del esmero se convocaban concursos» (Chivelet, 2001: 148).

han triunfado», Álvarez (*Volad*, Almanaque 1955: 69-73) entrevistó a varias de ellas: Inmaculada Orts Tena, Paquita Hernando, María de las Mercedes Rodríguez y R. de Acuña, M.ª Pilar Tortosa, M.ª Isabel Burgos, Carmina Portell o Isabel Cardiel. Por último, debido a este éxito, Montserrat del Amo escribió un cuento sobre la sección titulado «Historia de una Pluma al Viento» que relata la historia ficticia de la niña María Teresa que participa mandando un original que es recibido por el personaje autobiográfico de Montserrat.

> En él último instante, y antes de comenzar a leer, Montserrat considera de nuevo por unos segundos la importancia del hecho. Va a tener en las manos la vida y las ilusiones de un grupo de muchachas desconocidas. Un grupo de muchachas que sueñan con ser escritoras, pero que, sobre todo, sueñan la vida. A las que es preciso contestar, alentar y, en ocasiones, corregir. Todo esto es algo muy serio y muy importante y hay que hacerlo con un infinito respeto (*Volad*, 146: 19).

Pueden establecerse las siguientes etapas en la sección «Pluma al Viento».

Primera etapa: Nº 80-Nº 102. La sección se compone de la publicación del texto original de una lectora acompañado de un comentario crítico firmado por La Redacción.

Segunda etapa: Nº 103-Nº 177. La sección se amplía debido al éxito entre las lectoras. Pasa de una página a dos, e incluso tres. Se compone del texto original seleccionado, que viene acompañado por el comentario crítico y una ilustración firmada por Federico Blanco o Ruiz de la Prada, además de una página de buzón o correo para contestar, en riguroso orden de llegada, a las lectoras que también han participado mandando una colaboración literaria. Firma Montserrat.

Tercera etapa: Nº 178-Nº 196. La sección ya está completamente consolidada entre las lectoras por el paso de los años. Es de destacar que en estos números finales se incorpora el nombre de la escritora debajo del título: «Una sección que dirige y contesta Montserrat del Amo». Continúan todas las partes de la sección sin modificación.

Del Amo dirigió «Notable en Literatura» en *Genial* desde 1967 hasta 1970. Debajo del nombre de la sección aparece la firma de la escritora: «Selecciona y comenta Montserrat del Amo». «Notable en Literatura» podría definirse como la continuación de «Pluma al Viento»[68], pues los objetivos, la estructura y la dinámica de participación fueron los mismos. Los objetivos no eran descubrir a genios de las letras, sino servir de estímulo a

68 «Esta tarea de formación y apoyo tuvo después continuidad en *Genial*, editada por UNUM en 1967 como revista «juvenil femenina», aunque no excluía a los chicos. De hecho fueron muchos los que también enviaban sus originales con la esperanza de verlos calificados. La sección Notable en Literatura tuvo la misma excelente acogida que su antecesora en *Volad* (Chivelet, 2008: 4).

la creación. Para ello se buscaba enseñar a escribir a los lectores de la revista convirtiéndolos en autores noveles. En la sección se denominaba a estos autores incipientes los «notables».

> Escribir es como una aventura apasionante. Una aventura de conquista y de entrega. Por eso, escribir es, sobre todo, algo profundamente juvenil, dinámico, afectivo. Porque joven tiene que ser un espíritu abierto al mundo que le rodea —naturaleza, personas, cosas— y sintonizar con ellas y captarlas y entregarlas otra vez en palabras escritas, hechas ya color. El mismo color de su propio sentimiento.
> Yo sé que te gusta escribir y que tienes escritas unas cuartillas que no te has atrevido a enseñárselas a nadie. Envíalas a GENIAL. No escondas esa riqueza tuya. Es fácil: cópialas a máquina (o con letra clarísima) y lo remites a esta dirección: Revista GENIAL – Para «Notable en Literatura», Capitán Haya, 34, 6.º C. Madrid-20 (*Genial*, 1: 58).

La estructura es similar. La sección de compone de dos elementos: 1. Texto principal, normalmente ilustrado y siempre acompañado de un comentario crítico y 2. Correspondencia: Se titula «Contestamos». En este apartado se comentan brevemente los escritos originales mandados, pero no seleccionados. La extensión normal de la sección fue de dos páginas. Las normas de participación se mantienen casi idénticas a «Pluma al Viento».

> Notable en Literatura es un espacio abierto a la colaboración de las lectoras. Todas las cartas recibidas se ordenan en riguroso turno, para ser contestadas siempre a través de la revista. Un texto al mes se selecciona para su publicación. Los demás son leídos y comentados. Es aconsejable enviar una carta, con algunos datos informativos sobre la personalidad del autor del texto al que acompaña: nombre y dirección, edad, estudios, aficiones, etc. También puede añadirse un seudónimo para encabezar la respuesta, si se desea conservar el anonimato (*Genial*, 37: 38).

La extensión mínima de la propuesta literaria mandada por las lectoras debía ser de dos cuartillas.

> Dos cuartillas, escritas a mano por una cara, consideramos que es el mínimo espacio literario que se precisa para apoyar un comentario, un consejo o una alabanza (*Genial*, 25: 34).

En cuanto al género, la sección estaba dedicada al relato breve, aunque acogió otras modalidades genéricas, como el artículo, la prosa poética y, en varios números especiales, la poesía.

> El cuento es el género literario que se presta mejor al comentario, por ofrecer bases más amplias para el juicio que el ensayo poético o el tema de actualidad, por ejemplo.

> Los versos recibidos se agrupan por estilos y se responden de forma colectiva cada cuatro o cinco meses. En poesía no se hace crítica particular. Se trata, más bien, de ofrecer unas ideas generales que puedan ser útiles para la mayoría (*Genial*, 37: 38).

Las contestaciones se hacen por orden de recepción de los originales a la redacción de la revista. Dado el elevado número, no se respondía de forma inmediata. A modo de taller de escritura creativa, se tenía en cuenta la evolución y mejora de las participantes.

> A TODAS LAS NOTABLES. Sólo unas cuantas indicaciones para facilitar la marcha de esta sección. En primer lugar, es conveniente que conservéis siempre una copia exacta de la colaboración enviada para poder seguir, párrafo a párrafo, los comentarios de la respuesta. Si no es la primera vez, acordaros de indicar el R. número para que pueda localizar con rapidez vuestro anterior trabajo y compararlo con el siguiente, midiendo progresos. Y, por último, sólo me queda recomendaros un poco de paciencia. Las cartas se responden por riguroso turno y son muchas las que se reciben. Pero, eso sí, absolutamente todas serán contestadas (*Genial*, 5: 58).

Montserrat del Amo en sus comentarios animó a la escritura, describió la obra diciendo sus aciertos y defectos o llevó a cabo orientaciones de tipo educativo trascendiendo lo meramente literario. También advirtió a las autoras noveles de las influencias excesivas de sus lecturas[69].

> En los textos recibidos en esta sección se nota en ocasiones el rastro acusadísimo de las más recientes lecturas de sus autoras. Procuro señalarlo, destacándolo en la respuesta, pues cabe la posibilidad de que la propia autora no lo hubiese notado, cegada en lo que creía inspiración del momento, y no era más que el exacto reflejo de un fuerte impacto literario anteriormente recibido. Esto es perfectamente normal, ocurre con frecuencia en los principios, y no presupone intención ninguna de engaño, por lo tanto no es una acusación, sino una advertencia lo que intento hacer llegar señalándolo en la respuesta (*Genial*, 28: 31).

Y, como en «Pluma al Viento», denunció los plagios.

> Frente a las influencias, que son una etapa normal y superable en la vida del escritor, está el plagio, la copia voluntaria y consciente, en ocasiones casi literal de un texto que hace un seudo-autor con intención de engañar, resultando al fin, él mismo el engañado. El plagio es un robo intelectual que no enriquece al que lo comete, sino que por el contrario evidencia su absoluta pobreza literaria. Puede, fácilmente, hacer pasar su engaño por varias circunstancias, e incluso lograr por este sistema algún pequeño éxito, pero el resultado final será totalmente negativo *Genial*, 28: 31).

69 «La capacidad de inventiva para escribir se alimentaba de los muchos relatos leídos y escuchados. Así, la colaboración literaria dejaba ver la influencia de las lecturas» (Chivelet, 2001: 146).

Del Amo respondió en un número de *Genial* a una lectora que le acusó de ser «un poco dura en tus juicios». La escritora defendió que duro no es ser injusto y que, quizás por ser verdad, se le describía de muy dura.

> «Un poco dura», ¿no querrá decir: terriblemente sincera? Y en ese caso —¡la verdad! — mi deseo es que siempre las respuestas de notable os sigan pareciendo «un poco duras» […]
> Para que produzca el fruto deseado, no basta con pedir el consejo. Es preciso aceptarlo. Incluso, alegremente (*Genial*, 29: 18).

*Genial* también creó su propio premio literario, el Premio «Genial» de Cuentos. En 1969 la revista publicó la segunda convocatoria del galardón. «Dada la afición juvenil hacia la literatura de creación, se convoca el II Premio «Genial» de Cuentos 1969. En ella se anunciaba como premio para el autor del relato ganador 3.000 pesetas y la publicación en la revista de su escrito. Además, se anunció también diez accésits para los finalistas que ganarían un lote de libros y la posibilidad de la publicación.

Dentro de la correspondencia con los lectores, hay que hablar de los cursos que escribió la escritora publicados en prensa o por correspondencia: «Curso de colaboradoras *Volad*», «El camino de las letras» en *Genial* y *Curso de narradores* editado por el Centro de enseñanzas de prensa y literatura infantil por correspondencia. La autora los denominó breves ensayos. «Estos itinerarios de «El camino de las letras» son brevísimos ensayos sobre la creación literaria» (*Genial*, 13: 54). En el «Curso de colaboradoras Volad» la escritora en ocho lecciones enseñaba escritura creativa a las lectoras a fin de que pudieran colaborar en la publicación y les enseñaba los principales géneros literarios y periodísticos. En *Genial*, Del Amo publicó en 1967 y 1968 el curso «El camino de las letras» que, en tres itinerarios, enseñaba a las lectoras escritura creativa y los primeros pasos en las letras, como se anunciaba en el título. Por último, en 1974 Del Amo publicó la 3ª lección «Cualidades del narrador» y la 4ª lección «Técnicas de la narración oral» del Curso de narradores editado por el Centro de enseñanzas de prensa y literatura infantil por correspondencia que tenía como objetivo enseñar las técnicas de la narración oral[70].

Del Amo concedió gran importancia a la labor periodística de la correspondencia con los lectores. Asumió un papel responsable para contestar a las lectoras, pues era consciente de la importancia de sus palabras, por eso la autora siempre animó, aconsejó

70 Debe recordarse que Montserrat del Amo publicó el ensayo *La hora del cuento* (1964) sobre narración oral que más adelante actualizó y publicó con el título *Cuentos contados* (2006).

y corrigió, cuando tenía que hacerlo, pero siempre con respeto y cariño por esas vidas anónimas que confiaban en ella.

> Yo, personalmente, creo que es esta una sección muy importante. Porque es algo muy importante que una muchachita de quince años, un hombre de treinta o un anciano de ochenta se siente frente a unas cuartillas y se disponga a comunicarnos lo más íntimos de sus sueños, lo más interesante de su trabajo o lo más depurado de sus experiencias.
> Y lo primero que tenemos que decirte es que tu carta es leída con el más profundo respeto. Porque sabemos lo que tú has puesto, todo lo que tú has puesto de ilusión y de esperanza al enviárnosla (*Volad*, 132: 16).

En su tarea tuvo especial cariño en estimular la vocación literaria de sus jóvenes lectoras, pero también corroborando el camino de trabajo que conlleva la profesión. Las secciones de «Pluma al Viento» en *Volad* y «Notable en Literatura» en *Genial* sirvieron a la escritora en su labor de mediadora literaria como profesora de escritura creativa[71].

> Tú tienes un deseo: escribir. Ser escritora. Me doy cuenta de la sinceridad de tu deseo, que no sueña en el dinero, no en la fama, ni siquiera en el triunfo, sino sencillamente en esto: escribir.
> Tienes razón. Sólo así puedes intentar la tarea. Sólo así. Como servicio y sacrificio. Servicio rendido a los demás, a los que ofrecemos lo mejor de nosotros mismos, a costa de nuestro sacrificio personal.
> Porque escribir es un sacrificio. Sacrificio del trabajo lento, de años de estudio, de lecturas dirigidas, de formación del propio criterio, de superación en todos los órdenes, que después hemos de verter en las cuartillas.
> Por eso os animamos siempre, ¡siempre!, desde las líneas breves de respuesta en esta sección. Porque aún es muy pronto para decir algo definitivo y porque, en último caso, aunque más tarde el trabajo, circunstancias o vocación os apartan de la pluma y las cuartillas, nuestro deseo de hoy, nuestro trabajo y esfuerzo de mejora personal jamás constituirían una pérdida, sino una formidable ganancia, un fondo de valores humanos y culturales, que harían nuestra vida más útil a los demás, más alegre para nosotros mismos y más plena de cara a Dios (*Volad*, 132: 16).

71 Como reconoce la crítica Del Amo llevó a cabo una tarea de estímulo y enseñanza de escritura creativa entre los lectores. Así lo resaltó Chivelet en varias ocasiones: «Su interés y entrega hicieron posible esos talleres literarios, secciones irrepetibles e inolvidables para los que acudieron a ellas» (Chivelet, 2008: 4). También: «Ambas fueron la cantera literaria para los jóvenes aficionados y para otros que, con el incentivo de ver su firma impresa, se decidieron a relatar historias» (Chivelet, 2008: 4). O: «En ambos casos leía las composiciones literarias que le enviaban los jóvenes y les orientaba sobre cómo mejorar su estilo, con lecturas y ejemplos concretos. Siempre positiva, les animaba a continuar y les estimulaba con la publicación de sus trabajos. En algunas ocasiones hasta sugirió a sus autores que participaran en certámenes para afianzarse en una prometedora carrera literaria» (Chivelet, 2008b: 32). Asimismo, se ha afirmado: «[…] aunque nunca le gustó hacer crítica literaria, la escritora dirigió la sección «Pluma al Viento» de *Volad* y «Notable en Literatura» de *Genial*, en las que enjuiciaba los textos literarios mandados por los jóvenes lectores a la redacción de la revista, animándoles a la escritura, y destacando siempre uno como el mejor escrito de cada número (Ayuso, 2010b: 42-43).

La correspondencia que Del Amo entabló, en la prensa infantil y juvenil, con los lectores es importante para conocer una parte de la obra completa de la escritora hasta ahora desconocida. Dentro de los géneros didácticos, las secciones de escritura creativa fueron el origen de sus ensayos sobre este tema.

## Crítica literaria

La crítica literaria fue cultivada en menor medida por Del Amo. Al margen de la polémica de si la crítica es un género periodístico o literario, las definiciones coinciden en destacar sus notas características principales. Martín llevó a cabo la siguiente definición de crítica.

> […] reseña valorativa de una obra humana —literaria o artística—, o de un espectáculo. Todo el periodismo interpretativo y valorativo —artículos y comentarios— es eminentemente crítico; pero, cuando se habla de crítica se entiende la referida a los sectores del quehacer humano que, una vez expuestos al público, requieren el oportuno juicio del experto que interpreta y valora. La crítica periodística, al par que juzga, informa. En el periodismo moderno son habituales las críticas de teatro, cine, libros, música, etc. (1998: 335).

Martínez Albertos habla de artículo de crítica en la sección cultural situando, por lo tanto, la crítica como una modalidad del artículo.

> Pero lo más destacado del *folletón* es la actividad de comentario a las novedades de la vida intelectual, lo cual da origen a secciones especializadas muy regulares de crítica: de arte, de cine, de teatro, de libros, de música, etc., etc. En este sentido valoramos aquí el *folletón* como espacio adecuado y habitual de los periódicos para esta labor de comentario o interpretación de los acontecimientos culturales del país. Esta labor, como es lógico, es una actividad rigurosamente editorialista dentro del periodismo contemporáneo (2001: 377).

De la misma opinión son Santamaría y Casals que también hablan de artículo de crítica. «La crítica como género periodístico debe poseer unas características propias que la diferencien de la clásica crítica literaria. Ha de ser breve, pero no ligera; rápida, pero no irreflexiva; ágil, pero no inconsistente». Y más adelante destacan: «Pero en la crítica periodística es esencial su carácter ocasional y su referencia a producciones o situaciones concretas». Para concluir: «[…] la crítica sigue siendo un artículo muy representativo del género de opinión, necesario, digno y respetable» (2000: 341). Por lo tanto, también consideran la crítica un artículo de los géneros de opinión y, como estos, puede ser de estructura inductiva o deductiva.

> Como artículo acabado en toda su expresión literaria, optará por la inducción o la deducción; si es inductivo partirá de la propia obra que juzga, o de un retazo ejemplar de esa obra, para ir desgranando la argumentación que se justificará gracias a unos criterios generales aplicables a obras del género que trate. Si es deductivo hará lo contrario: partirá de los principios que el crítico defiende para argumentar aplicándolos a la obra en cuestión (Santamaría y Casals, 2000: 338)

Santamaría en *El comentario periodístico* ahonda en el concepto de la crítica de libros.

> La crítica literaria está compuesta por los artículos dedicados a la creación literaria, es decir, los que abarcan los campos de la poesía lírica, la novela, el cuento, el ensayo literario, etc.
> La crítica ha sufrido una transformación en los últimos doce años para ir perfilándose en el terreno académico y dejar de marcar esas enormes diferencias que existían entre la crítica académica y la periodística (Santamaría, 1990: 149).

Del Amo dejó escritas sus opiniones sobre la crítica literaria. Destacó la escritora la dificultad del crítico en su trabajo afirmando «¡Menuda labor periodística!». Para Del Amo la principal cualidad del crítico es el conocimiento del tema. «Se trata nada menos que de «conocer a fondo» el aspecto de la crítica a que el periodista se dedica». Pero no es lo único: «"Entender" de aquello de que se habla; pero, además, tener ideas claras, ser justo, poseer buen gusto, sentido del tacto y de la medida…» La autora señaló varias funciones y cualidades del género: orientar al público y al artista, ambientar las obras y sus autores de cara al lector, ecuanimidad en el análisis y juicio (sin amiguismos), y por último, consideró que es una labor correctora y orientadora. Porque «un buen crítico es el intermediario entre el espectáculo u otras formas de cultura y el público». En conclusión, «por eso es tan difícil encontrar buenos críticos» (*Volad,* 140: 32).

Del Amo en vida cultivó poco la crítica literaria. La escritora se consideró creadora y, por ello, no quiso hacer crítica.

> Eso ya muy de vez en cuando, porque yo a hacer crítica literaria me he resistido mucho. Creo que hay gente que lo hace. No discuto la posibilidad de hacerlo, pero a mí no me gusta ser actor y parte. Y, desde luego, desde hace mucho tiempo he dejado la crítica absolutamente. Esa función crítica sí que me la han pedido en muchos sitios. Eso sí que yo ya no he querido hacerlo porque me parecía que no, estar en dos sitios, repicando y en la profesión, pues no funciona (Ayuso, Addenda II).

En 1958 y 1959 Del Amo escribió un número exiguo de críticas de libros publicadas en *Volad* y *Alba de Juventud*. En *Volad* la sección de crítica literaria se denominó «Hemos leido…» [sic] y «Leído para ti». Del Amo, que no era la encargada de la sección, llevó a

cabo las críticas de los números correspondientes a 153, 154, 155, 156 y 157, es decir, desde marzo a julio de 1959. Así, puede concluirse de las firmas «M. A.» y «Montserrat» con las que se firmó la sección en esos números. La autoría la confirmó la propia autora para esta investigación. La sección se dividía por edades. En el número 153, se dividió en tres partes: «Para tus doce años», «Para tus catorce años» y «Para tus dieciséis años». El resto de números que se comentan se dividieron en dos: «Para tus 14-15 años» y «Para tus 16-18 años». El objetivo de la sección era orientar a las lectoras en sus lecturas con la recomendación de libros apropiados a sus edades. «VOLAD responde a tu pregunta: «¿Qué puedo leer yo?» seleccionando para ti los mejores libros de los mejores autores» (*Volad*, 153: 11). En la selección de libros, se tomó en cuenta que hubiera representación de todos los géneros literarios.

> En esta sección encontrarás, no sólo la novela interesante, sino también el libro de viajes y la biografía que aumenten tu cultura y amplíen tu visión del mundo, el libro poético, que afine tu sensibilidad y eduque tu corazón, y el libro formativo, que te ayude en esa libre y voluntaria tarea de perfeccionamiento que por propia voluntad has emprendido (*Volad*, 153: 11).

Las críticas de Montserrat del Amo en *Volad* son breves textos (de un párrafo a tres) que, de manera concisa, proporcionan la ficha técnica con los datos editoriales, contextualizan al autor y el conjunto de su obra, para concluir, en breves pinceladas y pocas frases, llevando a cabo una interpretación directa y breve del libro recomendado. Debe destacarse que la mayoría de las lecturas recomendadas son clásicos de la literatura infantil y juvenil. En *Alba de Juventud*[72], Del Amo publicó en 1958 la colaboración «"El leon dormido", una obra discutida e interesante de Graham Greene» [sic]. En este caso, se trata de una crítica teatral publicada en una revista de información general, por lo tanto, no es académica. La autora escriba una extensa crítica teatral (una página entera) ligada a la actualidad: el estreno en el teatro Recoletos de Madrid de la obra *El león dormido* de Graham Greene. En la crítica, Del Amo parte de la noticia del estreno, a continuación, contextualiza sobre el género de la obra hablando del teatro católico, y concluye centrando su argumentación en la obra en cuestión. La estructura es, pues deductiva, pues

72 «Desde 1946 *Alba de Juventud* era la revista de las jóvenes de Acción Católica, del mismo origen que las anteriores. Remodelada en 1957, se convirtió en una publicación abierta y plural, con un amplio sumario de contenidos sobre arte, cine, música, actualidad, relatos, humor y las imprescindibles secciones de cocina, moda y labores. Su aportación más destacada fue la sección dedicada al mundo del libro, con divulgación sobre el proceso editorial, crítica, novedades, encuestas y la oferta de participación de las lectoras incentivada por la convocatoria de un certamen de novela corta» (Chivelet, 2009: 227).

va de lo general a lo particular, según la clasificación propuesta por Santamaría y Casals. Las críticas de Del Amo tienen la intencionalidad de transmitir la pasión por la lectura, desde un criterio orientador, de acuerdo a la idoneidad de la obra con el lector.

> La experiencia personal te dice, si eres estudiante, que a pesar del esfuerzo que cuesta aprender las asignaturas, los libros guardan para ti una gran posibilidad de alegría. Si no eres estudiante y lees, no pienses que pierdes el tiempo con la lectura. Siempre te enseñarán algo, si sabes elegir y a través de ellas puedes adquirir nuevos conocimientos afinar tu sensibilidad y ensanchar tu horizonte vital (*Volad*, 154: 31).

## Ensayo

A lo largo de su trayectoria Del Amo publicó libros de ensayo. Este es el género mayor entre los didácticos, como la novela en los narrativos. «La forma básica de este grupo genérico es el ensayo», han afirmado García Berrio y Huerta Calvo (2015: 224). La Real Academia Española define ensayo como «el escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales» (DRAE, 2014). Escartín definió el género como la «forma literaria constituida por las meditaciones originales de un autor sobre un asunto más o menos profundo, carente de sistematización filosófica» (1988: 189). García Berrio y Huerta Calvo han destacado cuatro características: «a) su carácter de obra artística, b) su contenido didáctico, y c) su forma no tratadística, además de d) la brevedad» (2015: 225). Además, citan a Arredondo que definió los rasgos temático-formales que caracterizan al ensayo:

- Como sujeto de la enunciación, el autor sostiene una posición subjetiva.
- La temática es variada.
- En cuanto al estilo, se trata de una «prosa literaria sin estructura prefijada, que admite la exposición y argumentación lógica, junto a las digresiones, en un escrito breve sin intención de exhaustividad.
- El propósito es comunicativo, reflexivo o didáctico (2015: 224).

Del Amo definió el ensayo como un género literario.

> El ensayo es un género literario que parte del estudio o la observación directa de un hecho determinado, que el autor explica, defiende o comenta en una serie de consideraciones personales.
> La base del ensayo no es la imaginación, sino el pensamiento. Es un tanteo en busca de la verdad. No suele resolver de modo definitivo el asunto tratado, pero resulta interesante por su valor de sugerencia (*Genial*, 13: 54).

Según Del Amo, como género, se diferencia del libro científico y del reportaje.

> El ensayo es un trabajo más subjetivo que un libro científico (simple trabajo del estudioso) y que un reportaje (simple observación de la realidad) porque el autor elucubra a partir de este doble punto de partida y construye sobre estos cimientos el edificio de sus propias meditaciones (*Volad*, 142: 19).

La escritora publicó tres libros de ensayo: *La hora del cuento* (1964), *Me gusta escribir* (1985) y *Cuentos contados* (2006). Las tres obras responden a las nociones que se acaban de ver acerca del género del ensayo[73].

*Me gusta escribir* es un ensayo sobre escritura creativa muy importante para el estudio de Montserrat del Amo, ya que es una fuente directa para conocer su poética. Antes de la publicación del ensayo en 1985, Del Amo se ocupó de enseñar a escribir a los lectores desde las páginas de las publicaciones periódicas *Volad* y *Genial*, a través de los artículos «Curso de colaboradoras *Volad*» y «El camino de las letras» y desde las secciones fijas «Pluma al Viento» y «Notable en Literatura», respectivamente. *Me gusta escribir* es un libro de ensayo que expone de forma íntegra y global el sistema de escritura creativa recomendado por Montserrat del Amo para escribir narrativa. La autora traza el proceso íntegro de la escritura, desde el deseo de escribir hasta la edición o difusión de la obra literaria, correspondiendo la parte central del ensayo a la redacción. La estructura de la obra se centra en tres recomendaciones: «Para escribir un buen libro es necesario: Tener algo que decir. Decirlo. Callarse en cuanto se ha dicho» (Amo, 2018b: 23). A partir de estos tres puntos, Del Amo vertebra el ensayo desarrollando en tres partes principales sus ideas sobre la escritura de la narrativa. Pero la autora previamente ha advertido de que no hay recetas en la escritura. «No existe una receta que se pueda repetir en la seguridad de obtener siempre un buen resultado porque crear, inventar, tanto las ideas como el modo de expresarlas, es la base de la buena literatura» (Amo, 2018b: 20). Para Del Amo, *Me gusta escribir* no es un sistema infalible pues, como termina diciendo la escritora, «ni siquiera debes seguir al pie de la letra estos consejos. No son fórmulas infalibles. Son tan sólo unas cuantas ideas que pueden servir de contraste a las tuyas, unas pistas que yo deseo puedan ayudarte a descubrir tus propios caminos. Nada más. Y nada menos» (Amo, 2018b: 82). Tema a tratar (escritura creativa), estructura argumentativa y didáctica (dividida en tres partes) y conclusión; nos lleva a clasificar la obra dentro del género del ensayo.

73 Además, se debe consignar el libro *La narración oral y la lectura en voz alta como técnicas de animación a la lectura: La lectura, los niños, los poemas y los muertos* (Amo y Huerta, 2005b).

*La hora del cuento* fue publicado por el Servicio Nacional de Lectura como Breviario de la Biblioteca Pública. Es fruto de la experiencia de Montserrat del Amo como narradora en las Bibliotecas Populares de Madrid[74]. Es, por lo tanto, un libro de ensayo sobre la narración oral como estrategia de animación a la lectura. Así, lo anuncia la autora desde el prólogo de la obra de 1964 en el que sienta las bases de lo que entiende por la hora del cuento[75].

> Llamamos «Hora del Cuento» en una biblioteca infantil al espacio de tiempo que se dedique periódicamente y dentro del mismo edificio destinado a la lectura, a las narraciones orales a cargo del bibliotecario o persona por él designada, ante un auditorio más o menos numeroso y homogéneo, formado por lectores habituales de la biblioteca, o por otros niños que hayan sido especialmente invitados al acto (Amo, 2004: 6).

El destinatario principal del ensayo son los bibliotecarios[76] que, para Del Amo, tienen un papel fundamental como mediadores e incentivadores de la lectura en los niños.

> Omitida la acción de la familia y dificultada la del maestro por diversas causas, sólo queda una esperanza: la actuación de los bibliotecarios que, a través de las secciones infantiles de las bibliotecas públicas, pueden y deben ser los más directos encargados de iniciar a los niños en el mundo de los libros, fomentando la lectura, y logrando de este modo la introducción de una fuente incalculable de vida y de cultura en todos los ambientes de la sociedad española (Amo, 2004: 5).

En el ensayo trató la escritora de sistematizar el modo de organizar en la biblioteca la hora del cuento y el modo de llevar a cabo la práctica de la narración oral como animación a la lectura. La autora estudió en cada capítulo los diferentes elementos que intervienen en el proceso: narrador, acto de narración, tiempo, espacio, público (dividido por edades), etc. La obra concluye con una selección de cuentos y textos susceptibles para el acto de la hora del cuento, algunos procedentes de diferentes tradiciones y otros originales de la escritora.

*Cuentos contados* (2006) es un ensayo más amplio. En la «Nota de la autora», Del Amo afirma: «*Cuentos contados* se basa en mi larga experiencia como narradora» (2006c: 11).

---

[74] «Montserrat del Amo escribió ya en 1970 un libro ejemplar, *La hora del cuento*, que situaba la animación a la lectura en la encrucijada entre lector, mediador y textos» (Martos García, 2010: 327). Y: «Montserrat del Amo escribió *La hora del cuento* con la intención de reivindicar la lectura como afición infantil, es decir, no simplemente como competencia aprendida a través de tareas escolares, de lo que la autora llama «mecánica de la lectura» (Martos García, 2010: 328).

[75] «Lo cierto es que el libro de Montserrat del Amo instituye un escenario nuevo, *La hora del cuento* donde se dan todas las características de la educación informal» (Martos García, 2010: 330).

[76] «Ciertamente, los bibliotecarios han tenido una posición clave, en la medida en que la biblioteca ha sido siempre un foco irradiador permanente» (Martos García, 2010: 330).

La obra es, pues, un libro personal sobre narración. Una de las características principales del ensayo es la exposición didáctica de un tema desde la perspectiva personal del autor. La primera parte «Cuentos para contar» es una selección de textos para ser relatados oralmente de diverso género: cuentos, retahílas, leyendas, fábulas o adaptaciones literarias. La segunda parte «Estudio del cuento» se ocupa del cuento tradicional como género literario. Aborda el origen, las principales colecciones, las interpretaciones históricas que se han hecho del género o su adaptación actual al presente. La tercera parte y última, «Práctica de la narración oral», incorpora sintetizado y actualizado el contenido de *La hora del cuento*. El sistema para practicar la narración oral seguido por la autora.

> «[…] esto último que recoge mi experiencia sobre narración oral, *Cuentos contados*. Hay una primera parte que son los cuentos que yo suelo narrar, otra segunda que son cómo se han explicado los contenidos simbólicos de los cuentos por diversas tendencias y otra tercera parte más breve que es un pequeño manual de narración oral, el que quiera contar, así es como yo creo que se debe contar» (Ayuso, Addenda II).

Un ensayo, pues, abarcador sobre la narración de cuentos que aúna práctica y teoría, porque incluye una selección de cuentos, una parte teórica sobre el género y un apartado final acerca de la narración oral como técnica de animación a la lectura. Dirigido no solo a bibliotecarios, sino a los mediadores del libro y el niño para que puedan recurrir a técnicas de narración de cuentos con miras a incentivar a la lectura privada del libro. «La narración oral es también un excelente medio de animación a la lectura, pues evita al oyente el esfuerzo del ejercicio de la mecánica de la lectura» (2006c: 232). Y más adelante: «Una experiencia grata como oyente, bien orientada, puede llevar a la práctica gozosa de la lectura» (2006c: 233).

## Catálogo de exposición de arte

Del Amo escribió presentaciones para el catálogo de diversas exposiciones de arte. La escritora firmó seis textos de presentación para el catálogo impreso de exposiciones artísticas. En esencia, las presentaciones para catálogo de arte responden genéricamente al género ensayístico del artículo. Se trata, pues, de un artículo que precede y presenta una exposición de arte dirigido al visitante. Por su contenido sobre arte, se entronca con el artículo de la crítica de arte.

## Guion

De los guiones que Del Amo escribió para medios de comunicación audiovisuales (televisión, radio y discografía), entra en los géneros ensayísticos el titulado «Padre, en tus manos entrego mi espíritu». La colaboración fue escrita para el programa especial *Las Siete Palabras de la Pasión* emitido el Viernes Santo de 1980 en Radio Nacional de España. En el programa radiofónico siete mujeres escritoras comentaron en sendas intervenciones las Siete Palabras que pronunció Jesús en la crucifixión antes de morir. Las escritoras fueron: Carmen Conde, Dolores Medio, Elena Soriano, Mercedes Salisachs, Ernestina de Champourcin, Acacia Uceta y Montserrat del Amo. Esta tuvo que hablar sobre la última frase pronunciada por Jesucristo «Padre, en tus manos entrego mi espíritu». La intervención de la escritora se emitió «a los tres meses de la muerte de mi hermano José María» (Hiriart, 2000: 65). El guion de la intervención radiofónica es un artículo literario de temática religiosa debido a la naturaleza del programa de radio en el que se emitió. La escritora interpretó la frase de Jesús y trató el tema universal de la muerte (muy presente en ese momento para la escritora por el fallecimiento de su hermano). Este guion entra de lleno en los géneros ensayísticos pues genéricamente corresponde al artículo, aunque fuese escrito y leído para la radio.

## Historiografía

Otro género ensayístico cultivado por Del Amo fue la historiografía. La Real Academia Española la define, en una de sus acepciones, como conjunto de obras o estudios de carácter histórico (DRAE, 2014). Para García Berrio y Huerta Calvo, el subgénero se adscribe a los didácticos. Podría afirmarse que se encuentra en la frontera entre el ensayo y la narrativa, al igual que la biografía. Históricamente se ha considerado como un género literario. «La historiografía fue considerada en la Antigüedad un género literario hasta la aparición de la historiografía positivista» (2015: 229).

Dos obras de Montserrat del Amo se adscriben a este subgénero: *Historia mínima de Madrid* (1985) y *Érase una vez… San Sebastián de los Reyes* (1992). Son dos ensayos de historia pero genéricamente muestran gran ambigüedad.

*Historia mínima de Madrid* es un recorrido por la historia de la ciudad de Madrid. El espacio de esta ciudad es muy importante para la autora, que lo reflejó en muchas de sus obras, además es su ciudad de nacimiento y donde residió hasta su fallecimiento.

> Que yo soy madrileña, ¡Viva Madrid que es mi pueblo!, y me gusta pararme en la calle a orientar a los forasteros despistados, recomendarles un sitio interesante o contarles un detalle de su historia, que conozco bien, tanto que he escrito una *historia mínima de Madrid*, sencilla y cortita para que la gente se anime a leerla (Amo, 2005: 89).

Es importante el adjetivo «mínima», pues alude a la voluntad de hacer un estudio breve acerca de los principales hechos históricos que han jalonado la cronología de la ciudad. Por lo tanto, no es una historia completa ni exhaustiva.

> Mínima porque contiene, rigurosamente seleccionados, los acontecimientos esenciales, los datos concretos, las claves históricas que fueron transformando a lo largo del tiempo un primer asentamiento de población prehistórico en la villa del oso y el madroño, capital del Estado que hoy es Madrid (Amo, 1985).

La peculiaridad genérica del ensayo se basa en la intercalación de una breve narración de ambientación histórica al final de cada capítulo de corte ensayístico. El libro se compone de trece capítulos en los que se exponen las etapas atravesadas por Madrid a lo largo de la historia: desde los orígenes preibéricos, la conquista romana, el Madrid reconquistado, el siglo de Oro, la ilustración, las guerras napoleónicas, el romanticismo y, por último, el siglo XX. La exposición histórica del ensayo emplea, como es propio de la historiografía, técnicas procedentes de la narrativa, pero los capítulos son de corte ensayístico aportando datos de manera multidisciplinar, pues a la historia se añaden informaciones de tipo cultural, social, de la vida diaria, etc. Es indudable, además, el tono personal y subjetivo de la autora que incorpora su idiosincrasia, su gusto personal en la relación histórica, como refleja el acopio de datos culturales y literarios. Luego de cada capítulo, Del Amo intercala una narración breve. El argumento está sacado de la historia primando las escenas que son una recreación ficcional verosímil, es decir, que podrían haber acontecido. En «Isidro el madrileño» se relata una anécdota real e histórica del patrón de Madrid, que ya apareció en la obra teatral «Mañanitas del Cielo» [sic] publicada en prensa por la autora[77]. En cambio, en «El juglar» o en «El Corral de Comedias» se recrean dos escenas de época (ficcionales pero verosímiles) sobre dos figuras culturales de gran importancia en su momento. En «Un romance» se transcribe un romance popular y anónimo de la reina Mercedes. En este caso, se complica el género, pues los romances pertenecen a los géneros narrativos, pero derivaron con el tiempo en un tono lírico (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 161-164), como el que aquí se presenta, lo que lo adscribe

[77] *Bazar*, 413: 10-11; *Banda Azul*, 29.

a los géneros líricos. Las escenas narrativas tienen como objetivo ilustrar el capítulo que les da soporte con un relato. Son un ejemplo narrativo que permite al autor pasar de los hechos generales a lo concreto. Así, se consigue acercar al lector la historia de forma vívida y presente.

En *Érase una vez… San Sebastián de los Reyes* se conmemora el V Centenario en 1992 de la fundación del municipio madrileño de San Sebastián de los Reyes. Del Amo definió esta obra en el prólogo como un «intento de múltiple comunicación divulgadora de base histórica» (Amo, 1992b: 9). *Intento* porque no es seguro el éxito. *Múltiple* pues se dirige a varios tipos de lectores, niños y adultos. *Comunicación divulgadora* hace referencia a la transmisión oral de la tradición[78]. *De base histórica* alude a la importancia de la historia en la obra. El libro puede definirse como una obra de historiografía sobre la fundación e historia de San Sebastián de los Reyes. Pero es cierto, que presenta mayor complejidad en cuanto al género. El libro presenta dos partes. Leído por un lado es una obra de historiografía sobre San Sebastián de los Reyes, pero si se da la vuelta es un relato breve protagonizado por dos niños nacidos en el municipio. Exteriormente, se aprecia la diferencia, pues hay que dar la vuelta al libro. Cada parte tiene su propio índice y numeración distintos, incluso el libro de historia tiene fotografías y el relato ilustraciones. La diferencia se ha marcado externamente también[79].

> Encontrarán los niños unos relatos de la vida real, localizados en su propio ambiente y protagonizados por personajes de su edad, escritos en un estilo sencillo. Por su parte, los jóvenes y adultos encontrarán un texto digno de su capacidad lectora, pero sin olvidar el carácter divulgador. La narración toda sirve como marco a una serie de datos históricos esenciales sobre el V Centenario de la Fundación de San Sebastián de los Reyes (Amo, 1992b: 10).

Como en *Historia mínima de Madrid*, la autora enriquece el libro de historia con un relato de carácter narrativo. De nuevo, la narración ilustra al ensayo que, a su vez, se narra de forma amena gracias al empleo de técnicas literarias. En esta ocasión la narración no se encuentra intercalada en el libro de historia, al final de los capítulos, sino que es una segunda parte o segunda obra editada en el lado contrario. Dos libros en uno y dos géneros diferentes. El libro de historia presenta el origen de San Sebastián de los Reyes de forma

78 «A pesar del uso riguroso de fuentes de documentación escritas, la autora deja la puerta abierta a la transmisión oral de datos, hechos, anécdotas que, de igual forma, van creando y enriqueciendo la historia, una historia viva en el recuerdo de todos aquellos que fueron espectadores o protagonistas de otro tiempo» (Torrecilla, 2015: 125).

79 «El contenido de la obra hizo que el diseño editorial resultase cuando menos original contando con dos cubiertas y un solo cuerpo, siendo el lector el principal protagonista» (Torrecilla, 2015: 125).

divulgadora y no exhaustiva, a continuación, expone los siguientes aspectos: instituciones, infraestructuras, localización, cultura o fiestas. En cambio, en el relato realista, ficcional y verosímil, el lector asiste a las vidas de dos niños, Sebas y Paz, nacidos en el municipio. Una forma de presentar al lector San Sebastián de los Reyes a través de las gentes que viven el día a día en el pueblo en la actualidad[80]. Además, se une el pasado (historia de las gentes del pasado) con el futuro (nuevas generaciones). «Ojalá que esa memoria histórica sea recogida con amor por los jóvenes y niños como referente de su propia identidad, en un nudo de enlace vital entre el pasado y el presente que encamine a todos hacia la realización de un futuro más feliz y más justo» (Amo, 1992b: 9).

Las obras historiográficas de Del Amo se adscriben a la noción clásica de historia como género literario, que tenían los griegos y romanos, los cuales presentaban la historia como una narración literaria. Del Amo hace lo mismo en estas dos obras caracterizadas por la ambigüedad genérica conseguida a través de la mezcla de ensayo y narrativa. La finalidad es transmitir la historia de forma vívida a través de episodios que sirven de símbolo o ilustración de toda una época. Rescata el pasado y lo hace presente a ojos del lector. Por eso en vez de hacer áridos textos ensayísticos sobre historia, la escritora consigue hacer literatura o historiografía en el sentido clásico para enganchar con éxito a sus lectores.

## Pasatiempo

Del Amo practicó diversos géneros de entretenimiento que hoy en día los periódicos agrupan en la sección de «Pasatiempos»[81]. Se ha agrupado con esta denominación a los juegos de diversa naturaleza, la manualidad y los concursos elaborados por la autora en prensa infantil y juvenil. Se han incluido dentro de los géneros ensayísticos, debido a que los elaborados por Del Amo tienen una finalidad didáctica[82]. Los juegos son de temática cultural y educativa; la manualidad desarrolla el ingenio y la habilidad del lector; los concursos son de carácter cultural. Estos géneros son especialmente relevantes en la prensa infantil y juvenil[83], como ha puesto de relieve Chivelet.

80 «[…] el relato protagonizado por Sebas y Paz, dos pequeños vecinos de la localidad, es una mera excusa para centrar la atención de los jóvenes en un conjunto de temas y hechos históricos y presentes relativos a la población de San Sebastián de los Reyes» (Torrecilla, 2015: 124).

81 Chivelet (2001: 128-140) denomina con el término genérico de «pasatiempo» a los distintos juegos de la prensa infantil y juvenil.

82 Desde luego no pueden incluirse dentro de la tríada clásica de lírica, épica y dramática.

83 «De esta forma, en nuestras páginas pudimos aprender a dibujar, recortar, construir juguetes y hasta tocar la flauta» (Chivelet, 2001: 112).

> Practicar todos esos conocimientos resultaba divertido. Era como un juego. Pero, además, los periódicos ofrecían muchas más iniciativas bajo el epígrafe «Juegos y pasatiempos». De este modo, con la finalidad de proporcionar ratos de entretenimiento, las publicaciones infantiles, tan abundantes en el siglo XX, plantearon tal cantidad de ofertas de juego que, para su revisión, se hace obligado agruparlas. Lo haremos según las razones que las originaron, que dan lugar a los juegos higiénicos y los juegos de ingenio. De esta forma quedan a un lado los desarrollados al aire libre, encaminados a velar por nuestra salud y a otro, los realizados bajo cubierto, tanto en solitario como en grupo (Chivelet, 2001: 128).

Para Del Amo pasatiempos y concursos son de gran importancia en una publicación periódica, porque posibilitan la interacción con el lector, ya que él dedica más horas a la revista para resolver sus juegos. «Pasatiempos y concursos no constituyen la parte principal de una revista, pero, sin embargo, son un complemento excelente que sirve para que el lector dedique un poco más de tiempo a la revista y encuentre en ella distracción concreta» (*Volad*, 141: 24).

Para Del Amo el pasatiempo queda definido porque es necesario que el lector recurra a la inteligencia para resolverlo. «[…] el pasatiempo, en el que la inteligencia juega un papel muy importante […]» O más adelante: «[…] ha llegado el momento de hacer trabajar un poquito nuestra inteligencia, resolviendo por lo menos algún que otro acertijo» (*Volad*, 141: 24). La escritora le asignó tres cualidades: atrayente al lector, aún a los menos dispuestos; ingenioso o elaborados; y constructivo para que «el lector que los soluciona quede satisfecho del esfuerzo mental que ha realizado». En cuanto a las modalidades del pasatiempo son numerosas, para Del Amo. «Hay infinitas clases de pasatiempos creados, y muchísimas posibilidades de crear otros» (*Volad*, 141: 24). Entre las clases que seleccionó, se encuentran: el crucigrama; laberinto; jeroglífico; acertijos, adivinanzas y problemas; chistes y anécdotas; y por último aquellos basados en el dibujo. Su lugar en la publicación «nunca es preferente, porque no podemos olvidar que son complemento de la revista» (*Volad*, 141: 24). Deben ir las respuestas en el mismo número de la revista, pero en diferente página. El criterio de la calidad guía la selección. «Por esto la selección y confección del pasatiempo han de ser muy cuidadas y siempre en atención a los lectores propios de la revista» (*Volad*, 141: 24). El origen de los pasatiempos los remontó la autora a la Antigüedad clásica.

> Jeroglíficos, acertijos, adivinanzas y problemas nos llegan de los helenos con un carácter sagrado y misterioso. El problema de la Esfinge es el más antiguo que se conoce.
> De los jeroglíficos hicieron una ciencia los egipcios, y los árabes, sobre todo los habitantes del desierto, fueron y son ingeniosísimos en plantear problemas matemáticos, como el de los treinta y tres camellos divididos entre tres hermanos (*Volad*, 141: 24).

Del Amo afirmó la habilidad de las mujeres en determinadas épocas históricas para recitar adivinanzas.

> Hoy en día parece como si el elemento femenino se haya aleado de la solución de jeroglíficos, problemas y crucigramas; sin embargo, en la Edad Media, por encima de la gracia de los bufones triunfaban las damas con sus adivinanzas, que, además de ingeniosas, eran en verso… Luego, si en aquella época, auge de la fragilidad femenina y la dama que siempre necesitaba protección, el ingenio de las mujeres se festejaba, es que, por ser listas y resolver crucigramas, no dejamos de ser femeninas (*Volad*, 141: 24).

El concurso es «un magnífico campo, a través del que se pueden dar ideas, despertar nuevas aficiones y dar categoría a la revista» (*Volad*, 141: 25). El concurso posibilita la fidelidad del lector o, lo que es lo mismo, permite conocer mejor los intereses del receptor de la publicación.

> En cuanto al concurso, de su atractivo e interés dependen que el lector concurse o no, o, lo que es lo mismo: se logre ese contacto o unión entre los lectores y la revista, que no sólo sirve para saber la opinión que nuestra Revista les merece, sino también para conocer más de cerca a las personas que nos leen (*Volad*, 141: 24).

Del Amo le adjudica cuatro cualidades: original; factible para que esté al alcance de todos los lectores; atrayente o que anime a concursar; y constructivo, es decir, con temas interesantes, para que el lector no se arrepienta de participar. El premio debe ser acorde con la temática del concurso. «El premio dependerá mucho del concurso, y es tan variable como los temas que se pueden tocar en los concursos» (*Volad*, 141: 25). En su origen, el concurso nace, según Del Amo, de que «el hombre siempre busca ser el mejor, ganar el mejor puesto y quedar por encima de los demás» (*Volad*, 141: 24). Por eso, la autora remonta su origen a la rivalidad que enfrentó a Caín y Abel.

Del Amo publicó pasatiempos y concursos, especialmente, en las revistas *Letras* en 1953 y *Bazar* desde 1968 a 1970; aunque también ideó algunos para otras publicaciones: en 1946 en *Semilla*; en 1954, *Volad*; en 1960, *Ya* o en 1962 y 1963 en *Familia*[84]. A continuación, se ofrece una clasificación de los pasatiempos y concursos elaborados por Montserrat del Amo en prensa infantil y juvenil.

[84] A la autora le gustaba cultivar la manualidad y el ingenio, por eso su deseo de fomentarlos en el niño y el joven en la prensa infantil y juvenil.

Uno. Los concursos fotográficos. Titulado «Los viajes de Conchín», fue publicado por Del Amo en 1946 en *Semilla*. El concurso estaba asociado a un relato publicado por la autora en la misma revista, «Lo que nos cuenta Conchín», que apareció en los primeros números de 1945. En el cuento, la niña Conchín narra las aventuras surgidas durante el viaje que hizo sola, y por equivocación, en un tren que le llevó de Madrid a Barcelona.

> ¿Os acordáis de Conchín? ¿Sí? Pues escuchad. Conchín ha hecho un viaje por España este verano. Lo ha pasado muy bien. A la vuelta se ha acordado de vosotras, lectoras de «Semilla».
> De los días en que os contaba sus cosas. Y ha querido mandaros un recuerdo (*Semilla*, 11: 7).

La idea del concurso era que Conchín se ha ido de vacaciones por España; en su viaje ha hecho cuatro fotografías de diferentes lugares. El lector tenía que adivinar las ciudades de las fotografías para ganar el concurso. «De su álbum de fotos ha sacado cuatro y nos las ha mandado con una dedicatoria […] Pero como es tan despistada, ha olvidado poner de dónde son. ¿Lo sabéis vosotras?» (*Semilla*, 11: 7). Las fotografías respondían a edificios históricos por lo que el componente didáctico es claro. Según las bases del concurso, «tenéis que contestar: provincia, población e historia del edificio. Se premiarán las tres contestaciones mejores» (*Semilla*, 11: 7).

Dos. Construcciones, manualidades o recortables. Serie de colaboraciones de la escritora aparecidas en diferentes cabeceras de la prensa infantil y juvenil. Tienen como finalidad enseñar al lector alguna afición relacionada con la manualidad y el recortable de figuras[85] o la construcción de juguetes[86] para despertar la creatividad artística. Normalmente, la manualidad y recortable sirven para construir algún objeto que posteriormente permite llevar a cabo un juego o derpetar una afición en el niño. Por ejemplo, «¿Sabes… hacer tú mismo tus juguetes?», «¿Sabes… hacer un automóvil?», «Me gusta hacer teatro de guiñol», «Me gusta montar cuadros», «Despierte en su hijo una afición: Empecemos hoy con el album de recortes» [sic], «Guerreros de la Reconquista en los tiempos de la TV» y «El guiñol de feria». Incluso, la autora enseñó a poner un nacimiento a los lectores como un juego navideño en la sección «Buzón de Jeromín»

85 «El recortable cumplió una misión, la de suplir la ausencia de juguetes manufacturados, que hoy ya ha perdido, pero su valor para desarrollar la destreza con las manos y la orientación, en los pequeños sigue vigente» (Chivelet, 2001: 116).

86 «Un grado superior de perfeccionamiento en la construcción casera de juguetes implicaba ya el uso de otros materiales» (Chivelet, 2001: 117).

(*Letras*, 197: 75). Otras veces, el recortable es un complemento a un relato, como en «Tio Ernesto» [sic] (*Domingo infantil de Ya*, 21-VIII: 35).

Tres. Juegos de mesa. Diecinueve juegos ideados por la escritora que se publicaron en la revista *Bazar*, principalmente, entre los años 1968 a 1970. La autora diseñó el modelo del tablero y las reglas del juego. Son juegos de mesa que consisten en que los concursantes tiran el dado y, según el número que les toque, avanzan o retroceden sus fichas en el tablero. El número de concursantes es abierto, pero se necesita a varios, lo que permite que el niño aprenda a jugar con otros compañeros. «Pueden tomar parte en el juego cuantos jugadores quieran, con fichas y dados, cada uno tendrá su ficha, que irá haciendo avanzar a través del mapa, siguiendo la numeración, según los puntos que le salgan en el dado» (*Bazar*, 516: 8). El ganador es el participante que llega a la casilla final. La temática de los juegos es cultural («La biblioteca»; «El concierto»; «El Cid» o «El periódico») y recreativa («El domingo, excursión»; «Viajando por la Peninsula» [sic]; «Viajando por Baleares» o «Volar»).

Cuatro. Otros juegos. Dos colaboraciones publicadas en el número navideño de la publicación a la que pertenecían: «¿A que jugamos?» [sic] en *Familia* y «Juegos dentro de la casa» en *Bazar*. En ellas la escritora enseñó a los niños y jóvenes lectores otros juegos de diversa índole para que se divirtieran durante los días de las vacaciones de Navidad.

> La vacación es época de descanso para el niño, que abandona por unos días el rígido horario escolar y la diaria obligación del estudio, que habitualmente llenan su vida. Es preciso ofrecerle ahora algo con qué llenar su tiempo, repentinamente vacío, y procurar que se divierta, preparando para él un plan de vacaciones (*Familia*, 32).

Son juegos genéricos que conllevan un carácter formativo. Se incluye la representación de teatro navideño, cuentos de la mano o un juego de corro con un poema del género.

Cinco. Rompecabezas[87]. Seis rompecabezas a modo de concurso publicados en la revista para adultos *Letras*, dentro de la «La página de Jeromín» coordinada por Del Amo. La sección se tituló «Jeromín Pintor». La solución era un cuadro célebre de la historia del

[87] «Si nos preguntaran a muchos de nosotros sobre el nombre de un pasatiempo, sin pensarlo mucho, diríamos: *Rompecabezas*. Quizá por su valor representativo fue la palabra elegida para enunciar una de las primeras secciones infantiles iniciadas a principios del último siglo. En realidad se trataba de colocar los trozos, previamente recortados hasta completar una figura […] Estos rompecabezas, que como juguete estaban dotados de volumen en forma de gruesas láminas fragmentadas o de dados de cartón o madera, en las publicaciones quedaban resueltos del modo más simple: cortando y acoplando los perfiles de cada parte. Pero también se llamaron «Rompecabezas» todos los juegos que exigían algún esfuerzo de habilidad» (Chivelet, 2001: 128).

arte español: *Las lanzas* o *La rendición de Breda* de Velázquez, *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, *Los niños de la concha* de Murillo, *Las meninas* de Velázquez, *El buen pastor* de Murillo y *La gallina ciega* de Goya. El hilo argumental que justifica la sección se basaba en que Jeromín, el niño que da nombre a la sección infantil que protagoniza la historieta principal del número, tenía que restaurar un cuadro célebre, para lo cual pedía ayuda al lector.

> Jeromín es pintor, pero pintor de cuadros. Mejor dicho, restaurador.
> Ha recibido el encargo de restaurar un cuadro célebre que, como podéis ver, está materialmente hecho trizas. Tiene que unir los trozos convenientemente hasta conseguir reconstruirlo.
> ¿Queréis ayudarlo? Recortad los fragmentos y procurad unirlos. ¡Ah! Jeromín no dice que, dificultando la tarea, falta una parte del cuadro.
> ¡Ánimo, amiguitos de Jeromín! Armaos de tijeras y cola (*Letras*, 186: 49).

El lector tenía, por lo tanto, que resolver el rompecabezas uniendo las piezas. El formato era parecido al de un concurso, aunque no había premio para el lector ganador. Así, lo denomina la propia autora. «Sigue participando en los concursos de Jeromín; ya verás como son cada día más interesantes» (*Letras*, 188: 69). En el número siguiente se decía el nombre del lector o lectores que previamente habían mandado a la redacción de la revista la solución acertada[88]. Por ejemplo, «Luis Martín Romo Trejo.— Muy bien has sabido resolver el rompecabezas. Creo que el de este mes te costará un poco más; pero para un chico tan listo como tú nada es imposible» (*Letras*, 188: 69). Junto a los ganadores, se decía la solución, es decir, el título del cuadro y una breve explicación de este. La finalidad es, pues, formativa. La sección duró hasta 1953, aunque en el último número se anunció que continuaría el año siguiente.

> Jeromín está muy contento y admirado del talento de sus amigos. Todos los rompecabezas que os ha ido enviando durante este año los habéis sabido montar a la perfección, así como dar los datos del título, autor y significado de los cuadros.
> Dice Jeromín que en el próximo año «Jeromín, pintor» os propondrá unos problemas más difíciles aún; así que ya podéis iros preparando, amiguitos (*Letras*, 197: 74).

Los pasatiempos y concursos confeccionados por Del Amo, no solo tenían una intención recreativa[89], sino que la autora les imprimió un carácter cultural, con la

88 «Casi todas las propuestas de pasatiempos y juegos venían acompañadas de la opción de concurrir en un sorteo de premios, entre los que estaba el ver impreso el nombre del ganador» (Chivelet, 2001: 142).
89 «Eran las «secciones recreativas» que nos salvaban de muchas tardes de aburrimiento seguro […] Si surgía alguna dificultad se recurría al mayor que, encantado, se prestaba a la ayuda… y terminaba por

intención de que el niño aprendiera mediante los juegos de mesa o los concursos y a la vez adquiriera facilidad con las manos, gracias a los recortables y las construcciones de juguetes. Además, la autora prefirió los juegos en grupo, más que los individuales, para enseñar a los niños a jugar con otros amigos, y fomentar el compañerismo[90].

## Prólogo

Del Amo escribió prólogos destinados a otros autores. El prólogo es definido por la Real Academia Española como «texto preliminar de un libro, escrito por el autor o por otra persona, que sirve de introducción a su lectura» (DRAE, 2014). Es decir, un artículo firmado por un escritor reconocido para presentar la obra de otro autor. En cuanto al género, es un artículo, si bien puede incluirse dentro de alguno de sus subgéneros. El autor puede ofrecer un texto ensayístico o decantarse por uno autobiográfico o narrativo (artículo periodístico o literario, respectivamente). El objetivo es presentar la obra que prologa. En este sentido, también puede tener rasgos propios de la crítica literaria, que a su vez es un subgénero del artículo.

Del Amo consideró el prólogo como un diálogo previo que se establece entre el autor del prólogo y el lector de la obra. Así, lo definió en las palabras preliminares que escribió para encabezar *El misterio del cuarto amarillo* de Gastón Leroux. «[…] creo que un prólogo es el intento de establecer un diálogo entre el prologuista, es decir, yo […] y el posible lector, o sea, tú, que te aproximas por primera vez a esta novela calculando tus expectativas antes de iniciar la lectura» (Amo, 2008d: 5). Como diálogo, se escriben en segunda persona, recurriendo al tú de apelación, que es el lector, a quien se invita a la lectura de la obra que se presenta. «[…] la segunda persona se dirige directamente al lector, como hago yo en este prólogo, en un «tú» de apelación que le implica en el texto», afirmó más adelante. Además, sirve para resolver las dudas que suscita la lectura, como afirmó la autora en *Érase una vez… San Sebastián de los Reyes*. «El prólogo se ofrece para ser consultado, si el lector en algún momento se sintiera desconcertado por formas de comunicar inhabituales, fragmentos al parecer oscuros o innecesarios, datos que

hacerlo solo, lo cual no dejaba de ser un fastidio, así es que esta decisión se dejaba para casos extremos» (Chivelet, 2001: 116).

[90] «El juego siempre es una propuesta bien acogida porque al niño le gusta jugar. Forma parte de su vida el jugar por jugar, sin más. Eso es el auténtico juego. Porque jugar a algo empieza y termina en el mismo momento de hacerlo. Y le gusta jugar solo, si no hay con quién, pero prefiere hacerlo con otros iguales e, incluso, con los adultos. Por eso estos pasatiempos que invitan a la participación tuvieron tan buena acogida entre todos los lectores. Y por eso también se pensó que no estaría de más proporcionar iniciativas que permitieran compartir el juego» (Chivelet, 2001: 136).

considera insuficientes o cambios bruscos del relato» (Amo, 1992b: 9). Destacó la autora un rasgo distintivo del prólogo, como es su localización al inicio de la obra.

> Se presenta en posición convencional, al comienzo del libro, porque es difícil adivinar el punto en el que cada lector puede hacerse sus propias preguntas y por tanto, resulta imposible darle, justo allí, a pie de página las respuestas sobre el «qué» y el «cómo» de esta obra (Amo, 1992b: 9).

Muchas obras de la escritora se inician con una presentación firmada por ella misma a modo de preliminar. Para la autora, la presentación inicial es un paratexto importante, pues da pistas sobre la lectura de la obra.

> Hay muchas colecciones que me piden un prólogo, una presentación. No me parece mal. A veces soy yo la que quiero decir algo antes de empezar el libro, aunque generalmente no. De mí no sale poner una introducción. En la mayoría de las ocasiones es un requisito editorial.
> Los paratextos tienen su importancia porque al fin y al cabo influyen directamente en el primer contacto que el mediador tiene con el libro. Definitivamente sí tienen mucha importancia (Torrecilla, 2015: 247).

El prólogo, pues, pertenece a los géneros ensayísticos ya que se adscribe al artículo. Escrito apelando al *tú* del lector, es una llamada a la lectura mediante una argumentación escrita por el autor del prólogo.

## Reportaje

El reportaje también fue cultivado por Del Amo. Entre las definiciones que se han hecho, destaca la del estudioso Martín, en *Géneros periodísticos*.

> Relato periodístico informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo. El reportaje es el género periodístico por excelencia, ya que todo lo que no sea comentario, crónica o artículo, es reportaje que, en sentido lato, equivale a información. La mayoría de lo que se publica en un periódico es reportaje, salvo los géneros arriba indicados y la estricta noticia que, casi siempre, se amplía y desarrolla en crónicas o reportajes (1998: 382).

El reportaje siempre presenta en su estructura una entradilla (lead) y, posteriormente, el desarrollo (cuerpo). En función de este, se encuentran una serie de modalidades del reportaje: de acontecimiento (*fact story*), de acción (*action story*), de citas o entrevista (*quote story*), corto y los especiales, entre los que hay que incluir el gran reportaje, las

conferencias y ruedas de prensa y las encuestas (Martínez Albertos, 2001: 305-315). El gran reportaje ha sido muy cultivado por escritores también.

> […] —también llamado por algunos tratadistas reportaje profundo o en profundidad y reportaje especial—: el de altos vuelos literarios y de gran interés publicístico. El gran reportaje lo cultivan hoy, en los grandes rotativos, primeras firmas literarias. Su influencia en el mundo de las letras ha sido decisiva. Tanto que muchas de las novelas modernas, en cuanto al modo o factura, podrían ser catalogadas como reportajes (Martín, 1998: 383).

Del Amo definió el reportaje como «una noticia ampliada» debido a que «sus ingredientes —sus elementos— son los mismos que para la noticia», pero «más que contar un hecho —como hace la noticia— el reportaje traslada al lector OBRAS PALPABLES». Por eso, el reportaje proporciona también «todos aquellos detalles humanos, vivos, conmovedores que encontrará el periodista». Para Del Amo, «es este género en el que el estilo del periodista empieza a destacarse» (*Volad*, 139: 19).

Los reportajes firmados por Del Amo fueron publicados en prensa infantil y juvenil entre los años 1955 a 1962. La mayoría apareció en *Volad*, aunque dos salieron en la cabecera *Alba de Juventud*. En sus últimos años de vida, Del Amo publicó un reportaje en *Supergesto* en 2007 titulado «Desde la Misión: Un viaje a Guatemala». A continuación, se presenta una clasificación general de los reportajes de la autora.

Reportaje de citas o entrevistas. Tan solo se dispone de una muestra de esta modalidad: «Vocacion maternal de las jovenes de hoy» [sic] que fue publicado en 1958 en *Alba de Juventud*. Del Amo entrevistó a un conjunto de madres jóvenes para saber su opinión sobre la maternidad y cómo se organizan y concilian su vida. En el reportaje, la escritora desarrolla la argumentación de sus ideas en el cuerpo del reportaje sirviéndose de las citas de las mujeres entrevistadas.

Reportaje en profundidad o gran reportaje. El subgénero del reportaje más tratado por Del Amo. Son aquellos reportajes escritos por la autora con motivo de un viaje o la visita a un museo, muchas veces ligado a la actualidad. Su extensión es de varias páginas. Al texto acompañan fotografías muchas veces hechas por la misma escritora. Son muy literarios en la medida en que la autora se sirvió de técnicas propias de los géneros narrativos, como el empleo de textos diversos como el diálogo o la descripción. En muchos de los reportajes sobre museos, se emplea la técnica narrativa del alter ego con el que el yo narrador desarrolla una conversación imaginaria. En «Desde la Misión: Un viaje a Guatemala», en cambio, se lleva a cabo un reportaje clásico en el que el yo de la narradora (escritora) relata su experiencia en un viaje de visita a Guatemala para conocer

cómo trabajan allí con Intermón varias asociaciones de cooperativas autóctonas. Los hechos se narran a través de un relato cronológico.

Reportajes fotográficos. Aquellos en los que predomina la fotografía frente al texto. El reportaje desarrolla un tema a través de fotografías que muchas veces hizo la propia escritora. El texto, muy breve, consiste en una introducción inicial del reportaje y en los pies de foto explicativos, que van explicando el elemento gráfico de las fotografías. Del Amo tiene varios reportajes de este estilo: «La Marcha de la Cultura» o «¿Cómo viven las gentes de Ceylán? Un dia en una plantacion de te» [sic]. En esta tipología, debe incluirse la serie de reportajes fotográficos titulados «España en fotos: La tierra de los conquistadores», en los que la escritora retrató Extremadura haciendo alto en Yuste, Plasencia, Cáceres, Mérida o Trujillo.

La característica principal de los reportajes es que son divulgativos, pues tienen como objetivo dar a conocer al lector de una manera amena y atractiva (por eso el empleo de las fotografías o la técnica narrativa del diálogo), tanto ciudades desconocidas como museos que entonces no eran tan frecuentados como en la actualidad.

> Formativa más que informativa. Yo procuraba el acercamiento, dar mucho la sensación de que allí están los museos. Porque hoy en día los museos están siempre llenos, pero en ese momento no; en ese momento los museos estaban vacíos. Yo recuerdo el Museo del Prado vacío. Y recuerdo que un hermano mío, que iba a un grupo de suburbios a dar clase, trajo un grupo de chicos, de niños, al Museo Naval, e iban a entrar, y de pronto mi hermano está subiendo por las escaleras alfombradas del Museo Naval, y los chicos detrás, «pero, venga, entrad», y no se atrevían; parecía que aquello… O sea, esa idea de acercamiento, digamos, de animar a ver, es lo que yo procuraba más que el contenido de información (Ayuso, Addenda II).

En los géneros ensayísticos, como el artículo, la correspondencia con el lector o el reportaje, se puede ver la labor más periodística de Montserrat del Amo a través de las colaboraciones publicadas en prensa ligadas a la actualidad. La autora se sirvió de infinidad de géneros en los que aunó el entretenimiento con lo cultural[91]. Si se ha dicho que el articulismo de la escritora tenía intención educadora, la característica se puede aplicar a toda la obra ensayística de Del Amo. A este propósito, el artículo «Elevando el

[91] La idea de instruir deleitando fue importante en la prensa de la época: «El instruir deleitando fue algo más que una frase hecha. Fue toda una línea editorial para muchas publicaciones […] La idea de que la lectura debía ser provechosa era una de las justificaciones para su práctica […] Era preciso que la base didáctica y formativa quedase patente en las páginas» (Chivelet, 2001: 70). Además, la prensa llevó a cabo estrategias para edulcorar lo didáctico en sus páginas: «Para sortear este rechazo y camuflar el objetivo, los suplementos buscaban todo tipo de estrategias […] Es decir, edulcorada y disimulada bajo la forma de juegos, concursos, imaginarios paseos, relatos y un sinfín de subterfugios con tal de que nos tomáramos la dosis de erudición correspondiente a cada número» (Chivelet, 2001: 70).

nivel» es paradigmático de la intención educadora que guio a la autora en su producción ensayística. En el escrito la autora defiende que las personas pueden embellecer la vida elevando su nivel cultural. Para la autora esto significa que el ansia por el conocimiento y su posterior aplicación a la vida práctica hacen la existencia y a las personas mejores. Así, afirma: «Será bajo el nivel cultural de una persona que, habiendo conseguido por un prodigio de memoria, o un afán de sobresalir, muy buenas notas en los exámenes, no hace nada por llevar esta cultura adquirida hasta su propia vida, para embellecerla y mejorarla». Y al final concluye: «Todos podemos elevar el nivel cultural, el nuestro y el de nuestra familia, nuestro ambiente social o nuestro pueblo hasta conseguir, como en la inundación del año 1924, el más alto nivel» (*Volad,* Almanaque 1956: 16-17).

Sin duda la obra ensayística de Del Amo puede sorprender a los lectores habituales de la novelista, pero es una faceta de su obra que debe conocerse.

## Géneros narrativos

Del Amo publicó diversos géneros narrativos en su trayectoria literaria. A continuación, se presentan aquellos cultivados por la autora.

## Adaptación literaria

Uno de ellos fue la adaptación literaria de obras clásicas, que llevó a cabo en forma de narraciones. La adaptación ha sido un género que ha gozado de gran aceptación en la literatura infantil y juvenil, pues es una forma de acercar las grandes obras de la literatura al niño y al joven. «La verdad es que por la lectura de la Literatura Clásica penetra el niño en el mundo del pasado. ¡Maravilloso viaje de la imaginación y de la sensibilidad si se lleva un buen guía para el camino!» (Toral, 1957: Vol. I, 17). En España, ha habido colecciones infantiles y juveniles que han incluido en su catálogo adaptaciones literarias. «Para los niños menores de quince años hay en España colecciones adecuadas: adaptaciones que hacen el resumen de las obras literarias más famosas» (Toral, 1957: Vol. I, 17). Hay dos actitudes entre los especialistas, aquellos que están a favor de las adaptaciones y los que las rechazan en defensa de la obra original.

> Se ha discutido mucho sobre si es conveniente o no dar adaptaciones de los libros clásicos a los niños.
> Dicen unos que de esta manera se desflora el interés de la lectura para cuando sean mayores y sepan apreciar toda su belleza.

> Afirman otros que más vale que las conozcan así que no que las ignoren siempre —como podría suceder en la trepidante vida de nuestra época—, y que quizá estas primeras nociones les hagan sentir la curiosidad que ayude a su adolescencia y juventud en el deseo de saborearlos (Toral, 1957: Vol. I, 17).

Lo difícil es hacer bien la adaptación para que el lector infantil y juvenil percib la riqueza de la obra original. Así, de adulto surgirá el deseo de su lectura.

Dentro de la adaptación literaria, Del Amo publicó tres obras: *Mi primera comunión* (1961), *Andanzas del Cid Campeador* (2006) y *Andanzas de Rosaura y Segismundo* (2011). También llevó a cabo la serie periodística «Mujeres de papel» publicada en 1960 en *Volad* sobre personajes femeninos de grandes obras literarias: «Antigona» [sic], «Lady Macbeth», «Ifigenia», «Doña Jimena» y «Virginia».

*Mi primera comunión* se adscribe al subgénero de libros de preparación a la primera comunión. Toral llevó a cabo una clasificación de la literatura religiosa. Dentro de ella, incluye los libros de preparación a la primera comunión (1957: Vol. II, 184). La obra de Del Amo es sobre todo un relato breve, de veintisiete páginas, en el que lleva a cabo la adaptación infantil de la vida de Jesús[92]. «No hay ningún cuento tan bonito como las historias de verdad. Y de todas las historias verdaderas del mundo, la más bonita es la que cuenta la amistad de Dios con nosotros» (Amo, 1961: 6). La fuente literaria se encuentra en la *Biblia*, en algunos pasajes del Antiguo Testamento y, especialmente, en el Nuevo Testamento, en cuyos Evangelios se cuenta la vida de Jesucristo. La obra presenta una breve introducción con algunos episodios del Antiguo Testamento, como la creación, el pecado original de Adán y Eva, el origen del pueblo judío y sus profetas. Pero el asunto principal que va a ocupar todo el relato es la vida de Jesucristo cuya fuente se encuentra en el Nuevo Testamento: su nacimiento, la estrella de Oriente y los Magos, su infancia en Nazaret con la Virgen y San José, la predicación en Palestina, algunos de sus milagros, los Apóstoles, hasta llegar a la Pasión, con su muerte y resurrección. La narración de la vida de Jesús tiene como objetivo explicar al niño el origen de la primera comunión. «La víspera de la *Pasión*, que nosotros celebramos ahora con el nombre de *Jueves Santo*, Jesús reunió a los *Apóstoles* para celebrar con ellos la última cena […] Esa noche, los *Apóstoles* hicieron su *Primera Comunión*, al recibir a Jesús en su corazón» (Amo, 1961: 24). Del Amo con *Mi primera comunión* llevó a cabo una adaptación infantil que respeta la fuente bíblica para acercar al niño la vida de Jesús.

92 Torrecilla, en cambio, no lo considera narración: «Mi primera comunión no ha sido analizada como obra narrativa propia ya que es, principalmente, un manual de preparación para niños de primera comunión» (2015: 229).

*Andanzas del Cid Campeador*[93] es la adaptación del *Cantar de Mio Cid*, la epopeya española que narra las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar conocido con el sobrenombre del Cid Campeador. La obra original pertenece por género a la poesía épica, en concreto a la epopeya medieval.

> En la Edad Media el espíritu caballeresco-feudal, animado por el impulso de las primeras nacionalidades, creó la epopeya medieval, que recibe el nombre más común de poema épico o cantar de gesta. Generalmente estas gestas o hazañas eran referidas a un individuo en quien se depositaban las virtudes heroicas de un pueblo o de una raza: Beowulf, Roland, el Cid Campeador… De un grupo de cantares épicos, lo más común es que uno de ellos, el más sobresaliente, o con mayor capacidad globalizadora, representara el espíritu nacionalista antes apuntado: *Cantar de los Nibelungos*, *Beowulf*, *Cantar de Mio Cid*, *La Chanson de Roland*. En cuanto el género perseguía la exaltación del héroe de cualidades sobrehumanas fue propio del mismo la posibilidad de generar otros poemas que tratasen diversos aspectos de su biografía o de sus sucesores en la misma estela heroica […] (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 171-172)

Del Amo llevó a cabo una adaptación literaria en prosa del *Cantar de Mio Cid*. En la obra se narra el destierro del Cid y cómo el héroe recupera el favor del rey con sus hazañas en la reconquista; además se relata la venganza de Díaz de Vivar debido a la afrenta inflijida a sus hijas Elvira y Sol por los infantes de Carrión. La escritora completó algunos pasajes referidos a la juventud del héroe con escenas tradicionales sacadas del *Romancero del Cid* o con textos de su propia invención. Es significativa la importancia que concedió a la infancia del personaje histórico, al igual que hizo en sus biografías, pues para ella la infancia es tan importante como la vida adulta.

> Para suplir la primera hoja que le falta al manuscrito, he buscado en el *Romancero del Cid* el relato de los primeros años de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, como su posible peregrinación a Santiago de Compostela y su legendario encuentro con el leproso, y la decisión de Jimena, que supo borrar viejos odios familiares y tuvo un final feliz con la boda de ambos, a sabiendas de que esa primera hoja solo hace referencia a los motivos del destierro del Cid y de que algunos de los otros datos pudieran no ajustarse del todo a la realidad.
> […] me he permitido inventar el capítulo primero de este libro, imaginando cómo sería Rodrigo Díaz de Vivar cuando tenía pocos años, presentándolo como un muchacho alegre que va a la feria rodeado de sus amigos Pedro Bermúdez, Minaya Álvar Fáñez y Martín Antolínez; como un joven que desprecia prudentemente las burlas de los infantes de Carrión y sus compinches, que está enamorado de Jimena, y que afronta con valor el peligro, anticipando sus futuras hazañas (Amo, 2011: 10-11).

[93] «Montserrat del Amo recurrió de nuevo a la historia como principal motivo para narrar. A veces la vida misma con sus personajes y acontecimientos superan con mucho a la fantasía» (Torrecilla, 2015: 163).

En la adaptación de Montserrat del Amo la autora actualizó el castellano medieval en el que está escrito tanto el poema épico original copiado o escrito por Per Abbat como el romancero. De esta forma, la autora da a conocer un texto medieval cuya comprensión es muy difícil para el lector infantil y juvenil[94].

> Narra la vida de Rodrigo Díaz de Vivar en preciosos versos que ni tú ni yo podemos leer ahora de corrido, pues están escritos en el castellano que se hablaba en el siglo XIII, lengua que se ha ido enriqueciendo y transformando a lo largo de ochocientos años.
> Muchas de las palabras y frases que utilizó Per Abbat han caído en desuso; su castellano se fue quedando anticuado, tanto que a duras penas lo entendemos ahora.
> Para que los jóvenes lectores de hoy pudieran leer el *Cantar de Mio Cid* fácilmente, alguien tendría que reescribirlo de nuevo.
> Y esa ha sido mi tarea: elegir los pasajes más importantes del *Cantar* y pasarlos al lenguaje actual, guardando la mayor fidelidad posible a la forma y respetando siempre el fondo de la historia, aunque he efectuado cambios y me he permitido varias licencias para dar mayor relevancia a algunos aspectos del relato (Amo, 2011: 10).

La escritora mantuvo el sabor de la lengua original mediante diversos procedimientos técnicos, como la cita al comienzo de cada capítulo de versos originales o el uso de voces características del XII[95].

> He querido también poner al comienzo de cada capítulo unos cuantos versos copiados de los poemas originales casi al pie de la letra, con las ocho sílabas de los romances y las irregulares (entre 10 y 20) del Cantar, que contienen una cesura interna, una pausa, para que el lector pueda respirar en mitad de cada verso, no se atragante al intentar leerlo de un tirón y llegue con vida al final (Amo, 2011: 12).

Del Amo, en su adaptación narrativa, presenta a un Cid no idealizado, aunque muestra las virtudes que caracterizan al personaje desde la Edad Media.

> Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, el Señor de las Batallas, según indica su sobrenombre, no fue un guerrero sanguinario como se lo imaginan los que no conocen su verdadera historia, sino un caballero cabal, enamorado de Jimena, su mujer; un buen padre para sus hijas Elvira y Sol, y un compañero leal de sus amigos. Luchaba siguiendo las costumbres de la época, prefería pactar con los enemigos a guerrear en el campo de batalla, y era compasivo con los vencidos, a los que nunca vendía como esclavos, ni menos aún les quitaba la vida (Amo, 2011: 12).

[94] «En la obra, Montserrat del Amo acercó *El Cantar de Mio Cid* a los lectores más jóvenes, facilitándoles la comprensión de un magnífico relato en verso expresado en un castellano del XVII» (Torrecilla, 2015: 164).

[95] «Los capítulos se inician con versos del texto original, que actúan de introducción o breve síntesis de lo que, a continuación, se va a narrar. El lenguaje resulta sencillo, aunque son frecuentes los términos propios de la época; la autora pone en boca de sus personajes giros, refranes y expresiones populares, lo que aporta familiaridad y cierto grado de complicidad con el texto» (Torrecilla, 2015: 164).

La escritora transmite un mensaje de superación, en la relectura que hizo del clásico de la literatura española.

> […] he comprendido que el fracaso, si se acepta con realismo y se supera con valor, puede convertirse en el primer paso del camino que conduce al verdadero éxito, como le ocurrió al Cid Campeador.
> La injusticia del destierro le obligó a abandonar a su familia, su casa y sus posesiones, y tuvo que lanzarse a la aventura de reconquistar tierras de moros, consiguiendo, por medio de victorias, pactos y alianzas, hacerse rico y famoso, restablecer su honor y obtener el triunfo definitivo (Amo, 2006c, 2011: 13).

*Andanzas de Rosaura y Segismundo* adapta *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, una de las obras de teatro más conocidas del Siglo de Oro español. La obra original responde al género dramático de la tragedia, con personajes nobles, pero incorporando innovaciones barrocas como la introducción de elementos cómicos o el desenlace feliz.

> Precisamente en razón de la importancia que el factor cómico tiene en el teatro español del siglo XVII, así como por el desenlace muchas veces feliz, se ha negado, por parte de algunos críticos, la condición trágica a ciertas indudables tragedias de Lope de Vega (R. MacCurdy, 1971), Luis Vélez de Guevara o Pedro Calderón de la Barca (F. Ruiz Ramón, 1981) (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 207).

Del Amo fue siempre muy aficionada al teatro por herencia de sus padres. Precisamente, en la introducción a la obra, la escritora recuerda cómo el origen de su pasión por el teatro le viene de asistir de niña a una representación de *La vida es sueño* en el Teatro María Guerrero de Madrid. «Esa tarde disfruté mucho asistiendo a la representación de *La vida es sueño* y me aficioné al teatro para siempre» (Amo, 2011b: 13).

> *Andanzas de Rosaura y Segismundo* es la recreación hecha por mí, Montserrat del Amo, escritora madrileña del siglo XXI, de la obra de teatro titulada *La vida es sueño*, escrita por Pedro Calderón de la Barca, escritor madrileño del siglo XVII.
> Entre nosotros median en números redondos cuatro siglos, pero Pedro y yo somos viejos amigos. Le conocí hace muchos años, un domingo por la tarde en el teatro María Guerrero de Madrid (Amo, 2011b: 9).

La obra es una adaptación en prosa de la obra teatral original. En ella se incorporan nuevas escenas para relatar al lector la historia completa sin omisiones. Se hace hincapié en la infancia de los personajes, tan importante como su vida adulta.

> Al escribir esta recreación del clásico de Calderón he procurado seguir con la mayor fidelidad posible el texto original, pero he tenido que alterar el orden de algunas escenas y añadir algunas otras. Pedro Calderón de la Barca, por ejemplo, no da detalles sobre la infancia de Rosaura, y yo he tenido que inventar gran parte del segundo capítulo, basándome en los datos que sobre Violante y Rosaura se encuentran en la obra (Amo, 2011b: 13).

La autora en esta obra actualiza el castellano del siglo XVII, aunque mantiene algunos versos de la obra original al comienzo de cada capítulo[96]. Además, destaca el uso del diálogo a lo largo de todo el libro. La intención es dar a conocer *La vida es sueño* al lector transmitiéndole en esencia el estilo de la fuente original[97]. Lejos de quedarse con la acción trepidante de la historia[98], la autora anima a que el lector haga una lectura exhaustiva de la tragedia original de Calderón.

> No basta con seguir el argumento de esta obra como si se tratase de una novela de aventuras, ambientada en las costumbres que imperaban en España a finales de la Edad Media, porque el contenido de *La vida es sueño* es más profundo: contiene una crítica de unas costumbres que han caído en el olvido pero que entonces estaban vigentes, como el poder absoluto de los reyes, que disponían a su capricho de la vida y la hacienda de sus súbditos sin que hubiera constituciones ni leyes que limitaran sus actos; el concepto del honor y de la honra perdida por ofensas que manchaban la fama de los caballeros y que el ofendido tenía que lavar con sangre del ofensor empuñando la espada; el papel secundario de la mujer, que no podía conseguir el reconocimiento de sus méritos, ni alcanzar un puesto importante en la sociedad, ni defenderse o recuperar por sí misma su honor…
>
> Además de esas costumbres, en el plano del pensamiento *La vida es sueño* presenta cuestiones eternas, que interesan y seguirán interesando a los hombres y a las mujeres a través de los tiempos, como el tema de la libertad, el conflicto entre lo que se *puede* y lo que se *debe* hacer, y la necesidad de distinguir claramente en todo momento entre la realidad y la apariencia, entre la vida y el sueño.
>
> Espero que la lectura de *Andanzas de Rosaura y Segismundo* te interese y te divierta; que te ayude a asumir la realidad de cada instante y a ejercer con acierto tu libre albedrío para que consigas vivir a tope tu propia vida sin perderte en vagas fantasías (Amo, 2011b: 13-14).

Aparte de estos libros, Del Amo escribió en 1960 un conjunto de adaptaciones literarias, que se publicaron en la revista *Volad*. La serie compuesta por cinco

[96] «Los títulos son breves y resumen el contenido de cada capítulo que, a su vez, está introducido por un fragmento en verso de la obra de referencia, en forma de monólogo o diálogo entre los personajes principales. De esta manera la autora adelanta el contenido del capítulo en el que nos encontramos y que a continuación recrea en prosa a modo de explicación» (Torrecilla, 2015: 167).

[97] «Con frecuencia la autora utiliza refranes y frases hechas como expresión popular para sintetizar sus ideas […] Se cuida mucho el lenguaje propio de la época, con términos que hoy en día han caído en desuso» (Torrecilla, 2015: 168).

98 «Al tiempo que narra, la autora da suficientes aclaraciones sobre la ambientación de la obra. Describe cuidadosamente y con mucho detalle los escenarios, incluso los movimientos de los personajes en la escena, las sensaciones, olores, sonidos, colores…» (Torrecilla, 2015: 167).

colaboraciones tuvo por título «Mujeres de papel». Los textos están protagonizados por personajes femeninos de reconocidas obras literarias. En la primera colaboración, se presenta la serie, para ello se justifica la existencia de estas mujeres como si fueran personas reales que hubieran existido de verdad.

> Hay una serie de personajes femeninos de fama universal cuya memoria perdura a través de los siglos. A veces hasta se citan sus palabras y se estudian sus reacciones en la conversación corriente o en el teatro, y podemos encuadrarlos perfectamente en el marco de su momento histórico.
> Parece imposible citar las guerras de Troya sin acordarse de Penélope o Ifigenia, la Edad Media sin hablar de Isolda o doña Alda, el Renacimiento italiano sin Julieta y el Romanticismo sin Virginia.
> Y, sin embargo, estas mujeres, que hoy nos parecen tan reales, no han existido nunca, y nacieron solamente de la imaginación creadora de un autor genial, que las dio vida [sic] y las hizo protagonistas de sus obras literarias. Son, pues, mujeres de papel (*Volad*, 163: 22).

La serie acerca al lector cinco personajes femeninos destacados de la historia de la literatura: «Antigona» [sic] de Sófocles, «Lady Macbeth» de William Shakespeare, «Ifigenia» de Jean Racine, «Doña Jimena» de Guillén de Castro y «Virginia» de Bernardino de Saint-Pierre. Hay una representación femenina de diferentes épocas, la Antigüedad, la Edad Media o el Romanticismo. Cada colaboración, se compone de las siguientes partes: «El personaje» que relata la biografía en prosa del personaje femenino, «Su creador» que trata del autor que lo ha inventado y, por último, un fragmento de la obra. La serie es original por dos motivos, primero al situar a la mujer como protagonista de estas colaboraciones y segundo por el género literario, ya que se sitúa en la frontera entre el artículo, la biografía y la adaptación literaria. Por último, es destacable el carácter cultural de la serie, que acercó grandes personajes de la literatura al lector.

Las adaptaciones literarias de Montserrat del Amo dan a conocer obras literarias para adultos a los lectores niños y jóvenes. La autora siempre respetó el sentido de la obra original y sus personajes. También incorporó una novedad que atrajera al lector, como hacer protagonistas a las mujeres o incluir tiradas de versos de la fuente primera.

## Cuento

Del Amo cultivó especialmente el cuento que, según los estudiosos, es la forma básica de los géneros narrativos simples (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 177).

> El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio (Anderson, 1996: 40).

Lo que diferencia el cuento y la novela es la intensidad. «Como narración ofrece una estructura categorial muy distinta —basada en la concisión temática y la intensidad expresiva— a la de la novela» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 178). Las diferencias entre el cuento y la novela han sido vistas por Serra, a la que citan García Berrio y Huerta Calvo en este mismo sentido.

> El cuento no crea como la novela un cosmos o mundo completo, sino ofrece un *núcleo* acabado de vida; puede ser una experiencia límite, un acontecer extraordinario (…) siempre una singladura presentada *in media res*. Mientras la novela es un proceso acumulativo infinito, el cuento se arroga un principio integrativo finito (Serra citada en García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 178).

Es decir, «si la narración extensa pretende abarcar un mundo y/o una cultura, la breve presenta sólo un aspecto, un fragmento de la realidad. Sin embargo, no raras veces se hace con el afán de que detrás se descubra la totalidad de la que procede» (Spang, 2011: 108). Bobes, definió el cuento de la siguiente manera.

> El cuento es, pues, una narración sencilla, de corta extensión y de desarrollo generalmente lineal, progresiva o regresivamente, que suele desarrollar una anécdota, cuyo final suele ser sorprendente y, a veces, fuera de la línea narrativa que se ha seguido en el discurso (1993: 40).

Arbona ha cifrado la esencia del cuento moderno en la categoría del acontecimiento.

> Estos hallazgos se ordenan en torno a un acontecimiento central que sostiene la unidad textual del cuento; todas las categorías del texto —personajes, espacio, tiempo, historia y discurso— se pliegan ante esta categoría superior que sucede en el seno de la historia, de manera sorprendente, aunque cabe esperarlo, y que revela el sentido. Ofrecen, al mismo tiempo, un drama casi nunca resuelto en los textos, de tal manera que posibilitan una recreación personal por parte del lector (Arbona, 2008: 39-40).

Para Del Amo, el género del cuento se caracteriza por la narración de un suceso fingido.

> Es la relación, por escrito, de un suceso fingido. El suceso fingido, el argumento, es lo que forma la esencia del cuento. No hay cuento sin relato de una acción, de un hecho, de

> un argumento. Si el escrito carece de argumento será un texto de prosa poética, un ensayo o un fragmento descriptivo, pero nunca un cuento (*Genial*, 13: 54).

Del Amo, parte de la realidad para incorporar la fantasía posteriormente en sus relatos; es un proceso semejante al que lleva a cabo en sus novelas.

> Yo voy caminando por el mundo real, con los ojos bien abiertos y los pies en la tierra y, de pronto, algo de lo que existe a mi alrededor —un objeto, un rostro, un hecho— me sorprende. Lo contemplo y pongo en marcha los motores de la imaginación hasta que consigo despegar de la realidad y volar con la fantasía por el mundo de los cuentos (Amo, 2006c: 173).

La autora mantuvo las partes tradicionales del cuento literario. «El cuento tipo está formado por cuatro partes: presentación del problema, personajes, desarrollo del argumento, desenlace. Se puede alterar el orden, e incluso suprimir alguna de las cuatro partes, pero en los comienzos de un escritor no es aconsejable» (*Genial*, 13: 54). La dificultad de escribir un cuento, para Del Amo, estriba en la brevedad. «Tal vez sea la mayor dificultad para escribir un cuento, la necesidad de desarrollar un argumento completo con todas sus partes —presentación del asunto, personajes, acción, desenlace— en un espacio literario muy corto» (*Volad*, 142: 19). Las cuatro partes esenciales del género deben estar equilibradas.

> El defecto más corriente en que incurren los escritores noveles al escribir un cuento es la falta de equilibrio entre las diversas partes. En algunos casos suprimen la presentación del problema, que se presenta de pronto al lector en el curso de una acción que no entiende, o se ha suprimido el desarrollo, y no se explica el desenlace, o bien éste se ha suprimido por completo (*Volad*, 142: 19).

La escritora recomendó la coherencia en el desarrollo de la acción y los personajes.

> Además, la imaginación debe ser reglamentada por la lógica. Los personajes no pueden moverse a capricho del autor, sino dentro de los cauces que éste, al darles vida, les marcó. Es preciso que se comporten en cualquier momento de la narración de acuerdo con las cualidades y defectos con que se les ha descrito desde el principio. Del mismo modo que en lo físico, a un personaje que se describe como rubio y gordo, no se puede calificar en la línea siguiente de moreno y delgado sin dar una explicación del cambio, así en lo psicológico un iracundo no puede reaccionar mansamente sin un grave motivo y una suficiente justificación (*Volad*, 142: 19).

Del Amo sintió predilección por el género del cuento o relato breve.

> A mí me gusta más el cuento. El cuento se parece mucho a un poema. El cuento tiene que estar muy bien escrito, no puede faltar ni sobrar una palabra. Es un género que en España no se aprecia lo suficiente, porque el cuento para adultos no se cultiva mucho. Los anglosajones le dan una importancia enorme al cuento. Que aquí se cultive menos, se escriban menos cuentos, tal vez esté motivado porque aquí hay muy pocas revistas que publiquen literatura, que en otros tiempos sí las ha habido, pero ahora no. El escritor anglosajón sabe que un cuento lo vende muy bien. Eso le estimula y le entrena en el relato breve, y hace cuentos muy buenos. El escritor hispanoamericano también, por ejemplo, Monterroso, para no ir muy lejos, que el relato breve lo maneja con más facilidad... Porque se ha entrenado en hacerlo. Un buen cuento está muy bien (Ayuso, Addenda II).

La autora reafirmó esta opinión en numerosas ocasiones.

> Para el lector español (lo dicen los editores) es difícil vender un libro de relatos, de cuentos breves. En la literatura anglosajona tiene mucho prestigio, incluso en la francesa, pero sobre todo en la anglosajona. Aquí el lector español le gusta —gesticulando significativamente con las manos— tres kilos de literatura; si no, le parece que eso no es interesante. A mí sí me gusta el cuento, el relato breve, porque lo que comentábamos de la poesía, en un relato breve, en un cuento, toda la unidad tiene que mantenerse mucho, la estructura unitaria, la idea tiene que quedar muy redonda, no puede sobrar ni faltar una palabra, tiene que tener un buen ritmo a la hora de leerlo en voz alta… Me parece que es un género muy interesante (Ayuso: 2010).

También denunció el desprestigio literario del género.

> Contribuye al desprestigio del cuento el hecho de que durante mucho tiempo solo se concediera categoría literaria a la palabra escrita, negándosela a la oral, ya que «fue el cuento el último género literario que vino a escribirse […]» Todavía hoy, el cuento sigue siendo menospreciado por muchos, que lo consideran un género menor, tardío, fragmentario, perezoso, compuesto supuestamente por los sobrantes de la historia, por los desperdicios de la realidad, producto de una desbordada fantasía oriental, que nos es ajena y cuya brevedad no permite el desarrollo de un argumento suficientemente estructurado ni los alardes de lo depurado, y que sobrevive ensombrecido por el prestigio de la poesía y la novela (Amo, 2006c: 166).

A continuación, se expone una clasificación por subgéneros de los cuentos escritos, con independencia de su medio de publicación, libro o prensa periódica, por Montserrat del Amo.

Los cuentos de aventuras. Relatos que siguen la estela del género de aventuras. Del Amo cultivó el género en algunos de sus cuentos. Hay que destacar la serie de cuentos realistas, de ambiente rural, en los que se narran las aventuras en el pueblo de Villanueva de un grupo de niños que se llaman a sí mismos «Rosca». Publicados por Del Amo en la revista *Molinete* en 1970, algunos de los relatos fueron recogidos en el libro *Comba. Lecturas* (1984). Los títulos son: «La señal», «Oxígeno y bocadillos», «El descubrimiento», «Los turistas», «El Tele-Burro», «Cucharas de palo» o «El nuevo».

> En *Molinete* solamente escribí cuentos. No sé por qué razón, más bien cuentos de ambiente rural. Era una revista que iba mucho a maestras, porque era de las Teresianas que andaban y andan dentro de la escuela, en sitios muy pequeños. Tal vez, me figuro, me dijeron que los cuentos no fueran solamente de ambiente urbano, sino que también fuesen de ambiente rural. Y entonces yo iba mucho por un pueblecito de la provincia de Ávila, muy bonito, en la ladera sur de Gredos, el Valle del Tiétar, que se llama Gavilanes, y allí vivía mucho ese ambiente rural. Es un pueblecito que todavía sigue siendo muy pequeño y muy familiar. Allí yo creo que predominaba ese ambiente rural por esa razón (Ayuso, Addenda II).

Otros cuentos de aventuras son: «Lo que nos cuenta Conchín», «El rastro de los siglos», «Tio Ernesto» [sic], «La cantimplora» o «El tigre».

Los cuentos inspirados en canciones populares[99]. Dentro de esta modalidad, hay que mencionar la serie de cuentos escritos por Montserrat del Amo que parten de una canción popular para construir un relato.

> Yo no he olvidado las retahílas, las adivinanzas, los juegos, las canciones de comba y de corro que aprendí de niña y quiero repetírselas a los niños de ahora, a ver si les gustan […]
> A fuerza de cantarlas, acabo por descubrir los cuentos que llevan dentro.
> Unas veces son historias de la vida real y fantásticas otras (Amo, 2004b: 46-47).

En ellos, destaca la prosa poética.

> Ahora he hecho una serie de cuentecitos breves que los títulos son la primera línea de una canción popular. Así, es que uno se llama *Al alimón, que se ha roto la fuente*, otro se llama *Al pasar la barca*… Títulos de canciones populares. Uno de ellos que se llama Al pasar la barca es prosa poética. Son una llamada a la imaginación, a la fantasía; es pura prosa poética (Ayuso, 2010).

Y la intertextualidad entre el relato y las canciones populares infantiles que sirven de origen creador e hilo argumental de los relatos[100].

> A partir de estas canciones populares infantiles la autora imagina historias que traspasan las fronteras del espacio y el tiempo haciendo una libre y caprichosa interpretación de las mismas o sirviéndose de sus personajes para descubrir los cuentos que según ella encierran. En ocasiones la autora incorpora dichos textos poéticos en sus relatos, estableciendo un lazo de unión entre su nueva creación y un rico acervo popular. Así, estas canciones, vestigios de un rico caudal folklórico, permanecerán vivos en nuestra memoria, propiciando su conservación (Torrecilla, 2015: 148).

99 Coincide en la clasificación de Colomer con las novelas de la literatura de tradición oral.
100 Gómez Yebra: «Y para inventarse nuevas historias sobre ellas, como hace la encantadora Montserrat del Amo hilvanando fórmulas viejas con nuevos modelos de vida» (Campos, Núñez y Martos Núñez, 2010: 294).

La serie está compuesta por seis relatos: *La reina de los mares* (2003), *Al pasar la barca* (2004), *Cucú cantaba la rana* (2006), *Al alimón que se ha roto la fuente* (2007), *El cocherito leré* (2007) y *Tengo una muñeca vestida de azul* (2008). La mayoría son realistas (algunos transportan a otras culturas). En cambio, *Al pasar la barca* pertenece al subgénero del cuento maravilloso.

Los cuentos de fábulas. Conjunto de relatos protagonizados por animales.

> Protagonizado muchas veces por animales, no está lejos de la antigua fábula, forma breve cultivada por Esopo y por Fedro, y regida por «un impulso intelectual y moral» […] La progresiva intelectualización de la fábula la hace forma predilecta para la mentalidad neoclásica del siglo XVII, verdadera época dorada del género (La Fontaine, Iriarte, Samaniego) (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 175).

Suelen narrar acontecimientos del pasado empleando con frecuencia el diálogo.

> […] narración breve que relata un acontecimiento del pasado —a veces salpicado de diálogo— entre figuras con unos rasgos estereotipados e invariables […] Los protagonistas de este «mini-drama» comúnmente son animales; en contadas ocasiones también pueden ser cosas, plantas, hombres y hasta ciertos dioses (Spang, 2011: 113).

Del Amo opinaba que los protagonistas de la fábula reflejan las cualidades y los defectos humanos.

> Las fábulas son un tipo de relatos protagonizados en su mayoría por animales o cosas que hablan y se comportan como si fueran seres humanos, y que reflejan sus cualidades o defectos.
> Las fábulas clásicas encierran una moraleja evidente que generalmente se explica al final en una aleluya o en una frase muy breve […]
> Las fábulas parecen estar desprestigiadas hoy en su forma literaria, pero están de plena actualidad dentro del cine y más aún en películas de animación (Amo, 2006c: 259-260).

Del Amo publicó fábulas protagonizadas por animales, tanto en libro como en sus colaboraciones en prensa, especialmente en *Bazar*. Destacan: «Colmillos de elefante» (de *Cuentos para bailar* y *Cuentos contados*), «El leopardo, la cierva y el chacal» (*Cuentos contados*), «El rey de la selva», «Don oso en la ciudad», «Pérez en el circo», «Dos valen más que uno» o «Agencia de viajes». Otras fábulas protagonizadas por seres inanimados son: «Nicanor, el osito de cuerda», «La blusa viajera» o «Aventuras del dado negrillo».

Los cuentos de leyendas. «Dentro de estas formas simples, caracterizadas por su transmisión oral hay que poner la leyenda» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 174). El género de la leyenda en la Edad Media y hasta el siglo XVI recogió las vidas de santos.

> La característica formal de la leyenda es la esencialización y la condensación; una serie reducida de acontecimientos y actuaciones representativos y ejemplares se formulan para constituir modelos de emulación actualizables; y con esta finalidad se estructuran, la leyenda no persigue ningún afán histórico y biográfico (Spang, 2011: 55).

Para la autora, «las leyendas están a medio camino entre la imaginación y la realidad, entre la fantasía y la historia; tratan de explicar la aparición de algo que existe realmente en un lugar determinado, pero lo hacen por medio de argumentos inventados» (Amo, 2006c: 261). Algunas leyendas escritas o adaptadas por Del Amo son: «El crisantemo» que procede de China (*Cuentos para contar*[101] y *Cuentos contados*); «El enano de Uxmal», de México (*Cuentos contados*) o «La isla maravillosa» (*Cuentos para contar* y *Cuentos contados*) sobre el origen de Sri Lanka. Otras leyendas son: «La peña del monje», «Aquel pino», «Arnalburgo» (*Hombres de hoy, ciudades de siglos*, 1948 y 1992)[102], «La Cruz de los Tres Caminos» (*Fin de carrera*), «Los delfines» y «La nieve y la flor» (*Comba. Lecturas*), «El traje de Arlequín» o «La isla niña».

Los cuentos históricos. Aquellos relatos adscritos al género de lo histórico, que narran hechos emplazados en épocas históricas pasadas. Hay que destacar dos series que fueron publicadas en prensa por la escritora. Primer grupo, narraciones ubicadas en la Edad Media. Aquí se incluye el relato «Mi princesa» publicado en 1959 y 1960 en *Volad*, origen del libro *«El Sentao» y los Reyes* (1961). Las narraciones centradas en Sol, tejedora del gremio de las encajeras. Fueron publicados en *Banda Azul* en 1979 y 1980. Los títulos son: «Sol en el camino», «Sol en el taller», «Tras la tormenta, Sol» y «Sol en la piedra». Fueron recogidos en *Comba. Lecturas*. Las historias del rey Pedro. Narran las hazañas de un joven monarca, Pedro, desde su infancia hasta su participación, siendo un muchacho, en las Cruzadas para recobrar la Tierra Santa. A diferencia de los reyes que protagonizan el género histórico, el rey Pedro es pacífico. Fueron publicados en los años sesenta y setenta, especialmente en *Bazar*, *Molinete* y *Banda Azul*. Los títulos son: «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [sic], «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [sic], «El Rey Pedro», «Resplandor, la espada maravillosa», «La cruzada del principe Pedro»

101 «En el libro ya citado *Cuentos para contar* introduce leyendas orientales» (Morote y Labrador, 2010: 299).
102 Torrecilla lo define como «breve relato con carácter legendario» (2015: 122).

[sic] o «Cruzada de Paz». Fueron el origen de *Tranquilino, rey* (1990). Segundo grupo, relatos ubicados en la Prehistoria sobre una tribu preibérica. Aunque el protagonismo es colectivo, destaca el personaje de Kimu, un niño de la tribu. En ellos es importante la memoria de la tribu que relata a las nuevas generaciones cómo el grupo ha evolucionado hacia la modernidad gracias a la conquista de diferentes elementos de la naturaleza. Fueron publicados en *Banda Azul* en 1977 y 1978. Los títulos son: «El gran mamut», «La conquista del fuego», «El surco de la lanza», «El arco de Kimu» y «El caballo de Kimu». Los relatos se reescribieron en los libros: *El nudo* (1980), la novela histórica *La piedra y el agua* (1981) y el recopilatorio *Comba. Lecturas* (1984). Así, por ejemplo, «El arco de Kimu» es el origen de la primera parte, «La montaña canta» de *El nudo*. También se encuentran los cuentos sobre una tribu primitiva india. Están protagonizados por un indiecito llamado Guagua-Pichincha. En este caso, los cuentos explican el descubrimiento de elementos importantes en la historia de la tribu gracias a la imaginación del indiecito protagonista. Se publicaron en *Banda Azul* en 1978 y 1979. Los títulos son: «Sombras y sol», «El volcán pintado», «La rueda» y «El puente». Como confirmó Del Amo, se reescribieron para la novela histórica *La piedra y el agua* (1981) y el recopilatorio *Comba. Lecturas* (1984).

> Entonces yo no había ido a Hispanoamérica todavía, y entonces quise crear un poco lo que puede ser unos niveles de civilización primitivos. Me parece que allí, de algunos de esos cuentos, y también te digo de manera lejana, sale después La piedra y el agua, que es una tribu primitiva española (Ayuso, Addenda II).

Por último, un cuento histórico ubicado en otra época es «El camino de las nuevas tierras» de *Tres caminos* (1983), que transcurre en la época del descubrimiento de América y la fundación de las nuevas colonias y virreinatos.

Los cuentos maravillosos. Relatos que incorporan lo maravilloso o legendario. «Dentro del cuento literario la modalidad temática de mayor éxito ha sido la del cuento maravilloso» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 178).

> Quizá el cuento de hadas sea la forma simple que más elaboraciones artístico-literarias haya suscitado en la historia de la literatura; de modo que debemos tener en cuenta la coexistencia permanente de paradigmas folklóricos y otros artísticos, sobre todo a partir del Romanticismo (Spang, 2011: 49).

El cuento maravilloso recibe diversos nombres, como cuento de hadas, fantástico o popular. Se caracteriza por la nota maravillosa siguiendo los cánones marcados por la tradición del género.

> […] en el cuento de hadas destaca la manipulación fantástica de la realidad presentada siendo esto un rasgo tipificador de la breve narración. Una de las repercusiones de lo fantástico es el frecuente exotismo en el espacio y en el tiempo. En segundo lugar, lo fantástico se refleja en las figuras del cuento, como se vislumbra ya en la propia designación de la forma, por lo menos en español (cuento de hadas), francés (conte de fée) e inglés (fairy tale). No olvidemos tampoco los adversarios monstruosos y malévolos de las hadas, las brujas y los enanos malvados y también de los animales que hablan y actúan como hombres: el gato con botas, el lobo que confunde a Caperucita, etc.; ninguna es persona auténtica sino encarnación de una forma de comportamiento y protagonista del acontecer fantástico (Spang, 2011: 50).

Según Del Amo,

> Los cuentos maravillosos populares son muchos y muy variados.
> En algunos cuentos salen objetos mágicos: alfombras voladoras, espadas invencibles, botas de siete leguas, agujas que cosen solas y otros mil más.
> Casi siempre aparecen enanitos o geniecillos, amigos del héroe; brujas o gigantes que se interponen en su camino y hadas que le ayudan a alcanzar el triunfo (Amo, 1986: 67).

Para Del Amo, los cuentos tradicionales presentan una idea o tema a través de la narración maravillosa.

> Los cuentos populares encierran siempre una idea, que unas veces viene encerrada en hechos poéticos, mágicos o maravillosos, y otras —lo que ocurre con frecuencia en los cuentos africanos— la idea central se manifiesta entre burlas y risas (Amo, 1986: 81).

Del Amo escribió numerosos relatos que incorporan elementos maravillosos o fantásticos aun siendo realistas[103]. Los títulos son: *Chitina y su gato* (1970)[104], *Mao Tiang*

[103] Rodríguez afirma que «la obra de Montserrat del Amo tiene poco en común con los cuentos maravillosos» (2004: 181). Y en otro momento especifica: «Nos atrevemos a decir que el estilo de M. del Amo no es el del cuento folklórico tradicional y maravilloso que desde la antigüedad se fue transmitiendo oralmente de padres a hijos, aunque en sus textos aparecen algunos elementos del mismo» (2004: 182). Morote y Labrador son de la opinión de que «[…] son cuentos que, aunque literarios, coinciden con los que se encuentran en los de tradición oral, entre los que sobresalen *Cuentos para bailar* (1982), *Tres caminos* (1983), *Cuentos para contar* (1986), *Cuentos contados* (2006)» (2010: 299).

104 «*Chitina y su gato* (1970) aún sin ser un cuento tradicional, posee algunos de sus rasgos» (Morote y Labrador, 2010: 299).

*Pelos Tiesos* (1997)[105], *El turbante rojo* (2015), «El jalmeso» (*Cuentos para contar*[106] y *Cuentos contados*), «Los dos amigos» (*Cuentos para contar*), «La pastora y los tres hijos del leñador» (*Cuentos para contar*), «La novia del vestido verde» (*Cuentos para contar*), «El sueño» (*Cuentos para contar*), «Piel de león» (*Cuentos para bailar*[107]), «Plumas de pingüino» (*Cuentos para bailar*), «El camino del miedo» (*Tres caminos*), «El príncipe Iván» (*Fin de carrera*), «La batalla de los pajaros» [sic], «Cuento del ladron y de la escalera de luna» [sic], «El espantapájaros», «El príncipe galán y la Princesa Rosada» [sic] o «El perro azul».

Otros cuentos son simbólicos. Del Amo consideró que «el cuento, como toda obra literaria, es un símbolo en sí mismo y está cargado de símbolos» (Amo, 2006c: 195).

> El *símbolo* es una imagen que se manifiesta bajo formas variadas, objetos o palabras, y que evoca realidades o conceptos distintos de los representados o expresados. Nace de la experiencia individual y se interpreta a través de esa misma experiencia […]
> El símbolo no es evidente, puede pasar desapercibido, y algunos individuos ni siquiera llegan a detectarlo ni a interpretarlo jamás. Admite tantas explicaciones como individuos lo perciban. Es esencialmente equívoco, pero su riqueza estriba precisamente en sus múltiples posibilidades de interpretación […]
> Los cuentos tradicionales están cargados de símbolos que pueden interpretarse individualmente y también con la ayuda de comentaristas de diversas tendencias (Amo, 2006c: 197-198).

Una muestra de cuento simbólico es *Niña y Dos* (1998)[108]. Desde el comienzo del libro, la autora recomienda la lectura de los símbolos del relato.

> Se recomienda a los niños no avanzar en la lectura, peligroso ejercicio, sin consultar en el diccionario las palabras de desconocido o dudoso significado; profundizar en el texto;

105 Hiriart lo entronca con la tradición: «Montserrat nos lleva con *Mao Tiang, «Pelos Tiesos»*, a un juego o sueño inventado que enraíza en la tradición». «En esta ocasión la autora recrea el cuento popular escribiendo una sencilla pero a la vez profunda historia enraizada en la tradición oriental antigua» (Torrecilla, 2015: 133). Y Morote y Labrador introducen dentro de los cuentos tradicionales las obras *Mao Tiang Pelos Tiesos*, *El bambú resiste la riada* y *La casa pintada* (Morote y Labrador, 2010: 303).

106 «*Cuentos para contar*, compuesto por cinco narraciones breves al estilo tradicional» (Hiriart, 2000: 94). Y: «En la mayoría de los relatos que integran la obra la autora utiliza elementos, fórmulas y estructuras propias del cuento tradicional» (Torrecilla, 2015: 108).

107 «Con *Cuentos para bailar* nos introduce en los relatos de tipo popular con los tres títulos siguientes: *Piel de león*, *Plumas de pingüino* y *Colmillos de elefante*» (Morote y Labrador, 2010: 299). Y: «A modo de cuento tradicional la autora nos narra tres historias de animales» (Torrecilla, 2015: 99).

108 Hiriart comentó que es un «relato diferente en la obra de esta narradora» y lo encontró «excesivamente complejo» (2000: 116-117). Y Torrecilla: «La narración, pese a su aparente sencillez, tiene un carácter intimista y muy profundo con elementos difíciles de descifrar y con un trasfondo complejo» (2015, 139). En su lectura son muy significativas estas palabras de la propia Del Amo: «Y Montse Uno o Montse Dos han seguido conténdoles su asombro, su amor, su esperanza y sus miedos a Montse Tres o Montse Cuatro. Confío en que alcancen a contárselos también a Montse Ocho, ahora que las generaciones se distinguen y suceden con tanta rapidez» (*Alacena*, 5: 10).

> descubrir las intenciones del autor y capacitarse para responder con acierto a cualquier pregunta sobre el mismo (Amo, 1998: 7).

Incluso, al final del texto, la autora insiste en profundizar en la lectura simbólica de la obra. «Desconfíese de una primera interpretación del símbolo que pueda parecer evidente y única y sígase la búsqueda: Niña no camina hacia la muerte» (Amo, 1998: 28).

En esta línea, hay que hablar también de los cuentos de simbología zen. «Los cuentos se interpretan como la explicación simbólica del camino que es preciso recorrer para llegar a la iluminación» (Amo, 2006c: 200). Aquí entraría el relato «El camino de la sabiduría» de *Tres caminos* (1983)[109].

> *El camino de la sabiduría* es una anécdota de tradición zen, que más que un método de meditación oriental supone un modo especial de estar vivo, cuyos maestros enseñan sobre todo, por la vía de la experiencia práctica antes que por el camino de la razón y las explicaciones teóricas.
> —¿Qué es el zen? —pregunta al maestro zen un hombre curioso y ávido de conocer cosas nuevas.
> —Atención —responde el maestro.
> —¿Y qué quiere decir «atención»? —replica el curioso.
> —Atención quiere decir atención, sencillamente —es la respuesta.
> Me temo que que la lección se perdería para ese hombre y que, así formulada, tampoco llegaría a muchos de nosotros, apresurados e impacientes occidentales. Por eso trato de comunicarla lentamente, poniendo a prueba la paciencia de los oyentes con el fin de que lleguen a escucharla y a ponerla en práctica también ellos (Amo, 2006c: 25).

Los cuentos policiacos. Relatos que presentan la estructura policiaca, por la que los protagonistas resuelven casos de misterio mediante un sistema de lógica deductiva basado en pistas[110]. Aquí se incluyen los relatos protagonizados por el grupo de los «Bloc» que dieron origen a la serie de novelas. El corpus consta de ciento cincuenta y dos relatos que fueron publicados en la revista *Bazar* desde 1962 hasta 1968. Se publicaron en la revista con el epígrafe: «Una aventura de Tere Bloc», salvo en cuatro ocasiones que se sustituyó por: «Una aventura del grupo Bloc». Ello indica que al comienzo el personaje de Tere[111] tenía mayor protagonismo que el de la pandilla. Ello se modificó en los libros. Tere hace de detective en la serie y le acompañan: su hermano Antonio y dos amigos del vecindario,

109 Torrecilla define la obra como «narración de tres cuentos ascentrales» (2015: 102).
110 La referencia literaria son las novelas y relatos de Sherlock Holmes: «Holmes se sirve de la deducción para resolver sus casos (el modelo real en el que se basó Conan Doyle para crear a su personaje fue su profesor de Medicina, el doctor Joseph Bell, conocido por su capacidad de análisis y deducción)» (Ayuso, 2016).
111 «En estos primeros años sesenta, Montserrat del Amo continuaba con su labor creadora desde las páginas de las revistas infantiles y en una de ellas, la muy interesante revista *Bazar*, creada en los años cuarenta, aparecía uno de sus característicos personajes femeninos —Tere Blok— que daría lugar después a un más amplio desarrollo con la serie de «Los Blok» (García Padrino, 2010: 312).

Antonio, el mayor del grupo, y Mari Pili, que es la más pequeña. Tienen de adversarios a los «Fuertes» que usan la fuerza en vez de la inteligencia.

> Tere Blok es un personaje creado para protagonizar una niña detective. Se llama García, pero recibe el sobrenombre de Blok por costumbre que tiene de apuntarlo todo en un blok. Vive en un barrio de reciente construcción y en compañía de su hermano y dos amiguitos se dedican a descubrir misterios. Pero los «asuntos detectivescos» que investiga el grupo Blok están a la altura de su vida infantil, los deberes copiados, el gato perdido, las nueces vacías… (Amo, inédito)[112].

Como se ha visto, Bloc es el apodo de Tere y, posteriormente, lo asumirá como nombre todo el grupo. Viene porque la niña siempre usa un bloc para apuntar todo lo referente al caso. «Es muy sencillo. Me llamo Tere y me gustan los misterios. Tengo un cuadernito donde apunto todas las cosas raras que veo y por eso en el barrio me llaman Tere Blok[113]» (*Bazar*, 244: 2).

> ¿Conocéis a Tere Blok? Es una niña morenita, con gafas, que vive en mi barrio. Su padre es panadero y ella, detective. ¿Qué cuántos años tiene? Acaba de cumplir once. ¿Qué una niña de once años no puede ser detective? Dificilísimo es, pero no imposible. En el barrio es ya famosa. Ella solucionó el problema de la guitarra desaparecida, y descubrió el misterio de la bicicleta fantasma, y muchos otros más. Claro que tiene que ir a la escuela y estudiar geografía, y aprender gramática, y no le queda mucho tiempo para sus investigaciones policiacas. Es una lata. Por eso, cuando la maestra pregunta en clase qué quieren ser de mayores, mientras las otras niñas dicen: «Enfermera», o «Modista», o «Profesora», o «Madre de doce hijos»; Tere responde siempre: «¡Detective!» (*Bazar*, 244: 2).

Los «Bloc» viven en un barrio a las afueras de una gran ciudad, de reciente creación que es el trasunto del Barrio del Pilar. En verano se trasladan a Villadiego, el pueblo de los abuelos de Tere y Antonio.

> El barrio donde viven Tere Bloc y sus amigos está a las afueras de la ciudad. Es un grupo de viviendas recién construidas, con grandes ventanas por las que entra la luz y el sol. Da gusto vivir allí, y no como antes, en el centro, en una casa que daba a un patio oscuro y en una calle llena de coches, donde nunca se podía salir a jugar.
> Además, entre los bloques del barrio y la ciudad, queda un espacio de campo, con casitas pequeñas y huertas cultivadas. Por allí salen rebaños de ovejas a pastar y pasan caballos muchas veces (*Bazar*, 316: 10).

112 Texto inédito incluido en «Relación de colaboraciones publicadas en revistas infantiles. Publicadas en Bazar revista para niñas», p. 3.
113 En los relatos, el apellido aparece escrito casi siempre como Bloc, salvo excepciones, a diferencia de los libros, en los que siempre aparece terminado en k.

Las ilustraciones fueron obra de Ruiz de la Prada, con la que Del Amo compartió un estudio en el Barrio del Pilar en los mismos años en que colaboraron juntas en las revistas *Volad* y *Bazar*. Este lugar inspira el escenario de los relatos.

> El personaje de Tere Block era una especie de autorretrato que se hacía Tuti Ruiz de la Prada de ella misma, con las gafitas… Yo creo que lo primero fue la pandilla. De la pandilla, la primera fue Mari Pili, porque había una madre que gritaba: «MARI PILII», y Mari Pili no aparecía. Entonces yo me di cuenta, aquí ya se están haciendo pandillas (Ayuso, Addenda II).

También son relatos policiacos los siete cuentos protagonizados por Los Disco. Fueron publicados en la revista *Luna Nueva*[114] en 1966 y 1967. Los Disco son un grupo de amigos de distintas edades. Viven diferentes aventuras de corte realista que encierran un misterio contaminándose de la estructura del género policiaco.

Por último, «El sargento Galligan» es una muestra de cuento del género negro firmado por Del Amo con temática religiosa.

Los cuentos realistas. Se incluyen los cuentos caracterizados por su costumbrismo. Los primeros relatos de Del Amo corresponden a este género, aunque la escritora siempre ha mantenido el realismo en su narrativa. En las colaboraciones en prensa, Del Amo llevó a cabo diversas series de relatos realistas que se fueron publicando con continuidad en la sección correspondiente. «En las revistas, hay un deseo por parte de los directores de crear un personaje que sea característico de la revista» (Ayuso, Addenda II). En *Letras*, la escritora publicó, desde 1951 hasta 1954, una serie de relatos titulados «Cosas de Marisa» incluidos dentro de «La página de Marisa». Son cuentos costumbristas protagonizados por Marisa, una niña que acaba de cumplir trece años. En ellos el lector contempla cómo es su vida y su relación con su familia: sus padres, hermanos y tía Mercedes (que firma el consultorio publicado en la misma página), además de sus amigas del colegio. Muchos relatos tienen una moraleja o enseñanza final para el personaje protagonista. Los relatos de Marisa responden al género del cuento frente a la historieta que se publicó en «La página de Jeromín». También en *Letras*, publicó Del Amo durante 1955 y 1956 «Pulso familiar»[115], una serie de relatos costumbristas sobre una familia numerosa en la

[114] «Toray y Domingo Savio (Edosa), empresa salesiana creada en Barcelona y también gestora de Luna Nueva, otro mensual que se dice «juvenil femenino» y que va a ser merecedor del Premio Nacional de Prensa Juvenil en 1966» (Chivelet, 2009: 253).

115 Aunque son definidos como artículos, se reitera que los textos presentan la característica de su ambigüedad genérica. Por ello se defiende que se encuentran más cerca de la narración que del artículo periodístico.

posguerra española. Genéricamente, se encuentran entre el artículo costumbrista y el relato breve, pero la narratividad que presentan (puede distinguirse todos los elementos narratológicos) permite clasificarlos dentro del género del cuento. Los personajes (los miembros de la familia) aparecen con continuidad. «Era también la búsqueda que quiere mucho la revista de tener un personaje, que dé una continuidad y una tónica a la revista» (Ayuso Pérez, Addenda II). Los relatos narran situaciones familiares propias de una familia numerosa de clase media española de la posguerra: el día de Reyes, la boda de la hija, el santo de papá, la primera comunión, los exámenes, la novia del hijo, el veraneo, la Navidad o el primer nieto. Hay intención de trasladar al lector cómo afrontar estas situaciones con los escasos medios económicos de una familia numerosa de clase media.

> La vida de familia se centra cada mes en un afán. Pueden ser afanes dolorosos o risueños. Nosotros no queremos, por ahora, penar nada más que en esa jornada que, por un concepto o por otro, reclama la atención de la familia entera que se dispone al goce sencillo de compartir en común una misma alegría. Montserrat del Amo nos dirá en una serie de artículos, mes por mes, cómo puede organizarse esa jornada sensacional en una familia como muchas que son solera de España: ni de potentados ni de pobres de solemnidad; modesta, cristiana y, desde luego, numerosa (*Letras*, 210, 15).

Otro grupo de cuentos realistas son los que presentan como protagonista a la tía Eloísa, el personaje de la tía solterona, que aparece en su novela *A 2.000 kilómetros…* Los títulos de los cuentos son: «El sillón de tia Eloisa» [sic], «La muñeca de tía Eloisa» [sic], «He vuelto a encontrar mis quince años» y «La cruz del Cisne». En *Bazar*, Del Amo publicó en 1967 un conjunto de cuatro relatos que llevaron el título genérico de «María y sus vecinos». Relatan las ocurrencias de la niña María tratando de ayudar a sus vecinos. Los cuentos realistas de la escritora se pueden clasificar en los siguientes grupos determinados por el espacio literario.

Hay tres tipos de escenarios, los urbanos, los rurales y los ubicados en otras culturas. Los cuentos urbanos transcurren en la ciudad. Destacan *Álvaro a su aire* (1997) protagonizado por «un chico muy especial que va a su aire por la vida» (2013b: 7) que «tiene un brazo algo más corto que el otro, aunque no mucho, y una mano pequeñita, precisamente la derecha, que no puede mover igual que la otra» (2013b: 10). *Plaza de España* (2005)[116] sobre la plaza madrileña en la que se encuentra la estatua inspirada en

116 García Padrino inserta esta narración dentro de los «creíbles relatos de la realidad vivida por personajes infantiles» (2018: 405).

*El Quijote*. O *¡Ring! ¡Ring!* (2000)[117] con el tema de la emigración. Algunos títulos publicados en prensa fueron: «¡Esta mañana!», «El café de los novios», «Un suspenso», «La polvera», «El gran descubrimiento», «El serial», «La tapia», «Agencia de viajes "La vertical"», «Julita Garcia, perito mercantil» [sic], «El hombrecillo» o «Taxi al futuro». También hay relatos costumbristas sobre la historia reciente de España, que presentan el Madrid de la guerra civil o la posguerra, como «La sirenita del Banco Central» (2006), con tintes autobiográfico, que relata un bombardeo vivido por los niños protagonistas, «Un poco cambiada», que es el origen de la novela *Patio de corredor* (1956 y 1994) o «La rosaleda». Otros cuentos realistas tienen como escenario el mundo rural, Destacan *La torre* (1975)[118], *Soñado mar* (1981) o *La cometa verde* (1996), que tienen como escenario un pueblo. Puede mencionarse la serie de relatos rurales del niño José Luis que es mandado al pueblo a recobrar la salud, que fueron publicados en *Bazar*: «Las eras», «La idea», «El viaje» y «La trilla». También los relatos de «Los Bloc» que transcurren en Villadiego, el pueblo de los abuelos de Tere y Antonio. Algunos títulos de cuentos rurales son: «La nieve», «El chopo y la espuma», «Carmela», «El hijo del Mulero» [sic], «Los recuerdos», «Una sonrisa», «La moneda de oro», «Roque y el mar», «La fiesta de la Patrona» o «El maletilla». Muchos de los relatos realistas de ambiente rural fueron recogidos en el volumen *Comba. Lecturas* (1984) que recopila cuentos realistas rurales, históricos o de aventuras, con el hilo conductor de un pueblo castellano. Otro grupo son los relatos realistas emplazados en países diferentes. Entre ellos, sobresalen: *Zuecos y naranjas* (1981) ubicado en Dinamarca que cuenta la amistad de dos niños de diferentes nacionalidades, Vicente y Knud[119]; «El ciego» (*La encrucijada*, 1986; 2006) sobre Ahmed, un mendigo ciego musulmán que evita un atentado en Jerusalén o «En tierra de nadie» (2008) que presenta a Pedro, «un patojo del interior de Guatemala» (2008: 49), «Un mundo nuevo», «Pancho y su poncho», «Nieves y Montserrat» o «Tempestad en los Andes».

[117] Rodríguez consideró las «acciones llenas de vida y reales» (2004: 282). La obra surgió «cuando una familia desorientada llamó a su puerta» (Amo, J. del, 2015: 84).

118 Los estudiosos coinciden al señalar la naturaleza realista del cuentoaunque tenga connotaciones simbólicas. García Padrino: «de connotaciones simbólicas planteadas en la busca por el niño protagonista de una torre que pueda resistir las más duras pruebas» (2018: 247). Torrecilla ha destacado de ella: «Con temática realista pero cargada de simbolismo» (2015: 86). Rodríguez destacó la verosimilitud de la forma narrativa (2004: 210).

[119] Rodríguez reconoció la verosimilitud de las acciones descritas (2004: 225). García Padrino afirmó: «Tras esta versión dramática, Montserrat del Amo convirtió la historia en un relato con ese mismo título (1981) que ha contado con distintas reediciones, como una de sus obras más populares entre los lectores» (2018: 212-213).

Si se sigue la clasificación llevada a cabo por Colomer en la narración realista[120], se puede establecer la siguiente división de los relatos de Montserrat del Amo. Uno, reflexión de un protagonista infantil sobre su entorno de relaciones. Tres tipos: A. Niño-testigo que describe un nuevo mundo: «Cosas de Marisa» o «María y sus vecinos». B. Mayor protagonismo del personaje que da cuenta de sus relaciones interpersonales: *La cometa verde*, los relatos de Tere Bloc, «Tebeos gratis» o «La cantimplora». C. El niño es centro del conflicto afectivo: *Álvaro a su aire*, *La reina de los mares* o «La rosa de los vientos». Dos, vivencia del adolescente con la problemática de la maduración: «Un poco cambiada», «Carmela», «Un suspenso», «El precio de la libertad» o «Nuestros recuerdos».

Los cuentos religiosos. Debido a la colaboración en prensa realizada por la escritora durante años, Del Amo tiene numerosos relatos navideños solicitados para su publicación durante las fiestas de Navidad. El cuento navideño más conocido de la escritora es *Rastro de Dios* (1960)[121]. «Yo creo que mi deseo… Mi querido *Cuentos de Navidad* de Dickens... Y mi deseo de "a ver cómo hago yo un cuento de Navidad"» (Ayuso, 2015: 38). En 1981 se reeditó con el título *Rastro de Dios y otros cuentos*, que incluía el cuento navideño «Ángel en la ciudad» publicado previamente en prensa y el relato religioso «Cristobalón, Clara y el ángel»[122] ambientado en la Edad Media.

> Tres cuentos sobre ángeles escritos a lo largo de más de 20 años, en situaciones y por motivos muy distintos. Las fiestas de Navidad son las más bonitas en los años niños y dejan una huella muy honda para toda la vida […] *Rastro de Dios*, de 1958, nace del deseo de escribir mi propio cuento de Navidad, yo que tantos y tan bonitos había escuchado y leído […] ¿Cristobalón es un bandido, una ilusión, una leyenda, un ángel? Que cada uno lo llame como quiera. Para mí, un ángel es esa ayuda especial que me llega inesperadamente en momentos difíciles, venga de donde venga […] El tercer cuento, el titulado «Ángel en la ciudad», tuvo una primera versión como guion cinematográfico en un proyecto para cine infantil que no llegó a realizarse. Este es el único que parte de los tópicos navideños de la caridad a fecha fija, de los regalos y el turrón, y los trasciende (Hiriart, 2000: 141-143).

Otros cuentos navideños de la escritora son: «La Reina Palmera» (el relato navideño más reeditado en prensa), «Pulso familiar: Navidad», «Navidad en guerra», «Cuento de Invierno», «Navidad 65» o «Una aventura de los «Disco»: ¡Feliz Navidad!».

120 Recogida en Colomer 1998: 188-190.
121 Rodríguez comcluyó que es un «cuento dentro del cuento. Los personajes cuentan historias» (2004: 243).
122 «En las dos historias aparece la presencia de un ser divino o ángel, unas veces protector y otras anunciador» (Torrecilla, 2015: 98).

Del Amo también escribió relatos de temática religiosa sin conexión con la navidad en los que trató el tema de Dios. *El osito Niki* (1950)[123] es un relato de temática misional que tiene como hilo conductor un oso de trapo, Niki, que acabará en una misión en Sri Lanka. Además de ser el hilo conductor de la novela, el oso de peluche juega un papel clave en la conversión del niño indio Bankú. «Así fue como, gracias a tu juguete, encontró el camino del cielo este mendiguito indio que se llama hoy José Miguel María Bankú» (1950: 69). *Montaña de luz* (1953) tiene una estructura de novela de aventuras con temática religiosa. El niño protagonista, Juanito, se convierte en actor de una película que se graba en África, en donde ayudará a convertir a un niño negro, Mojamé. «Mi amigo, el morito, sí que ha encontrado su "montaña de luz"» (1953: 84).

Hay que destacar las colaboraciones de la escritora en la revista *Supergesto* desde 2001 hasta su fallecimiento, con relatos breves de temática misional o emplazados en países del denominado Tercer Mundo.

También en sus inicios, publicó cuentos religiosos en las revistas *Semilla* y *Volad*. Entre otros títulos destacan: «De Chuchi a M. Pilar», «Historia de una frase», «El verdadero triunfo», «Barrio negro», «El billete falso», «¿Donde esta tu victoria?» [sic], «El musico» [sic], «Historia de un hombre triste» o «El desierto de hielo». Además, la autora adaptó la novela breve *El osito Niki* (1950) en varios relatos para *Bazar*: «El cajon de los regalos» [sic], «El viaje a la India» y «Niki en la selva».

El corpus de cuentos de Montserrat del Amo es muy amplio, pues la escritora cultivó el género desde sus inicios hasta su fallecimiento, tocando prácticamente todas las modalidades: aventuras, histórico, policiaco, maravilloso, realista o religioso. Es visible una evolución, desde el realismo costumbrista de sus primeros años hasta lo maravilloso e incluso lo simbólico de los últimos años, sin alejarse nunca del todo de la realidad.

## Guion

Aunque no fue una labor muy conocida, Del Amo escribió algunos guiones para medios audiovisuales. Deben incluirse en los géneros narrativos aquellos que fueron adaptaciones de sus narraciones. En televisión, la autora vio adaptadas dos de sus obras. En 1966, entre el 19 de junio y el 17 de julio, TVE emitió *Patio de corredor* en una serie de cinco capítulos con guion adaptado por Del Amo. La autora exigió escribir el guion,

123 Toral también lo define como «cuento misional» (1957: Vol. I, 155).

al que tuvo que añadir un quinto y último capítulo debido al éxito que tuvo la serie. En 1969 TVE emitió una representación de la obra teatral *Zuecos y naranjas*.

> En radio no sé decirte muy bien, pero en TV emitieron un día *Zuecos y naranjas* muy bien representado, y en una serie *Patio de corredor*, en cuatro capítulos. Como la serie estaba dando buen resultado, me pidieron un quinto capítulo que lo tuve que inventar sobre la marcha, y el quinto capítulo era la fiesta dentro del patio de corredor, que se sigue haciendo, para las fiestas de la Paloma aquí, todo el patio adornado, se invita a la gente a limonada, y todo eso. Escribí el guion de la novela, y además exigí adaptarlo yo. *Zuecos y naranjas* estaba ya publicado en versión cuento y en versión teatro, así que a eso no había nada que adaptar. Lo pusieron más o menos con la versión teatral que yo ya había hecho del cuento, y que ya había publicado. Pero *Patio de corredor* exigí hacer yo el guion (Ayuso Pérez, 2015b: 135).

Como obras musicales, Del Amo editó en disco: «La noche» (1997) con música de José de la Vega, «Pancho, lo feo y lo bonito» (2000) y *El belén de los trastos* (2006), también con música de José de la Vega. «La noche» se estrenó en 1994 en Madrid en un concierto de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Son tres obras musicales con texto de Montserrat del Amo. Se editaron en disco. Hay constancia del estreno con orquesta sinfónica de la primera de ellas. Como género, son tres narraciones breves que han dado lugar a sendas obras musicales. «La noche» destaca especialmente por su singularidad genérica, pues es un relato o narración breve, pero responde al subgénero teatral de la comedia del arte[124], a la vez el texto está impregnado de lirismo[125].

## Historieta

Resultan interesantes los guiones de historietas publicados por Del Amo en prensa infantil y juvenil. «La posguerra vio el nacimiento y el éxito de un nuevo género, el tebeo, algo a lo que nuestra autora no fue inmune, dejándonos escritas tiras representativas de este tipo de obra» (Ayuso, 2010b: 43). La historieta se define como «el relato secuencial en imágenes con textos sincronizados y explicativos, colocados debajo de ellas» (Chivelet, 2001: 32). La Real Academia Española define tebeo como «publicación infantil y juvenil cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos» y como «serie de aventuras contada en forma de historietas gráficas» (DRAE, 2014). El género se caracteriza por el uso de las viñetas y bocadillos para narrar una historia gráfica al lector.

[124] Hiriart aseguró: «Afirmo una vez más que, en este trabajo (según mi criterio y gusto), la autora consigue tratar a los personajes de la «comedia italiana» o la «farsa francesa», con mejor acierto que en *¡Siempre toca!*, constituyendo un verdadero gozo estético los resultados» (2000: 111).
125 Hiriart lo define como un «texto lírico con música» o «cuento musical» (2000: 109).

El nombre viene de la revista *TBO* fundada en 1917. «Como es sabido, el periódico TBO iba a dar nombre a todo un género y crear un prototipo de publicación para los chicos… y para los grandes» (Chivelet, 2009: 91). La Real Academia Española aceptó en 1967 en su *Diccionario* la palabra tebeo.

> La incidencia de TBO en la vida española queda demostrada por la adopción de su nombre para designar genéricamente este tipo de publicaciones. En una carta dirigida en 1967 a los propietarios de la revista, Buigas, Estivill y Viña, S.L., por Rafael Lapesa, secretario de la Real Academia Española, les comunicaba que, en la sesión correspondiente al 23 de noviembre, se había acordado la admisión del sustantivo tebeo con la definición de revista infantil cuyo asunto se desarrolla en serie de dibujos (Chivelet, 2009: 91).

El origen de la historieta se puede remontar a «las aucas, aquellas aleluyas fáciles de recordar por su rima, que aparecían junto a la pequeña ilustración» (Chivelet, 2001: 32). Las primeras historietas surgieron a principio del siglo XIX. Las dos primeras que se conocen fueron: «El moro muza» publicada en 1868 y «Un drama desconocido» editada en 1875 en *Los Niños* (suplemento de *El Nacional*). Pero el éxito definitivo del género vino gracias a la publicación *TBO* que marcó un antes y un después en la historia de la prensa infantil y juvenil española. «Con el legendario TBO se marcó el perfil de una modalidad de publicaciones infantiles y se dio la pauta para otras. Con su proyecto abierto a todos y su propósito de no aburrir, fijó las bases de la prensa para los chicos» (Chivelet, 2009: 95). El éxito del género se debió a diversos factores, de tipo social (rápida difusión en base a la facilidad de lectura) o tecnológico (desarrollo y mejora de las nuevas tecnologías aplicadas a la prensa).

> El desarrollo de la caricatura, de las técnicas de reproducción impresa y de la cinematografía, incidieron favorablemente en el desarrollo de la narración dibujada. Por su gran expresividad se impuso como medio de comunicación de masas, con diferentes contenidos y mensajes, convirtiéndose en instrumento ideológico, didáctico y crítico. Por su fácil lectura se asoció al público más joven pero la historieta siempre gozó del favor de todos. Después, con el predominio de la televisión, perdió su exclusividad como popular escenificadora de hechos, pero no su plástica, que le hace seguir contando con un público incondicional, el específico del género renovado y el nostálgico de las clásicas aventuras (Chivelet, 2001: 33-34).

En la posguerra se difundió el género a través de la prensa periódica.

> Como contrapunto de aquella situación de los años cuarenta y más, los suplementos infantiles ofrecían a sus lectores contenidos impregnados de humor, la historieta cómica va a ayudar a autores y lectores a superar las crisis que venían marcadas por limitaciones de todo tipo. Contra ellas, el verdadero humor. El contemplar las cosas desde otro punto

> de vista. El conseguir que los hechos cotidianos llegaran a arrancar una sonrisa de los mismos que los sufrían. Unas veces por medio de cortos relatos, otras, por medio de historietas cómicas y siempre con chistes (Chivelet, 2001: 50)

En los últimos años el género ha conocido un resurgir que se ha visto avalado por el éxito de la novela gráfico.

> En el informe Los libros infantiles y juveniles en España, publicado en septiembre de 2017 por el Observatorio de la Lectura y el Libro perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, se habla del actual «excelente momento del cómic y del libro ilustrado» (33):
> «El libro ilustrado, tradicionalmente vinculado a los libros para niños, se ha consolidado completamente en nuestro panorama editorial y ha conseguido romper prejuicios y conquistar a lectores de todas las edades. El peso que ha ido adquiriendo el álbum ilustrado dentro de la oferta editorial dirigida a niños y jóvenes, y también adultos, ha servido para revalorizar y potenciar el trabajo de los ilustradores» (Ayuso, 2018: 31).

Del Amo escribió guiones de historieta en *Letras*, tanto en «La página de Jeromín» como en «La página de Marisa», desde 1951 hasta 1953; en *Bazar* especialmente desde 1967 hasta 1969. Luego, de forma puntual publicó historietas en *Ya* en 1960 y en *Molinete* en 1971. Hay que advertir de que las historietas de Del Amo no llevaban globos, sino que son viñetas debajo de las cuales se encuentran las líneas explicatorias, en prosa o incluso en verso, al estilo de las aleluyas. Esto fue característico de la época. «Aquellas historias secuenciadas no tenían los *globos* que sirven *para* contener los textos y que, por su proximidad a la boca de quien los dice, asemejan bocadillos, nombre que también reciben» (Chivelet, 2001: 36). A continuación, se establece una clasificación de las historietas de Montserrat del Amo[126].

Las historietas cómicas. Historietas breves, de carácter cómico, compuestas de pocas viñetas que desarrollan un relato breve. Estas historietas corresponden a las publicadas en la «La página de Jeromín». El protagonista de las historietas es un niño pequeño[127]. El

126 Chivelet clasifica las historietas en dos tipos. «Dos son los grandes apartados que haremos de aquellas historietas de nuestra infancia. Uno para los grandes relatos de aventuras y otro para las pequeñas, en pocas viñetas y en clave de humor, sin olvidar las tiras cómicas que se prodigaban para completar páginas» (Chivelet, 2001: 34).

127 Sobre el origen de Jeromín: «Y será de nuevo el diminutivo de un nombre infantil, en este caso *Jeromín*, el elegido para encabezar una «revista semanal para niños». Fundada en abril de 1929 por Federico González Plaza, saldría los jueves con ocho amplias páginas de 28 x 38 centímetros. Su primera portada presentaba al protagonista, rodeado de chicos y grandes que parecen proclamar lo que se imprime bajo la ilustración: «¡Ya está aquí Jeromín!» Manuel G. Bengoa, narraba sus aventuras en una «historia» que le haría compartir con Pirracas. Al mismo autor pertenecieron también los grandes relatos publicados en capítulos» (Chivelet, 2009: 127).

personaje no es original de Montserrat del Amo, sino que ella recuperó la figura de Jeromín, que había sido creado antes de la guerra civil, para protagonizar esta sección.

> Dentro de esa publicación, quisieron resucitar la figura de «Jeromín», que había sido un suplemento infantil de *El Debate* antes de la guerra. Entonces hubo un intento, a partir del *Ya*, que no se llegó a realizar, de hacer una revista infantil otra vez, con el nombre de «Jeromín». Yo hice algunos guiones, pocos, con este personaje que se publicaron también en el *Ya*. No lo puedo asegurar, pero creo que la totalidad de la «Página de Jeromín» dentro de *Letras* la escribía yo […]
> La de «Jeromín» era el guion para que otro dibujara el cuento. Entonces yo encuentro más literario el personaje de «Marisa» que lo otro que es una cosa muy circunstancial, y muy al servicio de la historieta […]
> Creo que las ilustraciones las hacía Jesús Bernal, que era un buen ilustrador del momento. Tan solo copiaba el personaje de «Jeromín», que ya había sido creado antes de la guerra civil (no sé por quién) como cabecera y protagonista principal de una separata infantil que editaba la Editorial Católica junto con *El Debate* de los domingos. La volvieron a hacer en 1950, para la que me pidió colaboración Quílez, entonces (creo) director del *Ya* (Ayuso, Addenda II).

Las historietas de Jeromín están compuestas de seis viñetas que desarrollan brevemente una acción realista de carácter cómico. En ella se relatan las trastadas de Jeromín. Este tiene un amigo, Bolita, que es su compañero de juegos. Hay una voluntad por crear un personaje redondo (con su forma de ser, sus amigos, sus circunstancias infantiles, etc.) que dé unidad a la historieta. Muchos episodios pueden definirse de metalingüísticos, pues desarrollan una acción cómica basada en la mala interpretación que hace Jeromín de una frase hecha o un refrán. A veces es por algo que ha escuchado a los adultos y no ha entendido, de esta manera se separa la frontera entre la infancia y la vida adulta. En muchas ocasiones, tras la historia cómica, se desprende de forma natural una lección por parte del personaje, sin que la historieta resulte pedante ni aleccionadora. Hay que señalar que en ocasiones los textos son versos pareados, con rima consonante o asonante. Por ejemplo, «Bolita y Jeromín, estos dos pillos, / deciden una vez hacer novillos» (*Letras*, 196: 73). Este recurso asemeja la historieta a una aleluya.

Las historietas formativas. Historietas breves, que tienen una finalidad formativa, y no tanto el relato de una acción narrativa o historia completa. Corresponden a las historietas de «La página de Marisa», que en los primeros números llevan por título «Tu Cuarto». Están dirigidas a las niñas, por lo que los personajes de las viñetas son femeninos. Escritas en prosa, se dirigen a las lectoras usando el tú de apelación, es decir, en la segunda persona del singular. Cada historieta desarrolla un consejo a través de cuatro viñetas. La estructura puede ser inductiva cuando parte de una anécdota y termina en una conclusión general o

deductiva cuando se inicia con una tesis general de la que se desprenden posteriormente actuaciones concretas. Predomina la estructura error – acierto, por la que la protagonista al principio actúa erróneamente y, después de una lección, aprende a comportarse acertadamente. La temática versa sobre el mantenimiento del cuarto, aunque se ocupa también de otros órdenes de la vida. El objetivo es educar en urbanidad y buenos modales a las lectoras niñas. Es visible el gusto de la escritora por temas culturales, como los libros, la pluma de escribir o incluso el deporte. La autora recurre al humor para endulzar la moraleja de la historieta.

Las historietas narrativas. Historietas aparecidas en *Bazar* los siguientes años: 1963, 1964, 1966, y especialmente, 1967, 1968, y 1969. Son veintiséis historietas distintas de mayor extensión. Tienen de media dos o tres páginas. Desarrollan un relato completo en prosa. Algunas son adaptaciones de relatos originales de Montserrat del Amo: «La Película» [sic] adaptación de la novela *Montaña de luz*, «El jalmeso» sobre un relato tradicional de Ceilán, «La nieve» sobre el relato homónimo publicado en *Letras* o «El rastro de los siglos» editado anteriormente como cuento en *Volad*. Por temática se clasifican en varios tipos. Uno, las de aventuras[128]: Historietas cuya acción es una aventura. Destaca la serie titulada «Una aventura del capitan Santiago» [sic] compuesta por «Los elefantes», «Las ardillas», «Los monos» y «Cazando osos». Dos las realistas: Historietas en la que los niños protagonizan un relato realista, a veces con elementos fantásticos. Destaca la historieta publicada en siete entregas «La Película» [sic], «El rastro de los siglos» o la serie: «El Globo amarillo» [sic], «El globo rojo» y «El globo verde». Como historieta realista, se clasifica «Felices Navidades 1971». Publicada en *Molinete* en 1971 para felicitar las fiestas a los lectores, la trama desarrolla las navidades de una familia española. Está escrita en versos al estilo de las aleluyas, versos pareados, con rima asonante y consonante, que acompañan las ilustraciones de las viñetas. «Estas fiestas — ¡no hay engaño! / son las mejores del año» (*Molinete*, XVI, 10: 6-7). Tercero los cuentos maravillosos y las fábulas: Un tercer grupo de historietas incorporan lo maravilloso de los cuentos y fábulas, especialmente, al dar vida a animales u objetos inanimados. Destacan «El jalmeso» y «La isla maravillosa» (dos cuentos originarios de Ceilán), «Los tres manzanos» o «El espejo y el sol».

128 «Los grandes relatos de aventuras dibujadas siguen vivos para todas las edades. Hoy ya no tienen la exclusividad de las imágenes, pero sí su facultad de hacernos pasar un buen rato de evasión. Las diferentes carencias padecidas por los niños de la postguerra han quedado atrás. En aquel momento las historias gráficas nos tenían pendientes del continuará» (Chivelet, 2001: 46).

Las tiras cómicas. Breves historietas, por eso se les denomina tiras, de carácter cómico. Aparecieron en 1953 en «La página de Jeromín» en *Letras*. «A la mañana siguiente» presenta dos viñetas separadas con este rótulo que condiciona la estructura y el argumento. El protagonista es un niño, José Miguel, que lleva a cabo una acción negativa y, «a la mañana siguiente», sufre las consecuencias. Normalmente, la estructura es de error – castigo, porque el protagonista hace alguna trastada y luego tiene que sufrir las consecuencias, de las que se desprende una lección. La nota predominante es la comicidad de la tira. Esto motiva la risa en el lector. Así, se consigue el aprendizaje a través del humor.

Las tiras culturales y formativas. Tiras de pocas viñetas que no desarrollan una acción narrativa, sino que elaboran con dibujos un discurso ensayístico de carácter formativo. Del Amo publicó algunas tiras formativas en *Ya* en 1960 que acompañaron el relato de «Tio Ernesto» [sic][129]. Algunas tituladas «Palabras, Palabras» tienen como objetivo explicar el vocabulario más técnico que aparece en el relato. Otras desarrollan aspectos complementarios de la narración que pueden interesar al niño, como «Excursiones», «Una aventura arqueológica», «Petróleo» o «La conquista del espacio».

Del Amo compuso en sus últimos años aleluyas, que deben incluirse en la historieta por la afinidad de los dos géneros. Ambos aúnan dos lenguajes como son el dibujo y la palabra. En su origen, el aleluya se remonta a los siglos XVIII y XIX. En un principio, tuvo carácter religioso que se perdió con el tiempo. Aunque es un subgénero de la literatura infantil y juvenil, el aleluya no es exclusivo del niño en su origen.

> Las aleluyas, que han pervivido hasta nuestros días, en su origen fueron estampitas con motivos religiosos, cada una de las cuales llevaba impresa la palabra aleluya. Las arrojaba el celebrante al pueblo el día de Sábado Santo. Por extensión se llamó aleluya al pliego impreso con el conjunto de estampas o grabados, que solían llevar debajo un dístico, redondilla o frase corta.
> Por lo general, eran de ingenuo dibujo y texto, muy apropiadas a los niños y casi siempre tenían un fin pedagógico o moral. Puede asegurarse que de aquí nace la primera manifestación de literatura puramente infantil, ya que más tarde las aleluyas darán lugar a series y pliegos donde se refieren vidas de santos, así como otras historias profanas, historietas y despropósitos evidentemente destinados a los niños (Bravo-Villasante, 1963: 66).

129 La escritora las denominó: «tiras de enseñanza sobre diversos temas, historia, ciencias naturales, filología, etc. que se trataban en el transcurso de la narración» en «Relación de colaboraciones publicadas en revistas infantiles. Publicado en el diario "Ya"», inédito.

«Las aleluyas de Montserrat del Amo» (2008k; *Lazarillo*, 33) son un conjunto de veinticinco composiciones de carácter autobiográfico. En ellas es fácil ver los elementos constitutivos del subgénero. Una imagen principal (ilustración) acompañada de un dístico de dos versos. Debido a su carácter autobiográfico, la temática se refiere a episodios de la vida de la escritora, sus obras más célebres o sus aficiones preferidas.

La historieta fue un género narrativo cultivado por Del Amo sobre todo en sus primeros años, en la prensa infantil y juvenil. La autora escribió guiones de historias gráficas recurriendo a las características formales del género basadas en la conjunción del dibujo con la palabra. Para ello, recurrió a diversos subgéneros como la historieta o la tira, según la finalidad que pretendiese. Además, evolucionó, pues de las historietas cómicas de Jeromín o formativas de Marisa editadas en *Letras*, Del Amo publicó historietas más complejas en *Bazar*, que responden perfectamente a las mejores cualidades del género.

## Novela

Dentro de los géneros narrativos, Del Amo destacó en el cultivo de la novela, «actualmente el género literario más cultivado» (Spang, 2011: 121). Al género le «caracteriza el hecho de ser narraciones de algún acontecimiento con un propósito de abarcar una serie total de sucesos» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 167). Del Prado definió el género de la siguiente manera.

> Una novela es una historia de ficción, más o menos extensa, que un narrador le cuenta a un lector, intentando convencerle de su verosimilitud o situándolo, al menos, en la duda respecto de su veracidad, con el fin de recrear analógicamente un espacio, un momento y un conflicto de la historia del mundo, de la historia de un personaje determinado o de su propia historia (1999: 29).

Bobes definió la novela por «su capacidad para organizar sus esquemas argumentales convirtiendo en «dominante» cualquiera de las categorías o de las unidades sintácticas».

> […] la novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la «dominante» en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto (Bobes: 1993: 14).

Bajtín acuñó el concepto de novela polifónica, «que es el resultado de imbricar voces y mundos diversos en el espacio de la novela e incluso en el encuentro de géneros

distintos» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 192). El género se caracteriza por su libertad. «La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta» (Villanueva, 1989: 9-10). No hay que olvidar que es un discurso construido. «La novela puede partir de una realidad, pero mediante unos recursos de abstracción y de representación, como afirma Forster, cambia el mundo real en un mundo artístico, literario» (Bobes, 1985: 9). Garrido ha estudiado, en *El texto narrativo*, las principales corrientes de interpretación desarrolladas en torno a lo que denomina el «referente narrativo» (1996: 27-65).

> Lo distintivo de un relato es la narración de uns historia. Considérese como simple sucesión en el marco de una secuencia temporal o como organización regida por la causalidad —es decir, como historia o argumento—, los hechos constituyen el soporte fundamental de un relato (E. M. Forster: 1927, 36, 92). Siendo esto así, lo que se pretende dilucidar en el presente capítulo es el gran problema del significado narrativo y, en definitiva, el de la lógica que preside su constitución (en otros términos, cuál es el referente de un relato literario) (Garrido, 1996: 27).

Aunque los estudiosos se dividen a la hora de remontar los orígenes de la novela moderna, sin embargo, nadie discute la importancia en la historia del género de la aparición del *Quijote*. «[…] los orígenes de la novela moderna pueden ser tan discutibles como se quiera hasta llegar al *annus mirabilis* de 1605, con la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 187). Hay que distinguir entre *romance* y novela, pues en los siglos posteriores «siguió estando vigente la diferenciación entre *romance* —empleada para la ficción fantástica— y *novela* —para la ficción de ambiente cotidiano y realista—» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 189).

Para Del Amo, «una novela es la relación de un suceso fingido en todo o en parte, con suficiente detalle y extensión para que cause un placer en los lectores» (*Genial*, 13: 54). Llevó a cabo una clasificación general de la novela. En ella distinguió cuatro subgéneros: la novela de tesis, de costumbres, aventuras y psicológica.

> Nuestra experiencia como lectores nos enseña que, mientras en algunas novelas los acontecimientos se suceden con un ritmo trepidante, hay otras que casi carecen de argumento; mientras éstas parecen defender una idea, aquéllas nos describen la intimidad de sus protagonistas exclusivamente (*Volad*, 142: 18).

La escritora fue partidaria de buscar la materia narrativa en la realidad cotidiana.

> Hay en las novelas una parte, y muy importante, de reflejo de la realidad, que el escritor saca de su personal experiencia. Por esta razón, y sobre todo al principio, el escritor tendrá mayores posibilidades de acierto si procura describir en su cuento o novela lugares, personas y ambientes que le sean perfectamente conocidos (*Genial*, 13: 54).

Pero es necesario *saber ver* la realidad con una mirada nueva, que es propia del escritor.

> Los ambientes, personajes, situaciones de una vida vulgar tienen un escondido interés que pocos saben apreciar y que sólo el novelista es capaz de recoger y narrar. Para lograrlo, tendrá que contemplar el mundo con una amorosa atención, detectando el fondo de las cosas, adivinando las profundas raíces de esos actos humanos, de los que muchos sólo ven la superficie (*Genial*, 13: 54).

El escritor, según Del Amo, se apoya en la realidad cercana y, con la imaginación, crea el suceso imaginario, que es asunto de la novela.

> La novela necesita un sólido cimiento de vida real, capaz de mantener el artificio del argumento imaginario.
> Una vez apoyada en la realidad, la novela precisa también de la imaginación, del suceso fingido, creación del novelista (*Genial*, 13: 54-55).

Del Amo siguió esta premisa en su novelística. «Todo lo que cuento es como una fruta que hace madurar la fantasía pero que tiene sus raíces en mi vida» (Amo, 1987: 4).

> Sí, yo creo que una de las tónicas de mi obra, desde el principio, es partir siempre de la realidad, estar muy cerca de ella. Mi obra está muy cerca de la realidad. El realismo costumbrista siempre me ha inspirado, como se demuestra sobre todo en *Patio de corredor*, mi primer premio literario en 1958 (Ayuso, Addenda II)

Un ejemplo puede verse en el relato «El serial» en el que la protagonista Victorina que trabaja en un taller de costura demuestra a sus compañeras que es preferible una historia basada en la realidad a los seriales de ficción que se emitían antes en la radio. «Pero Victorina, sonriente como siempre, dijo que no, que lo divertido era demostrar que una historia de verdad es más interesante que todas las novelas del mundo, y que era preciso elegir entre verdad o mentira» (*Volad*, 174: 20). El equilibro de la novela fue fundamental para Del Amo, que pensaba que el argumento y el estilo deben ir de la mano.

> No basta presentar una historia interesante: hay que contarla bien. La obra literaria se distingue esencialmente por la forma, por el uso de la lengua realizado con voluntad de estilo, por la aplicación de una eficaz técnica narrativa, por la cuidada selección de un vocabulario enriquecido por la connotación que busca el equilibrio entre significado referencial y sugerencia, por la expresión matizada y justa (*Alacena*, 28: 15-16).

Por ello, Del Amo defendió la sencillez en el estilo para no distraer al lector de la trama de la obra. «El novelista debe huir del artificio, de la complicación. La sencillez es el mejor estilo, porque deja pasar hasta el lector la acción de la novela, sin distraer su atención ni siquiera por su excesiva perfección» (*Genial*, 13: 55). Para la escritora no hay recetas a la hora de escribir una novela. «Yo creo que la receta es para todo tipo de literatura: una buena historia bien contada. No hay más» (Ayuso, Addenda II). Sin embargo, la escritora creó una poética fundamentada en el equilibro entre todas las partes de la novela: el discurso, el estilo, el argumento y los temas. La autora lo explicó con la metáfora del hilito que el autor arroja al lector para ir tirando poco a poco de él.

> Yo creo que si no se divierte con la historia no va a reflexionar. Divertirse no en el sentido de «jiji, jaja», sino pasarlo bien, sentirse interesado; si no, no va a reflexionar después. Debe sentirse interesado, o por la curiosidad del ambiente, o por los personajes e incluso por los choques estilísticos, o los de narrar que de pronto le sorprenden… Yo no me limito nunca en obras infantiles e incluso juveniles; hago cosas que les pueda extrañar porque desde esa misma extrañeza les despierta la curiosidad. *El abrazo del Nilo* tiene distintos niveles de lectura, pero mi experiencia es que incluso buenos lectores, de nueve a diez años, lo leen ya. Hay una primera parte que no es más que una presentación de personajes, que no tienen nada que ver unos con otros. Les extraña muchísimo. «Ahora resulta que cuando yo ya conozco en este capítulo a estos personajes, no vuelven a salir. Aparece otro que vive en Egipto y ahora otro que vive en no sé dónde —imitando a un niño—. Les extraña mucho. Pero de esa misma sorpresa, siguen la lectura y ven que eso tiene una relación después. O las vueltas al pasado en libros para lectores ya mayores.
> Es que si se hace una literatura demasiado facilona no se crean lectores. Se está editando mucho libro infantil de usar y tirar. Eso no crea lectores. Yo creo que un buen lector se mide también en su posibilidad de resistir unas primeras dificultades de lectura. El lector persevera en la lectura, aunque desde el primer momento haya dificultades. Yo no quiero hacer libro de garra. Yo quiero hacer libros de hilito. Garra, pobre lector, le agarro, y ya no le dejo ni pensar. Le domino y le tengo ahí completamente alienado. No. Yo quiero libros de hilito. Tú me lees, un argumento y un relato que tire de ti, con un hilito, pero que tú puedes romper cuando quieras. Allá tú. Cuando me dicen: «Pues a mí no me ha gustado». —«Pues allá tú; tú te lo pierdes; el libro es muy bonito» —afirma con voz de niña segura que nos hace reírnos a carcajadas—» (Ayuso, Addenda II).

En otro momento se refirió de esta manera a la metáfora de la garra y el hilito.

> Se dice mucho «escribir un libro con garra». Yo no quiero un libro con garra. Yo quiero hacer libros con hilito que vayan tirando; ese hilito vaya tirando del interés del lector, pero que le deje libre también, que no lo domine, que le deje un espacio critico entre la lectura y él mismo, porque así es como se debe realizar una buena lectura, y que si quiere rompa el hilo. Yo que tengo con mucha frecuencia encuentros con lectores, pues siempre hay algún chaval entre los mayorcetes que de una manera un poco agresiva dice: «A mí no me gusta leer» —imitando a un niño—. Pues, chico, peor para ti. Yo lo único que puedo hacer es comparecerte, porque para mí es tan valiosa la lectura que… «Y, desde luego, su libro» —sigue imitando la voz del niño—. Oye, que me da lo mismo, pues peor

> para ti, concretamente también con mi libro —entre risas—; porque ahora podrías estar tomando parte en el dialogo y, desde luego, si no has leído mi libro, no tienes nada que hablar aquí (Ayuso, 2010).

Del Amo creía en la inspiración, pero más aún en el trabajo. «La novela no es, por lo tanto, el producto de unos momentos de alegre inspiración. Claro que la inspiración existe, pero tiene que encontrar al escritor sentado a su mesa y con la pluma en la mano para que se recoja en su obra» (*Genial*, 13: 55). En definitiva, para Del Amo «la novela es el género literario más completo, el que permite el libre desarrollo de todas las facultades del escritor: fluidez en el diálogo, penetración psicológica, sentido poético, viveza en las descripciones. Una buena novela es el resultado de largas horas de trabajo» (*Volad*, 142: 18-19).

La diferencia entre el cuento y la novela corta a veces no es clara. «No siempre los límites entre cuento y *novella* o novela corta son tan claros» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 180). Al final el criterio se basa en la extensión formal.

> El género de la novela corta, perdidas sus vinculaciones temático-formales respecto a los modelos boccaccesco y bandelliano, queda con posterioridad solamente definido en función de la menor extensión de la novela […] En ciertas épocas como a principios del siglo XX se da un verdadero auge de estas formas cortas (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 180-181).

En el caso de la escritora Montserrat del Amo, la clasificación entre cuento y novela corta presenta problemas. La propia escritora tuvo dudas al delimitar los dos géneros y, finalmente, distinguió tres modalidades genéricas[130].

> En mi obra hay cuentos como *Rastro de Dios* o *La reina de los mares*, relatos como *La casa pintada* o *El nudo* y novelas como *La piedra de toque* o *Los hilos cortados*. Y muchos otros títulos de difícil delimitación. Aunque esta clasificación cuantitativa no me satisface del todo (Rodríguez, 2004: 184).

En la clasificación establecida, se ha distinguido entre el cuento (reservado al género tradicional del relato breve) y la novela (en la que se incluye la novela corta), para lo que se ha seguido un criterio formal, en función del número de páginas. Se ha reservado el cuento al texto de menor número de páginas y la novela al de mayor, normalmente cien

[130] Rodríguez se decanta por el género del relato en su estudio de la obra narrativa de la escritora. «M. del Amo bebe de todos los géneros (lírico, dramático, histórico…) pero que es, sobre todo, creadora de relatos literarios modernos con una creación estética intencional y con unas preceptivas concretas en sus obras que, atendiendo a su temática y extensión, algunas se adaptan más a un público infantil y otras a un lector juvenil y adulto» (2004: 185).

páginas. A continuación, se expone una clasificación de las novelas de la escritora con los subgéneros que cultivó[131].

Las novelas de aventuras. En este subgénero pueden incluirse las siguientes obras: *Velero de tierra y mar* (1972)[132], *El nudo* (1980), *El abrazo del Nilo* (1988), *La casa pintada* (1990)[133] y *Las Brit del 38* (2013). «Género que en el siglo XIX adquiere un gran impulso al margen de la novela burguesa e, incluso, de la novela histórica» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 185). La autora afirmó sobre el subgénero que «en las novelas de aventuras la sucesión rápida de acontecimientos, en general fantásticos, tiene la mayor importancia» (*Volad*, 142: 18). Las novelas citadas son narraciones de aventuras. *Velero de tierra y mar* (1972) es una novela de aventuras realista que narra la participación de Jorge y Luis en el Campeonato Nacional de Vela a bordo del velero del Dragón Primero. *El nudo* (1980) también es una novela de aventuras. La autora defendió su carácter de novela frente a los que consideran el libro un volumen de relatos breves[134]. «[…] yo no la he visto nunca como tres historias sino como una, con una cohesión muy fuerte, por parte de ese tú de apelación al propio lector» (Ayuso Pérez, 2015: 39). La naturaleza de la obra presenta tres partes en principio separadas, dos historias y una central, que responde a unas páginas en blanco que debe rellenar el letor con su imaginación.

> Y aquí la novedad que presenta *El nudo* es un capítulo, que yo digo que es un capítulo del libro que no es un añadido, central del libro. Un primer capítulo que está en el pasado, un segundo capítulo que se presenta con tú de apelación, y le digo al lector: «Tú eres el nudo que ata el pasado con el presente o el futuro», porque en la tercera parte sale un extraterrestre, y «tú, eres el nudo, implícate en este relato». Siguen unas páginas en blanco para que el lector escriba allí su aventura personal, su enlace, dentro de una experiencia personal que pueda ser un enlace entre el pasado y el futuro. Y eso en ese momento resultó muy novedoso (Ayuso, 2010).

*El abrazo del Nilo* (1988) es otra aventura surgida del viaje a Egipto de los personajes Carlos y Antonio para descender en piragua el río Nilo[135]. *La casa pintada* (1990) es una

131 Sáiz llevó a cabo una clasificación de la narrativa de la autora sin distinguir entre el cuento y la novela. Las partes que enunció fueron: novela histórica, corriente realista, corriente religiosa y novela de grupo (2008: 2-3).

132 «El grupo protagonista vive una aventura que les lleva a atravesar media España con su velero en un tosco remolque para participar en una regata» (García Padrino, 2018: 247).

133 Hiriart define la obra como «cuento bien escrito» (2000: 105). Morote y Labrador introducen dentro de los cuentos tradicionales las obras *Mao Tiang Pelos Tiesos*, *El bambú resiste la riada* y *La casa pintada* (Morote y Labrador, 2010: 303).

134 Los críticos han estudiado la obra como conjunto de relatos independientes. Rodríguez analiza dos narraciones, la primera y tercera parte (2004: 349-380). Moreno ve tres relatos independientes (2006:103-114). Y Torrecilla ha hablado de que «el libro consta de cuatro historias» (2015: 87).

135 Como novela de aventuras la definen García Padrino (2018: 265), Hiriart (2000: 102) y Torrecilla (2015: 115).

novela de aventuras que adopta la forma del cuento maravilloso. Relata la historia de Chao que quiere conquistar de nuevo los colores, que son exclusivos del emperador de China[136]. *Las Brit del 38* (2013) es una novela de aventuras que asume la estructura policiaca. Narra las peripecias de Lorenzo que, para superar una depresión, emprende el Camino de Santiago, en el transcurso del cual tiene que investigar el robo de unas deportivas, las Brit del 38.

Hay dos textos caracterizados por la ambigüedad genérica: *El nudo* y *Tranquilino, rey*. Si bien la primera parte, «La montaña canta»[137], responde a la etiqueta de novela histórica, pues narra las aventuras de un grupo de muchachos, Gud, Kimu y Manu, y de una muchacha Ara, miembros de una tribu primitiva; la tercera parte, «La escalada»[138], es una narración realista sobre las aventuras de un grupo de chicos, Gonzalo, María y Agustín, escalando la ladera de Rocablanca. *Tranquilino, rey* (1990)[139] es una novela de aventuras que a su vez parodia el género de la novela histórica. La primera parte, «Tranquilino», es un relato histórico que pone en solfa, mediante la parodia, las novelas históricas medievales. La segunda parte, «Mil años después», narra las aventuras de Agustín que, gracias a la espada de Tranquilino, salva a la capital Rocarroja que se ha quedado sumida en la oscuridad al perder el sol.

Las novelas históricas[140]. Se incluyen las obras: *«El Sentao» y los Reyes* (1961), *La piedra y el agua* (1981) y *El fuego y el oro* (1984). «[…] la novela histórica, que por su contenido pseudohistórico más bien sería una novela de aventuras históricas» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 190). Es un género muy empleado en la literatura infantil debido a que al alejar la narración en el tiempo le resta compromiso.

> La narración histórica, por ejemplo, se adscribe a un género literario que acerca a contextos alejados en el tiempo con un menor riesgo de inclinar la balanza hacia una información lesiva para su vertiente artística. La información que se desea transmitir forma parte del escenario y la historia puede funcionar en él sin tropezar con la voz del «narrador-maestro» (Colomer, 2002, 144).

136 Torrecilla la describe como «fábula clásica oriental» (2015: 119). Rodríguez consideró la forma narrativa caracterizada por la verosimilitud (2004: 327).

137 Rodríguez vio la forma narrativa como «presentación de acciones llenas de vida y acción» (2004: 365).

138 Rodríguez consideró la forma narrativa como «presentación de acciones llenas de vida y reales en cuanto a verosimilitud se refiere, mezcladas con el elemento fantástico de la aparición del extraterrestre y del vehículo interestelar» (2004: 379).

139 Primera versión: «Valentín y la espada del rey» (Amo, 1965). Torrecilla lo define como «cuento de aventuras con tintes fantásticos» (2015: 118).

140 «También se ha mantenido fiel a su particular concepto de la ambientación o recreación de determinados asuntos históricos, a modo de pretextos para facilitar a sus lectores una mejor comprensión y un conocimiento de aquellas realidades, a la vez que anima esas recreaciones históricas con la presentación de problemas personales de clara vigencia» (García Padrino, 2010: 311).

Las novelas citadas responden a este subgénero. *«El Sentao» y los Reyes* (1961) genéricamente ofrece una peculiaridad. Tiene un relato marco realista, pero el cuerpo de la obra es una narración histórica que transcurre en el siglo XII[141]. «Era el año de mil ciento cuarenta y dos. Por aquel entonces, Villafranca de los Reyes […]» (Amo, 2006d: 55). Es un relato histórico medieval que presenta la evolución del arte románico al gótico a través de la figura de Juan, un juglar que acabará convirtiéndose en el constructor de la Catedral de Villafranca trayendo el nuevo estilo gótico. *La piedra y el agua* (1981) es una novela histórica en el periodo de romanización de la península sobre la adaptación a los cambios históricos de una tribu preibérica[142]. *El fuego y el oro* (1984), que transcurre durante la Edad Media, se adentra en el mundo de los alquimistas y la búsqueda del oro[143].

Las novelas policiacas. En esta modalidad se incluyen las nueve novelas protagonizadas por el grupo de los Blok: *Aparecen los Blok* (1971), *Alarma en el tren* (1971), *Los Blok dan en el blanco* (1972), *Los Blok descifran la clave* (1972), *Los Blok y la bicicleta fantasma* (1973), *Festival Blok* (1973), *Pistas para los Blok* (1974), *Los Blok se embarcan* (1975) y *Excavaciones Blok* (1979)[144]. Presenta la estructura de la novela policiaca. Los niños protagonistas (convertidos en detectives) resuelven un misterio a lo largo de la trama novelesca.

> Ha sido un género de alcance muy popular, sobre todo cuando ha sido cultivado por autores que dominan los resortes emotivos del público como Agatha Christie y Georges Simenon.
> Es también de interés el uso que de la estructura genérica policiaca hacen ciertos novelistas profesionalmente «no policiacos» […] (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 194).

[141] Primera versión: «Mi princesa», *Volad*, 162: 21-25; 163: 17-21; 164: 17-21. «Tras esa situación inicial, la autora engarzaba un relato ambientado en la época medieval, durante el proceso de construcción de las grandes catedrales en la transición del románico al gótico» (García Padrino, 2010: 311). Hiriart lo clasifica como cuento de aventuras: «Nos adentra en lo que considero un relato de aventuras, por su corte y trama» (2006: 23).

142 Hiriart la define como «historia de características legendarias» (2000: 84). «[…] interpretación novelesca que hace Montserrat de los orígenes de nuestro país, unida a la lucha por la identidad como pueblo que asumen los protagonistas centrales de *La piedra y el agua* (1981)» (García Padrino, 2010: 311). Y: «Novela de ambientación histórica que transcurre durante el periodo de romanización en nuestra península» (Torrecilla, 2015: 95).

143 «[…] ambientada con el trasfondo de la búsqueda del oro en la alquimia medieval)» (García Padrino, 2010: 311). Y: «En cierto modo, la autora siguió una tónica narrativa similar en obras anteriores, recurriendo de nuevo a la novela histórica» (Torrecilla, 2015: 106).

144 «Sin perder de vista la idiosincrasia española, Del Amo crea un tipo de novela de intriga protagonizada por un grupo de muchachos pertenecientes a una nueva barriada madrileña que viven distintas aventuras y se comunican dentro de la pandilla a través de las hojas de un blok» (Torrecilla, 2015: 83).

Del Amo tuvo gran afición por este género. «[…] me gusta leer novela policiaca, porque tiene que tener una buena estructura. Desde el principio el autor debe saber qué va diciendo, tiene que responder a unas relaciones internas muy estrictas, serias» (Torrecilla, 2015: 242). Valoraba literariamente el subgénero. «Pero es que incluso la novela policiaca hoy día tiene buena crítica y se valoran los valores literarios de una buena novela policiaca» (Ayuso, Addenda II). El origen de la serie novelística se encuentra en los relatos breves protagonizados por los Blok que fueron publicados previamente en la revista *Bazar*. «Yo tuve una colección de esta pandilla, los Blok, que llegó a tener nueve títulos. Fueron distintos los libros a las colaboraciones, aunque claro la pandilla ya estaba creada cuando yo empecé a escribir los libros, o sea, la personalidad de cada uno ya estaba hecha» (Ayuso, 2015b: 133). De esta forma, algunas tramas de los relatos editados en prensa fueron ampliadas o reescritas en los libros. También hay cambios significativos. En los cuentos Tere es la líder del grupo. En cambio, en los libros el protagonismo está más repartido, aunque parece que Rafa por ser el mayor tiene más influencia sobre el resto del grupo de niños. La autora advirtió de que las novelas con protagonismo de grupo corren el peligro de tipificar a los personajes.

> Al presentar y definir a los personajes más como componentes de un grupo determinado —familia, escuela o pandilla— que como individuos unidos por una circunstancia, se corre el peligro de acartonarlos hasta convertirlos en esas figuras recortables que solo se muestran de perfil (Amo, 1990b: 80).

Los Blok son una pandilla de cuatro niños que tiene como afición resolver casos de misterio acordes a su edad. El nombre del grupo viene de la costumbre que tienen de usar el bloc para escribir las pistas de los casos hasta su resolución. «Son cuatro y un blok, siempre en el centro del misterio, en el camino de la aventura. Por eso se llaman los «Blok» (Del Amo, 1972: 7). El espacio en el que viven es el Barrio Nuevo, un espacio imaginario creado por la escritora que es el trasunto del Barrio del Pilar en las afueras de Madrid, de reciente creación en los años sesenta del siglo XX. Los libros han sido catalogados dentro del subgénero de la novela de grupo.

> Dentro de la novela de grupo, Montserrat del Amo, siguiendo a Enid Blyton, aunque sin perder de vista la idiosincrasia española, crea un tipo de novela de intriga protagonizada por los «Blok» que son un grupo de muchachos de una barriada española que viven distintas aventuras (Sáiz, 2008: 3).

El subgénero se define por el protagonismo colectivo de un grupo que da lugar a una serie de libros, siguiendo el modelo literario de los Cinco de Enid Blyton.

> Las relaciones entre un grupo o pandilla infantil, convertida así en protagonista colectivo de muy diversas aventuras, fue asunto frecuente durante los años setenta […] Así surgían los «Blok», iniciados por Montserrat del Amo con *Aparecen los Blok* (1971), y cerrados con *Excavaciones Blok*, después de otros ocho títulos, en los que la autora supo solventar con dignidad los peligros de la repetición de clichés y las situaciones estereotipadas que entraña esa seriación de aventuras (García Padrino, 1992: 54).

Del Amo habló de la equivalencia con los Cinco de Enid Blyton.

> Cuando se presentaron, en Cornellá, en un pueblo de los alrededores de Barcelona, que era muy de emigrantes, en ese momento de emigración interna, hubo un niño que me dijo: «Es que a mí me gustan más los Blok que los Cinco, porque los Cinco cenan cosas muy raras, cenan té y mermelada de jengibre. En cambio, los Blok toman sopa de sobre y tortilla. Por eso me gustan los Blok». Él los veía más próximos a él, verdad, y esa proximidad se puede seguir manteniendo ahora si los lanzo de nuevo (Ayuso, 2010).

Por lo tanto, novelas policiacas en función de su estructura y naturaleza, pero también novela de grupo atendiendo al protagonismo colectivo de la pandilla o el grupo de niños.

Las novelas realistas. Las obras incluidas son las siguientes: *Hombres de hoy, ciudades de siglos* (1948), *Fin de carrera* (1949), *Cuando las rosas florecen* (1951), *Gustavo el grumete* (1952), *Patio de corredor* (1956 y 1994), *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!* (1962), *Estudiantes en París* (1966), *La piedra de toque* (1983)[145], *La encrucijada* (1986)[146], *Montes, pájaros y amigos* (1987), *Animal de compañía* (1996)[147], *El bambú resiste la riada* (1996)[148], *Los hilos cortados* (2002) o *El río robado* (2010).

> «El sentido totalizador o enciclopédico del género novelesco, para el cual no debe contar ninguna limitación estilístico-retórica, se recupera en el siglo XIX con la novela realista […] La identificación del género novelesco con la nueva y cambiante sociedad es tópico que suscriben los principales autores del periodo […] (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 191).

145 «[…] donde el gusto de la autora por la recreación costumbrista añade credibilidad a las relaciones de ese personaje con su entorno» (García Padrino, 2010: 315-316 y 2018: 247). Y: «Dentro de la corriente realista, esta novela juvenil abrió las puertas a un contenido impregnado de valores» (Torrecilla, 2015: 103).

146 García Padrino: «un relato de corte juvenil ambientado en el conflicto contemporáneo entre árabes y judíos, visto a través de un joven español durante su experiencia como trabajador voluntario en un kibutz israelí» (2018: 265).

147 García Padrino (2018: 403) y Rodríguez (2004: 263) destacaron las acciones reales y verosímiles del título.

148 Rodríguez consideró la narración llena de vida (2004: 346). Morote y Labrador introducen esta obra dentro de los cuentos tradicionales (2010: 303).

Del Amo definió la novela de costumbres como «la descripción minuciosa y exacta del modo de vida, relaciones sociales, fiestas, vestidos, modismos, etcétera, de la sociedad en una época determinada» (*Volad*, 142: 19). El conjunto de obras seleccionadas se caracteriza por su realismo. Las novelas realistas de la escritora se pueden clasificar en los siguientes grupos de acuerdo a su espacio.

Hay tres tipos, las urbanas, las rurales y aquellas ubicadas en otras culturas. Las novelas realistas urbanas presentan diferentes temas: La problemática de la gran ciudad. Aquí se incluyen *Animal de compañía* (1996) sobre la soledad de los ancianos y los niños en la ciudad o *La piedra de toque* (1983)[149], un relato realista protagonizado por Fernando, un paralítico cerebral que ha llegado a ser un reconocido psiquiatra[150]. El drama de la guerra vivido por el niño o joven: *Hombres de hoy, ciudades de siglos* (1948), *Cuando las rosas florecen* (1951) y *Gustavo el grumete* (1952). El Madrid de la posguerra: *Fin de carrera* (1949), *Patio de corredor* (1956 y 1994), en la que a través del patio de corredor de un edificio se presenta al lector la pobreza de la sociedad madrileña de la posguerra, y *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!* (1962). Se ha decidido introducir las obras con el argumento de la guerra mundial o civil dentro de las novelas realistas, aunque también podría incluirse en las novelas históricas, sin embargo, este género se reserva a títulos que transcurren en épocas históricas del pasado y no de la historia reciente contemporánea. Las novelas realistas rurales ofrecen el contacto de los protagonistas con los animales, la naturaleza y la vida del pueblo. Aquí pueden incluirse *Montes, pájaros y amigos* (1987). Las novelas realistas ubicadas en otras culturas son[151]: *Estudiantes en París* (1966) que relata las peripecias de varios estudiantes durante un verano en el París de los años sesenta; *El bambú resiste la riada* (1996)[152] que denuncia la ley del hijo único en China o *El río robado* (2010)[153] que critica la desigualdad social en Guatemala. En este grupo destacan dos novelas. *La encrucijada* (1986) que traslada al lector a la vida en un kibutz, «una

149 «En una ocasión, cuando aún vivía en casa de su padre, se presentaron en su casa dos jóvenes. Uno era paralítico mental, el otro lo subió a cuestas hasta el piso de mi abuelo. Buscaban cualquier tipo de ayuda o de colaboración. Para dar publicidad a ese problema Montse escribió *Piedra de toque*» (Amo, J. del., 2015: 84).

150 Sobre su verosimilitud, (Rodríguez, 2004: 400).

151 «Pero quizás el núcleo más importante de esta más actual época creadora es su fidelidad a los temas sociales y humanos, a las relaciones personales en ambientes culturales bien distintos, como avalan desde *El abrazo del Nilo* (1988) a *La casa pintada* (1990), o *El bambú resiste la riada* (1996) y *Los hilos cortados* (2002), hasta el más simpático y castizo *La Plaza de España* (2005)» (García Padrino, 2010: 315-316).

152 «Ante el alza de las adopciones internacionales escribió *El bambú resiste la riada*» (Amo, J. del., 2015: 84).

153 «Con ricas descripciones de los ambientes locales y presentando la lucha de un pueblo por recuperar el agua que les ha sido cortada por el propietario de la hacienda que atraviesa el río» (García Padrino, 2018: 534).

experiencia comunitaria de trabajo agrícola» (Amo, 1986b: 12). El realismo costumbrista no solo se ciñe al kibutz, sino también a la ciudad de Jerusalén, en la que conviven las tres grandes religiones monoteístas. «No hay una sola ciudad en Jerusalén, como dicen los mapas, sino muchas: la musulmana, la cristiana, la judía…, la antigua, la moderna… Y todas echan chispas» (Amo, 1986b: 71). La obra entra de lleno también en el subgénero de la novela epistolar, pues se estructura en cartas, que el personaje protagonista dirige a sí mismo para leer su contenido en el futuro.

> […] aun ofreciendo la mayoría de las veces un contenido de índole sentimental, esto es, una forma de romance sentimental, pueden darse otros desarrollos argumentales […] el relato aparece subjetivado al máximo, pues todas las impresiones tanto de carácter interno como externo se dan a través de la óptica individual del sujeto del enunciado» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 183).

*Los hilos cortados* (2002)[154] es también un libro realista emplazado en Turquía. Presenta la historia de amor entre Yamel, un muchacho pastor nómada del Kurdistán, y Halide, una tejedora del Valle de Goreme. La separación y avatares que sufren los personajes recuerdan a la novela bizantina. «El carácter genérico fundamental es la idea del viaje y la consecución de aventuras en tierras lejanas, que afectan por lo general a la separación de los amantes» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 184).

De acuerdo a la clasificación de la narrativa realista de Colomer[155], las novelas de Del Amo se estructuran de la siguiente manera. Uno, protagonista infantil y su entorno de relaciones. Tres tipos: A. Niño-testigo: *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!* B. Mayor protagonismo del personaje: *Misión diplomática*, *Cuando las rosas florecen* o *Gustavo el grumete*. C. El niño, centro del conflicto afectivo: *La piedra de toque*. Dos, El adolescente y la maduración: *Patio de corredor*, *Estudiantes en París* o *La encrucijada*.

Las novelas religiosas. Obras incluidas: *Misión diplomática* (1950), *Todo un joven* (1952), *y A 2.000 kilómetros…* (1963). La novela de temática religiosa tiene una gran tradición en la historia de la literatura. Del Amo tiene varias obras en las que afronta el tema religioso, especialmente en sus primeros libros publicados en la colección Biblioteca de Lecturas Ejemplares de Escelicer. *Misión diplomática* (1950) narra la amistad de dos niñas, Margarita, la hija de un diplomático, y Paloma, refugiada polaca de la segunda guerra mundial. Gracias al ejemplo de Margarita, Paloma hace la primera comunión,

[154] Rodríguez destacó su verosimilitud (2004: 306).
155 Recogida en Colomer 1998: 188-190.

además ayuda a curar a un niño enfermo. *Todo un joven* (1952) presenta a Jorge, un muchacho huérfano que tiene que empezar a trabajar para ayudar a su familia. Con otros amigos, pondrá en práctica el proyecto de una escuela profesional dirigida a llevar a Dios a otros jóvenes obreros. *A 2.000 kilómetros…* (1963) cuenta cómo un grupo de jóvenes católicos, entre los que se encuentra César, defienden sus ideas católicas frente al bando comunista en un Congreso Internacional sobre problemas de la Juventud que cuenta con el patrocinio de la UNESCO.

Del Amo cultivó en su novelística numerosos subgéneros narrativos siempre en función de la temática o la estructura de la obra. Además, evolucionó de una novela más realista de sus comienzos a otra literatura que incorpora elementos procedentes de la fantasía, sin abandonar nunca la realidad.

## Traducción

Del Amo publicó la traducción de un relato literario, «Cuentos para niños: Nico: El niño que se volvio perro De Andre Maurois» [sic][156], en 1957 en la revista *Alba de Juventud*. Al ser traducción de una narración, se ha incluido entre los géneros narrativos. La mayoría de los estudiosos consideran la traducción literaria como una obra de creación. Núñez afirmó: «Otras veces, del traductor surgió formado el gran creador. La obra propia de estos últimos está proclamando un resultado edificante: la traducción es insustituible maestra en el arte de decir y de escribir» (1952: 95). De la misma opinión es Arregui: «La Traducción Literaria es un Arte, y como todas las artes, un modo de expresión subjetivo que difícilmente se puede encasillar» (2005: 25). Por su parte, Eurrutia ha asimilado la traducción literaria como un «caso particular» de la traducción general; además ha señalado sus rasgos definitorios: se dirige a un público diferente, se desenvuelve en una óptica diferente, procede de la creación literaria, ocupa un papel relevante en el proceso literario, es objeto de estudio, se convierte en una obra de arte y es una traducción personalizada (1996: 452). En literatura infantil y juvenil la traducción de obras literarias extranjeras ha gozado de gran tradición.

[156] Del Amo consideró este cuento modélico, como se deduce de las siguientes palabras: «¡Qué maravillosa colección de cuentos para niños —nos dice— se podría crear con sólo un relato de cuantos hoy cultivan tan bellamente las letras españolas! Cita, como ejemplo y modelo, la narración de André Maurois, el niño que se volvió perro» (Agulló, 1958: 451).

> Ideales figuras de cuento, que desaparecen entre vedijas de niebla. Son los Hijos de la Fantasía, que van a todas partes, sin límites ni fronteras. Su misión única es alegrar a los niños; llevarlos por los dorados caminos de la imaginación por todas las partes del mundo. Son los Hijos de la Fantasía, que volverán siempre que el mundo sea mundo y en él pongan los niños su adorable inocencia y sus claras risas (Toral, 1957: Vol. II, 275).

Toral, en la reseña introductoria, definió el relato como cuento para niños. Definió la traducción como impecable. «El precioso cuento para niños, de André Maurois, que la impecable traducción de Montserrat del Amo da a conocer a los lectores de ALBA, nos hace pensar, una vez más, en el candente problema de la literatura infantil» (*Alba de Juventud*, 138: 18). Es un relato que entra dentro del gusto de la autora por las narraciones realistas con un apunte de fantasía. En el relato, el niño Nico Consell se convierte en un perro; al final descubre que ha sido todo un sueño. Es visible la categoría de lo extraño definida por Todorov como «los acontecimientos en principio sobrenaturales que se acaban explicando o justificando de modo racional» (Ayuso, 2017). La traducción de «Cuentos para niños: Nico: El niño que se volvio perro De Andre Maurois» [sic] responde, pues, a la poética de Del Amo.

Los géneros narrativos dieron el reconocimiento a Montserrat del Amo. Como se ha analizado, la autora cultivó un gran número de géneros, aunque destacó especialmente en el cuento y la novela. Sin embargo, se mostró proclive a los textos impuros en los que se mezclan diversas modalidades genéricas.

## Géneros poéticos

Montserrat del Amo cultivó los géneros poéticos, si bien no publicó nunca un poemario completo[157].

> De vez en cuando escribo algún poema, pero ya no esa idea de hacer… Yo creo que incluso el libro de poemas debe tener una cierta coherencia. Y si yo quisiera publicar, serían poemas de tantas épocas distintas, de tantos momentos distintos, que yo creo que no tendría interés (Ayuso, 2010).

La escritora publicó poesía, especialmente en sus inicios, en la prensa destinada tanto al lector adulto como al público joven o niño. A raíz de esta investigación, se han encontrado poesías originales que fueron publicadas en vida por la propia Montserrat del Amo. Son catorce poemas en total, once diferentes, publicados en la prensa periódica,

[157] En 1960 anunció en la revista *Volad* su pretensión de publicar un poemario, lo que no llegó a realizar nunca: «Además he terminado de preparar un tomo de versos» (*Volad*, 170).

salvo el último, «Yo». Del Amo publicó su primer poema, «Balada del pastor de estrellas», en 1948 en el semanario universitario *La Hora*. Entre 1948 y 1951 escribió un conjunto de siete poesías en la revista para adultos *Letras*.

> […] allí, publiqué poesía, publiqué algunos poemas, que es una excepción, porque después no he publicado. Generalmente, he publicado muy poca poesía, aunque seguí escribiendo muchos poemas. Yo cuando empecé pensé que mi forma literaria iba a ser la poesía, y después resulta que no, que no ha sido así (Ayuso Pérez, 2015b: 133).

Posteriormente, editó poemas de forma muy puntual, en el mensual *Tradición* en 1963 y 1964 o en las revistas infantiles y juveniles *Bazar* en 1968 o *Banda Azul* en 1974. La última poesía publicada por la autora está fechada en 1987. Se trata del poema «Yo» que apareció editado en la publicación resultante de la jornada «IV Muestra Municipal del Libro Infantil y Juvenil» celebrada en Lorca (Murcia) del 2 al 7 de noviembre. Es decir, Del Amo publicó poesía especialmente en sus inicios, desde 1948 a 1951, es decir, durante tres años, en la revista *La Hora*, pero sobre todo *Letras*. Aunque en los años sesenta todavía editó algún poema original, en los años posteriores la autora no publicó apenas muestras del género, sin embargo, continuó cultivando la poesía en la intimidad[158].

A través de las colaboraciones periodísticas de Montserrat del Amo sobre escritura creativa publicadas en la prensa juvenil se puede construir la poética de la autora. En concreto, se ha consultado: el «Curso de colaboradoras *Volad*» publicado en 1958 (*Volad*, 139: 18-19; 140: 31-32; 141: 24-25; 142: 18-19; 143: 10; 144: 22-23; 145: 34-35 y 146: 13-14); «El camino de las letras» aparecido en 1967 y 1968 (*Genial*, 11: 54-55; 12: 58-59 y 13: 54-55); los especiales de la sección de «Pluma al Viento» dedicados a la poesía: «Versos» (*Volad*, 192: 24-25 y 32) y «[Pluma al Viento:] Versos nuevos» (*Volad*, 177: 26-27 y 33) y, por último, los números de «Notable en Poesia» [sic] (*Genial*, 24: 34-36; 31-32: 32-33).

Del Amo concebía la poesía como una aproximación al misterio; en el género la metáfora es la imagen de lo inexplicable. «La poesía es la aproximación al misterio. Trata de explicar lo inexplicable. Los más íntimos sentimientos del corazón humano. Por eso utiliza la imagen, la metáfora, que por comparación sugiera la idea» (*Genial*, 24: 36). Para

158 La Comunidad de Madrid y la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, con la colaboración del Consejo General del Libro, organizaron en 2016 unas jornadas con motivo de la donación por parte de la familia de la colección personal de la autora fallecida consistente en el legado de más de 15.000 documentos a los fondos de la Biblioteca Regional de Madrid. En las jornadas se presentó la colección personal de Montserrat del Amo que cuenta con poemas de la autora escritos en diferentes etapas de su vida.

la autora, a diferencia de la narrativa, el tema en la poesía no se busca, sino que se le impone al poeta directamente a través de la inspiración. «El tema surge de un modo espontáneo y el poeta, bajo el influjo del momento —inspiración—, empieza a escribir» (*Genial*, 24: 36). Aunque Del Amo cree en la inspiración poética de la que nace el tema, no recomendaba dejarse llevar por ella en la escritura del poema. «Pero no siempre le brotan las palabras apropiadas. El poeta, dispuesto a todo trance a «aprovechar» el momento, continúa el verso «como sea». Y casi siempre mal» (*Genial*, 24: 36).

> Siempre se puede perfeccionar el poema que fue escrito rápidamente, en un instante de inspiración, y siempre es aprovechable la idea que parecía interesante, aunque no se haya logrado darle una forma literaria bella y acertada en una primera redacción» (Amo, 2018b: 62).

Asimismo, Del Amo consideraba la poesía muy cercana a la música debido a que las dos artes comparten la cualidad del ritmo. En el caso del género lírico el ritmo se consigue mediante la unión de las palabras. «Este género literario participa, en cierto modo, de la música, de la que copia el ritmo en la sonoridad de las palabras. Ritmo que es necesario, incluso, en el verso libre, en la poesía sin rima» (*Genial*, 13: 54).

Del Amo diferenciaba dos modalidades para cultivar la poesía: la tradicional que se ajusta a la métrica y esquemas clásicos y la contemporánea que se caracteriza por la libertad formal. La autora se inclina por el cultivo de la poesía más libre, no ajustada a la métrica tradicional, sino basada en la cualidad del ritmo de las palabras para conseguir la musicalidad.

> Hay dos modos de escribir versos. Uno siguiendo las leyes de la preceptiva literaria, que señala el lugar que deben de ocupar los acentos, los sonidos y las consonancias de las palabras para que produzcan la versificación rimada, y otro siguiendo los cauces más libres, pero más difíciles, de la nueva poesía, sin rima, donde el ritmo y la sonoridad del verso se encuentran principalmente a fuerza de intuición poética (*Volad*, 142: 19).

Si formalmente la poesía contemporánea se caracteriza por la libertad rítmica; temáticamente incorpora también novedades frente a la lírica más clásica. «La poesía actual intenta iluminar con la poesía hasta las cosas más sencillas de la vida» (*Genial*, 13: 54).

Para la escritora, los dos elementos esenciales en la literatura, y en concreto en la poesía, son el fondo (tema) y la forma (ritmo). La armónica combinación de los dos elementos tiene como resultado la forma poética bella. «En literatura, el fondo y la forma deben estar de acuerdo. Es preciso vestir con una forma poética pensamientos poéticos»

(*Genial*, 24: 36). Según Del Amo, no es tarea fácil expresar el pensamiento poético mediante una forma poética acertada. Para la autora el acercamiento al misterio (inspiración) no se puede enseñar, pero la técnica poética se aprende a través del hábito de la escritura.

> Porque la aproximación al misterio poético es un movimiento libre, íntimo, individual que nace en lo más profundo del ser.
> En cambio, la expresión de ese misterio poético, la parte formal del mensaje, se puede perfeccionar en otro sentido, de afuera hacia dentro, leyendo, valorando, cantando, recibiendo (*Genial*, 31-32: 32).

En opinión de Del Amo, el escritor incipiente siente la necesidad de expresarse a través de la poesía. Sin embargo, es el género más difícil de cultivar. Del Amo hablaba de que la poesía es obra de madurez. Es decir, «es lo primero que se escribe y lo que más tarde se llega a hacer bien» (*Genial*, 13: 54).

> Generalmente la vocación literaria se despierta con la poesía, y es en verso como intenta expresarse por primera vez el escritor.
> Pero la poesía es obra de madurez, y «es preciso haber visto muchas ciudades, hombres y cosas, hace falta conocer a los hombres y a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros para escribir un solo verso» (*Volad*, 142: 19).

La novelista sentía un gran respeto por la poesía, de forma que aconsejaba iniciarse en la escritura de la prosa como ejercicio estilístico para llegar a cultivar el género poético, que consideraba superior y más complejo.

> Es que me parece mucho más difícil escribir en verso que en prosa. Por eso, reiteradamente, aconsejo a las corresponsales de *Notable* que intenten dominar primero la expresión del pensamiento en una prosa al menos gramaticalmente correcta, antes de intentar una forma poéticamente bella. Sé también que esas protestas están dictadas por su fervoroso amor a la poesía, que hace sospechar en mis palabras una valoración superior de la prosa sobre el verso. Nada más lejos de mi intención. Por el contrario, en defensa de la poesía, aconsejo la prosa, como imprescindible ejercicio de perfeccionamiento literario (*Genial*, 31-32: 32).

Para la autora, es imprescindible que el futuro poeta tenga un gran bagaje de lecturas poéticas tradicionales y que conozca la poesía contemporánea actual. «La lectura de la poesía, y mejor aún la lectura en voz alta[159], de la poesía contemporánea, será, a no

159 La autora acostumbraba a corregir su propia obra con la lectura en voz alta, lo que le permitía pulir el ritmo y la sonoridad de las palabras. «Cuando hayas terminado, realiza una tercera lectura, esta vez en voz alta para darte cuenta de cómo suena lo que has escrito. Además de corrección gramatical, claridad, interés, riqueza de vocabulario e ideas, el estilo utilizado ha de poner de manifiesto el ritmo, la música interna de la lengua. La belleza de la forma se aprecia mejor por el oído. Procura que las palabras no desentonen, que los fonemas no chirríen, que los acentos no choquen unos contra otros violentamente» (Amo, 2018b: 66).

dudarlo, el mejor estímulo y aprendizaje para un joven poeta» (*Genial*, 31-32: 32). En opinión de Del Amo, con este bagaje de lecturas, el poeta incipiente adquiere conocimientos literarios para desarrollar su obra lírica, pero debe liberarse de las influencias literarias de los autores admirados para encontrar su propia voz poética.

> Sí, el joven poeta se nutre de poesía, y es perfectamente natural y casi inevitable que sus primeras obras acusen la influencia de sus autores íntimos. No se trata de un plagio. Es… una influencia demasiado marcada […] No es plagio, ya lo sé, pero, ¡cuidado! Hay que desprenderse poco a poco de las influencias y buscar la propia voz (*Genial*, 24: 36).

Y si las lecturas son importantes en el poeta novel, la experiencia también cuenta, según Del Amo. Lo que se escribe debe haberse experimentado previamente. Especialmente las imágenes poéticas. De este modo, el poeta conseguirá crear el efecto de verosimilitud a partir del cual se logra que el lector del poema firme el pacto de ficción.

> También procurará evitar el poeta todas las imágenes que no haya experimentado por sí mismo, para comprobar la veracidad y eficacia. Aconsejo lo que podríamos llamar «la verificación científica y rigurosa de la imagen». De tal modo que el poeta no ose escribir cosa alguna que no haya experimentado más o menos directamente […] No se trata de transformar el verso en un tratado de Ciencias Naturales, pero sí de tener un mínimo de respeto a la realidad material, que dé confianza al lector, y le mueva a aceptar la realidad poética y metafísica del verso (*Genial*, 24: 36).

En definitiva, para Del Amo la poesía es el sentimiento del misterio expresado en una bella forma. «No basta sentir intensamente. Hay que verter este sentimiento en formas bellas. Esta es precisamente la gloria y la cruz del poeta» (*Genial*, 31-32: 32).

> Y es que la poesía no es sólo imaginación, ni sentimiento, ni belleza de forma, ni idea, ni descripción, ni imagen, sino una difícil y equilibrada combinación de todas estas cosas, dosificadas sabiamente por el poeta. Y esta «sabiduría poética» se aprende lentamente (*Genial*, 24: 36).

Aunque la obra de Del Amo es fundamentalmente narrativa, la importancia de la poesía para la escritora se refleja en el conjunto de su producción. La autora incluyó poemas originales en numerosos de sus títulos con independencia del género literario. Los ejemplos son numerosos y se pueden rastrear a lo largo de toda su trayectoria. Así, en la novela juvenil de sus primeros años, *Gustavo el grumete* (1952), la autora recurre a una estrofa como canción marinera como *leitmotiv* que se va a recordar a lo largo de toda la novela impregnándola de un aire lírico. «Al remo los puños, / la mano al timón / siguiendo la brújula / de tu corazón» (1952: 6). En el relato «Una aventura de Tere Bloc: Música moderna» publicado en *Bazar* en 1968 Del Amo incluyó una breve poesía infantil. «De

mi casa hace tiempo escapé / y a mis padres llorando dejé. / Ahora quiero volver / y el camino no logro saber. / Ahora quiero volver / y en la noche me temo perder…» (*Bazar*, 498: 13). Es muy significativa la presencia de poemas breves en el volumen de relatos *Cuentos para bailar* (1982). «Ese libro se mantiene en la frontera. Además, creo que ese juego con la musicalidad de las palabras es muy importante como experiencia lectora» (Rodríguez, 2004: 121). Y: «Hay un trabajo rítmico en las palabras para despertar el sentido del juego mientras se aprende a contar» (Hiriart, 2000: 88). Un ejemplo se encuentra en la siguiente composición poética incluida en «Piel de león»:

> Sí, no, sí, no. / Cógete a mi mano, Dongo / y levántate. / Sí, no, sí, no. / Vamos a la fiesta, Dongo / y alégrate. / Sí, no, sí, no. / Toma un coco abierto, Dongo. / Y refréscate / Sí, no, sí, no (Amo, 1987: 9).

En la obra de teatro *La fiesta* (1982), en el Acto I, se incluye una poesía de sesenta y seis versos (1987c: 10-12) interpretada por los personajes protagonistas que interrumpe la acción dramática; en ella los niños celebran la llegada de las fiestas al pueblo: «¡Ya vuelven, los papeles de colores / a pregonar el bando de la fiesta! / ¡Rojo, amarillo, verde / blanco, azul, violeta! / Y los colores hablan, al corazón / sin voces y sin letras» (Amo, 1987c, p. 10). En el libro recopilatorio *Comba. Lecturas* (1984) incluyó el poema «La ventana del patio» en el que presenta el tema de la ventana como huida del niño para la madre.

> Mi madre / se ha dado cuenta / de esta terrible hora / —porque ellas, las madres, / saben que ha de venir; / pero siempre / les sorprende / por demasiado pronto— / y ha dicho: / «Hace fresco, es preciso cerrar / esa ventana (Amo, 1987b: 65).

También en la obra de teatro *¡Siempre toca!* (1991) el personaje de Pedro-Pierrot declara su amor a Paloma-Colombina a través de un poema amoroso. «La luna, tan orgullosa y lejana, / que unas noches me sonríe / y otras, burlona, hace muecas… / la luna, yo no la quiero. / Yo te amo a ti, Colombina» (Amo, 2012b: 59). En una de sus últimas novelas, *Las Brit del 38* (2013), se ofrece al lector otra breve composición poética. «Aunque el camino agota / A Santiago llegamos. / El corazón alegre, / Pero las botas, rotas» (Amo, 2013: 118).

La autora también incluyó poesías y canciones no originales en sus obras narrativas jugando con la intertextualidad genérica. Citó canciones en dos relatos publicados en prensa: «Barrio negro» (*Volad*, 93: 6-7) escrito con fragmentos de la canción «Para

dormir a un negrito» de Emilio Ballagas o «Julita Garcia, perito mercantil» [sic] (*Senda y Alba*, 208: 14-15), en el que se citan varios boleros y cuplés. En la novela *«El Sentao» y los Reyes* (1961) se recitan versos del «Romance de Doña Alda» que, aunque en verso, pertenece al género narrativo de la épica. En el ensayo *Historia mínima de Madrid* (1985) se transcribe el romance popular de la reina Mercedes de corte lírico. Capítulo aparte merecen los seis cuentos escritos por Montserrat del Amo que parten de una canción popular para construir un relato: *La reina de los mares* (2003), *Al pasar la barca* (2004), *Cucú cantaba la rana* (2006), *Al alimón que se ha roto la fuente* (2007), *El cocherito leré* (2007) y *Tengo una muñeca vestida de azul* (2008). «[…] serie de aparentes obras menores, pero donde sabe desarrollar contenidos de auténtico calado con el simple recurso del apoyo en sencillas canciones populares» (García Padrino, 2010: 316). Y: «Algunos títulos para primeros lectores son principios de canciones tradicionales» (Morote y Labrador, 2010: 299).

El cultivo de la poesía fue, por lo tanto, recurrente a lo largo de la trayectoria de la escritora Montserrat del Amo, en especial como mecanismo o recurso intertextual en sus obras.

## Canción de corro

«En la Plazuela» [sic] es una canción de corro o de rueda, que es uno de los géneros poéticos propios del cancionero infantil. Cerrillo, en su clasificación, lo denomina como *canciones escenificadas*. «[…] composiciones que van, necesariamente, acompañadas de una acción que, en unos casos, se representa (incluso con papeles asumidos por los participantes en ella) y que, en otros, se mima solamente» (2005: 70). Cerrillo distingue entre juegos masculinos de mayor esfuerzo (*dola*, *burro*, *pídola*, *clavo*, *moscardón*), femeninos basados en el ingenio (*corro*, *comba*, *columpio*, *filas*) y mixtos (*pelota*). El contenido está al servicio del juego o acción que se escenifica, lo cual conlleva la preponderancia del ritmo en este tipo de composiciones. «[…] son canciones que acompañan la ejecución de un juego o acción escenificada, en donde destaca el ritmo, aunque —a veces— éste puede quedar eclipsado por la densidad de contenidos o por la originalidad del desarrollo del juego» (Cerrillo, 2005: 76). Cerrillo identifica dos grupos: las canciones cuyo contenido es explicativo de la acción escenificada o juego, y aquellas que cuentan una historia circunstancial.

En el poema de Del Amo, la acción escenificada es el juego del corro o de rueda. Los emisores y actores de la poesía son los niños y niñas. Cobran gran protagonismo el lugar que es la plaza y el tiempo que corresponde con la tarde. Los dos elementos se personifican como miembros participantes en el juego. El mecanismo del juego es sencillo: los niños unen sus brazos para formar un corro o rueda mientras recitan la composición en la plaza. El contenido se divide en dos partes (cuatro estribillos y cuatro estrofas alternados). En el estribillo se refiere el desarrollo del juego mientras que en las estrofas los integrantes del juego expresan en voz alta sendos deseos. En esta poesía se encuentran algunos de los rasgos que ha señalado Cerrillo como esenciales del género. Los diálogos: La canción se divide en cuatro partes de acuerdo a los participantes en el juego: los niños, las niñas, la plazuela y la tarde. Cada uno de los participantes repite un deseo en voz alta a modo de diálogo. Las repeticiones: Son frecuentes a lo largo de todo el poema. Se crean a través de diferentes mecanismos. Por encadenamiento de estrofas especialmente a través del uso de la anáfora. Las cuatro estrofas empiezan con la misma fórmula de deseo: «Quisiera ser». Por encadenamiento de versos. El final de verso es el comienzo del verso siguiente: «Quisiera ser tan alto, / tan alto» (*Letras*, 135: 13). Estribillo: Se forma mediante la repetición de elementos a base de la aliteración para crear el efecto de la rueda o el corro. «Los niños juegan al corro / la rueda, rueda que rueda» (*Letras*, 135: 13). Además, el estribillo desarrolla el juego representando una historia cronológica mediante la personificación de la tarde que va muriendo y la plazuela que se queda sola sin niños. «La tarde se muere, muere. / El corro pierde sus vueltas» (*Letras*, 135: 13). El sinsentido o disparate: Los deseos que expresan en voz alta los cuatro participantes del juego se caracterizan por su sinsentido que se podría definir de poético. Por ejemplo, las niñas desean: «Quisiera ser tan alta, / tan alta / como una estrella, / para jugar con las nubes, / blanca plata y blanca seda» (*Letras*, 135: 13). Aunque el ritmo es el elemento preponderante, se recurre a rasgos propios de la poesía infantil: versos de arte menor, rima asonante libre, el paralelismo o la repetición de elementos dentro de un mismo verso.

## Canción de cuna o nana

En «Corazon de barro» [sic] puede encontrarse una canción de cuna: la que canta el zagalillo al niño Jesús. «Calla, Niño Mío, / espuma dorada, / mata de tomillo, / calla, prenda amada. / No llores, cariño, / Lucero del alba, / copito de nieve, / canción olvidada.

/ Duerme dulces sueños / a la nana nana» (*Bazar*, 530: 10). Del Amo incluyó en 1955 otra breve nana en el relato «Carmela» publicado en la revista *Volad*: «Duérmete, niño mío, / que tengo que hacer; / que me han traído el trigo / y está por moler» (*Volad*, 112: 10). La canción de cuna es un género propio del cancionero infantil.

> La *canción de cuna*, también llamada *nana* en el mundo de habla hispana, es un especial tipo de canción popular, de comunicación y transmisión esencialmente orales, en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño (Cerrillo, 2005: 45).

En la nana, el adulto tiene el papel de emisor de la composición que se dirige al niño en sus primeros años, el cual es el receptor o protagonista pasivo. Como destaca Cerrillo, «la unión de voz, canto y movimiento de arrullo proporcionan a la nana su singularidad más significativa» (2005: 46). Es frecuente la aparición de elementos de la naturaleza, como en el caso de la nana que el zagalillo dirige a Jesús, que construye imágenes poéticas del Niño inspiradas en elementos de la naturaleza: espuma dorada, mata de tomillo, lucero del alba o copito de nieve. En el estilo, se mezcla lo familiar e íntimo (a base del empleo de diminutivos y fórmulas cariñosas) y lo imperativo (voz necesaria para dormir al niño). Hay suficientes ejemplos en las dos nanas de Del Amo. Pero el elemento esencial es el estribillo que crea la sensación de arrullo a través de la repetición de sonidos: «Duerme dulces sueños / a la nana nana».

## Villancico

Montserrat del Amo cultivó algunos subgéneros poéticos. «Balada del pastor de estrellas» responde al género poético del villancico. «[…] breve poema de tema rural o villanesco compuesto por 2 ó 4 versos cuya transmisión más corriente fue la oral […] El villancico de tipo profano pierde fuerza a partir del siglo XVIII, en que subsiste el villancico religioso de tema navideño» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 160-161). Este género no pertenece al cancionero infantil. «Nosotros no los recogemos, porque entendemos que sólo parcialmente son de tradición infantil; son, más bien, patrimonio general de determinadas colectividades, en las que el niño interviene, pero sólo como una parte más de ellas» (Cerrillo, 2005: 40). Sin embargo, se pueden observar rasgos de contenido y formales de la poesía infantil. El poema es de carácter narrativo a modo de cuento teniendo como temática la Navidad. El yo poético narra en tercera persona. El protagonista es un pastorcillo, lo que contribuye a la identificación del lector infantil con

la historia. El argumento es cronológico. El pastor acude al Portal de Belén para entregar al niño Jesús como ofrenda un poco de musgo. El poema se compone de cinco estrofas, ninguna de las cuales supera los diez versos. Se opta por los versos de arte menor. El ritmo es el elemento predominante, mientras que la rima es libre y asonante. El rasgo formal más destacado son las repeticiones a través de diferentes mecanismos. El paralelismo sintáctico, por ejemplo, a base de enumeraciones. «Pastorcico bobo, / di: ¿qué pastoreas? / —La luz de la tarde, / la flor de las cercas, / la nieve del monte, / millares de estrellas…» (*La Hora*, 8-I). El encadenamiento de estrofas a través de la repetición al comienzo de las palabras «Pastorcico bobo» a modo de estribillo. El encadenamiento de versos mediante el recurso de la anáfora o repetición de palabras al inicio del verso. «—Pastorcico bobo, / ¿qué llevas al Niño? / —Yo, un pan como el sol. / —Yo, buena manteca. / —Yo, la miel más dulce […]» (*La Hora*, 8-I). El tema del poema es el sacrificio y la generosidad. «Pastorcico bobo / con musgo recubre / piedras del portal. / El Niño se duerme. / María sonríe. / Al pastor de estrellas / le nace en el pecho / blanca claridad» (*La Hora*, 8-I).

## Villancico teatral

«Corazon de barro» [sic] puede catalogarse como villancico teatral. «Un caso interesante de intertextualidad genérica son los villancicos teatrales que se dan con gran frecuencia en el siglo XVII» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 161). Es un villancico presentado como una breve pieza teatral para niños. Presenta elementos de ambos géneros literarios: el poema narra una acción dramática desde una perspectiva lírica, está escrito en verso y separado en estrofas, dos personajes representados por actores se dividen el recitado de los versos (el narrador y el zagalillo), se ha dispuesto un escenario y un vestuario, etc. Todo ello se comprueba en la acotación inicial.

> Para representar estos días de Navidad ante el Nacimiento de tu casa. El escenario es muy simple. Basta con apagar todas las luces de la habitación, dejando sólo iluminado el Belén. El narrador recitará escondido, sin que el público le vea. El zagalillo, frente al Portal. A ser posible vestirá albarcas, medias de lana, pantalones de pana, camisa blanca, zamarra de piel y zurrón colgando del hombro. También llevará bastón o cayado (*Bazar*, 530: 10-11).

El narrador es un personaje que refiere en tercera persona la acción dramática que se representa en el escenario. En cambio, el personaje del zagalillo habla en primera persona y se dirige al Niño Jesús. El argumento es la ofrenda por parte del zagalillo de su corazón

al Niño Dios. El poema es algo extenso; se compone de diez estrofas con número irregular de versos de arte menor. Se opta por la rima libre asonante. Formalmente destaca la sintaxis sencilla caracterizada por el paralelismo sintáctico y la repetición de elementos. Mediante el encadenamiento de estrofas con el estribillo inicial «Niño Jesús» repetido a lo largo de la composición. Mediante el encadenamiento de versos por medio de la anáfora y el paralelismo. «No puedo traerte / ni queso de nata, / ni miel de romero, / ni manteca fresca, / ni manta de lana…» (*Bazar*, 530: 11). El tema es el sacrificio y la generosidad de dar lo que se tiene y que, pareciendo un fracaso para el personaje, es un triunfo. «El Niño Jesús, / —entre sus manitas / corazón de barro— / ríe entre las pajas» (*Bazar*, 530: 11).

## Rasgos de la poesía infantil

El resto de las poesías publicadas por Montserrat del Amo no se adecuan a los subgéneros tipificados de la lírica para niños y jóvenes, pero en algunas composiciones se pueden encontrar rasgos propios de esta poesía.

«Quisiera» también presenta rasgos de la poesía infantil, si bien no pertenece a ningún subgénero poético del cancionero para niños. En el género, se podría definir por su temática como poema lírico religioso. El contenido presenta un yo poético que habla con Dios. «Hoy llego a Ti con las manos vacías / diciéndote: Señor. Yo no hago nada» (*Letras*, 141: 9). El yo poético se identifica con una chica adolescente, como refleja la ilustración de J. Bernal. El poema está compuesto de cuatro estrofas breves e irregulares en el número de versos (desde dos y hasta seis). Los versos son en su mayoría de arte mayor, aunque las oraciones no son extensas. El ritmo es el elemento preponderante. La rima se da solo en los versos pares, unas veces es consonante y otras, asonante. De los rasgos propios de la poesía infantil, además de la brevedad de las estrofas y versos, destacan las repeticiones. Es importante el encadenamiento de versos mediante las anáforas. «Ni traduzco los cantos de los pájaros, / ni siego trigo bueno en las aradas, / ni junto manecitas infantiles […]» (*Letras*, 141: 9). Se busca el paralelismo sintáctico. Las dos estrofas finales son prácticamente similares en su estructura. Comienzan con la perífrasis verbal «Quiero ser» y, a continuación, se enumeran tres y cuatro deseos, respectivamente, por parte del yo poético. «Quiero ser nube blanca barrida por los pinos, / y caricia de olas en la arena quemada, / y pito de verbena, y romances de corro, / y banderas de fiesta al sol de la mañana» (*Letras*, 141: 9). En este ejemplo, queda clara la importancia de las

imágenes poéticas traídas del universo infantil. El tema del poema es la necesidad de deseos espirituales en los jóvenes más que el hecho de tener la capacidad para cumplirlos. «Pero Tú sabes todo. / Tú sabes los anhelos de mi alma» (*Letras,* 141: 9). Este poema se dirige al lector juvenil, para ello recurre a rasgos propios de la poesía infantil.

«Una vieja fotografía» es un poema lírico infantil. El contenido describe la escena de una fotografía, según reflejan el título de la poesía y la imagen de la ilustración de J. Bernal. El poema narrado en tercera persona por el yo lírico presenta una escena en la que varios niños se asombran por el vuelo de una bandada de pájaros, mientras que una niña permanece ensimismada. Se compone de dos estrofas, la primera de veinte versos y la segunda de seis. Priman los versos de arte menor, de rima libre en asonante, así como las estructuras sintácticas sencillas. De nuevo, son importantes las repeticiones. Se encadenan los versos a través de las anáforas. «¡Mira!» / «¡Mira un momento!» (*Letras,* 145: 9) También mediante la repetición de elementos al final del verso y comienzo del siguiente. «El trajecito blanco es una nube, / una nube sin vientos / ni tormentas (*Letras*, 145: 9). El tema del poema es la esperanza firme de los niños que siguen los dictados de su propio corazón, sin conmoverse por el mundo exterior. «¡Ay, el anhelo de los niños quietos! / ¡Ay, la esperanza / de los que no miran el camino / ni levantan los ojos por un pájaro, / porque es nido y camino / su propio corazón!» (*Letras*, 145: 9)

«Canta» es un poema lírico dirigido al lector juvenil. En la composición el yo poético identificado con una chica adolescente (en la ilustración de J. Bernal se ve a una madre y su hija) se dirige a su madre para pedirle que cante las diferentes etapas de su vida de forma cronológica, especialmente las de la niñez y juventud y, por último, sus anhelos con sus hijos. «Canta, madre. / Canta otra vez esa canción. / Esa canción sin música ni verso / que es sólo la caricia de tu voz» (*Letras*, 148: 9). Se compone de cinco estrofas similares, las dos primeras de cuatro versos enmarcan tres interiores de cinco versos cada una. Las estrofas presentan simetría entre ellas. Comparten el número similar de versos, con preferencia por los de arte menor. Todas las estrofas empiezan con las mismas palabras: la primera y la última con la fórmula «Canta, madre», mientras que las tres interiores se inician solo con el verbo imperativo «Canta». Es la fórmula con la que el yo poético interpela a su madre. Además, las tres estrofas interiores comparten la misma rima asonante en su último verso: «infantil», «decir» y «sufrir», respectivamente. De los rasgos propios de la poesía infantil, destacan la brevedad sintáctica y las repeticiones. Mediante el encabalgamiento de estrofas con la repetición de las mismas palabras: «Canta, madre» o simplemente «Canta». El encadenamiento de versos con la anáfora.

«[…] quiero aprender tu pena y tu alegría, / quiero que el eco de tu canción / acompañe mi vida» (*Letras*, 148: 9). O a través de la repetición de la última palabra de un verso con el comienzo del siguiente. «Canta / como cantabas de niña» o «Canta otra vez esa canción. / Esa canción sin música ni verso» (*Letras*, 148: 9). Son importantes las imágenes traídas del universo infantil y juvenil. «Canta / como cantabas de niña, / con las trenzas al aire / y tu vestido blanco, / en el corro infantil» (*Letras*, 148: 9). El tema es el amor materno filial basado en la unión afectiva de los recuerdos transmitidos oralmente de generación en generación.

«Canción del soldado rubio» es otro poema lírico juvenil de temática amorosa. El yo poético (una chica adolescente) dirige sus palabras a un joven soldado, sin embargo, en la estrofa final, sus palabras reflejan, mediante un giro final sorprendente, que se trata de un monólogo interior. Está formado por seis estrofas de cinco versos, salvo la última. De nuevo la recurrencia por la rima asonante (entre el segundo y el quinto verso, principalmente) o los versos de arte menor. Sintaxis sencilla y breve. Las cinco estrofas (salvo la última) presentan la misma estructura. Se inician con una oración exclamativa en dos versos. La segunda parte de la estrofa contradice la afirmación previa a lo largo de los tres versos restantes. «¡Qué bello tu pelo rubio, / brillante, al atardecer! / (No era tu pelo; / una mata / de hierba seca, tal vez)» (*Letras*, 156: 9). Ello hace que el paralelismo sintáctico sea uno de los rasgos principales de este poema. También aparecen las repeticiones. Se emplea la anáfora al inicio de cada estrofa con el adverbio exclamativo «Qué». El yo poético dedica cada estrofa a una parte del soldado que asocia a un elemento de la naturaleza. Son imágenes, pues, procedentes de la naturaleza: una mata de hierba seca, la lluvia, el pan blanco, el monte y el arroyo.

«El estanque vacío» es otro poema lírico que ofrece algunos de los rasgos propios de la poesía infantil. Está compuesto de diez estrofas irregulares en el número de versos (desde dos y hasta ocho). Predominan los versos de arte menor que conllevan una sintaxis breve y sencilla. Destaca el ritmo. La rima no está regulada. Cuando se aplica es preferentemente asonante, aunque no aparece en muchos versos. De nuevo se encuentran recursos estilísticos que logran las repeticiones en el poema. El más destacado es el empleo a modo de estribillo de dos versos que separan las estrofas de la composición: «El estanque vacío / es una mano abierta» (se repite en dos ocasiones) o «El estanque era luz, / era vuelo y sonrisa» (*Letras*, 164: 9). También la anáfora o repetición de palabras a comienzo de verso y a veces también de estrofa: «El estanque vacío» (en tres ocasiones), «El estanque era risa» (otras dos veces) o «El estanque era luz». La aliteración mediante

la repetición de fonemas que crean el efecto del agua en el estanque. «Cabía el mundo dentro / de aquel estanque. Era / como el dulce recuerdo / que el pasado nos deja» (*Letras*, 164: 9). O del estanque vacío. «El estanque vacío / es una mano abierta» (*Letras*, 164: 9). El poema se divide en las siguientes partes: visión del estanque vacío (presente), recuerdos del estanque lleno (pasado), y conclusión final del poeta. «¡Oh tristeza infinita / del estanque vacío!» (*Letras*, 164: 9). El tema es la tristeza que siente el yo poético ante el paso del tiempo que conlleva siempre pérdidas metaforizadas en el estanque vacío que se asocia a algún momento de felicidad en el pasado.

«El poeta» es una composición lírica que, por su temática, podría definirse como metaliteraria, pues versa sobre la figura del poeta. Como en las anteriores poesías, presenta algunos rasgos de la poesía infantil. Formalmente no está dividido en estrofas, sino que es una tirada de cuarenta y cinco versos. Aunque la mayoría de los versos son de arte menor, también hay de arte mayor. Esto conlleva versos muy breves, de una única palabra, seguidos por otros más extensos. Por ejemplo, «Sabe / que esa tormenta de eternidad y sangre / que a veces hiere al hombre / se llama amor» (*Tradición*, 33: 32). Si el ritmo es el elemento central, también destaca la rima que, normalmente, es asonante en los versos pares. Entre los recursos, destaca la imagen o símil de la Rosa de los Vientos asimilada al poeta que está sacada de la literatura juvenil de aventuras, especialmente del mundo marino o de los piratas.

> Hay otra Rosa de los Vientos. / No sólo esa / de Norte y Sur, Este y Oeste / que marca su camino a las estrellas, / la que consultan los marinos / las noches de tormenta, / la que guía al Levante / los vientos del desierto, / la que divide en dos / los altos cielo (*Tradición*, 33: 32).

La repetición se logra mediante la reiteración de un verso completo, «Hay otra Rosa de los Vientos». Con el empleo de anáforas. Por ejemplo, estos tres versos que comienzan igual: «la que consultan los marinos», «la que guía al Levante» o «la que divide en dos» (*Tradición*, 33: 32). La repetición de palabra al final de un verso y comienzo del siguiente. «[…] que cuando encuentra gozo escribe: / gozo, / y cuando encuentra llanto escribe: llanto» (*Tradición*, 33: 32). Con estructuras paralelísticas. «Combatido por todos» y «llamado por la alegría toda» (*Tradición*, 33: 32). Mediante las aliteraciones. «Amor, y Muerte, y Vida, / y Eternidad y Miedo» (*Tradición*, 33: 32). El tema de la composición es la figura del poeta que se asimila al creador, porque es capaz de crear aquella palabra que escribe, de hacerla realidad. «Su mano no vacila / escribiendo / tan terribles palabras»

(*Tradición*, 33: 32). El final de la poesía descubre al lector la misión del poeta: «sencillamente escribe / buscando la Verdad / en la Belleza» (*Tradición*, 33: 32).

«¡Un cuento!» es también un poema lírico metaliterario con rasgos pertenecientes a la poesía infantil. Ya el título de la composición apunta a uno de los géneros literarios más cultivados en la literatura infantil y juvenil. De nuevo, el poema no se divide en estrofas, sino que es una tirada formada por cincuenta y cuatro versos, todos de arte menor. Aparecen algunos de los recursos que se han visto como las estructuras paralelísticas y la repetición de elementos. El estribillo repetido en tres ocasiones a lo largo del poema: «¡Un cuento! ¡Un cuento! ¡Un cuento!» (*Tradición*, 34-35: 47). Repetición de una palabra dentro de un mismo verso, como se observa en el estribillo. Repeticiones de versos enteros o bien de palabras al comienzo mediante la anáfora. «En mis manos torpes / que desean los altos cielos; / en mis manos / que palpan las tinieblas; / en mis manos / que cuelgan, inútiles» (*Tradición*, 34-35: 47). Repetición de palabra al final de verso y comienzo del siguiente. «Está en mis manos. / En mis manos torpes» o «Pero yo tengo tiempo, / todo el tiempo, vacío, todavía» (*Tradición*, 34-35: 47). Repetición de palabras finales mediante la catáfora. «Y algunas veces, / también algunas veces […]» (*Tradición*, 34-35: 47). El paralelismo sintáctico basado en el juego de palabras similares. «[…] borrar la niebla de los horizontes / barrer el polvo / de todos los caminos» (*Tradición*, 34-35: 47). El paralelismo sintáctico conseguido a través de una sintaxis similar o mediante la anáfora. «[…] y es preciso cortar / el pan para la cena. / Y remendar la ropa. / Y llorar» (*Tradición*, 34-35: 47). O: «Yo puedo, / ahora, / rehacer el mundo» y «Yo puedo, / ahora, / decirles esas cosas» (*Tradición*, 34-35: 47). Es importante el empleo de imágenes entresacadas del mundo de los cuentos tradicionales o de hadas. «Y decir que el dragón / fue vencido por un niño / y las tinieblas / pueden ser vencidas por un hombre» (*Tradición*, 34-35: 47). También: […] está en mis manos / hacer brillar el sol, / la espada del buen rey» (*Tradición*, 34-35: 47). El tema se refiere al género del cuento tradicional, propio del universo infantil, como un acto de creación. El narrador parte de su imaginación y, a través de las palabras, convierte lo soñado en realidades.

«Yo» es un poema lírico de carácter autobiográfico. Está compuesto de veinticinco versos sin división en estrofas. Se mezclan los versos de arte menor con los de arte mayor. El ritmo prima sobre la rima que no está regulada ya que es libre. De nuevo se encuentran rasgos propios de la poesía infantil. La sintaxis se caracteriza por la brevedad y sencillez. Entre los recursos, destacan las repeticiones. La más importante es que se repiten al comienzo y al final del poema dos versos: «El mundo estaba allí / Del otro lado» (Amo,

1987d: 25). Con ello se consigue dotar a la composición de una estructura circular. La repetición se logra mediante el encabalgamiento de versos, bien al final de verso y comienzo del siguiente, o bien a través de la anáfora. «Del otro lado. / Del otro lado del papel y de la pluma / Del otro lado de la piel y la mirada» (Amo, 1987d: 25). También se busca el paralelismo sintáctico. «La calle, las aceras, el semáforo» y «El despacho. El taller. El ministerio» (Amo, 1987d: 25). Pero el rasgo formal más destacado es la enumeración, pues se describe la premura del mundo actual a través de una extensa enumeración de imágenes poéticas procedentes del día a día. Por ejemplo, «La calle, las aceras, el semáforo / Esa cita con nadie / en el bar de costumbre / a la que nadie falta. / El éxito. La meta / El encuentro que dura unos segundos, / el tiempo de decir «a ver cuando nos vemos» / y marcharse» (Amo, 1987d: 25). El poema contrapone el mundo exterior, vertiginoso e interesado de los seres humanos frente al mundo interior, sosegado y desinteresado del escritor.

El estudio de los poemas publicados en prensa por Montserrat del Amo permite adscribir las composiciones dentro del género de la poesía infantil y juvenil. En el contenido se refleja este universo a través de escenas íntimas de la vida del niño y el adolescente. Así, por ejemplo, el grupo de niños que juega o los que se paran a observar el vuelo de una paloma. Formalmente, son reconocibles algunos de los rasgos constitutivos del género: como la preferencia por la sintaxis breve a partir de versos de arte menor. También es sintomática la búsqueda intencionada de repeticiones mediante diferentes recursos: estróficos (estribillo), sintáctico (paralelismo, encadenamiento o estructuras binarias) o estilísticos (aliteración o anáforas). Entre los recursos estilísticos propios en una ocasión, se recurre, al sinsentido o disparate, así como a los símiles e imágenes extraídos de los cuentos maravillosos o de los juegos infantiles. De los subgéneros de la poesía infantil, se han identificado dos muestras: la canción escenificada y la nana. Se han detectado también algunos rasgos atribuidos a la poesía juvenil. El yo poético es un adolescente en varias composiciones, como la hija que interpela a su madre, la que reza o la amada que añora al soldado que fue su primer amor. Se observa la recurrencia al verso libre muy querido por la escritora como demuestran estas composiciones y en algunas el uso del verso de arte mayor. El tratamiento es lírico en la mayoría de las poesías. Y en cuanto al contenido, se incorporan nuevos temas como el primer amor truncado por la guerra o la maternidad.

Montserrat del Amo se inició en la literatura como poeta a través de los poemas juveniles que se han presentado en este trabajo. En sus primeros años, la autora aún no se

había consagrado a la literatura infantil, de hecho, había publicado solo dos novelas para adultos. La mayoría de los poemas se publicaron en cabeceras periódicas dirigidas al lector adulto. Aun así, el hecho de cultivar la poesía infantil permite predecir la inclinación futura de la autora por la literatura del niño y el joven. Como en su narrativa, se incorporan abundantes recursos estilísticos para aumentar la competencia lectora de los jóvenes en una época en la que la poesía infantil no se cultivaba tanto. Sería interesante estudiar la influencia de la poesía en la obra narrativa ya que Del Amo en numerosas ocasiones admitió que le hubiera gustado ser poeta. Es necesario conocer los poemas de la escritora, desconocidos hasta ahora, pues contribuyen a entender mejor la obra total de Montserrat del Amo, que en el poema «Yo» se definió diciendo que «Yo escribía / cuentos para los niños / y versos para nadie» (Amo, 1987: 25).

## Géneros teatrales

Del Amo cultivó los géneros teatrales, en diferentes momentos de su trayectoria. Publicó con éxito tres obras de teatro en libro: *Zuecos y naranjas* (1972) [160], emitida por TVE en 1968 y galardonada con el Premio Doncel en 1969; *La fiesta* (1982), que fue Premio de la AETIJ en 1970, y *¡Siempre toca!* (1991)[161]. Aunque puede parecer escasa su producción dramática, el número de obras de teatro publicadas en prensa infantil y juvenil es mayor: veintiuna piezas publicadas en *Bazar* y *Banda Azul*. Son pequeñas obras de teatro, de una escena única o de dos actos. La brevedad de los textos se debe a su publicación en prensa. En cambio, las obras dramáticas en libro son de mayor extensión, mínimo de dos actos o incluso tres.

Del Amo escribió su opinión sobre el género teatral en diferentes momentos. Para la autora el teatro es un género literario, es decir, es literatura y no solo espectáculo. «El teatro tampoco es solo un espectáculo, como el circo o la danza. El teatro es también literatura, y por lo tanto, capaz de comunicarse por medio de la palabra, leída o recitada» (Amo, 2012b: 9).

La autora remontó el origen del género a la teoría de la mímesis de Aristóteles, en el sentido de que es un ejercicio de imitación en el que el ser humano representa acciones.

160 De esta obra la propia escritora llevó a cabo su traslación a narrativa en 1981: «*Zuecos y naranjas*, junto a *La fiesta*, son obras escritas para el teatro, aunque la primera se publica también en forma de narración» (Hiriart, 2000: 90).
161 «[…] está escrito como obra teatral» (Hiriart, 2000: 106).

> También el teatro es un ejercicio de imitación que trata de recrear una trama argumental por medio de la palabra dialogada, los gestos y la acción. Este ejercicio de imitación se ofrece en espectáculo, para que «todos se complazcan en las imitaciones» predominando el efecto artístico, o bien, se realiza con el fin de facilitar la expresión de los que intervienen como actores, resaltando entonces el elemento lúdico (*Banda Azul*, 36).

Del Amo hizo hincapié en que el teatro es un proceso de comunicación artístico que se inicia con la obra literaria del escritor pero que continúa, posteriormente, por lo que la obra es solo el comienzo de un proceso comunicativo más largo, en el que intervienen más creadores.

> […] cuando el escritor busca palabras para una obra de teatro no hace más que poner en marcha un largo proceso de creación. Sabe que su obra —¿tiene siquiera derecho a llamarla *su obra*?— no estará completa, acabada, hasta mucho después, cuando pase a ser una realidad teatral. Sabe que el mensaje no llegará al espectador —el receptor— tal y como él la creó sino transformada por una acción en la que intervienen el director, los actores, el espacio, la iluminación, el vestuario, los decorados, los ruidos, la mayor o menor asistencia de público, las risas, las toses y todos los detalles que concurran en la representación.
> El hecho teatral será la culminación del texto primero y cada uno de los montajes, más aún, cada una de las representaciones es una etapa más de una interminable posibilidad de creación que el teatro exige (Amo, 1987c: 5).

Según Del Amo, para el receptor de la obra dramática, el espectador, el teatro es una experiencia artística mucho más vívida que otras artes.

> El espectador que asiste a una representación teatral recibe el mensaje de la obra por la vista y el oído, y puede seguir el argumento con toda facilidad, llegándose a identificar tanto con lo que ocurre en el escenario, que tiene la ilusión de estar viviendo el argumento, como si fuera uno de los protagonistas (Amo, 2012b: 9).

En definitiva, Del Amo concedió la máxima importancia al teatro como manifestación artística, de enorme complejidad y valor literarios. El personaje de director en la obra teatral *¡Siempre toca!* (1991) habla sobre el género. «Señoras, señores, jóvenes, niñas y niños. Acaban ustedes de ver una pequeña muestra de lo que les espera dentro. ¡El espectáculo más joven y más viejo del mundo, el más divertido y el más culto al tiempo: el teatro!» (Amo, 2012b: 40)

## Comedia

Del Amo cultivó especialmente la comedia en sus obras teatrales frente a la tragedia o el drama, que son los tres grandes géneros dramáticos (García Berrio y Huerta Calvo,

2015: 200). La autora muestra predilección por historias basadas en la vida real protagonizadas por personajes cotidianos, en su mayoría niños, que llevan a cabo una acción dramática casi siempre cómica que tiene como resultado un final feliz. «Cualidad inherente a la comedia es el desenlace feliz: «los personajes obstructores quedan, las más de las veces, reconciliados o convertidos, en vez de ser meramente repudiados» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 208). Así, por ejemplo, en *La fiesta* (1982) Pedro deja de ser un niño egoísta, que no tiene amigos, tras la aventura vivida en las fiestas del pueblo. O Vicente en *Zuecos y naranjas* (1972) es aceptado entre los niños daneses, a pesar de no saber el idioma, gracias a su generosidad y amistad con Knud que le hace regalarle una naranja. También las comedias publicadas en prensa presentan el final feliz del personaje protagonista. En «El marciano» (*Bazar*, 560: 13-14; 561: 12-14) un niño nuevo llega procedente de la ciudad a instalarse en el pueblo porque su padre se convierte en el médico. Pero el niño no es aceptado por los otros chicos, que lo tildan de «marciano». El protagonista se gana el favor de los niños al curar a uno de los niños que se ha caído de un árbol. En este ejemplo, el protagonista demuestra su generosidad al curar al chico que lo insulta a su llegada al pueblo, pero además produce la admiración de los chicos con sus conocimientos. En sus rasgos urbanos, que chocan con los muchachos del pueblo, hay puntos valorables como sus estudios.

Las comedias de Del Amo se catalogan dentro del subgénero de comedias de costumbres pues muchas reflejan la confrontación del espacio urbano frente al rural. En este caso, entronca con el origen de la comedia como «sátira de la vida política y social» o «la denuncia de las costumbres contemporáneas» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 208). *Zuecos y naranjas* (1972) habla de la emigración a través de la historia de Vicente. En «El botijo» (*Bazar*, 535: 8-9; 536: 14-16) se denuncia la extinción de oficios tradicionales en el ámbito rural, como el alfarero que modela con barro productos de artesanía. También cultivó Del Amo las comedias de carácter en la predomina el personaje frente a la costumbre o el escenario. La mayoría de sus obras teatrales presentan un personaje que presenta una evolución psicológica en la acción dramática. Muchos son niños que van a evolucionar durante la trama teatral, no tanto a través de una enseñanza sino más bien por medio de una experiencia. Obras como «Juan Calamidad» (*Bazar*, 485: 14-16; 491: 14-16) o «Brisa o vendaval» (*Bazar*, 493: 6-8; 494: 3-5; 495: 12-13) sirven de ejemplo. No falta la comedia histórica, en este caso de aire religioso, como «Mañanitas del Cielo» [sic] (*Bazar*, 413: 10-11; *Banza Azul*, 29) en la que se representa la vida de San Isidro labrador y su amo Iván de Vargas.

Algunas comedias parodian otros subgéneros, como por ejemplo «Un marciano en la cocina» (*Bazar*, 565: 12-14; 566: 12-14) en la que se lleva a cabo una sátira de la ciencia ficción mediante la confusión de los niños (desde su imaginación) que creen que el técnico que viene a arreglar la avería del teléfono a su casa es un marciano. En este caso, «[…] el componente cómico —aunque naturalmente no pueda limitarse al género teatral— es el encargado de revitalizar las a menudo gastadas series históricas de los géneros, cumpliendo así una misión depuradora y regeneradora» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 208).

## Comedia del arte

Del Amo cultivó la comedia del arte italiana. Como afirma Spang, «[…] el fenómeno dramático-teatral de la *commedia dell'arte* ha tenido una difusión inusitada en casi todos los países europeos» (2000: 182). Para el estudioso la comedia del arte se define por la primacía del actor frente al texto literario, por eso la mayoría de las veces prima la improvisación, tanto en el guion como en la interpretación de los actores. Asimismo, es muy conocida por el público en general la galería de personajes tipo que aparecen en estas obras.

> El rasgo definitorio más destacado de la *commedia dell'arte* es su carácter de teatro de actor y de equipo y no de autor. Es decir, es aquí donde se realiza una inusitada unión entre el texto y la representación, siendo lo normal la separación de los dos. En la *commedia* no existe más que un croquis de la acción, los *scenari*, y los actores improvisan los diálogos correspondientes. Ahora bien, tampoco se trata de una improvisación radical, sino que cada actor dispone de un repertorio de réplicas apropiadas a su papel que puede variar levemente en cada función; dispone además de un conjunto de recursos extraverbales, mímica, malabarismos, gestos, chistes, etc., los llamados *lazzi*, que puede intercalar oportunamente a sus réplicas. La *commedia* es, por lo menos parcialmente, un teatro de figuras fijas, de tipos (Spang, 2011: 183-184).

En la obra *¡Siempre toca!* (1991) el tratamiento de la comedia del arte es singular. No solo determina la identidad de los personajes[162], sino que también influye en el argumento y la estructura dramática. El argumento de la obra es la llegada de una compañía ambulante de teatro a un pueblo con motivo de la feria. La estructura responde al teatro dentro del teatro, como ya anuncia la autora en el prólogo del libro.

[162] Hiriart: «Entra al espacio de la escena llevando de su mano a personajes de un ambiente antiguo y conocido, Arlequín, Polichinela, Colombina, Pierrot […] pero consideramos que con los mismos personajes, parecidos recursos pero dándole tratamiento lírico, obtiene mejores resultados en la pieza que tituló *La noche*» (2000: 106).

> Y he querido jugar yo también a meter el teatro dentro del teatro, una vez y otra y otra, para ir borrando las fronteras entre fantasía y realidad, hasta que ya fuera imposible distinguir entre autor, personajes, actores, espectadores y personas, y acabáramos todos detrás del telón, dentro de ese mundo maravilloso del teatro, en donde cada instante tiene premio. Y siempre toca la alegría (Amo, 2012b: 7).

Los personajes principales de la obra se mueven en un triple plano: el real (la compañía de teatro recién llegada), el dramático (la obra que escenifican) y el fantástico (unas figuras de cartón piedra que en la entrada del teatro cobran vida).

> Los cuatro personajes-clave: Policarpo, Joaquín, Paloma y Pedro, se mueven en los tres planos: la realidad cotidiana, el mundo del teatro y la fantasía, representando unas veces a un grupo de chicos con las ilusiones y problemas que se presentan en la vida real; otras a unos actores, interesados por el hecho teatral, que contemplan y critican sus propias actuaciones en el escenario, y por último, apareciendo como muñecos de cartón piedra que, animados por el poder de la fantasía, toman vida e intervienen activamente en la acción y el desarrollo de la obra (Amo, 2012b: 52).

La compañía ambulante en esta obra representa, a su vez, otra comedia del arte. En el segundo plano teatral, los niños representan a cuatro personajes tipo: Policarpo es Polichinela; Joaquín, Arlequín; Paloma, Colombina y Pedro, Pierrot. Son personajes célebres que forman parte de las figuras con máscara. En concreto, dentro de la categoría de los criados aparecen algunos de ellos. «[…] el cómico y bufonesco Arlequino […] Según la compañía y el lugar de representación un *zanni* podía llamarse también Pulcinella […] En Francia ha adquirido fama el *zanni* Pierrot […]» (Spang, 2011: 186). Los personajes tipo confieren personalidad a los niños protagonistas de *¡Siempre toca!*, aunque la autora se permite la libre caracterización de dos de ellos. Paloma-Colombina «se aparta algo del modelo convencional de la coqueta egoísta y sin sentimientos» y Pedro-Pierrot «ofrece una versión nueva del pálido personaje que le toca representar, muy alejada del Pierrot triste y perdedor de costumbre» (Amo, 2012b: 13). También la historia que van a representar se caracteriza por la comicidad propia de la comedia del arte, con el ingrediente añadido de la historia de amor entre Colombina y Pierrot.

> Los enamorados no pueden faltar en la *commedia*, puesto que el tema por antonomasia es el amor. Los *innamorati* son los protagonistas, si se puede utilizar este término en la *commedia*, son las figuras con las que se identifica el público y tienen también el nivel intelectual más elevado, las réplicas más elaboradas y la actuación menos bufa (Spang, 2011: 186).

No falta la improvisación que, como se ha dicho, es clave en la comedia del arte. Así, en la obra teatral que llevan a cabo los personajes sorprenden las improvisaciones que Pierrot hace para declararse a Colombina. Ello suscita la controversia entre los compañeros de la compañía hasta que estos admiten las improvisaciones de Pierrot. «Arlequín.— *(Dando por terminado el asunto)*. Ya está decidido. Tú, Pierrot, di lo que quieras. Nosotros te daremos la réplica como podamos» (Amo, 2012b: 65).

El tratamiento genérico se complica más aún, cuando las figuras de cartón piedra caracterizadas como Polichinela, Arlequín, Colombina y Pierrot cobran vida y entran a formar parte de la acción principal de la obra. Comentan desde el escenario real las improvisaciones que sus personajes hacen en el teatro ficticio. Además, el argumento y desenlace de la obra depende de ellos, es decir, del plano de la fantasía que influye en el teatro y en la realidad. Los personajes tipo y la estructura de la comedia del arte condiciona esta obra de Del Amo que se caracteriza por la complejidad de los planos que toma en cuenta y por la actualización del género.

La importancia de la comedia del arte para Del Amo es visible en el hecho de que aparece de forma recurrente en diversas creaciones suyas: la obra musical «La noche» o «El traje de Arlequín» publicado en su origen como cuento (Bazar, 516: 6-7; *ibid*., 517: 6-7; *Molinete,* XVII, 1: 10-11) y posteriormente como obra teatral (*Banda Azul*, 35).

## Drama poético

Dentro de los géneros teatrales, hay dos colaboraciones periodísticas que debido a su gran ambigüedad genérica presentan problemas de clasificación: «Sueños» (*Letras*, 134: 9-11; *Bazar*, 414: 14-15) y «La Nochebuena y su pensamiento» (*Senda*, 150: 23; *Consigna*, 305: 12-14). El cruce de géneros en estos dos casos es extremo, pues en ellos confluye la narrativa a través del cuento, la poesía y el teatro cogiendo algún elemento de cada uno. Podrían definirse como relato breve, y dado su carácter poético, como cuento poético, incluso el segundo cuento navideño. Sin embargo, el hecho de que los dos textos presenten una escena teatral, con su acotación inicial, y su diálogo o monólogo, motiva su clasificación dentro de los géneros teatrales. La ambigüedad de género posibilita que «Sueños» aparezca como cuento en *Letras*, pero en cambio como teatro en *Bazar*. «El primer domingo de mayo se celebra en todo el mundo el Día de la Madre. ¿Verdad que sería muy bonito además de los regalos, preparar una función en su honor? Por ejemplo, ésta, que se titula *Sueños*» (*Bazar*, 414: 14).

Los dos textos entrarían dentro de la definición de drama poético dada por García Berrio y Huerta Calvo. «[…] la etiqueta de *drama poético* se viene aplicando también para cierto tipo de obras escritas en prosa, pero con un aliento lírico y una voluntad de escapar de la realidad para ofrecer otros mundos de fantasía y ensoñación (2015: 218). En el caso de «Sueños» es un drama poético que trata de la confrontación del afán de fantasía de un niño que es defendido por su madre frente a la realidad. «La Nochebuena y su pensamiento» es un drama religioso en el que el protagonista recupera la celebración inocente de la Navidad durante la infancia. Ni comedia, ni tragedia, el texto se encuentra en la frontera de ambos géneros.

> Más allá de los géneros puros tragedia y comedia, se emplea el término drama de modo generalizador para la obra teatral en un sentido amplio, dado su significado de acción, pero en sentido particular «designa un género determinado que tiene, como la tragedia, un conflicto efectivo y doloroso», ambientado sin embargo «en el mundo de la realidad, con personajes menos grandiosos que los héroes trágicos y más cercanos a la humanidad corriente» […] Cabe decir, pues, que el drama cumple respecto de la tragedia similar papel al de la novela en relación con la epopeya (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 217).

## Mimo

También con el deseo de destacar la expresión corporal, Del Amo escribió mimos. De origen griego, este género presenta una definición mucho más rica que la de teatro de improvisación.

> El término mimo puede inducir al equívoco de pensar que alude a un género literario y dramático semejante a la Tragedia, la Comedia o el Drama satírico griegos, es decir, un género literario cuyas características pueden definirse en función de una determinada dicción poética, de una estructura textual concreta, de la ocasión, por lo general festiva, a que el género iba destinado (Melero, 1981-1983: 11).

En el artículo «Yo imito, tú imitas, él imita…», Del Amo facilitó su definición del mimo en la que destacó en especial el hecho de la supresión de la palabra.

> Dentro del teatro de expresión, tiene destacada importancia la modalidad del MIMO, que basa su imitación en las formas y el gesto, con total supresión de la palabra, creando un nuevo espacio de expresión humana, en el que otros valores aparezcan en primer plano (*Banda Azul*, 36).

Para la autora el mimo otorga supremacía a la expresión no verbal al eliminar la palabra.

> El silencio valoriza el gesto y la expresión corporal hasta alcanzar matices insospechados, elimina la contradicción que tantas veces se observa entre el gesto y la palabra de una persona, exigiendo una mayor sinceridad.
> Es necesario redescubrir el valor expresivo del cuerpo y el gesto humano en una fase fundamental y previa al intento de imitación (*Banda Azul*, 36).

El mimo de Montserrat del Amo tiene por título «Romance de la noche y el día». Se presenta como «mimo poético». De nuevo, la autora sorprende con la actualización de un género clásico por medio de su ambigüedad. Por su condición de mimo pertenece a los géneros teatrales. Pero en el título se presenta como romance. Formalmente, el romance se define como «serie más o menos extensa de octosíbalos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos. Los versos pueden sucederse en serie continua y ordenarse en cuartetas» (Spang, 2011: 131) Lo cual coincide con este poema salvo en la extensión que es breve. Temáticamente, el romance que deriva de los cantares de gesta, es decir, de la épica, se ocupa de «temas histórico-legendarios» menores, sin embargo, en el siglo XVI con el romance nuevo perdió su categoría narrativa adquiriendo una «mayor amplitud temática y el progresivo tono lírico» (García Berrio y Huerta Calvo, 2015, 161-164). Por ello, el romance se encuentra en los géneros poéticos cuando se da primacía al carácter lírico posterior o en los narrativos cuando se piensa en su origen épico.[163] Montserrat del Amo compuso en «Romance de la noche y el día» una alegoría poética del paso de la noche al día a la vez que llevó a cabo una composición de cuna para despertar al bebé. «Con rayos de luz brillante / logra tu cara alcanzar, / a su beso abres los ojos / cansaditos de soñar…» (*Banda Azul*, 40). Es evidente, por lo tanto, el carácter lírico del mimo que recurre a los elementos de la naturaleza astrales: la luna, el sol y las estrellas, para facilitar la representación del mimo poético.

## Teatro de sombras

Del Amo cultivó el teatro de sombras en *Banda Azul*. Este se define por la escenificación de la obra teatral mediante sombras proyectadas en un fondo a través de una proyección lumínica.

> Las sombras provenientes de un cuerpo que se mueve, de un objeto, de una escena proyectada de una serie de superficies transparentes y coloreadas..., o la combinación de varias de ellas, forman el lenguaje básico de este medio de expresión conocido como

[163] García Berrio y Huerta Calvo lo incluyen en los géneros poéticos, mientras que Spang lo sitúa en los narrativos.

> teatro de sombras o magia luminosa. Por sus características están llamadas a narrar historias con una fuerte carga fantástica. Esto se debe a las posibilidades de insinuar sin dejar ver, de deformar la realidad y dotarla de unas características que en otros medios sería muy difícil conseguir (sólo los modernos y complejos sistemas de vídeo pueden llegar a conseguir efectos parangonables a los de un teatrillo de sombras) (Angoloti, 1990: 82).

Por medio del teatro de sombras, Del Amo defendió la importancia de la expresión corporal en el teatro. El tema aparece en un pasaje de la novela *Festival Blok* (1973).

> —¿Qué tiene ese chico? ¡En seguida! ¡Hay que buscar un médico!
> —No le pasa nada, señor Fabián —le explica Gerardo—. Se trata de una expresión corporal.
> —Y eso ¿qué es? ¿Es una enfermedad nueva?
> —¡Nada de eso! —continúa Gerardo —. Se llama así al hecho de expresar sin palabras, por medio de gestos y movimientos, una acción determinada. Antonio, por ejemplo, está explicando, tan sólo con la mímica, que está hambriento. ¡Y se le entiende perfectamente! ¡Mire, mire, señor Fabián, cómo bosteza!
> —¡Ah, vamos! Es una especie de juego —responde el señor Fabián dispuesto a divertirse como los demás.
> —Un juego, no. Sino algo muy serio, aunque resulte divertido —añade Tere.
> —¿En qué quedamos? —pregunta el señor Fabián, algún tanto enfadado. ¿Se estarán burlando de él esos chicos, liándole con explicaciones difíciles? ¿Algo serio y divertido a un tiempo? —¿Cómo puede ser eso?
> —Pues puede —responde Mari Pili.
> —Nos lo explicó el maestro el otro día —interviene Rafa—. En los juegos de expresión manifestamos nuestra personalidad, inventamos, creamos, aprendemos y nos comunicamos con los demás. Empezamos a hacerlo en clase, y fue divertidísimo (Amo, 1973c: 19-20).

El teatro de sombras permite potenciar la parte gestual en la escenificación. Esto es porque los actores llevan a cabo la representación de la obra con sombras que proyectan con los gestos y movimientos de su cuerpo. Así, lo defendió la autora en los artículos que escribió en *Banda Azul*. En «Yo imito, tú imitas, él imita…», escribió: «Hay que ofrecer el espectáculo expresivo de la forma y el gesto humano literalmente bajo una nueva luz, por un medio fácil y al alcance de cualquier grupo» (*Banda Azul*, 36). En estas breves piezas del teatro de sombras escritas por Del Amo, las acotaciones dejan a la imaginación del lector la manera de adaptar el texto al teatro de sombra. Por ejemplo, en «Fanti el elefante»: «Se ilumina el escenario del teatro de sombras y aparece la palmera y el sol. Mientras habla el sol, que actúa de narrador, el elefante aparece por un lado, cruza muy lentamente el escenario y sale por el otro lado» (*Banda Azul*, 32). El lector debe imaginar cómo llevar a escena estas imágenes a través de sombras. Por último, es interesante observar que dos de estas obras de teatro de sombras son adaptaciones de sendos cuentos

de Montserrat del Amo: «Fanti el elefante» (*Banda Azul*, 32) y «El traje de Arlequín» (*Banda Azul*, 35) que retoma el personaje de la comedia del arte.

## Conclusiones

En definitiva, los géneros no son absolutos y muchas veces aparecen mezclados con elementos de unos y otros, «fruto del hibridismo que la práctica de los géneros ha supuesto siempre (García Berrio y Huerta, 2015: 148)[164]. En el caso de Montserrat del Amo, como se ha visto en esta clasificación genérica de su obra completa, la autora ha cultivado una gran variedad de géneros y subgéneros literarios. Es indudable su predilección por los textos híbridos en los que se mezclan diversos géneros: la poesía con el teatro en el villancico teatral, el teatro con el cuento a través del drama, el mimo poético, el artículo narrativo, el ensayo con la narrativa mediante la biografía o la traducción literaria. La propia autora señaló esta querencia. «Así como no me importa mezclar diversas técnicas literarias en una misma obra, no me importa tampoco mantenerme en lo que podríamos llamar las fronteras de los géneros» (Rodríguez, 2004: 121).

Destaca especialmente el cultivo de la narrativa, pues Del Amo fue fundamentalmente una narradora, a través de las modalidades del cuento o la novela corta que le permitieron el contacto con la poesía resultando textos poéticos y líricos.

> A los quince años yo creía que la poética iba a ser mi forma de expresión propia, pero hasta ahora no he publicado ningún libro de poesía y tan solo he dado a conocer algunos poemas sueltos en diversas revistas.
> Repasando mi bibliografía queda claro que ganó la narrativa: la novela y el cuento.
> También he escrito y publicado piezas de teatro, textos sobre narración oral, libros de divulgación histórica, biografías y algún ensayo relacionado con la creación literaria, pero la narrativa gana en calidad y cantidad en el conjunto de mi obra (LPE, 2015: 10).

El gusto por la mezcla de géneros puede deberse a una visión de la literatura como juego. La autora recurre a la difusión de las fronteras entre unos géneros y otros por divertimento literario. También a un gusto personal por innovar en los géneros denominados tradicionales de la épica, lírica y dramática. No querer hacer lo mismo. Pero no se debe olvidar que esta característica provoca escritos muy personales, que son a veces difícilmente encasillables. Sin embargo, a pesar de la variedad de géneros, la

[164] Véase la propuesta de clasificación de los autores tomada de Eduard von Hartmann y Albert Guérard que distingue tres grados distintos en cada género en función de su pureza o mixtura genérica (García Berrio y Huerta, 2015: 148-150).

literatura de Del Amo es muy homogénea. Es perfectamente reconocible gracias a la personalidad en el modo de cultivar y fusionar los géneros. En este sentido, la producción de Del Amo es un *texto total*, muy cohesionado, con independencia de los géneros tratados.

«Hay que mirar con cariño al mundo entero.
Y el mundo se volverá maravilloso»
(«Yolanda y Tin» de Montserrat del Amo)

## Capítulo III. Una escritura humanista. Estudio de los temas en la obra de Montserrat del Amo

En este capítulo se lleva a cabo una clasificación de los principales temas que aparecen en la obra de la escritora Montserrat del Amo.

### La crítica

No hay un estudio crítico que se ocupe de los temas en la obra de Montserrat del Amo. Tan solo se pueden destacar en referencias bibliográficas aquellas que han tratado algunos de los temas de las obras de la escritora.

Los manuales sobre la literatura infantil y juvenil han abordado de manera muy general, los temas de las primeras obras o las más populares de Del Amo.

Toral (1957: Vol. I, 154-155) presentó brevemente el argumento de las primeras obras de la autora: *El osito Niki*, *Misión diplomática*, *Montaña de luz*, *Gustavo el grumete*, *Cuando las rosas florecen* y *Todo un joven*. Pero en la síntesis que llevó a cabo no se ocupó de los temas.

Bravo-Villasante (1963: 223) destacó dos obras, *Patio de corredor* y *Rastro de Dios*. Tampoco trató los temas. La primera la catalogó de novela social «en la que se relatan los afanes, tristezas y alegrías de la clase humilde en la actualidad». De la segunda afirmó, «este brevísimo cuento narra la creación vista por los ojos de un pequeño ángel».

Sarto (1968: 303) resaltó las notas más características de la autora en su breve semblanza sin entrar tampoco en los temas de su obra. «Las características más importantes de esta escritora son la gran observación que manifiesta del mundo del niño y la profundidad de sentimientos que transmite sin llegar jamás a la sensiblería». Además, destacó en el cuento *Rastro de Dios* «la psicología de este ángel tan pequeño que casi no sabía volar, al que San Miguel le puso este nombre […]»

Fährmann y Gómez del Manzano fueron los primeros en tratar los temas de la obra de Del Amo. En *El niño y los libros. Cómo despertar una afición* (1985) distinguieron cuatro grandes líneas temáticas: el impacto de la guerra en los niños y en los jóvenes, la juventud, el realismo en la vertiente social y la amistad. La última es la más importante, en opinión de Gómez del Manzano. Otros temas vistos por Gómez del Manzano son «el miedo a la noche y a la oscuridad, en conjunción equilibrada con el cariño y la simpatía de la pequeña

por el gato» (Fährmann y Gómez del Mazano, 1985: 59) en *Chitina y su gato* o «los valores de la vida y dar la medida exacta del niño integrado en la sociedad donde se le permite luchar por sus derechos» (Fährmann y Gómez del Manzano, 1985: 59) en *La torre*. En *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*, la estudiosa abordó el estudio de varios de los personajes de Del Amo, pero no los temas.

García Padrino, que presentó la obra de Del Amo en varios trabajos, (1992; 2007, 2010 y 2018), tampoco acometió una clasificación temática. Destaca el artículo «Montserrat del Amo, una voz propia en la literatura infantil española» (2010) y dos amplios manuales sobre la historia de la literatura infantil (1992 y 2018), en los que comentó de forma cronológica una selección de algunas obras de la autora. A continuación, se ofrecen los comentarios del historiador concernientes a los temas de la bibliografía de Del Amo.

*Hombres de hoy, ciudades de siglos*: «El asunto central gira en torno a la necesidad de respetar el carácter de cada pueblo ante la implantación de los modos de vida norteamericanos, como potencia vencedora de la Segunda Guerra Mundial» (2018: 39).

*Gustavo, el grumete*: «La modélica forja humana de un chiquillo atraído por la vida en el mar era el asunto central» (2018: 39).

*Zuecos y naranjas*:

> […] abordaba el conflicto cultural vivido por un niño español, Vicente, cuando debe integrarse en un colegio de Dinamarca, sin conocer aún el idioma de sus compañeros; un niño danés, Knud, comienza a entenderse con él a través de dibujos y, agradecido, Vicente, le regala una naranja y recibe a cambio un zueco, objetos que se convierten en símbolos de ese intercambio cultural e integración escolar, resuelto con sencillez a la hora de ponerlo en escena (2018: 212).

*El bambú resiste la riada*: «La adopción de niños era tratada en *El bambú resiste la riada* (1996), junto con la presentación de otras realidades culturales y la necesidad de comprensión hacia los demás a la hora de resolver las más delicadas situaciones» (2018: 404).

*La reina de los mares*: «[…] transmitía un mensaje a favor de la integración de las personas que llegan como inmigrantes en busca de mejores condiciones sociales y económicas» (2018: 404).

Hiriart en *Vocación y oficio: Montserrat del Amo* (2000) llevó a cabo un análisis de la obra narrativa de Del Amo de forma cronológica, en cambio no se ocupó de los temas de la escritora. La estudiosa, que llevó a cabo la principal monografía de la autora, analizó

las obras cronológicamente tomando como objeto de su análisis la evolución de la técnica narrativa de la autora.

Rodríguez analizó diez títulos de Del Amo, cinco de niños: *La torre, Zuecos y naranjas, Rastro de Dios, Animal de compañía* y *¡Ring! ¡Ring!* y cinco para jóvenes: *Los hilos cortados, La casa pintada, El bambú resiste la riada, El nudo* y *La piedra de toque*. Para ello, usó un método de análisis que incluía también una breve mención al tema de la obra en cuestión.

*La torre*:

> Un niño ilusionado por encontrar una torre indestructible, va de fracaso en fracaso, hasta que descubre que esa torre la puede construir con sus propios brazos […] No hay que buscar la felicidad en cosas complicadas e inaccesibles. Con frecuencia se nos puede presentar de la forma más sencilla (2004: 202).

*Zuecos y naranjas*: «Vicente, un niño, emigra a Dinamarca y se encuentra con la dificultad del idioma. Pronto los compañeros y la maestra le facilitan el aprendizaje y lo acogen con entusiasmo. El niño agradecido les regala naranjas a los compañeros» (2004: 220).

*Rastro de Dios*:

> El ángel San Miguel está muy ocupado en el cielo para organizar a los ángeles. Da a cada uno su cometido, menos a un ángel pequeñito que por su debilidad solo le aconseja no retirarse de la huella que va dejando Dios. Este ángel será llamado Rastro de Dios y es el mismo Dios el que le confía el cuidado de una estrella, que servirá luego para guiar a los Reyes Magos (2004: 236).

*Animal de compañía:*

> Mario es un niño falto de afecto en su casa, por lo que busca cariño en la calle. El afecto y la amistad que encuentra es un anciano, hará que vuelva a su casa y que sus padres le presten más atención […] Cuando un niño no encuentra afecto en su casa, suele buscarlo en el exterior (2004: 256).

*Ring! ¡Ring!*:

> Doña Carmen es una octogenaria que siempre ha vivido bajo las órdenes de su hermana mayor, con la que vive en un piso. La llegada de una familia pidiendo albergue, hará que doña Carmen imponga su voluntad […] Hay que saber respetar las opiniones de los demás, y no coartar la libertad para ayudar al necesitado (2004: 276).

*Los hilos cortados*:

> Yamel es un joven que se ha criado en un aduar de las montañas del Kurdistán. Su afán de libertad y de valerse por sí mismo, lo llevará a conocer a la joven Halide. Entre los dos surge el amor, pero tendrán que salvar muchos obstáculos antes de estar juntos, debido a las costumbres del país […] La tenacidad y el amor ayudan a superar las dificultades (2004: 299).

*La casa pintada*:

> Chao queda deslumbrado al ver la casa de colores del emperador. Desde entonces quiere poseer una casa pintada y se prepara con muchas dificultades para poseerla. Le acompaña su vecina Li. Una riada que al principio parece un obstáculo, le proporcionará la ayuda para su objetivo […] Es conveniente dejar nuestros intereses personales, cuando se nos presenta la urgente necesidad de ayudar a otras personas (2004: 318).

*El bambú resiste la riada*:

> Una familia china, a los cinco años de tener un hijo, Sol Naciente, vuelve a tener dos más, gemelos, transgrediendo con ello las leyes de su país, en donde no permiten tener más de un hijo. Temiendo el castigo, los tres niños huyen y tras muchas dificultades consiguen la seguridad que antes no tenían […] la tenacidad usada con inteligencia, siempre obtiene recompensa (2004: 338).

*El nudo,* «La montaña canta»:

> A una pacífica tribu llega la noticia de que los habitantes de una ciudad cercana, quieren invadir su aldea. El protagonista, Gud se dispone a actuar y con la ayuda de los habitantes de la tribu y sus arcos, logran pacíficamente hacer retroceder al enemigo […] Es necesario desterrar la violencia y a cambio usar la inteligencia y la buena voluntad para conseguir un objetivo marcado (2004: 358).

*El nudo,* «La cordada»:

> María es una joven que escala por primera vez una montaña. Es ayudada por sus compañeros Gonzalo y Agustín. Mientras está venciendo la dificultad de la escalada observa un resplandor que procede del glaciar. Esto despertará su curiosidad y no parará hasta descubrir de qué se trata […] El débil y desvalido corresponderá con amistad y agradecimiento, si se le ayuda con afecto (2004: 372).

*La piedra de toque*:

> Un inteligente joven que vive con sus padres y hermanos, sufre una depresión a causa de la muerte de su amiga. Desde entonces nada le interesa a excepción de la vida del psiquiatra a cuya consulta ha ido. La narración del psiquiatra, que es paralítico cerebral,

> le ayudará a salir del pozo sin fondo en el que se encuentra el héroe […] El conocimiento de las debilidades de los demás, nos puede ayudar a conocer las nuestras (2004: 391).

Moreno analizó en *La dimensión educativa en la Literatura Infantil y Juvenil* el libro *El nudo*. La especialista distinguió los temas principales de la obra. En «La montaña canta» la especialista señaló dos temas. El primero el paso a la vida adulta de los tres jóvenes. «Están viviendo la gran prueba que les introducirá definitivamente en el mundo adulto. Gud, Manu y Kimu deben demostrar que son expertos cazadores y pueden "sumar su esfuerzo al esfuerzo común de la tribu» (2006: 103). El segundo la guerra. «El nudo, la desigualdad en caso de previsible lucha. El poblado en que habitan los protagonistas se encuentra en la Edad de Piedra, la tribu que amenaza ya descubrió el hierro. Esta situación provoca en la primera el miedo, la alerta y el diálogo para hacer frente a la amenaza, para preparar la defensa» (Moreno, 2006: 104). En «El nudo» Moreno habla de una «llamada expresa, en «tú de apelación», al reconocimiento de la relación entre autor y lector. Se manifiesta impulsora de la confesión de otras relaciones» (Moreno, 2006: 108). En «La escalada»[165] señaló dos temas, «la aventura compartida por tres jóvenes escaladores que son amigos» y «los extraterrestres» (2006: 112).

Por último, Torrecilla desarrolló un análisis de la narrativa completa de la escritora editada en libro. La estudiosa trató, en un breve apartado titulado «Diversidad temática», los temas de las obras de la escritora que dividió en seis bloques.

Vida cotidiana y conflictos personales y sociales. Aquí entran los temas sacados de la realidad que, para Torrecilla, «forman parte natural del repertorio temático de la autora, lo que nos enseña a percibir la realidad, a comprendernos a sí mismos» (2015: 185). Entre los temas que destaca la estudiosa, se encuentran de índole personal, como la muerte, la enfermedad, la soledad o la incomprensión; de tipo colectivo como la injusticia o la marginación social, o de crítica social, como la denuncia de la guerra y sus terribles efectos, la marginación por razones de sexo, raza o cultura, la opresión, la pobreza o las consecuencias de la emigración. La nota fundamental es, para Torrecilla, el «interés social auténtico, un rasgo que caracterizará a la LIJ española a partir de los años setenta del siglo XX» (2015: 186).

165 La especialista habla de «La cordada», pero se sigue la edición actual que nombra la parte como «La escalada».

La interculturalidad. Engloba los temas pertenecientes al conocimiento del otro, las otras culturas, lo oriental o el viaje. Según la estudiosa, «existe una clara intención de acercar culturas en busca de elementos comunes que traspasan fronteras» (2015: 187).

Aventuras. Torrecilla incluye las aventuras como un grupo temático. Para la especialista numerosas obras de Del Amo responden a la aventura que se asocia con el viaje. En estas obras, el personaje protagonista sale de la rutina para emprender un viaje o camino en busca de la aventura. «El viaje es un espacio para la aventura […] Son muchos los personajes de Montserrat del Amo que inician un viaje en busca de la aventura, rompiendo con el vacío de la vida rutinaria» (2015: 187).

La historia. Otro grupo temático se refiere a «la recreación de asuntos o motivos históricos» (2015: 188). Torrecilla incluye en este bloque temático las obras de Del Amo que son adaptaciones de obras clásicas de la literatura, las novelas y cuentos históricos de asunto medieval e incluso las novelas realistas con el tema de la guerra mundial o la guerra civil española que la especialista considera ya historia reciente pasada. Para Torrecilla la historia es importante en la obra de Del Amo debido a que «el pasado está ahí, el lector debe reconocerlo como herencia cultural y para ello debe ser buen conocedor del mismo» (2015: 188).

La fantasía. Para Torrecilla la fantasía es otro bloque temático de la obra de Del Amo. La especialista considera que el mundo fantástico no es paralelo al real en la obra de la autora, sino que «los elementos fantásticos en la obra de Montserrat del Amo arrancan de la realidad» (2015: 189). En este grupo, se incluirían los relatos en los que la autora confirió cualidades humanas a los animales, a otros seres o a elementos de la naturaleza.

Los valores. El último bloque temático está conformado por los valores. Torrecilla entiende por valores no solo los estéticos, sino también los sociales y humanos. Del Amo «ha logrado plasmar en su obra, de forma natural, una serie de principios o creencias universales que nos ayudan a entender la realidad y orientar nuestras conductas, defendiendo la dignidad humana sobre cualquier otro principio» (2015: 189). Torrecilla diferencia entre valores universales (comprensión, tolerancia, igualdad, aprecio por los demás, protección de la naturaleza, o búsqueda de la paz y la justicia), individuales (perseverancia, afán de superación, autodeterminación, valentía en la lucha por una causa o las aspiraciones personales) o los «que se proyectan sobre los demás sin herir o condicionar la actitud de los otros» (2015: 189) como respeto, trabajo en común, comprensión, honradez, lealtad o prudencia.

Dada la falta de una clasificación temática de la obra de Montserrat del Amo, se hace necesario, por lo tanto, una clasificación completa y sistematizada de los principales temas abordados por la escritora, en su obra completa, editada en libro y en prensa. Este es el objetivo propuesto en este capítulo.

## Distinción terminológica

A la hora de llevar a cabo un estudio de temas literarios, deben esclarecerse numerosos conceptos que habitualmente se confunden o emplean erróneamente.

La tematología no es sinónimo de tema, pues el primero es la rama de estudio de la literatura comparada centrada en el estudio de los temas de una obra literaria. «[…] la rama de la Literatura Comparada que se encarga del análisis de los temas y argumentos de los textos literarios y sus relaciones tanto internas como externas, es decir, su recurrencia en otras manifestaciones textuales o artísticas anteriores o posteriores» (Gil-Albarellos, 2003: 239).

> La tematología es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus trasformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (Pimentel, 1993: 215).

La literatura comparada aborda a través de la tematología el estudio de los temas de obras literarias procedentes de distintas literaturas con el objetivo de extrapolar lo que se conoce como universales temáticos.

> Este tipo de análisis literario es necesario desde el momento en que la tradición ha fijado un conjunto de temas asimilados por la cultura que entendemos, como luego veremos, como universales temáticos, cuya característica significativa es que se han ido repitiendo a lo largo de las diferentes literaturas nacionales (Gil-Albarellos, 2003: 240).

Diferente al concepto visto de tematología, se encuentra el término de tópica que, para Del Prado, engloba el «conjunto de temas, motivos y módulos narrativos propios de un género en un momento histórico determinado» (Prado, 1984: 300). Es, pues, un término que no se refiere a una ciencia o método de estudio como la tematología. Es un concepto genérico que engloba unidades menores, como el tema o el motivo, dentro de un género literario o corriente histórica. En cuanto a la función de estos elementos, dice el teórico «cada elemento de la tópica no tiene valor en sí, sino que cubre una función narrativa o

simbólica cuyo valor habrá que determinar en cada estructura analizada» (Prado, 1984: 300-301).

Otro concepto es el de tópico como lugar común, una noción que llega desde la retórica clásica. «[…] los tópicos han constituido listados de elementos temáticos menores continuamente revitalizados a lo largo de la historia de la literatura […]» (Gil-Albarellos, 2003: 244).

La definición de tema no es una labor fácil debido a la imprecisión terminológica del término. «La imprecisión de este término está en la base del gran problema con el que nos encontramos cuando consideramos las corrientes críticas que se autodenominan temáticas» (Prado, 1984: 300). Del Prado distingue hasta cuatro significados diferentes de tema. La primera noción es propia de «la escritura racionalista tradicional» (1984: 300). Se refiere a «los grandes centros humanos de interés» (1984: 300), es decir, las preocupaciones de siempre del ser humano: amor, muerte o felicidad. La segunda noción viene de la literatura comparada en la que se emplea el tema con el significado de «los grandes mitos de la humanidad, encarnados por personas o por dioses (Orfeo, Prometeo…) o por alguna realidad mítica no personal» (1984: 300). En este caso el tema es visto casi como sinónimo de la noción de arquetipo. La tercera noción, que se debe a J. Paul Weber, está muy cercana a la psicocrítica. Para este autor, «el *tema* viene a ser el mito personal «único aunque pluralmente modulado» sobre el que se construye todo el universo literario de un autor» (1984: 300). En este sentido, el tema refleja, de forma individual y también plural, la visión del mundo o cosmovisión del autor. La cuarta noción procede de la crítica temática con autores como Bachelard o Richard. Defienden que «el *tema* es una imagen o una red de imágenes (de origen material) en las cuales se encarna verbalmente la ensoñación existencial y preconsciente del yo de la escritura» (Prado, 1984: 300). En este último significado el tema abarca las imágenes encarnadas en la palabra que proceden del yo de la escritura en un acto de ensoñación preconsciente.

Prieto asimila el concepto de tema como derivado del mundo interior del escritor, por ello, el tema es equiparable a la forma de expresión. «[…] la *forma* es el tema porque esa forma es como el tema se comunica y se manifiesta vida» (1975: 62).

> […] en el producto narrativo *(N)*, en cuanto obra de arte, no se da ese mero *cazar* un argumento o tema *ajenos* para narrar, por interesante que se le *ofrezca*. No se da sin un previo proceso de interiorización que convierte lo ajeno (externo) en algo que es, a su vez, *reflejo* del propio narrador y cuya conjunción se conjuga en *forma* narrativa. De esa conjunción […] a la forma narrativa que nos es presentada como algo *total, transformado y autorregulado* existe un proceso, cargado de significaciones, que está en la *forma*

> narrativa (son forma). Adelantemos que ese proceso, para expresarse, ha necesitado una estructura que lo contenga (y que por su valor de *energeia* se autoindependiza), pero que no es *todo* el proceso, que sí está contenido en la *forma*, cuya función (como el cuarto estrato de Ingarden) es trasladar una carga de emotividad al receptor en la cual se descarga (o cree descargarse) el autor (con lo que esta forma se acerca ya a la función social de la forma de Lukács) (Prieto, 1975: 62).

En la práctica, los temas de una obra literaria son más fáciles de reconocer que la labor de teorizar sobre su significado.

> El tema de una obra literaria se puede expresar en pocos términos porque se trata de una concreción y resumen global del contenido. El tema entonces se puede sintetizar en una o dos palabras, o incluso puede suceder que se reduzca a un nombre propio en aquellos textos literarios en los que dicho nombre contiene en sí mismo una carga suficiente de contenido y es símbolo, entendido como elemento universal y eterno […] En otras ocasiones el tema se sintetiza en un término común, y así hablamos, por ejemplo, del tema de la muerte o del adulterio (Gil-Albarellos, 2003: 241).

No debe confundirse el tema con el argumento de la obra literaria. «Afirman algunos críticos que el tema es la formulación con una palabra del asunto principal de un texto literario en este caso, mientras que el argumento sería ya una concreción mayor del tema que recoge la acción principal o las acciones principales […]» (Gil-Albarellos, 2003: 241). Es decir,

> Se podría definir el argumento —siguiendo a Petersen— como «la reducción abstracta del contenido de una obra épica o dramática al encadenamiento de los motivos dentro del armazón esencial de la acción». El argumento remite a un contenido determinado, pero siempre aparece como una exposición breve de los acontecimientos (Weisstein, 1975: 268) (Gil-Albarellos, 2003: 242).

Otro concepto importante es el de motivo, que es una unidad temática menor, que podría definirse como unidad sintáctica que conforma el tema. Villanueva distingue el tema como «síntesis del significado esencial de una novela, que se extrae fundamentalmente de la historia» (1989: 199), mientras que el motivo es la «unidad temática mínima» (1989: 192).

> Por debajo del argumento están los *motivos*. Del verbo latino *movere*, los motivos son unidades temáticas menores que son indivisibles, que desvinculados de los personajes, inciden […] en la esfera de los actos que realizan […] El motivo es la unidad mínima que mediante la agrupación con otros configura el tema […] (Gil-Albarellos, 2003: 243).

Hay varias clases de motivos. Por su carácter funcional, puede ser ligados que son aquellos que no pueden ser suprimidos para entender el significado de una obra y libres que son los que pueden suprimirse sin afectar al significado. Por su repercusión en la trama, pueden ser dinámicos si alteran una situación o estáticos si no la modifican. A veces no es fácil la distinción entre tema y motivo debido a los niveles de abstracción que asumen ambos conceptos.

> Lo que los diferencia en un primer momento es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad* (Pimentel, 1993: 215).

También es significativo discernir entre historia, motivo y trama.

> […] *la historia* representa el momento en que el material no ha recibido todavía una configuración dentro del texto narrativo. En ella los motivos —esto es, las unidades narrativas mínimas— se organizan de acuerdo con un patrón lógico y cronológico. La *trama*, por el contrario, alude a la etapa en que el material se encuentra textualmente configurado, esto es, provisto de una forma (Garrido, 1996: 39).

La historia y la trama organizan los motivos como unidades narrativas mínimas de diferente forma.

> […] la organización de la estructura semántica del texto es diferente según se considere a la luz del concepto de *fábula* o del de *trama*. En el primer caso la relación que une los diferentes motivos o tópicos es de carácter lógico o cronológico; en cambio, la trama implica una reordenación de los materiales temático por exigencias (principalmente) de las corrientes literarias (generales o particulares). Las operaciones o fases de producción textual representadas por fábula y trama pueden asimilarse (al menos, parcialmente) al proceso o esquema retórico de producción del discurso (Garrido, 1996: 41).

Por su parte, Bobes distingue entre historia y discurso.

> La reiteración de determinados motivos, por ejemplo las relaciones que mantiene el matrimonio «mejor avenido de Vetusta» (las explica Ana, las supone don Cayetano, las conoce don Fermín, las repite el narrador…); la amplitud que alcanzan en el discurso, y los diversos recursos con que el narrador subraya algunas acciones, por ejemplo los rumores que preceden a los hechos (como la confesión); todo se orienta hacia un sentido textual en el que encaja coherentemente el desenlace.
> En resumen, podemos afirmar que el significado de la historia cobra un sentido determinado en el discurso, que el autor organiza voluntariamente (Bobes, 1985: 35).

## Los temas en la literatura infantil y juvenil

Gómez del Manzano se refirió a la riqueza temática de la literatura infantil y juvenil, pero llamó la atención crítica sobre el peligro de hacer esta literatura ideológica.

> Los críticos de literatura infantil o los reseñadores bibliográficos centran habitualmente la atención en los temas que la literatura para los niños rotura continuamente y subrayan, desde esta complejidad y riqueza temática, en la que se dan cita el realismo social, la historia, la aventura, la fantasía, el absurdo y los problemas más variados, la posibilidad que tiene la literatura infantil actual de convertirse en palestra ideológica. Este tipo de literatura comprometida está ahí, con su carga ideológica y didáctica, pero hay también una interesante literatura infantil, de muy buen nivel literario y poético que hemos de revalorizar y descubrir (Gómez del Manzano, 1987: 264).

Moreno respecto a la temática concibe que «la literatura presenta fundamentalmente el lugar que todavía no habitan los niños y jóvenes. La temática social en ella es preferente» (2006: 474). Piensa además que el plano de la realidad o el de la fantasía ligado a ella tiene el mayor relieve. Y destaca en las coordenadas espacio-temporales que el espacio se sitúa en la cercanía y el tiempo en el pasado o intemporalidad.

Colomer señala la temática como uno de los aspectos que contribuyeron a la evolución y, con ello, al aumento de la calidad de la narrativa infantil y juvenil en España en el siglo XX. Ello es debido a la incorporación de nuevos temas en esta literatura. «Una característica importantísima de la narrativa infantil y juvenil actual es la incorporación de nuevas áreas temáticas […] lo cual hace evidente que éste es uno de los ejes más claros de renovación de esta literatura» (Colomer, 1998: 209).

Históricamente, Colomer sitúa en los años posteriores a la segunda guerra mundial un cambio significativo en la evolución de los temas en la literatura infantil y juvenil. Según la especialista, el conflicto bélico motivó que los escritores incorporaran temas comprometidos destinados a los lectores niños y adolescentes de manera que se acabó con la tradición de tratar solo temas inocentes para ellos.

> Los libros infantiles se movían antes entre la preservación de la inocencia, ya que «tiempo tendrán» para saber cómo son determinadas cosas del mundo, y la educación de aquello que sí parecía pertinente para esas edades. El cambio empezó con fuerza después de la Segunda Guerra Mundial. Los libros para niños hicieron suyo el deseo de impedir que volviera a producirse una situación tan dramática como la vivida […] La ampliación de la experiencia inició así la inclusión de temas que se reservaban antes para el conocimiento y la experiencia adulta (Colomer, 2002: 143).

Para Colomer, la tendencia de la literatura infantil de incorporar temas más comprometidos se consolidó en los años sesenta y setenta debido a los cambios sociales experimentados en la sociedad, entre ellos, la evolución operada en la educación durante esos años.

> Durante los años sesenta y setenta las sociedades occidentales han experimentado importantes cambios tanto en las formas de vida como en los valores ideológicos que sustentan la concepción social sobre la educación de la infancia. Los libros dirigidos a los niños y niñas han tenido que variar, pues, sus temas, tanto para reflejar los problemas y formas de vida propios de la realidad de los lectores como para responder a la preocupación educativa que, fruto de nuevas actitudes morales, debilitaba el consenso sobre la preservación de la infancia como una etapa inocente e incontaminada, propia de la narrativa de las décadas anteriores (Colomer, 1998: 210).

A ello también ha contribuido, según Colomer, el libre acceso de los niños a la información de los medios de comunicación, que los adultos no pueden ya ocultarles.

> A partir de esta situación la limitación en los temas que se podían tratar en las historias infantiles pasó a verse como un absurdo. Puesto que los niños y niñas oían hablar de cualquier cosa a su alrededor, de lo que se trataba era de encarar los problemas y no de ocultarlos; de contarlos a los niños de manera que los entendieran y de ofrecerles una interpretación de ellos. A partir de los años setenta, eso es lo que ha ocurrido en la literatura infantil (Colomer, 2002: 142-143).

Colomer expone varios aspectos significativos en cuanto a los temas en la narrativa infantil y juvenil contemporánea. En primer lugar, la estrecha relación entre lo lejano y lo cercano. La elección de los temas puede deberse a su aparición como una problemática contemporánea al autor o referirse a problemas de épocas pasadas que se relacionan con la realidad actual. «El interés por determinados temas puede obedecer a su aparición reciente […] Pero también puede obedecer al interés por relacionar realidades distantes con problemas actuales» (Colomer, 2002: 144). Un ejemplo es el tema de la guerra civil española perteneciente a la historia reciente y contemporánea, por lo tanto, no del todo lejana, pero sí ajena a los niños contemporáneos. En segundo lugar, acercar la experiencia al lector. Una vez seleccionado el tema del libro destinado al niño o adolescente, el autor debe plantearse la manera de exponer la temática elegida.

> Una vez aceptado que cualquier tema puede formar parte de los libros para niños —cosa que aún es muy discutible y discutida—, el paso siguiente es vérselas con los condicionamientos que se mueven alrededor del cuándo y del cómo de cada tema en relación con las posibilidades receptivas del lector infantil (Colomer, 2002: 148).

En este aspecto, se incluirían las traducciones de obras de otras culturas o la reedición de libros del pasado. En tercer lugar, los recursos para facilitar la información y la experiencia ajena. A la hora de presentar los temas el escritor debe aportar información al lector para que este pueda hacer una lectura cabal. Además, el autor también ofrecerá valoraciones para orientar al lector en esta lectura. Por ello, el autor empleará diferentes recursos para facilitar esta información al receptor.

> El problema que hay que solucionar es el de hallar maneras de ofrecer la información o de hacer oír la valoración que merece sin andar acotando la historia con una voz intermitente que vaya dando cuenta de este discurso informativo-valorativo paralelo (Colomer, 2002: 150).

Entre los mecanismos que Colomer menciona se encuentran los prólogos, las ilustraciones, los personajes interpuestos mediante el uso del diálogo para facilitar la información, algunos recursos lingüísticos como la parodia o el humor o el empleo de una voz narradora adulta que recuerda una perspectiva infantil. Colomer enumera las siguientes tendencias temáticas dentro de la literatura infantil actual en español.

Primero, los nuevos temas sociales. Muchas obras denuncian los efectos de la sociedad posindustrial. Se considera que atenta contra la libertad de los individuos y no respeta la naturaleza.

> […] se denuncian las formas de alienación y explotación generadas por la sociedad industrial moderna, se reivindican las formas de vida en armonía con la naturaleza y se defiende a los sectores socialmente débiles o diferentes de la mayoría (personas inmigrantes, explotadas o de otras razas) (Colomer, 1998: 210-211).

En menor medida también aparecen temas actuales surgidos en la sociedad, como la delincuencia, la burocracia, la vida en los suburbios, la drogadicción o la desprotección social.

Segundo, el juego de transgresión de las normas sociales y literarias. Colomer habla de que esta es la segunda temática más abordada en la literatura infantil; la más innovadora frente a la tradición. Son dos tipos de transgresiones, por ello, las obras literarias pueden tratar una o ambas. La transgresión de las normas sociales cuestiona como un juego las normas sociales consolidadas por la tradición, entre ellas, las formas correctas de actuación en la figura del niño. Esto es debido a una flexibilización de la moral por la mayor permisividad que ha traído la sociedad.

> De esta forma, el modelo de conducta correcta se ha dilatado y los personajes de estos libros pueden ser mucho más desordenados, descarados, glotones o perezosos de lo que las normas sociales dictaminan como buen comportamiento (Colomer, 1998: 213).

Colomer destaca que las obras presentan la transgresión social del niño sentando límites en la ficción, por ello el lector sabe que esa transgresión es un «paréntesis de delectación terapéutica a partir del poder de los personajes de saltarse momentáneamente las reglas» (Colomer, 1998: 214). La transgresión literaria es el juego literario de la innovación de las normas narrativas tradicionales. Comprende también el experimentalismo en la narrativa. Para conseguir esta transgresión, Colomer enumera los siguientes recursos: la apelación a obras y autores conocidos, la disolución del esquema narrativo, y las apelaciones del autor para que el lector construya la historia por sí mismo.

> La participación explícita del lector resulta, pues, el efecto perseguido en estas obras, intensificando la concepción de la literatura como un tipo de juego imaginativo que se construye a partir de las características propias de una literatura escrita (Colomer, 1998: 214).

Tercero, la focalización en los conflictos psicológicos. Colomer aprecia una evolución desde la novela de aventuras a la psicológica. La narrativa actual incorpora como tema los conflictos psicológicos presentados a través de los personajes. Según la especialista esto obedece al cambio operado en las relaciones humanas en la sociedad actual. Las personas al afrontar y resolver los problemas no cuentan con fórmulas mágicas, por ello deben buscar su propia solución con responsabilidad. «La imagen de la sustitución de una brújula moral por la de un radar de actuación puede ofrecer una representación gráfica del cambio de valores educativos constatados» (Colomer, 1998: 215). Además, esta tendencia temática se ha dado en la literatura en general a lo largo del siglo XX.

> Hace ya mucho tiempo que la literatura para adultos se ha centrado en la introspección personal y ha creado los modelos literarios adecuados para expresarla, y por su parte, la narrativa infantil y juvenil, al consolidarse como literatura escrita, ha asumido elementos de la ficción psicológica y técnicas narrativas de la literatura para adultos (Colomer, 1998: 215).

Colomer menciona que, para resolver los conflictos psicológicos, las obras de literatura infantil recurren a tres mecanismos: la fantasía, el humor y, especialmente, las relaciones personales positivas.

> […] las nuevas vías de solución vendrán ahora de la presencia de personajes positivos que les comprenden y ayudan, de la existencia de un afecto familiar último y del aumento de la capacidad de comprensión y autoafirmación de los protagonistas infantiles (Colomer, 1998: 216).

Cuarto, los temas considerados inadecuados para la infancia. Como ya se ha visto, en las últimas décadas se ha ampliado el abanico temático en las obras de literatura infantil al incorporarse temas que tradicionalmente se consideraban inadecuados para la infancia. En primer lugar, se incluyen conflictos universales en los seres humanos a los que debe enfrentarse también el niño, como la crueldad de la vida, la muerte, el desamor, o la enfermedad. Se presentan como inevitables pero asumibles en el desarrollo de la personalidad individual del niño. «El dolor personal que causan estos conflictos es presentado siempre desde el doble mensaje de su inevitabilidad y de su posibilidad de ser asumido de forma efectiva durante el proceso de construcción de la personalidad» (Colomer, 1998: 216). Se presentan los temas a través de recursos como el distanciamiento conseguido con el humor o la fantasía. En segundo lugar, aparecen temas sobre la represión social que presentan situaciones de violencia. Los autores tienen como intención despertar la conciencia social en el niño presentándole estos conflictos normalmente mediante el impacto emocional. En tercer lugar, temas sobre el amor y la sexualidad infantil y adolescente. En la narrativa juvenil sobre todo se incorpora el tema del amor al que va inexorablemente unido el de la sexualidad. Además, el tratamiento que recibe es más desenfadado en los últimos años.

> El tabú anterior se ha vulnerado hasta tal punto que la mención del amor en las narraciones adolescentes parece ahora casi inevitable. Tanta presencia amorosa deriva hacia la descripción de un cierto grado de expresión sexual de los personajes. Parece que las obras incluso busquen activamente la alusión desenfadada hacia este tema y que lo hagan en un equilibrio deliberado en la caracterización entre chicos y chicas, otorgando iniciativa a las chicas y sensibilidad a los chicos (Colomer, 1998: 219).

En cuarto y último lugar, el sexo aparece en la narrativa juvenil, según Colomer, de forma sutil y desde una perspectiva romántica, por lo que la especialista todavía ve una «timidez de trato» en este tema.

Quinto, los nuevos problemas familiares. Aunque numéricamente no es de los temas más tratados, Colomer habla de la importancia del tema de la familia en la literatura infantil, especialmente a partir de los diez años. Hay dos modalidades en su presentación. Obras que presentan situaciones familiares alejadas de la familia tradicional: adopción, separación o divorcio, o las familias monoparentales. Tienen como objetivo ayudar al

lector niño. Y obras que presentan críticas a los padres. «[…] las obras de la narrativa infantil y juvenil actual parecen empeñadas, en este punto, en hacerles saber cómo deberían ser sus padres» (Colomer, 1998: 216). Se presentan críticas en primer lugar por el grado de protección, por sobreproteger o abandonar demasiado a los hijos. También se llevan a cabo críticas porque los padres no asumen los nuevos valores familiares, como la mayor comunicación entre adultos y niños o que la autoridad debe ganarse; no viene impuesta por la mayor edad.

Colomer presenta una clasificación temática según las edades de los lectores en las obras de la literatura infantil y juvenil actual. El grupo de 8-10 años se mantiene fiel a la tradición. Apenas incorpora nuevos temas frente al resto de edades. En cambio, se ha innovado temáticamente más en las obras destinadas a lectores de más de diez años y, especialmente, en las de primeros lectores que es un mercado editorial en auge en los últimos años. Además de que en cada grupo de edad los temas varían, también el tratamiento es diferente. De esta forma, un mismo tema puede aparecer en diferentes grupos de edades, según la capacidad comprensiva de los lectores o el grado de protección que le conceda el autor. Por supuesto, la elección del tema se relaciona con la etapa vital.

Temas para lectores de 5-8 años. Es uno de los grupos que presenta mayor innovación temática. Hay obras más tradicionales que, en su mayoría, son fantásticas, entre ellas, los cuentos de animales humanizados. Pero la gran novedad temática es la presentación de «conflictos psicológicos» y el «juego con las normas literarias y de conducta» (Colomer, 1998: 224). Se presentan nuevos temas para ampliar el horizonte vital del niño lector. «[…] es lógico que la narrativa infantil amplíe las pequeñas peripecias tradicionales con la introducción de temas actuales que puedan ser abordados desde un escenario social muy reducido» (Colomer, 1998: 224). Y para el niño, que está aprendiendo las normas sociales de actuación, se presentan historias de transgresión debido «al placer del lector por la vulneración de las normas que él apenas acaba de aprender, así como la tendencia general al juego literario y al humor» (Colomer, 1998: 224). Los temas tratados son los conflictos psicológicos propios de estas edades: el miedo tanto a la noche y las pesadillas, como a lo desconocido en general, los celos fraternos o la reacción agresiva del niño ante la imposición de las normas. En el tratamiento de estos temas, es significativo que se apela a la experiencia, se recurre al protagonista niño y se muestran relaciones de afecto con la intención de lograr la identificación del lector. Asimismo aparecen temas de los que tradicionalmente no se escribía en la literatura infantil. Así, por ejemplo, el dolor aparece cuando normalmente era una temática que se evitaba al niño. «[…] resulta muy

revelador de la decisión de no ocultar el dolor a los niños en la narrativa infantil actual» (Colomer, 1998: 226). Debido a la novedad de incorporar temáticas nuevas y conflictivas, su tratamiento es diverso y de *tanteo*. «Parece, pues, que la voluntad de abordar temáticas más conflictivas se hallara en fase de tanteo respecto de los mejores recursos para hacerlo» (Colomer, 1998: 226).

Temas para lectores de 8-10 años. En esta edad apenas hay innovación temática. Se encuentran dos líneas temáticas principales, la social y la fantástica. En las obras sociales se denuncia los efectos de la sociedad industrial, y también se lleva a cabo una crítica del poder dictatorial. Otro grupo de libros presentan una propuesta de transgresión literaria abandonando los juegos de vulneración de las normas de conducta.

Temas para lectores de 10-12 años. En estas edades, las obras se hacen más complejas, por lo que presentan más de un tema central. Entre las novedades temáticas, se encuentran los libros que llevan a cabo transgresiones a las normas literarias ya que entienden la literatura como un juego. Además, se incorpora lo social a través de múltiples temas. Para Colomer, la familia es el gran tema en los títulos dirigidos a estas edades. Aparece tratado como «conflictos familiares» o «conflictos psicológicos» (Colomer, 1998: 228). En los conflictos familiares se tratan las familias monoparentales en cambio el divorcio no es un tema abordado en estas edades. En los conflictos psicológicos se ocupan las tensiones derivadas de las relaciones paternofiliales: el abuso de la autoridad paterna, la sobreprotección a los hijos, falta de rebeldía o el desamor materno. La familia no aparece ya en la literatura destinada a estas edades desde una visión amable, sino más bien se describe desde el punto de vista de la desazón del niño que va creciendo. No se lleva a cabo historias de buenos y malos, sino que se presentan a los padres separados de los hijos que sufren por los conflictos generados de sus relaciones. También se incorporan temas inadecuados para los niños desde el punto de vista de la tradición literaria: unos pertenecen a los conflictos psicológicos (el desamor o el maltrato físico por parte de los padres), otros forman parte de la condición humana (la discapacidad psíquica, la vejez o la guerra). Por último, se produce un incremento de los temas sociales que aparecen como secundarios de otras temáticas principales o también de manera más crítica.

Temas para lectores de 12-15 años. Este grupo comprende la narración juvenil dirigida a los adolescentes. Es uno de los grupos más novedosos. Continúa la tendencia de incluir varias temáticas en una misma obra. Se incorporan temas hasta ahora desconocidos en la literatura infantil y juvenil (amor y sexo), problemáticas familiares (divorcio) y se amplía

el abanico de las temáticas sociales. Por el contrario, ya no se producen obras experimentales que lleven a cabo juegos sobre el acto literario de la lectura.

> La decidida ampliación hacia nuevos temas de este bloque contrasta con la escasa tendencia al juego formal considerado como tema en sí mismo. Efectivamente, la narración para adolescentes es la que menos se ofrece como juego de construcción de un objeto cultural. Parece así, que la incorporación de temas nuevos resulta más sencilla a partir de una narración menos experimental, mientras que, a la inversa, cuando se produce el juego literario no se eligen contenidos temáticos especialmente innovadores (Colomer, 1998: 229-230).

La principal temática es la social debido a que se amplía el abanico de temas. Principalmente se denuncian los efectos sociales de la nueva sociedad industrial. Además «los problemas tienen una mayor determinación espacial y temporal» (Colomer, 1998: 230). Esto es debido a que los argumentos se distancian temporalmente a otras épocas y espacialmente a otros escenarios, por ello, en estas edades predomina el género de la novela histórica.

> Así, pues, la denuncia de la alienación de las sociedades modernas, tan presentes en los otros grupos de ficción, se vuelve aquí más real, en el sentido de más encarnada en situaciones concretas de explotación económica y represión política, más internacional, en el sentido que los problemas se desplazan hacia su interconexión mundial y, a menudo, más dura, ya que en estas obras raramente se utilizan el humor y la fantasía (Colomer, 1998: 230).

Otra temática es la descripción de conflictos psicológicos. Frente a la narrativa de aventuras de edades inferiores en las que los protagonistas tienen que enfrentarse individualmente a peligros o injusticias superándolas con sus cualidades, en estas obras se presentan argumentos más íntimos en los que se descubre el mundo interior de un adolescente a través de sus conflictos psicológicos en el proceso individual de maduración.

> Los protagonistas adolescentes aquí descritos no se embarcan en arriesgadas aventuras donde deban crecer en su capacidad de decisión, esfuerzo o valentía, ni se proponen desvelar misterios o enfrentarse a la injusticia, sino que simplemente nos relatan cómo les hacen sentir los conflictos afectivos o los inherentes a la condición humana que acaban de surgir ante ellos, y cómo varían sus opiniones ante estos temas a medida que aumenta su capacidad de reflexión, comprensión y confianza en sus propias cualidades para obtener afecto y felicidad (Colomer, 1998: 230-231).

Otra línea temática es la de los temas considerados inadecuados, en los que sobresale el amor entre dos personajes. Además, se añade el dolor individual (la ceguera, la depresión, la muerte o la anorexia) y la violencia social. Dentro de la problemática familiar sobresale el tema del divorcio. Pero ya no se centra el interés en la crítica a la unidad familiar, ya que importa sobre todo la maduración del protagonista. El divorcio aparece tratado de forma esperanzada, ya que se ve cómo el personaje reorganiza su vida posteriormente. Por último, la narrativa juvenil no destaca por la transgresión de las normas literarias ni las sociales, a las que se sigue fielmente, pero sí aparece bien vista la desviación de las normas de la sociedad productiva.

Colomer ha enumerado algunos de los errores en los que puede incurrir un autor respecto a la presentación de los temas en su obra destinada al lector infantil y adolescente (2002: 152-153).

- Hacer un libro demasiado informativo en demérito de la estructura narrativa.
- Exponer gratuitamente excesiva información.
- Documentar mal la información contenida en el libro.
- Ofrecer demasiadas valoraciones de manera que sobre moralina.
- No adecuar el tema a la edad de los jóvenes lectores.
- No ofrecer la información y las valoraciones sobre el tema de manera literaria y artística.
- En definitiva, el autor debe encontrar el equilibrio entre todos los elementos vinculados a la temática de una obra.

## Los temas para Montserrat del Amo

Montserrat del Amo transmitió sus ideas sobre los temas al hablar del proceso de creación de su obra. La escritora insistió numerosas veces en que ella no escribía sus novelas a partir del tema, sino de los personajes. «[…] yo no deseo tratar «un tema» sino escribir novelas encarnadas en personajes que representan un fragmento de vida y se desenvuelven en un contexto amplio, sin fronteras, donde tienen cabida muchas otras ideas» (Amo, 2007: 46). A pesar de que Del Amo creaba a partir de personajes su literatura; los temas permiten aunar los tres elementos señadados por la autora: los fragmentos de vida de los personajes, el contexto y las ideas. A través del estudio de los temas, es posible encontrar los universales que recorren toda la obra de la escritora, de

principio a fin. En este sentido, afirmó la autora: «Es el tema el que me escoge a mí, se apodera de mí y me obliga a contarlo a otro nivel, trascendiendo la anécdota o el objeto del que surgió la idea inicial» (*Alacena*, 5: 10).

Por esta razón, la autora renegó de la novela de tesis o aquella centrada en el tema.

> Rechazo el modelo de novela basada en supuestos de corrección política, despojada de antecedentes. Ignorante de las circunstancias colaterales y con un final cerrado que elude las ulteriores consecuencias de la acción nuclear del argumento (esquema narrativo que caracteriza a los *best sellers*).
> Se leen con facilidad pero pasan sin dejar huella.
> Yo no me conformo con ofrecer una combinación más o menos hábil de tópicos disfrazados de evidencias, ni fabricar con libros-clínex de usar y tirar sino que entiendo la literatura, el arte en general, como un espacio de búsqueda, como un valor inviolable que es preciso adquirir lentamente y con esfuerzo (Amo, 2007: 46).

Para la autora el verdadero escritor es el que es capaz de exponer los temas universales, de siempre, pero con un tratamiento nuevo, novedoso, por original y personal.

> Algo parecido ocurre en la literatura. Hay grandes temas que han interesado al hombre desde los principios de la humanidad: *el amor, el misterio, la vida, la amistad, el odio, la felicidad, la muerte, la incomprensión, la ausencia*… Pero los buenos escritores, los auténticos creadores, son los que saben tratar estos temas desde su experiencia personal, aportando algo nuevo, creando su forma propia de expresión (Amo, 2018b: 32-33).

Por eso, Del Amo denunció el plagio, porque es lo opuesto al tratamiento temático novedoso al que ella aspiraba.

> Hay algunos que intentan dar gato por liebre: sacan ideas de obras de otros escritores y como no saben recrearlas de forma original, las utilizan sin citar su procedencia. Incluso llegan a copiar párrafos enteros. Pero el que hace eso no es un verdadero escritor. Es un mono de imitación. Peor aún, un ladrón de ideas que perderá el prestigio que haya podido conseguir en cuanto se descubra el engaño. Que no tardará en descubrirse.
> Ni copiar ni imitar. El escritor debe decir siempre algo nuevo, con un estilo nuevo (Amo, 2018b: 33).

Del Amo propugnó la búsqueda de los temas en la realidad inmediata al escritor. Es el día a día el que inspira la literatura. «La vida diaria, que puede parecer a algunos aburrida en la repetición de unos mismos hechos […] puede ser para un escritor una fuente de ideas si aprende a fijarse en los detalles, a profundizar en los hechos y a recrear la realidad» (Amo, 2018b: 33). Pensaba que el escritor debía ser capaz de descubrir las ideas en el mundo que le rodea, frente a la persona que vive ciega, sin percibir estas ideas a su

alrededor. Para ello, la autora defendía vivir intensamente observando con atención la realidad a fin de hallar las ideas que luego serán los temas de la obra literaria.

> Están en todas partes: en el mundo en que vivimos, en las personas que nos rodean, en las cosas que nos ocurren… Lo que te parezca más pequeño, vulgar e insignificante, esconde una chispa de luz, una sugerencia, una idea. No hay que irse muy lejos.
> Lo que ocurre es que no las sabemos ver. Vivimos en «plan momia», sin ver, ni oír, ni oler, ni palpar, ni saborear, ¡ni sospechar siquiera!, lo que pasa al otro lado de la venda, somnolientos y aburridos. Y ¡claro! Así no hay modo de inventar nada.
> Haz la prueba. ¡Tira de la venda! ¡Se acabó la vida momia! Abre los ojos. Descubre el mundo. No te alarmes si el tirón te hace girar como una peonza. ¡Mejor! Así podrás ver todo lo que hay a tu alrededor.
> ¡No te la pierdas!, ¡no te distraigas!, ¡no te dejes ganar por el aburrimiento y la rutina!
> Si quieres escribir, has de vivir intensamente, atento a cada momento de tu existencia cotidiana. Tu vida es muy interesante (Amo, 2018b: 27-28).

La escritora concedió importancia a tener una mirada capaz de ver más allá de la realidad. «La realidad esconde los más variados argumentos. En cada persona, en cada acción, en cada cosa hay una historia. Basta detenerse un momento, observar atentamente, ponerse a la escucha para que la historia se manifieste» (Amo, 2018b: 29). En este sentido, es muy importante tener atención para observar la realidad como si fuese algo nuevo, es decir, redescubrirla. «La atención llama a la inspiración y aparece la idea» (Amo, 2018b: 30). Posteriormente, las ideas hay que cultivarlas a fin de que se conviertan en los temas de la obra literaria en un proceso creador basado en el trabajo.

> Algo parecido ocurre con las ideas.
> Una idea es como semillita que hay que plantar en la memoria, cuidar, abonar y regar para que madure y llegue a dar flores y fruto.
> Tal vez pase mucho tiempo desde el momento de la inspiración hasta el de la realización de la obra literaria […]
> Hay que recoger esa idea, fruto de la observación o de la inspiración, acumular sensaciones y pensamientos y plantarlos como una semilla en la buena tierra de nuestra propia vida, recordarlos con frecuencia y relacionarlos con otros sentimientos y pensamientos que nos salgan al paso, de modo que la semilla de la primera idea se alimente, crezca, florezca y fructifique algún día en una obra perfecta.
> Hay que estar atentos, para que la idea no se pierda en el olvido. Hay que cubrir la semilla de tierra buena para que el viento no se la lleve.
> Y hay que tener paciencia, mucha paciencia, con la primavera (Amo, 2018b: 36-38).

La autora concebía la inspiración como esa idea que se le ofrece al escritor de modo indefectible, sin él buscarlas.

> Es que yo no elijo las ideas; las ideas me eligen a mí. De pronto hay algo que me interesa, que yo creo que eso es la inspiración, una idea que se impone, que al principio es algo

> muy elemental y muy pequeño. Puedo estar pensando varias ideas casi simultáneamente, pero hay algunas que avanzan más y otras que avanzan menos, o que me interesan más, me urgen más… (Ayuso, Addenda II).

En definitiva, Del Amo no creía en la literatura de tesis que surge para defender un tema, sino en historias protagonizadas por personajes.

> O bien, el libro escrito no a partir de una vivencia del autor, sino a partir de un tema. Ahora se habla mucho de los emigrantes, voy a escribir un libro sobre el tema de la emigración.
>
> Y a mí me lo dicen a veces: «Este cuento tuyo habla del tema de la emigración». «Es sobre el tema…» No, mira, este libro mío, a partir de la realidad, yo he inventado unos personajes a los que les ocurren unas cosas; y resulta que un personaje es una niña marroquí emigrada a la que le vuelven a echar a su propio país; pero yo no escribo sobre temas (Ayuso, 2010).

## Los temas

A continuación, se abordan los principales temas en la obra completa de Monserrat del Amo. Antes de hacerlo, hay que comentar que los temas en la obra de Del Amo aparecen entremezclados, debido a que un título presenta normalmente más de un tema. Colomer establece que en la narrativa dirigida a lectores de 10-12 años y 12-15 años se incorpora más de un tema, pues las obras se hacen más complejas. «La posibilidad de ofrecer obras más complejas a los niños y niñas, en este caso obras con más de un tema principal, hace que muchas de las obras de esta franja de edad superpongan diversos tipos de innovaciones temáticas» (Colomer, 1998: 227). La literatura de Del Amo presenta en general más de una temática. A continuación, se abordan doce temas centrales en la obra completa de Montserrat del Amo, algunos son clásicos, otros novedosos dentro de la literatura infantil. La relación de temas que se han seleccionado y analizado son: adolescencia, amistad, amor, Dios, educación, emigración, enfermedad, guerra, mujer, naturaleza, orígenes y triunfo.

## Adolescencia

El tema de la adolescencia se entiende como el proceso de maduración por el que se abandona la infancia para traspasar la frontera de la vida adulta. Este tema se ocupa pues, del proceso de maduración del personaje. Según Colomer, es una temática propia de la literatura para jóvenes de entre doce y quince años. «El prototipo de una narración centrada en la maduración individual de un protagonista adolescente ha sido aludida ya

al comentar los géneros narrativos predominantes y resaltar el uso de diarios personales como forma habitual de narrar» (Colomer, 1998: 230). Recuérdese que entre los géneros literarios comentados por Colomer «el segundo submodelo de la ficción realista es el más generalizado. Se refiere a la vivencia adolescente de la problemática de maduración» (Colomer, 1998: 190). En este sentido, Colomer destaca «la priorización de la dimensión psicológica de la maduración individual respecto de la habitual dimensión épico-social de los conflictos externos» (Colomer, 1998: 187). Moreno afirma: «La conciencia sobre la ignorancia es propia de la sabiduría de niños y jóvenes» (2006: 107). Para esta especialista en la literatura infantil y juvenil «la referencia a la sabiduría, en el nivel del descubrimiento de sí mismo, de los otros y del mundo, con frecuencia se enmarca en el paso de la niñez a la adolescencia y de la adolescencia a la juventud» (2006: 481).

En la obra de Del Amo aparece como tema importante el abandono de la infancia en el niño para hacerse adulto. La autora habló sobre ello en la entrevista que se le formuló.

> Yo lo que sí quiero reflejar en mis libros y muchas veces lo digo de palabra en los encuentros a los chavales de quince años es que, si alguien os dice que estáis en los mejores años de vuestra vida, «que feliz tú que estás en lo mejor»; no tengáis miedo, no es verdad, afortunadamente no es verdad. Porque a lo mejor son los peores años de tu vida, donde estás más inseguro, donde te sientes más solo, donde no sabes qué hacer, donde encuentras menos sentido a lo que te rodea. Eso lo dicen los mayores que se han olvidado o que han vivido como una maleta y no intensamente, o que se han olvidado de lo que fue su adolescencia. No tengáis miedo. No son los mejores años, ni mucho menos (Ayuso, Addenda II).

La autora propugnaba que debe haber una transición, pues es un momento de soledad ante una realidad nueva. Al mismo tiempo, para Del Amo es un cambio feliz, no traumático. Por ello, afirmó que no le gustaba el personaje de Peter Pan. «No me gusta porque no quiere crecer. Lo normal es que un niño quiera crecer, cuanto más deprisa mejor» (Ayuso, Addenda II). Gómez del Manzano comenta al respecto:

> Ha calado profundamente en los problemas del mundo estudiantil, en las reacciones de los muchachos ante la situación de la sociedad y el cambio de valores que conlleva, ante el quehacer de las relaciones, ante el problema de la amistad, ante la trayectoria del amor (Fährmann y Gómez del Manzano, 1985: 58).

En varios libros aparece el tema de la adolescencia como pérdida irrenunciable de la infancia. En *Todo un joven* se trata la temática de forma explícita. Jorge, que ha sufrido una crisis personal, se encuentra solo e incomprendido, por su familia y amigos. El primer adulto que le dedica unas palabras de comprensión es el Padre Bernal. El sacerdote

encuentra al chico en el antiguo cuarto de trastos del colegio, en donde aquel tiene su estudio como pintor. Al contrario que el resto de adultos que piensa que vive los mejores años de su vida; el sacerdote comprende los sentimientos del joven muchacho, porque también él pasó por ello en su infancia.

> En casa de mis padres también teníamos una habitación bajo el tejado. Yo solía subir cuando tenía tu edad a pasar las horas más tristes de mi vida.
> Jorge le miró sorprendido. El Padre Bernal era la primera persona mayor que le comprendía sinceramente, que lejos de envidiarle por encontrarse ahora «viviendo los años más felices de tu vida», como le decían todos, había sentido en sus años mozos, las tristezas de la juventud (Amo, 1952b: 26).

Pero como le advierte el Padre Bernal al chico, puede resultar peligroso distanciarse de aquellos que se quiere, por sentirse incomprendido.

> A mis quince años había muchos ratos en que me sentía intensamente solo, alejado de los mayores, que no me comprendían, incluso también de los muchachos de mi edad.
> Jorge empezaba a responder en su corazón.
> —Como yo, como yo.
> Y la voz serena, un poco cansada, del Padre Bernal:
> —Quería estar solo y no conocía el inmenso valor de la soledad. Porque de todos los acontecimientos de la vida, parten dos caminos. Uno esperanzado y difícil que nos une a Dios. Otro, fácil y amargo, que nos aparta de Dios. Yo entonces no sabía estas cosas, y de los dos caminos que parten de la soledad de un hombre escogí el de la amargura.
> Jorge le escuchaba con una emocionada atención.
> —Resentido de mis amigos, que yo pensaba que no me estimaban en mi propio valer, apartado de mis profesores y padres que pensaba no me comprendían, la soledad sólo me producía una honda amargura. Y vivía disgustado; insatisfecho, ausente.
> Jorge tuvo que asentir por segunda vez.
> —Como yo, como yo.
> —Una circunstancia aparentemente casual me hizo comprender que yo tenía gran parte de culpa en el desvío de mis compañeros con mi actitud reconcentrada, casi hostil. Casi toda la culpa de la incomprensión de los mayores era también mía, con mis extrañas reacciones, con mis complicados y secretos pensamientos.
> Esta vez Jorge lo pensó unos minutos. Le era duro reconocer que también él tenía casi toda la culpa del drama empezado en el aula de dibujo.
> Y una vez más tuvo que bajar la cabeza.
> —Como yo, como yo.
> —La lección fué [sic] pero supe aprenderla a tiempo. Volví a gozar con el alegre compañerismo de mis condiscípulos, con la buena amistad de mis viejos amigos. Muchas veces he pensado que en aquellos días de mi apartamento pasé un gran peligro. Peligro de quedarme ya para siempre con el corazón amargado y seco con un hosco gesto de resentido.
> Jorge pensó que él estaba viviendo aquellos días el mismo gran peligro. Era ya tiempo de conjurarlo.
> Continuaba el Padre Bernal.
> —Desde entonces la soledad ya no ha sido para mí un desengañado apartarse de los demás lleno de rencor y de reproches sinó [sic], con el alma llena de amor a todos los hombres un ancho camino para acercarme a Dios (Amo, 1952b: 90).

Jorge tiene la suerte de dar con un adulto que comprende su adolescencia. Pero no siempre sucede esto. En la obra de Del Amo el adolescente no encuentra la comprensión del padre. Esto es porque el padre, que representa al adulto, no empatiza con el hijo adolescente que se encuentra abrumado ante el paso de introducirse en la vida adulta. El padre exige al adolescente que cambie de vida de forma abrupta, en cambio, no intenta entender los miedos del hijo. Así, se aprecia en varios títulos. En *Fin de carrera*, Emilio y su padre no se entienden. El chico siente al padre distante desde la infancia. La mesa del despacho simboliza ese distanciamiento.

> Tú ya conoces a mi padre. Ayer por la noche estuvimos hablando mucho rato en su despacho. No nos entendimos. Damos a las palabras un sentido distinto. A las palabras y a la vida. Entre los dos estaba la mesa de despacho. Perfecta. Brillante el tablero, talladas las patas y los cajones. Con los papeles ordenados en carteras de piel, ceniceros de mármol y un gran pisapapeles de bronce. Esa mesa es mi pesadilla. Lo ha sido siempre. Después de cada trastada, de pequeños temblábamos al oír: «Tu padre te está esperando en el despacho». ¿Cómo explicar a través de la inmensa mesa que si rompimos la maceta derramando la tierra sobre el suelo encerado fué [sic] porque el macetero era una jirafa a la que conseguimos cazar a lazo después de una larga y peligrosa persecución, y si dejamos correr el agua hasta rebasar los bordes del baño fué [sic] para explicar a Carmen cómo eran las cataratas del Niágara que venían pintadas en la Geografía? Las palabras se perdían entre los papeles y los archivadores. Siempre la mesa, imposible de vencer, entre sus razones y mis razones. Ayer pasó lo mismo. No nos comprendimos (Amo, 1949: 26-27).

La incomprensión entre padre e hijo es tratada también en *A 2.000 kilómetros...* En esta novela, César se siente alejado de su padre.

> Papá no sabe dialogar, o por lo menos, no le interesa hacerlo. Hablará, dirá lo que haya pensado hacer —cosas siempre sensatas, justo es reconocerlo— y dictará las leyes que regirán la conducta de los demás. A eso se reduce lo que él llama «una conversación» (Amo, 1963: 8).

El despacho es el espacio simbólico de la distancia entre el niño y el adulto.

> El despacho. Papá, que no para en casa, apenas lo utiliza. Por eso tiene siempre un aspecto inhóspito, agravado por su perfecta fealdad. Los muebles, estilo renacimiento español, las cortinas granates, la carpeta de cuero repujada y la escribanía de mármol. Parece difícil reunir tantos objetos desprovistos de belleza en una sola habitación. Claro que a papá nada le importa la belleza (Amo, 1963: 7-8).

Los niños asocian el despacho a las regañinas del padre a los hijos.

—¿Al despacho? ¿Qué has hecho?
Porque José Luis sólo va al despacho después de una trastada […]
—Di, César, ¿qué ha pasado?
—¡Nada! ¿Qué quieres que pase?
José no se lo cree.
—Algo habrás hecho. Piensa a ver. A veces, sin que uno se dé cuenta… (Amo, 1963: 6).

Por eso ante el anuncio de una conversación en este espacio, desaparecen.

> Y es que cuando papá anuncia una conversación en el despacho, más vale desaparecer en el acto, no vaya a ser que después de César llame a María del Carmen y después a Marta, y después… Ana María, calculando su turno a continuación, se estremece (Amo, 1963: 5-6).

La llegada a la vida adulta aparece asociada al motivo temático *del día de mañana*. Se podría definir como el momento en que los padres inquieren a sus hijos para que decidan qué van a ser el día de mañana. Implica no solo la decisión sino también cambiar la forma de comportarse para conseguir la meta profesional, es decir, responsabilizarse, y hacerse mayor. En *Todo un joven*, José se sorprende de que su hermano mayor Jorge tenga que empezar a trabajar.

> La noticia era tan nueva que José pestañeó sorprendido.
> —¿A tra-ba-jar?
> Decididamente no comprendía. Ya sabía, sí, que era preciso trabajar para vivir. Sabía que su padre había trabajado siempre mucho y que él mismo lo haría, pero más adelante. «El día de mañana», como decían los mayores. Para José «el día de mañana» estaba aún lejanísimo, completamente fuera del alcance de sus pensamientos (Amo, 1952b: 47-48).

Así se ve en *A 2.000 kilómetros...* en la conversación entre César y su padre.

> —Es preciso concretar unos cuantos puntos fundamentales sobre tus estudios. En primer lugar, ¿has decidido, por fin, lo que quieres ser? […]
> —Ingeniero, papá. Ya te lo dije al salir del colegio […]
> —Me parece bien, y por eso espero que estés decidido. ¡Ya has tenido tiempo de sobra para pensarlo! Oyeme [sic] ahora lo que te digo: Si quieres ser ingeniero, lo serás. ¡Y lo antes posible! (Amo, 1963: 9)

En *Comba. Lecturas*, aparece un capítulo titulado «El día de mañana». Es significativo porque da pistas sobre este motivo temático.

> Elena.— Y tú, ¿qué piensas hacer?
> Juan. — ¿Cuándo? ¿Mañana?
> Elena.— ¡No, hombre! ¡El día de mañana!

> Juan. — ¿Cuándo dices?
> Elena.— (Explicándole, impaciente.) ¡Cuando seas mayor! (Amo, 1987b: 31)

Tres hermanos juegan a los oficios diciendo la profesión a la que quieren dedicarse de mayores. Daniel es el mayor, así que los pequeños le instan a que piense en serio cuál va a ser su profesión. «Tiene que ir pensándolo en serio, porque el curso que viene termina la Escuela» (Amo 1987b: 32). Es una decisión personal, como dice el padre a la madre: «la más importante de todas es la posibilidad de elegir su propia vida, de trazar su propio camino sin verse obligados a tirar por donde sea, obligados por la necesidad […] Que de poco valdría todo lo que hemos luchado y trabajado nosotros si ahora le negásemos a Daniel el derecho… (Amo, 1978b: 77)

En *El abrazo del Nilo*, la expresión del día de mañana se asocia al paso a la universidad. Antonio, uno de los personajes protagonistas, ha superado los estudios medios, y conseguido ir a la universidad. Como se dice en la obra, «felicitaciones, abrazos, enhorabuenas. ¡Luz verde para la Universidad! ¡Vía libre hacia el día de mañana! Paso al futuro» (Amo, 2008g: 19).

La edad adulta se asocia a otro motivo temático como es *el síndrome del fin de carrera*. Con esta expresión se alude al término de la universidad que corresponde con el fin de los años juveniles y el comienzo de la vida adulta. Es el punto de partida en la novela homónima, *Fin de carrera*, en donde se lee:

> «La Universidad quedaba a sus espaldas, con su vieja arquitectura y su eterna juventud. Emilio pensó que ya siempre la tendría así, como esta tarde: siempre detrás y al margen de su propia vida. Y se sintió infinitamente lejos de sus diecisiete años […]» (Amo, 1949: 9)

Sus protagonistas Emilio y Luis acaban de concluir sus estudios universitarios: Emilio como abogado, Luis como médico. El comienzo de la novela no puede ser más significativo: «—Bueno. Y ahora ¿qué?» (Amo, 1949: 9) Porque después de lo conocido —la familia, el colegio y la universidad—, los protagonistas se enfrentan ahora con miedo a lo desconocido y a la vida real. Emilio escribe como un autómata: «Hoy terminé la carrera» (Amo, 1949: 9). Los dos personajes comparten el miedo al futuro incierto.

> Entonces fué [sic] cuando Luis se volvió y dijo:
> —Y ahora ¿qué?
> Era inevitable.
> Emilio había sentido la angustia de esta pregunta cercándole en los últimos meses.
> —Después, ¿qué haré?

> [,,,] Y ese después había llegado ya. Había llegado con aquél último «Notable» que Emilio guardaba, arrugado, en el bolsillo del pantalón.
> Hasta entonces todo había sido sencillo. Las primeras letras, el Colegio, el Bachillerato (Amo, 1949: 12).

Mientras los muchachos tienen miedo al futuro, en cambio los mayores no les comprenden. «¿Cuál era, realmente, su futuro? En aquel momento casi odió a su catedrático, tan joven, tan seguro de sí, que le miraba muy fijo, tranquilo, satisfecho, como si, realmente, el futuro fuera para él una cosa vencida» (Amo, 1949: 10). Un viejo auxiliar que está a punto de jubilarse en la universidad se identifica con los chicos; comprende sus sentimientos.

> Se despidieron del viejo auxiliar. Les dió [sic] la mano y quiso felicitarles por su fin de carrera; pero la voz se le quebró en la enhorabuena y los abrazó apretadamente.
> —Mis chicos, mis pobres chicos—repetía compasivo.
> El viejo auxiliar del Laboratorio era el único que los había comprendido realmente. Quizá porque él también sentía cercana ya la hora de doblar, por última vez, la bata blanca, como acababa de hacerlo Luis. Porque en la hora cercana de su jubilación sentiría el mismo dolor que adivinaba en los muchachos de saberse, ya para siempre, extraños a la afanosa y alegre vida estudiantil.
> El auxiliar del Laboratorio los vió [sic] perderse por los claustros repitiendo apenadamente, como si fuera el estribillo de una triste canción: «Pobres chicos, pobres chicos» (Amo, 1949: 11).

Emilio y Luis, lejos de tomar decisiones para afrontar su futuro profesional y personal, deciden ir al cine la tarde en la que concluyen la universidad. Del cine los dos muchachos salen consternados por la película, lo que motiva la decisión de viajar a conocer al director de la cinta. Como confiesa Emilio al final de la novela:

> Cuando yo salí del cine aquella tarde pensé que aquella película se había hecho sólo para mí y que el hombre de la gabardina decía su frase mala «Lo único que me queda por hacer, morir», por reírse de mi triste fin de carrera. Y por eso me levanté del asiento. Tenía rabia. Una rabia desesperada y sorda, porque verdaderamente yo también me encontraba tan cansado y vencido como esa frase (Amo, 1949: 235).

En el fondo, lo que sienten los dos muchachos es miedo e incomprensión. Con el viaje, los chicos demoran un tiempo (el correspondiente a la acción de la novela) la llegada a la vida adulta. El viaje que emprenden los dos muchachos es diferente al que el padre de Emilio tenía proyectado para su hijo.

> El [sic] habló de un viaje de fin de carrera por el extranjero. Ya estaba anunciada mi llegada a amigos suyos que se encargaran de enseñarme las ciudades y acompañarme en

> unas frías y cómodas visitas de turismo. «Tengo reservadas las habitaciones en los hoteles y todo completamente previsto: hasta la hora de salida de los trenes» (Amo, 1949: 27).

Emilio no quiere un viaje de negocios, con todo pagado, en busca de contactos profesionales, o ver el mundo con los ojos de un turista[166]. «Es demasiado dinero. Si lo tuviéramos haríamos un viaje como todos. Como el que proyectó mi padre. Alojándonos en hoteles con cuarto de baño y timbres eléctricos» (Amo, 1949: 28). Los dos jóvenes emprenden su propio viaje. «—¿Te vas, por fin, al viaje proyectado por tu padre? —No. Nos vamos tú y yo. A «nuestro viaje». ¿Sabes? «Nuestro viaje» (Amo, 1949: 27). Pero antes de comenzarlo ven por última vez su universidad. «No quedaba tiempo para mirar atrás. —Simpática la Universidad, ¿verdad? —dijo Emilio. —Sí; creo que no la olvidaremos nunca» (Amo, 1949: 31).

En *La encrucijada*, al protagonista se le adelanta *el síndrome del fin de carrera*[167]. Joaquín se encuentra estudiando en la universidad. Aunque aún no ha terminado los estudios superiores, ya empieza a pensar que no va a encontrar trabajo. Ello asusta al chico temeroso de su incierto futuro.

> Es que se me ha adelantado un par de años eso que ahora se llama *el síndrome del fin de carrera* que su generación aún no sufría.
> Ya en segundo he empezado a pensar que después de todo para qué, si ahora un título no garantiza una salida, y que tampoco está tan claro que estudiar para poderse adaptar cuanto antes al sistema sea la mejor de las salidas.
> No es que yo lo invente, que sale a diario en los periódicos: lo más seguro cambia en unas horas y sólo ocurre lo imprevisto. ¿De qué vale prepararse para *el día de mañana* cuando puede que después de mañana no haya ningún otro día?
> Pero la gente se tapa los ojos y sigue haciendo *lo de toda la vida* y se instala en la seguridad, como si no hubiera otras cosas que hacer, otras cosas elementales y necesarias, o como si las cosas no pudieran hacerse de otro modo (Amo, 1986b: 9-10).

Como en anteriores títulos, Joaquín emprenderá un viaje para salirse de lo establecido (lo que tienen programado sus padres para él). El chico viaje hasta Israel para vivir la experiencia de un kibutz ya que aspira a «dar la espalda a la sociedad de consumo y cultivar la tierra. Es lo que yo deseo» (Amo, 1986b: 10).

---

166 A este respecto, se recuerda las palabras de Montserrat del Amo sobre los viajes citadas en el apartado de «Aficiones» incluido en el primer capítulo de este trabajo.

167 Hiriart no vio que este es un motivo temático recurrente en la obra de Del Amo. Únicamente señaló la coincidencia entre el título de la segunda novela de la autora y el empleo de la expresión en *La encrucijada*. «Es posible que al inicio, en «Carta primera», hiciera deliberada alusión a una de sus novelas cuando comenta: «se llama el síndrome del fin de carrera» (traigo a la memoria su título de 1949) (Hiriart, 2000: 101).

*El síndrome fin de carrera* también aparece en varios títulos asociado al término de los estudios de bachillerato, no de la universidad. En el fondo, el tema es el mismo. El muchacho que acaba los estudios dejando atrás sus años infantiles sin responsabilidades. En «Agencia de Viajes "LA VERTICAL"» encontramos un argumento similar a *Fin de carrera*. El señor Roch, propietario de la próspera empresa Hilaturas Roch, quiere mandar a su hijo mayor Jorge de viaje. Jorge, con dieciséis años, ha concluido el bachillerato. En vez de continuar con la universidad, se va a incorporar a trabajar en el negocio de su padre. Antes el señor Roch quiere regalarle a su hijo un viaje. «Sí, un viaje es lo mejor para su hijo Jorge en el momento en que deja de ser un niño y va a comenzar su trabajo de hombre» (*Senda*, 177: 20). Pero el padre quiere para su hijo un viaje de negocios, con todo programado previamente. Como le dice el director de la Agencia de Viajes «La Vertical», «el propósito de este viaje es el de ofrecer a Jorge la oportunidad de ver mundos distintos, pero me temo que usted envía a su hijo a contemplar su propio mundo extendido a lo largo de miles de kilómetros de distancia» (*Senda*, 177: 20). Por eso le ofrece al señor Roch una alternativa de viaje en la que Jorge descubra ambientes diferentes al que el muchacho ha conocido en su cómoda vida. «Nuestro sistema de viajes vertical permite realizar hasta el máximo, el verdadero propósito del viaje: contemplar distintos ambientes y comparar formas de vida» (*Senda*, 177: 21). Jorge, al final, hace el viaje programado por su padre. Otra novela que se ocupa del mismo motivo temático es *A 2.000 kilómetros...* con argumento parecido a los anteriores títulos. César ha concluido el bachillerato y se prepara para el acceso a la universidad. Su padre le pide que se responsabilice en sus estudios y abandone la vida que ha llevado hasta ahora.

> —Tendrás que estudiar en serio. ¡Se acabó ya el plan del colegio! Ten en cuenta que a la universidad no llega la famita adquirida en el bachillerato. Es fácil destacar en una clase de cuarenta niñatos, ¡pero ahora tienes que competir sólo con los mejores de todos los colegios! El panorama varía bastante [Amo, 1963: 9).

Y:

> —¡Espera! No he terminado todavía. Oyeme [sic] bien. Este año exijo, ¿lo estás oyendo?, exijo una tregua de teléfonos, de citas y de reuniones. Nada de jugar al apóstol. Se terminó la catequesis, los suburbios o lo que sea. Hasta que ingreses en la escuela no tienes que pensar más que en las matemáticas. Ya lo sabes (Amo, 1963: 14).

Sin embargo, César es invitado a participar en un congreso internacional como representante de su antiguo colegio. Por eso, de nuevo un viaje interrumpe el paso a la

vida adulta del protagonista. Pero el viaje es iniciático, porque César podrá confirmar sus creencias religiosas, y ayudar a un muchacho de su edad. Ello será imprescindible para la maduración del personaje. Así, se entiende el final de la novela, «por distintos caminos, César y Carlos habían encontrado en Gauting la Verdad. Y la habían aceptado» (Amo, 1963: 211).

En *El río robado*, que transcurre en Guatemala, Carlos Miguel, un muchacho de buena posición, está terminando los estudios de bachillerato. Su padre tiene previsto el plan de vida para su hijo, «estudiar a una prestigiosa universidad de Estados Unidos, a Dallas, a Yale o a Harvard, una carrera de porvenir» (Amo, 2010: 15). Pero los planes del chico no coinciden con los de su padre. Entre ambos no existe el diálogo. «Carlos Miguel se siente en la necesidad de simular que sigue la conversación, aunque a ratos se refugie en una sordera voluntaria para escapar del machaqueo» (Amo, 2010: 16). El muchacho quiere conocer de cerca cómo es estudiar en San Carlos, la Universidad del Estado. Por eso, se marcha en las vacaciones de Semana Santa con don Pedro Acaj, el Semiprofe, un profesor auxiliar de su colegio que se encuentra en el último curso de la universidad. «De momento, necesito que me presente a los universitarios, a sus compañeros de equipo, que me explique el proyecto de ayuda y que me lleve al lugar donde van a realizar las doscientas horas de trabajo social que les exige la universidad para darles el título» (Amo, 2010: 58-59). De esta manera, Carlos Miguel descubre en su viaje una realidad de Guatemala desconocida para un chico de su posición social en el país. La experiencia del viaje afecta considerablemente a Carlos Miguel que decide estudiar a fondo para ayudar a su comunidad.

> […] pienso que yo tampoco debo despreciar la carrera, los estudios, los másteres que mi padre está dispuesto a pagarme, porque así podré dedicarme por entero al estudio y conseguir en menos tiempo la preparación que necesito para ponerla, cuanto antes, al servicio de la comunidad (Amo, 2010: 164).

Aunque los motivos temáticos *del día de mañana* y *el fin de carrera* acompañan en diversas obras al paso a la vida adulta; se pueden encontrar otros motivos, como la prueba o el viaje. En *El nudo*, en su primera parte «La montaña canta», Gud, Kimu y Manu tienen que superar una prueba iniciática para que en los miembros de la tribu los consideren ya adultos[168].

168 Para Moreno el primer tema de «La montaña canta» es el paso a la vida adulta de los tres muchachos: «El rito de iniciación de tres jóvenes que están pasando la prueba de control como cazadores para su incorporación definitiva al mundo adulto. Y, después, los primeros pasos en su tarea desde la nueva

> Porque hoy es el día de la Gran Prueba, y los cazadores están ahí para juzgar a los tres jóvenes que intentan superarla, premiar al mejor y decidir su futuro.
> Ya es tiempo de que Manu, Kimu y Gud abandonen sus juegos de niños y empiecen a sumar sus esfuerzos al trabajo común de la tribu, en el lugar que cada uno se merezca (2007b: 9).

Al superarla la tribu les considera ya adultos, «todavía están abiertos a la sorpresa de la niñez recién perdida…» (Amo, 2007b: 21).

El viaje que aporta conocimiento para el crecimiento personal aparece en «El camino de la sabiduría» incluido en *Tres caminos*[169]. En la narración un muchacho campesino decide salir de su aldea para conocer al «hombre sabio que vive al otro lado de las montañas…» (Amo, 1983: 75) El chico se ofrece como su discípulo[170]. «Quiero quedarme a tu lado, vivir en tu compañía, escuchar tus palabras. Te ruego que me aceptes como discípulo» (Amo, 1983: 83). Tras la respuesta del sabio, que parece no entender, el protagonista sufre un cambio vital. O en *La vida no tiene música de fondo*, Marcos madura considerablemente tras el viaje que hace en la categoría júnior de la Selección Española de Gimnasia a La Aurora, una ciudad ubicada en Hispanoamérica en la que sucede un terremoto. Su entrenador Sergio afirma: «Marcos ya es un hombre de los pies a la cabeza. El terremoto le ha hecho madurar de pronto» (Amo, 2018: 136).

El motivo de la prueba y el viaje se observa en *El fuego y el oro*. Gonzalo es un paje en el castillo de Rocaescarpada de Bernardo Alfons. Debido a unos malos alquimistas ocurre una explosión que hace desaparecer el castillo. Esto motiva el viaje en solitario de Gonzalo, que salva su vida y huye llevando oculto un pergamino que esconde secretos de alquimia. En su viaje, Gonzalo tiene que afrontar numerosas aventuras en solitario. El chico supera tres pruebas que se relacionan con los colores y la alquimia: la Piedra Negra que es la explosión del castillo y sus alrededores, de lo que se salva milagrosamente, la Mancha Roja, que es una señal que le ha quedado en la mano debido a la explosión y la Piedra Blanca por la que descubre el proceso de congelación del agua. Conoce a Ana, la hija de un forastero que «se ha ganado merecida fama como sanador de males y heridas»

---

perspectiva de responsabilidad» (2006: 104). Y: «El logro de la superación de la prueba para incorporarse al mundo de los adultos es una meta propuesta y superada» (2006: 106). Torrecilla coincide: «Gud, Manu y Kimu intentan superar la gran prueba o rito de iniciación que les introducirá definitivamente en el mundo adulto de la tribu» (2015: 87).

169 Hiriart alude al «camino como jornada clásica del aprendizaje» (2000: 85) o «el viaje, camino como aprendizaje» (2000: 104). Y Torrecilla: «[…] la importancia del «camino» como valiosa vía de autoconocimiento y aprendizaje ante los conflictos personales» (2015: 102).

170 «Con el aprende [sic] cual es el verdadero camino de la sabiduría: fijarse con atención en las cosas que tenemos a nuestro alrededor» (VV. AA., 97: 24).

(Amo, 1996: 84). Y se reencuentra con Elías, un viejo conocido del castillo que percibe los cambios experimentados por el muchacho.

> —Pero, ¿Qué ven mis ojos? ¿Tú aquí, Gonzalo?
> —El mismo que viste y calza.
> —El mismo, ¡sí! Pero con dos palmos más de altura, hombros de media vara y el bozo apuntado en la cara —dice Elías, reparando los cambios que advierte en el muchacho—. ¿Qué fue del pajecillo que conocí tan sólo hace unos meses? (Amo, 1996: 89)

Hay una visión positiva del paso de la adolescencia a la vida adulta en la obra de Del Amo. A pesar de las inquietudes que sufren los protagonistas, estos encuentran su camino. En este sentido, son significativas las palabras de Colomer ya citadas.

> […] nos relatan cómo les hacen sentir los conflictos afectivos o los inherentes a la condición humana que acaban de surgir ante ellos, y cómo varían sus opiniones ante estos temas a medida que aumenta su capacidad de reflexión, comprensión y confianza en sus propias cualidades para obtener afecto y felicidad (Colomer, 1998: 230-231).

En *Fin de carrera*, Emilio y Luis emprenden su propio camino al final de la novela. «—Suerte, Luis. —Adiós, Emilio. —Ya nos veremos» (Amo, 1949: 239). En *Cuando las rosas florecen*, Sofía, que ha pasado por mil peligros que la han hecho madurar, se ofrece a ayudar a los mayores en una difícil misión de guerra. Recuerda las palabras de su padre antes del estallido del conflicto, y ahora las entiende.

> —Han llegado días difíciles —había dicho papá. Días difíciles.
> Y era preciso vivirlos valientemente, gallardamente. Con firme decisión de cumplir el deber y una alegre despreocupación por todo lo demás.
> Sofía, por lo bajo, repetía mil veces la frase de tío Alejo.
> —Y si me pasa algo, ¿qué importa?
> Era cierto. ¿Qué importaba la vida cuando se puede entregar al servicio de una causa grande? (Del Amo, 1951: 102-103).

En *Todo un joven*, Jorge aprende que, con la ayuda de Dios, puede llegar a comportarse como un hombre cabal. «Le obligaba a ser un hombre nuevo, un hombre de Dios, proyectando hacia lo alto la pujante hombría de sus 18 años» (Amo, 1952b: 203-204). O en «Un suspenso», Pedro, que aspira a una oposición, no consigue aprobar. El protagonista, junto con los otros opositores, son «hombres jóvenes como él, con sus vidas cabalgando en los puntos de la pluma que desarrollaba febrilmente el tema de la oposición» (*Volad*, 105: 25-26). A pesar de ello, el protagonista no pierde la esperanza.

«Pedro sonrió ante aquella sencilla promesa de felicidad. Ahora se sentía capaz de intentarlo una vez más. Había aprendido la lección» (*Volad*, 105: 27).

En la obra de la escritora, la adolescencia es un tema importante, ya que en esta etapa vital el joven accede a la vida adulta. Los jóvenes aparecen con sus inseguridades y miedos a través de varios motivos temáticos, como *el día de mañana*, *el fin de carrera*, la prueba iniciática o el viaje. Pero la mirada de Del Amo es positiva frente al cambio. Los adolescentes, a pesar del miedo a hacerse adultos, encuentran su lugar en el mundo. Son chicos que aprenden a comportarse con responsabilidad, de forma independiente y madura; también ven el mundo con optimismo.

## Amistad

La amistad es un tema importante de Montserrat del Amo. Gómez del Manzano lo consideró como la temática fundamental en la obra de la escritora.

> […] la línea que atraviesa todas sus creaciones literarias es la de la amistad, la de la fuerza de la verdad en la compenetración de los individuos, la de la solidaridad más profunda. Esta línea de la amistad está presidiendo toda su producción para los niños […] los personajes de sus cuentos están sostenidos por una amistad, están impulsados y acogidos y defendidos por un amigo» (Fährmann y Gómez del Manzano, 1985: 58).

La editora de la escritora, Trini Marull, coincide en este punto cuando afirma que «la amistad es el asunto común que recorre toda su obra» (Marull, 2018: 8). En la clasificación establecida por Colomer, la estudiosa afirma que la amistad aparece vinculada a otras temáticas en la narrativa contemporánea dirigida al niño y adolescente. Se relacionaría con el tema de la construcción de la personalidad propia a través del entorno del personaje protagonista y, en concreto, de las relaciones interpersonales con sus amigos.

> El único género realista con suficiente peso específico en el corpus es la construcción de una personalidad propia (18,41 por ciento), y aún para obtener este resultado es preciso reagrupar los tres subapartados en los que se había dividido. Ni las relaciones interpersonales, ni la maduración personal alcanzan un porcentaje destacable y, por descontado, tampoco lo hace la descripción de las relaciones entre amigos que se ha revelado como un tipo de ficción inconsistente como modelo autónomo (Colomer, 1997: 188).

El amigo tiene una misión fundamental en la vida del protagonista, como puede verse en la obra de Del Amo. Hay numerosos ejemplos. En *Fin de carrera*, Emilio acompañado

de su mejor amigo, Luis, emprende un viaje de fin de carrera para visitar los Estudios Cinematográficos F. A. X. con la intención de entrevistarse con don Elías le Blanche, el director de *Hombres en la sombra*, una película que los dos chicos ven el día en que recogen las últimas calificaciones de la carrera. A pesar de lo peregrina de la idea, Luis no duda en acompañar a su amigo Emilio en el proyecto del viaje para encontrar a un director, del que ignoran si querrá recibir a los dos chicos recién graduados en la universidad. «Vamos a los Estudios Cinematográficos de la película de ayer. A Luis le pareció divertida la idea» (Amo, 1949: 27).

En *Patio de corredor* Mari Loli recuerda a Maruja la importancia de sus orígenes.

> La verdad es que Mari Loli había sido una amiga encantadora. Se plegaba a todos sus caprichos y hasta se dejaba mangonear un poco, porque la admiraba sinceramente. Maruja era la que elegía las películas del domingo, los paseos, las diversiones y hasta los libros, aunque la lectura no le gustase demasiado a su amiga.
> Estaban de acuerdo en todo, menos en el juicio negativo que Maruja había formado sobre su ambiente y su familia. Mari Loli oponía un silencio reprobador e incluso se atrevía a discutir sus críticas. Cuando Maruja había tenido un disgusto en casa o una pelea con sus hermanos, Mari Loli los disculpaba siempre. Los defendía con suavidad, pero tenazmente (Amo, 2009b: 77-78).

O le responde sinceramente cuando le pide su opinión sobre su modo de actuar «"Además, no es su estilo andar con insinuaciones e indirectas. Ella siempre mira a los ojos, habla claro y obra francamente". Así quiere actuar Maruja en adelante» (Amo, 2009b: 160). En «El precio de la libertad» María del Carmen ayuda a Angelita que ha querido separarse de su familia, a pesar de que no quiso seguir sus consejos. De nuevo, se observa que el amigo recuerda los orígenes.

> —Iré a por un taxi. ¡Ah! Se me olvidaba. María del Carmen me dió [sic] esto para ti.
> Se sentó en la cama —¡qué débil se encontraba!— a leer la carta. Las primeras frases cariñosas la enternecieron. ¡Ella sí que no la hubiera dejado sola y enferma en un cuarto de pensión!
> Después, un párrafo que tuvo que leer dos veces para entender.
> «Me he enterado que hay una vacante en la oficina. Tú podrías, si quieres, solicitar el traslado. No se lo he dicho a tus padres, pues todavía recuerdo tus frases de despedida. Así podrás elegir libremente entre quedarte allí, donde tan a tu gusto puedes moverte, o en volver con tu familia y tus viejos amigos, que tanto te queremos» (*Volad*, 94: 7 y 21).

En «Plumas de pingüino», aparece también la amistad de dos niños esquimales, Alk y Kene. A consecuencia del juego de los dos amigos, Alk queda sola sobre un bloque de hielo navegando sin control por el agua. Kene se queda preocupado por su amiga, hasta el punto de que no le importaría cambiarse por ella, para librarla del peligro.

> Kene se queda muy triste y preocupado. ¡Si al menos fuera él quien se encontrase en esos momentos sobre el témpano, flotando a la deriva! Es valiente y fuerte. Tiene un cuchillo de diente de morsa y lo sabe manejar. Podría hacer frente al oso blanco si alguno se acercase nadando. Aún no había cazado ninguna foca, pero estaba seguro de conseguirlo. Se habría alimentado con su carne y con su grasa hasta encontrar una flotilla de cazadores que lo devolvieran de nuevo al iglú familiar. ¡En cambio, Alk! No era más que una niña. Podía morirse de miedo antes de que Kene hiciera algo para rescatarla (Del Amo, 1987: 56).

Kene acude a los adultos a pedirles ayuda para rescatar a Alk. El niño esquimal hace todo lo posible por auxiliar a su amiga. «Alk esperanzada, mira hacia el mar. Y ve una flotilla de canoas navegando entre los témpanos de hielo. En la más rápida, va Kene. Pronto alcanzan la orilla y todos rodean a Alk, muy contentos, queriendo saber de sus labios sus aventuras» (Del Amo, 1987: 73).

La amistad también pueden ejemplificarla personajes animales. En «Dos valen más que uno», la amistad entre el hipopótamo y el pájaro sirve para que los dos animales unan sus fuerzas, de forma que el hipopótamo, cuando quiere ver a distancia desde lo alto, le pide a su nuevo amigo que vuele.

> —¡Pero no puedo mirar por encima de los árboles!
> —¡No te preocupes por eso! Yo subiré volando y volveré a contarte todo lo que vea. ¿Quieres? […]
> El hipopótamo no volvió a ponerse triste. Al contrario, está muy contento, pues precisamente gracias a su cuello corto ha encontrado un buen amigo. Y ya se sabe: Dos valen más que uno (*Bazar*, 559: 5).

En *El Nudo*, en «La montaña canta», Gud es amigo de sus antiguos compañeros de juegos infantiles, Manu y Kimu. En este caso, la amistad le sirve al protagonista para madurar, pues le facilita el paso desde la infancia a la edad adulta. Los tres muchachos se encuentran en edad de abandonar la niñez. Ello implica renunciar a la vida que hasta ahora llevaban de niños. En la tribu, la tradición obliga a superar la Gran Prueba para demostrar sus dotes como cazadores a los adultos.

> Gud, Manu y Kimu lanzan gritos de triunfo.
> La destreza, la serenidad, el valor y la rapidez de reflejos de los tres muchachos han quedado patentes […]
> Superada la Gran Prueba y cargando con los trofeos, Manu, Kimu y Gud se dirigen a la aldea rodeados por los cazadores (Amo, 2007b: 9).

La amistad puede ayudar a sobrellevar la pobreza y la penuria. En *El abrazo del Nilo*, dos niños egipcios procedentes de familias pobres superan con su amistad lo infausto de sus vidas. Gaad es un niño nubio que sufre el desprecio de sus compañeros de escuela que presumen de egipcios puros, a excepción de Nut, la única niña que asiste a la escuela[171]. «Entre todos los que asisten a la escuela solo uno se muestra indiferente a los prejuicios, y es una chica: Nut» (Amo, 2008g: 45). En *Al Alimón, que se ha roto la fuente*, la amistad entre Singo y Naga nace de otra situación adversa inicial. Los dos niños deben ir todos los días a por agua a la fuente cercana a sus pueblos para llevarla a su familia. Así, superan con la amistad la realidad adversa en la que han nacido. «Y desde aquel día, Singo y Naga se guardan la vez en la cola de la fuente, entretienen la espera charlando y hacen juntos parte del camino de vuelta a sus pueblos, caminando felices, bajo el sol o la lluvia» (Amo, 2007c: 44).

En las obras de Del Amo, la importancia de la amistad se manifiesta especialmente en los grupos o pandillas de amigos[172]. Del Amo reconoció que el protagonismo del grupo aparece «en el conjunto de mi obra con una frecuencia significativa» (Amo, 1990b: 80). La amistad es el nexo de unión. Así, se ve en tres conjuntos de amigos que aparecen en la obra de la escritora. El grupo más conocido son los Blok. En un principio no se conocen, pero las circunstancias les unen, y acaban convirtiéndose en amigos[173]. Los Blok son cuatro niños, Rafa, Tere y su hermano Antonio y Mari Pili, que se conocen al mudarse sus familias al aislado Barrio Nuevo. Para la autora el grupo «resulta especialmente expresivo para tratar temas de marginación social, presente o pasada» (Amo, 1990b: 80). Al principio son vecinos solamente. Al trasladarse sus familias a vivir al nuevo barrio ubicado en las afueras de la ciudad pierden a sus amigos de la infancia y tienen que empezar de cero. Gracias a la primera aventura narrada en el primer libro de la serie, *Aparecen los Blok*, los niños se conocen y forman una pandilla.

> —Estoy pensando…— dice Rafa.
> ¿Qué se le estará ocurriendo ahora? Algo muy importante, seguro.
> —… que deberíamos inventar una firma especial para los cuatro.
> —¡Que sea facilita! —desea Mari Pili.
> —Algo que sirviera para todas las cosas de nuestro grupo.
> —¡Eso! Nuestro grupo —dice Tere—. Tenemos que ponerle un nombre.

171 «La joven «independiente» reconoce el corazón de las personas; por eso, ayuda a Gaad, ofreciéndole su asno para ir a la escuela, y le brinda su conversación amistosa» (Ortega, 2007: 578).
172 A propósito de los Blok dice Gómez del Manzano, «la mayor parte de las veces, los protagonistas-grupo están aglutinados por la amistad, por la misma familia, por un mismo trabajo y una auténtica colaboración» (Fährmann y Gómez del Mazano, 1985: 120).
173 «Sea como sea, tienen conciencia de grupo y así lo exponen» (Sáiz, 2008: 5).

—«Los Valientes Aventureros» —propone Antonio.
—eso suena a película del Oeste —protesta Tere.
—Pues entonces…
—¡Ya lo tengo! —exclama Rafa —. Se llamará «el Grupo Blok». ¿No os dais cuenta? Empezamos nuestra primera misión, ayudar a Andrés, con el blok en la mano. Nuestra firma secreta será el dibujo de un blok en pequeño. ¿Qué os parece?
—¡Estupendo! —se apresura a responder Mari Pili—. Un blok es fácil de pintar.
—El «Grupo Blok»… —dice Tere—, los «Blok»… ¡Me gusta!
—Suena muy misterioso —añade Antonio.
—Entonces, ¿decidido? —pregunta Rafa.
—¡Decidido! —responden a coro los otros tres (Amo, 1972b: 87-88).

Los niños se pelean en diversas ocasiones, sobre todo Antonio y Mari Pili debido a la diferencia de edad, pero la amistad mantiene unido al grupo, incluso en los momentos de peligro, cuando resuelve un misterio[174].

—¡Rabio porque tengo razón! —chilla Mari Pili —. Que andas ahora haciéndote el bueno, pero antes bien que te olvidaste de que los cuatro éramos amigos. ¡En seguida te olvidaste de Los Blok y del blok y de todas las aventuras que hemos corrido juntos y de que Rafa nos lo explica todo y de que Tere nos ayuda siempre, que hay que ver lo listos y lo buenos que son, y nosotros, como si no! De espaldas y desamigados por una tontería.
Antonio agacha la cabeza pensativo:
—En eso tienes razón. ¡No debíamos enfadarnos nunca más, pase lo que pase!
—Lo veo difícil —murmura Rafa, sonriendo —, porque vosotros dos, antes de que se os roce, ya estáis echando chispas.
—¡Bueno! Un enfado sin importancia, pase —dice Antonio, muy serio —. Pero de ahora en adelante, el grupo Blok estará siempre unido…
—…en las dificultades…
—…en el trabajo…
—… en el misterio…
—…con los ojos abiertos…
—…con ideas en la cabeza…
—…con el blok en la mano.
Las frases de costumbre. Las que repiten Los Blok, con ligeras modificaciones, cada vez que surge un problema y la unidad del grupo se resquebraja. Cuando parecen encontrarse en un callejón sin salida y han de darse ánimos para continuar el camino. O cuando se sienten optimistas y alegres, para aumentar su alegría y sentirse más amigos.
Al nombrar el blok, Antonio lo saca del bolsillo y, en seguida, los otros tres alargan la mano para cogerlo. Por un instante las cuatro manos se unen a través del blok, firmemente. Instante que aprovecha Tere para decir, interrogando a sus compañeros:
—¡Siempre unidos! ¿Prometido?
—¡Prometido! — responden a coro los otros tres (Amo, 1975: 23-24).

En cada aventura, los Blok harán nuevos amigos[175]. En *Aparecen los Blok* ayudan a Andrés; en *Alarma en el tren*, a José Pérez El maletilla; en *Los Blok dan en el blanco*, a los gemelos Antón y Ramón; en *Los Blok descifran la clave*, a Mariano; en *Los Blok y la*

174 «Los Blok también se enfadan y a veces discuten, pero siempre hacen las paces» (Sáiz, 2008: 6).
175 «En cada aventura surgen nuevos personajes» (Sáiz, 2008: 6).

*bicicleta fantasma*, a César y su hermano Federico; en *Festival Blok*, a Margarita; en *Pistas para los Blok*, al señor Vicente, Amparo y Vicentito; en *Los Blok se embarcan*, a Pepe y Santi y en *Excavaciones Blok*, a Álvaro Suárez. Los mismos niños son conscientes de que salen ganando, en sus casos de misterio, ayudando a los demás, porque conocen a nuevos amigos.

> Y siempre nos pasa lo mismo. Nosotros venga a presumir de que ayudaremos a fulano y mengano y de que haremos esto y lo otro y al final siempre salimos ganando. Ganamos buenos amigos, diversión, regalos […]
> Pero Tere y Rafa entienden a fondo lo que está pensando Antonio y no acierta a explicar. Le pone Rafa una mano en el hombro y responde muy serio:
> —Tienes razón. Siempre pasa lo mismo. Se da un poquito y se recibe mucho más… (Amo, 1974: 32).

La segunda pandilla son los Rosca. Protagonizan una serie de relatos publicados en *Molinete*. Los Rosca responden también al grupo de amigos unidos por el sentimiento de la amistad. Viven en el pueblo ficticio de Villanueva (trasunto de Gavilanes en Ávila). Son: Pedro, Teo, el Rubio y Juan. A ellos se suma una niña, Ana María, y un niño nuevo, Javier.

> Se me acaba de ocurrir un nombre para nuestro grupo. Se llamará el grupo Rosca.
> —¿Rosca? —pregunta Teo, extrañado.
> —Sí, desde luego… ¿No te das cuenta? Grupo Rosca. Porque estamos dispuestos a «enroscar» donde sea. A ser amigos de todo el mundo. A arreglar cualquier problema, para que todo funcione a las mil maravillas. ¿Qué os parece?
> —¡Formidable! —contestan a coro Teo, Juan, Ana María… y Javier (*Molinete*, XV, 9: 7).

Y el tercer conjunto de amigos son Los Disco. Protagonizan una serie de cuentos publicados en *Luna Nueva*. Se trata de un grupo unidos por la afición a la música.

> —¡Eso es lo que somos ¡Un conjunto de amigos [sic]
> Fernando, don Ramón, Ana, doña Margarita, María Pilar y Teo. Una serie de personalidades, una curiosa suma.
> Ana piensa a toda velocidad.
> —Todos los «conjuntos» tienen su nombre. Los Bravos, Los Rock, Los Mustang… y nosotros ¿cómo nos vamos a llamar?
> Cuando Ana pregunta es que tiene una idea. Por eso rechaza de plano los nombres propuestos por los demás —Juventud, Aire libre, Los amigos— y lanza al fin:
> —Deberíamos llamarnos «Los Disco».
> Asombro general.
> —¿Por qué?
> —Muy sencillo, porque nos conocimos gracias a los discos, un disco fue el motivo de nuestra primera investigación y…

> —¿Todavía más?
> —¡Falta lo más importante! Hemos salvado la vida de una madre, un hijo y un perro precisamente cuando estábamos aguardando que cambiaran el disco en el paso de peatones.
> Aplauso general. Se aprueba por unanimidad el título del conjunto.
> Desde ahora se llamarán «Los Disco» (*Luna Nueva*, 5: 5).

En la obra de la autora, la amistad vence a otros factores que podrían impedirla. Uno de ellos es la diferencia cultural. Este tema aparece en el tiempo a lo largo de la trayectoria de Del Amo, desde sus primeros escritos a los últimos. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, Otto y Freddy se separan por la diferencia de pensamiento. «Somos, éramos —rectificó, acordándose de la despedida—, éramos los mejores amigos del mundo. Siempre estábamos juntos […] Hasta que Otto se fué [sic]» (Amo, 1948: 128). Los dos amigos se separan ya que Freddy tiene intención de destruir la vieja ciudad, en cambio, Otto no quiere construir una nueva urbe. En el último momento Freddy logra entender a Otto. «¿Tú aquí, Otto? Ya no morirá la ciudad. Tú tenías razón, Otto. Era injusto» (Amo, 1948: 151). En el cuento *Montaña de luz*, que fue llevado a historieta por Del Amo con el título «La película», Juanito, el hijo del guardia nocturno de una fábrica, se convierte en actor. Viaja a África para grabar una película. Allí conoce a un niño negro, Mojamé, del que se hace amigo sin apenas entenderse con palabras.

> Durante el rodaje de «En busca del Ko-hi-noor», los dos chicos habían inventado un lenguaje especial para entenderse. Así, el morito, además de sus sonrisas, comenzaba a emplear unas cuantas palabras de castellano de las que Juanito, en calidad de maestro, estaba muy orgulloso, pero que provocaba la risa de todos los demás.
> Juan y Mojamé llegaron a hacerse grandes amigos (Amo, 1953: 76).

De argumento parecido es el relato «El ancho mundo». Pero aquí la amistad surge a través de la correspondencia de dos niñas, la española Carmen y la alemana Mónica, que empiezan a cartearse para que aquella mejore su alemán. Las dos niñas aprenden que, a pesar de ser de dos países distintos, tienen cosas en común, como la guerra vivida o la costumbre de poner el árbol de Navidad.

> Cuando salen juntas, al verlas charlar y reír, nadie diría que hace tan poco tiempo se ignoraban en absoluto y que una barrera de kilómetros, educación e idioma las separa. ¿Las separa o las une? Es, precisamente, la dificultad de comprensión lo que las ha inclinado a ser comprensivas (*Volad*, Almanaque 1956: 45).

En *Soñado mar*, tres hermanos viven en Villacampos de Abajo, un pueblo del interior en el que cada vez quedan menos habitantes. Como se sienten solos deciden mandar un mensaje en una botella a través del río del pueblo. El mensaje pone: «Estamos solos. Rodeados de tierra por todas partes» (Amo, 2006d: 189). Cuando piensan que no van a recibir respuesta, llega el cartero del pueblo con un paquete. En él, les mandan de vuelta su botella que contiene un barquito de madera. Lleva un papel escrito en portugués. «Manuel trata de descifrar lo que está escrito en el papel, cosa nada fácil porque está en una lengua extraña: en portugués, seguramente. Apoyándose en las palabras parecidas y adivinando las demás, avanza lentamente en su lectura» (Amo, 2006d: 198).

> El mensaje va mucho más allá de las palabras y está muy claro: Manuel y sus hermanos ya no se sentirán nunca más náufragos de tierra dentro. No están solos en una isla desierta. Nadie está sólo. Basta pedir ayuda, basta tender la mano para encontrar la de un amigo que la estreche con fuerza a través del mundo (Amo, 2006d: 199).

Un argumento parecido se encuentra en los relatos en prensa «La cometa en España» y «La cometa en el Japon» [sic], en los que gracias a una cometa dos niños españoles se hacen amigos de dos chicos japoneses. María y Tomás encuentran una cometa japonesa; deciden echarla a volar de nuevo. A pesar de la lejanía geográfica de los países y la diferencia cultural; el juguete une al grupo de niños.

> —¡Pues sí que ha sido un viaje largo!
> —«Se llaman Tokanagui y Karoyama. Tokanagui tiene doce años y Karoyama diez. Van a la escuela y son chicos simpáticos y estudiosos. Dicen que quieren ser amigos vuestros».
> —¡Y yo también! ¡Tengo dos amigos japoneses! ¡Estupendo!
> —«Que les escribáis pronto, contándole muchas cosas de España».
> —¡De prisa! ¡Papel! ¡Sobre! ¿Dónde está el bolígrafo?
> —«Yo les traduciré vuestras cartas y os escribiré su respuesta. ¿De acuerdo?»
> —¡De acuerdo!
> —«Recibid un cariñoso saludo de vuestros amigos japoneses Tokanagui y Karoyama, otro de este misionero. P. Luis García.» —termina María de leer.
> —¡Ahora mismo les vamos a escribir! ¡Volando!
> —Sí, volando. Igual que llegó la cometa.
> María y Tomás sonríen, pensando en sus nuevos amigos japoneses (*Bazar*, 501: 15).

En *El abrazo del Nilo*, la aventura en piragua por el Nilo de Antonio y Carlos Manuel consigue que varios chicos de diferente cultura se hagan amigos[176].

176 Lara y Ródenas piensan que «el lector realiza un viaje desde España hasta Egipto» (2007: 587) o que «Carlos Manuel y Antonio, cuyo objetivo es descender el Nilo en canoa, van sumergiéndose paulatinamente en el paisaje y las costumbres egipcias» (2007: 588). Y más adelante: «Se acerca a la inestimable magnificencia de Egipto, pero rescatando aquello que verdaderamente puede enriquecernos, sin dejar de exponer otros aspectos menos atractivos de esa otra cultura» (2007: 588). Quiles define *El abrazo del Nilo*

> —Lo empezamos como una prueba deportiva, y se nos ha convertido en una estupenda aventura humana —comenta Antonio.
> —Yo buscaba un buen palista para la piragua y resulta que he encontrado a un verdadero amigo —dice Carlos Manuel.
> —¡El Nilo Rojo nos ha alcanzado de lleno! Este año la crecida ha sido de amor, de amistad y de sorpresa. Nut, Gaad, Yella, el viejo Haken… Hasta hace nada unos desconocidos. Y ahora, ¡amigos para siempre!
> —Sin olvidar al intérprete, a este americano del contrato, al danés de los nudos, al australiano, al coleccionista de maquetas… y a todos esos —termina Carlos Manuel, señalando el montón de cartas—. ¡A todos nos ha unido para siempre el abrazo del Nilo! (Amo, 2008g: 133).

Otro factor que la amistad supera es la diferencia social de los personajes. En la obra teatral *La fiesta*, Pedro comprende que los amigos son más importantes que el dinero que su posición le permite. El niño esperaba disfrutar de la feria con el dinero que le han dejado sus padres, pero en cambio aprende que ayudando a los demás gana mucho más, pues descubre la amistad verdadera. En *El turbante rojo*, el príncipe Kuru Arayanta Prajati vislumbra desde la ventana del palacio a un grupo de niños; escapa para jugar con ellos. En el fondo, lo que busca al fugarse es la amistad con niños de su edad, lo que no le proporcionan ni las riquezas ni su condición de príncipe.

> El príncipe tiene preciosos juguetes: títeres de madera vestidos de rajás y princesas; tigres, elefantes, leones y caballos de piel rellenos de serrín; un arco con flechas y un tablero de ajedrez con piezas de marfil, pero ahora desea unirse a esos niños que juegan en la calle con el barro y la arena. Y está dispuesto a conseguirlo (Amo, 2015: 20).

La amistad también triunfa a pesar del origen del personaje, bien proceda de la ciudad o bien del pueblo. En *Montes, pájaros y amigos*, Martín González se encuentra con dos niños con los que entabla amistad, a pesar de ser de mundos y edades distintas. Una niña llamada María Sole que prefiere que la llamen María Sola.

> Martín se agacha hasta ponerse a la altura de la niña. Le obliga a levantar la cara y a mirarle de frente:
> —¿Y como amigo? —le pregunta muy serio—. ¿Te valgo como amigo?

como «un encuentro de culturas a través de dos aventureros adolescentes» (2010: 342). Torrecilla: «La cultura árabe vuelve a ser el telón de fondo; el encuentro entre hombres y mujeres de otras culturas y de costumbres diferentes supera fronteras, sobre todo cuando los valores de humanidad, tolerancia y generosidad prevalecen sobre cualquier diferencia racial, religiosa o cultural, procurando siempre un acercamiento o conciliación» (2015: 115). También en las reseñas periodísticas se destaca este mensaje: «Es una historia de amistad, del encuentro de dos culturas» (VV. AA., 97: 25); «se trata de una historia en la que la amistad y la solidaridad están muy presentes, además de respaldar el espíritu aventurero y la importancia del encuentro entre culturas» (*La Voz de Galicia*, 15-IV-2015: 6).

> A María Sola le brillan los ojos a medias, de emoción y de alegría. Y responde que sí, moviendo afirmativamente la cabeza (Amo, 2011e: 37).

Ejemplos parecidos se encuentran en relatos, como «Las eras» o «El nuevo», o en la obra teatral «El marciano». En esta obra de teatro, un niño procedente de la ciudad llega al pueblo. Como no conoce a nadie, debe buscar nuevas amistades. Al final, Jaime conseguirá ser aceptado entre los niños al curar a Colás, que se ha herido. En «El nuevo», Javier llega procedente de la ciudad para quedarse temporalmente a recuperar la salud en la casa del pueblo de sus abuelos. Sin embargo, los chicos del pueblo no le aceptan fácilmente, pues pertenecen a dos mundos diferentes, el urbano y el rural. Javier arregla el tractor y el arado mecánico del pueblo al encontrar las piezas que faltan. Gracias a su ayuda, los chicos lo aceptan en su pandilla.

> Teo, el gordito, murmura al oído de Pedro, el jefe:
> —¿Qué te parece si le dejamos entrar en el grupo?
> Como Pedro no contesta inmediatamente, insiste:
> —Se lo ha ganado. ¿No te parece?
> —Sí, desde luego… (*Molinete*, XV, 9: 7)

La diferencia de edad que, podría ser un impedimento, tampoco impide la amistad entre personajes diferentes. En *Montes, pájaros y amigos*, María Sola y Pedro Chico no se llevan muy bien. Para el chico, María es una niña. «¡Vaya con la pequeñaja! Siempre está a la defensiva» (Amo, 2011e: 42). Poco a poco, los chicos se van haciendo amigos.

> Ahora María Sola reacciona:
> —¡Bruto, más que bruto!
> Pero a pesar de todos los insultos se va detrás de él, monte arriba, intrigada […]
> Y todavía se atreve a protestar, al irse quedando rezagada:
> —¡No corras tanto!
> Pedro Chico se para y le tiende la mano.
> Incluso ahora María Sola aprovecha la ocasión para zaherirle:
> —¡Huy, qué fino!
> —¿Yo? Siempre que puedo, que tú pinchas más que un erizo. Hoy, ¡menos mal!, parece que estás de bromas (Amo, 2011e: 67).

Al final de la novela, culmina el proceso de amistad entre María y Pedro.

> —Entra tú sola. Es mejor. Así sabrán desde el primer momento cómo eres: valiente, decidida…
> Se muerde la lengua a tiempo para no añadir «arisca» y continúa:
> —Si alguien te pregunta si tienes hermanos mayores le respondes que Pedro Chico te defiende. Que se enteren bien (Amo, 2011e: 101).

Aunque es cierto que se insinúa un posible amor. Cuando María Sola descubre que Martín se marcha con su novia, Pedro Chico le dice: «Y yo me quedo. ¡Nosotros nos quedamos! ¿Te das cuenta? ¡Eso es lo bueno!» (Amo, 2011e: 100).

En *Animal de compañía*, el lector asiste a la amistad entre Mario y don Gerardo. Los dos personajes se encuentran solos en la gran ciudad por diferentes motivos, a consecuencia de sus edades[177]. Mario es solo un niño. Sus padres no pueden atenderlo. Su padre casi siempre está ausente debido a que tiene que viajar por su trabajo; su madre en paro se ha dado a la bebida. Por su parte, don Gerardo es un anciano ya jubilado. La amistad surge primero como un juego. El niño le propone al anciano ser su animal de compañía. Los dos personajes, con una diferencia de edad notable, acaban siendo amigos. Para ellos, la amistad es su tabla de salvación; su arma para vencer la soledad que ambos padecen.

> Todo empezó de pronto, como un juego, a partir de un anuncio de un perro perdido. Ni Mario se ha tomado nunca en serio lo de ser un animal de compañía ni yo le he tratado como a un perro.
> «La verdad es que yo me sentía solo y Mario también, y nos hicimos amigos y ahora nos hacemos compañía el uno al otro. ¿Acaso es delito ser feliz? ¿Va en contra de la Constitución tener buenos amigos? Yo soy un hombre cabal y siempre he respetado a mis semejantes. Nunca he ofendido a nadie ni he ido en contra de lo que llaman «los derechos humanos».
> Los padres de Mario escuchan atentos al señor Gerardo; el cachorro mira al amo, sorprendido al oírle tantas palabras seguidas y tan bien dichas, y los vecinos aguardan la continuación del discurso en un respetuoso silencio.
> —Amo y cachorro nos llamamos por juego. Y al fin y al cabo, todos somos… ¿cómo se dice? ¡Ah, ya sé! Animales racionales, aunque algunos no sepan obrar razonablemente (Amo, 2008i: 101-102).

La amistad entre personas de diferente edad aparece reflejada en los relatos protagonizados por la pandilla de Los Disco. Se trata de un grupo formado no ya por niños, sino por jóvenes que se hacen amigos de un matrimonio de ancianos, don Ramón y doña Mercedes. La amistad con los jóvenes les aporta a los ancianos la alegría de la juventud.

177 Un tema actual de la literatura infantil como puede ser la soledad en las grandes ciudades, dentro de las familias. A este respecto, Hiriart asevera que la obra «tiene como núcleo la soledad en que hoy vivimos inmersos» (2000: 108). Rodríguez: «Otro tema de actualidad trata la autora en esta obra; la falta de afecto que experimentan los niños por problemas de sus padres y la soledad que sienten los ancianos que no tienen familia» (2004: 265) y concluye: «la amistad, el afecto dentro del hogar, la compañía, la obediencia, el respeto a los ancianos, y sobre todo la "ternura", son los principales valores que descubrimos en esta obra» (2004: 265-266). Y Torrecilla: «La situación social descrita es relevante y más cuando son muchas las personas, mayores o niños, que se encuentran en circunstancias similares» (2015: 127-128).

> 25 de diciembre. Ambiente de fiesta en el comedor de la casa vieja. Están encendidas todas las luces de la lámpara y brillan sobre la mesa las finas copas de cristal.
> Doña Mercedes trata de hacer memoria. ¿Cuándo sacó por última vez la cristalería? Veinte o treinta años atrás. Pero ahora se les ha entrado por la puerta la alegría de los jóvenes y todo es poco para celebrarlo (*Luna Nueva*, 3: 15).

La amistad a pesar de la diferencia de edad se da también entre chicos y chicas en *Velero de tierra y mar*. Jorge y Luis están preparándose para participar en el Campeonato Nacional de Vela con el velero Dragón Primero. En sus preparativos cuentan con la colaboración de Los Ratas. A pesar de la diferencia de edad de Los Ratas, la ayuda resulta fundamental.

> —Podemos ser amigos —propone Paula muy sonriente.
> —¡Cuidado con mi hermanita! —recomienda Moncho—. Aunque esté de buenas sigue siendo peligrosa.
> —¡Tú, a callar! —replica la chica.
> Y continúa, muy amable:
> —Jorge, Luis, tengo el gusto de presentaros a Los Ratas, la panda más famosa de todo el barrio.
> Son una docena, entre chicos y chicas de diez a doce años (Amo, 1989: 26).

También en el cuento «Cucú, cantaba la rana», un niño entabla amistad con personas de diferentes edades, sin que ello se convierta en un obstáculo. Rafa, a la salida del colegio, espera a su madre en la plaza. Allí el niño conoce a Rosa, una chiquilla más pequeña que él que, por su parte, aguarda a su abuela. Los dos niños para entretenerse ayudan a cruzar el semáforo a las personas que pasan por la calle. Así, entran en conocimiento de distintos tipos de personas, siguiendo la letra de la canción de cuna que da título al relato: una señora, un caballero y un estudiante. Los dos niños, junto con un anciano, ayudan al estudiante en sus tareas del colegio. De esta forma, se hacen amigos, a pesar de la diferencia de edad. «Y desde entonces, todas las tardes se reúnen en ese banco de la plaza, junto al semáforo, para charlar y compartir lo que cada uno sabe y tiene, como buenos amigos» (Amo, 2006e: 44).

La amistad a veces no surge fácilmente, sino que es un proceso paulatino. Esto se observa en «El diario de Viti». En el relato, Viti cumple quince años. El día de su cumpleaños, su madre recibe la visita de una amiga de la infancia, Carmen, y su hija Marisa. Esta acaba de perder a su padre. A petición de su madre, Viti avisa a Josefina de la visita de Carmen. Ella y su hija María José acuden a pasar la tarde en la casa. A diferencia de con Marisa, Viti y María José son buenas amigas debido a que tienen

contacto diario. Poco a poco, las niñas se dejan llevar por la emoción de sus madres rememorando el pasado que unía a las amigas adultas, de esta manera, también las hijas se sienten conectadas. Ello provoca que brote el sentimiento de la amistad. El mensaje final del relato es que la amistad ayuda en momentos duros, como el fallecimiento de un ser muy querido. «Me ha dicho que tenía razón, que se debería escribir todo lo alegre para leerlo después cuando se está triste. Seguro que pensaba en la muerte de su padre. Yo no he sabido qué contestarle y le he estrechado la mano en silencio. Ya somos amigas» (*Volad*, 161: 11). En el relato «Los dos amigos» de *Cuentos para contar* no triunfa el amor. Dos muchachos, «ilusionados y contentos» «decidieron abandonar el pueblo y salir en busca de lo desconocido» (Amo, 2011d: 11-12). En el camino, un oso les ataca, de forma que el muchacho rubio se sube a la copa de un árbol, pero el moreno se salva por los pelos. La prueba pone en evidencia la amistad de los dos chicos. El tema es la falsa amistad: «¿Quieres saber lo que me ha dicho el oso? Que me aparte de los falsos amigos» (Amo, 1986: 27).

Como se ha podido comprobar, la amistad aparece en numerosos títulos de Montserrat del Amo, como temática principal o complementaria. En estos casos la amistad es un tesoro que debe ganarse con esfuerzo, a pesar de las diferencias que puedan separar más que unir a las personas. En la obra de Del Amo, la amistad triunfa, pero prevalece el mensaje de que hay que demostrarla con hechos más que con palabras.

## Amor

El tema del amor se ha incorporado en la narrativa juvenil contemporánea en los últimos años. Colomer encuentra como motivo de su inclusión la alta presencia de escenas de sexo que los niños y jóvenes ven en los medios de comunicación. «Probablemente, la gran presencia del sexo en nuestra sociedad a través de infinidad de productos culturales ha hecho aún más evidente la artificialidad de una literatura aséptica en este campo» (Colomer, 1998: 219). En el tratamiento del tema en la narrativa juvenil, Colomer destaca que se lleva a cabo con condicionamientos morales.

> Efectivamente, el tema se circunscribe a las obras que tienen protagonistas adolescentes, aparece siempre al final de la obra —después de que el lector ha asistido a un largo proceso de enamoramiento— y, normalmente, se limita a la descripción del primer beso (Colomer, 1998: 220).

Moreno habla de que en los libros para niños y jóvenes «se pueden apreciar la heterogeneidad, la dependencia y el sentido de donación del amor, así como su arcano, generado o ligado al origen o surgimiento, y también a las diferentes direcciones que toma, se abre hacia todo lo existente» (2006: 483).

En la obra literaria de Del Amo, el amor aparece como temática. Se pueden establecer dos líneas diferentes respecto al tratamiento del amor: en primer lugar, aparece la amistad pura en la infancia que es semilla u origen de un amor posterior, y en segundo lugar, el amor ya entre adolescentes y adultos.

El amor surge muchas veces de la primera amistad de la infancia. Dos niños que son amigos acaban compartiendo el sentimiento del amor de adultos. En *La piedra y el agua*, Titul y Cosla están unidos por un sentimiento profundo que comparten desde la infancia en la tribu. Titul se traslada a una aldea romana en donde llega a ser Tulio, el joven arquitecto. En ese momento, se reencuentra con su antigua compañera de juegos. Con ella recupera sus orígenes; es el nexo de su pasado y futuro.

> Titul, al que los romanos llaman Tulio, terminado el camino del agua, tomó de la mano a Cosla y salió del poblado. Sabemos que ha vivido y trabajado en distintas ciudades, hasta en la misma Roma, sin olvidar jamás la tribu ni la memoria de la tribu, pues siempre se ha hecho llamar por todos Tulio el Hispano (Amo, 2000: 190).

En *La casa pintada*, la relación de Chao y Li es muy especial, aunque no se hable de amor. Los dos personajes se conocen desde niños[178]. El bisabuelo de Li prohíbe a su nieta relacionarse con Chao debido a los locos deseos del chico de tener una casa pintada como el emperador de China. Sin embargo, ante la prohibición la niña va siempre detrás de Chao. Un día, Li salva a Chao de un incendio que ha producido sin querer el chico.

> Pero Chao sabía muy bien lo que había pasado en realidad. No le había hecho falta volver la cara para saber quién estaba a su lado, también en los momentos de peligro.
> —Li —murmuró bajito, quitándole por primera vez el Kum del apellido, porque en adelante ya no había para él más que una Li en el mundo: su Li.
> Se lo diría en cuanto consiguiera verla cara a cara.
> El nombre le sabía a nuevo.
> —¡Li… Li… Li…! —repitió cien veces, saboreándolo (Amo, 2008h: 62-63).

178 «[…] el chico protagonista, Chao, encuentra la amistad sincera en una niña, Li, de quien aprende y a quien admira» (Ortega, 2007: 579). Y: «El valor de la amistad, marcado por la fidelidad, el compañerismo y la solidaridad, viene definido en la figura de la dulce Li; la amistad de la pareja representa la fuerza y el valor de la unidad» (Torrecilla, 2015: 121).

Cuando Chao decide participar como equilibrista en el festival del Año Nuevo y, una vez ganado el certamen, poder entrar en Palacio; Li, que ha adivinado sus planes, se ofrece a ayudar al chico. Por eso Li le propone un futuro común:

> —Juntos ganaríamos en el próximo festival del Año Nuevo —añadió Li, convencida.
> Para demostrar que había adivinado totalmente los planes de Chao, remachó su propia respuesta añadiendo:
> —Y viviríamos en una Casa Pintada para siempre. ¿Qué me dices a eso?
> —Que, bueno…, que podemos probar… —respondió Chao poniendo todavía dificultades, aunque lo estaba deseando (Amo, 2008h: 99).

En *Andanzas del Cid Campeador*, Rodrígo Díaz de Vivar ya de niño está enamorado de Jimena. Siendo unos niños, Rodrigo salva en la feria a Jimena de un toro que se ha escapado y ataca a la muchacha, ante la admiración de todos. Con veinte años, Rodrigo y Jimena se trasladan a vivir a la corte al servicio de los reyes. Aunque la pareja se quiere, sus dos familias se encuentran enemistadas. Es un amor imposible. Jimena con su astucia consigue que el Rey avale la boda de los dos jóvenes enamorados desde niños. De esta manera, Jimena y Rodrigo acaban cumpliendo el amor que se profesan desde niños, y se casan para unir sus vidas para siempre.

> Rodrigo saluda a Jimena con una reverencia, barriendo el suelo con su gorra de terciopelo.
> Jimena sonríe al reconocer la gorra, pues es la misma que llevaba Rodrigo años atrás en la feria de Burgos, adornada ahora con una pluma nueva.
> La gorra vieja y la pluma nueva significan que Jimena y Rodrigo van a cumplir por fin su amor de niños.
> El obispo los casa en el altar mayor y las campanas de la catedral repican al vuelo (Amo, 2011: 41-42).

En *Al pasar la barca*, una niña que vive en las montañas entabla amistad con el barquerito que le cruza el río para asistir a las clases en el colegio del pueblo. La amistad mueve al barquero a no cobrar a la niña su viaje.

> —Barquerito, ¿me quieres cruzar el río para volver a casa?
> El barquero contestó que sí con la cabeza, la ayudó a embarcarse, empuñó la pértiga, la hincó en la arena e impulsó la barca, como meciéndola.
> Al llegar a la otra orilla, la niña le tendió una moneda y el barquero la rechazó, diciendo:
> —Las niñas bonitas no pagan aquí.
> —¡Gracias! (Amo, 2004b: 20-23).

En el desenlace de la narración, los dos personajes quedan navegando en el mar eternamente. «Empujados por el viento, de día iban al encuentro del sol y de noche se

dejaban guiar por las estrellas. Y aún están navegando sobre las olas» (Amo, 2004b: 42-44)[179].

En *El Nudo* el desenlace queda en suspenso. El lector no sabe si el amor triunfa, ya que únicamente se insinúa el sentimiento[180]. Gud y Ara sienten un sentimiento especial que los une desde la infancia. Aun sabiendo que las mujeres no deben aprender a usar el arco, Gud enseña a Ara a confeccionar y manejar el arma. Cuando el chico y la muchacha se separan por primera vez a causa de la guerra, Ara siente un sentimiento de pérdida y miedo por Gud, semilla del primer amor. «Hace dos lunas que su antiguo compañero de juegos, el que le enseñó en secreto a fabricar y a manejar un arco, está lejos de la aldea. Hace dos lunas que Gud, distante en el espacio, está más cerca que nunca en su corazón y en sus pensamientos» (Amo, 2007b: 48).

No siempre es posible el amor nacido de la amistad. Así sucede en *La piedra de toque* debido a la muerte de uno de los personajes. Carlos Alberto sufre una depresión debido al fallecimiento de su amiga Marián. Es el primer contacto para el joven con la muerte. Por eso le afecta tanto. Su madre no entiende este amor juvenil. «Opina que un amor de quince años es algo muy ligero, que llega, y roza, y pasa y apenas deja huella» (Amo, 2009c: 28). El fallecimiento de Marián afecta a Carlos Alberto doblemente, porque le muestra el significado de la muerte por primera vez.

> Siempre me gustó Marián. De niño me parecía a medias esa hermana que no teníamos, y al mismo tiempo un compañero de juegos, el más audaz en ocasiones, como si entre Jorge Manuel y yo quisiera hacerse perdonar que era una niña, y que jugaba otras veces a agrandar la distancia haciéndonos rabiar, recordando de pronto que ella era una niña, y sorprendiéndome siempre y acompañándome a ratos y atrayéndome siempre. No voy a negar ahora que la quería. Pero no era sólo esa clase de amor lo que sentía cuando estuve en su alcoba, su mano entre las mías, quemándome su fiebre, sabiendo que podía morir. Que se moría. Que yo también iba a morir. Que con su muerte yo también, en cierto modo, me moría (Amo, 2009c: 29).

El amor entre adolescentes aparece en varias obras y relatos de Del Amo. En *¡Siempre toca!*, los personajes de la comedia del arte, Pierrot y Colombina viven una historia de amor sobre el escenario. Pierrot, lejos de ser el personaje tímido del género, declara su

179 García Rivera: y Campos: «La narración de M. del Amo puede parecer abrupta en el sentido de que no procura un final «realista» a la trama, sino que deja un final abierto y evocador, porque la niña y el barquero «aún están navegando sobre las olas» (2008: 3). Y también: «El barquero y la niña buscan un destino, sobre el que la narrador [sic] no sabe más que «aún están navegando sobre las olas» (2008: 4).

180 «A lo largo del relato además del respeto a las mujeres y la amistad se intuye el amor de pareja como compañía en el camino hacia un mismo horizonte» (Moreno, 2006: 106). Y: «El amor de pareja aparece ligado al final feliz» (Moreno, 2006: 107).

amor en escena a Colombina, que no es la chica egoísta y presumida prototípica. Pierrot decide confesar su amor a Colombina, en vez de seguir el guion marcado por el texto original de la obra.

> COLOMBINA.— En cambio Pierrot está haciendo su papel mejor que nunca.
> PIERROT.—(*Hablando consigo mismo*). De esta tarde no pasa. Tengo que buscar las más bellas palabras para contarle mi amor a Colombina (Amo, 2012b: 55).

En el argumento central de *Fin de carrera*, Luis teme declararse a Avalancha, porque no tiene nada que ofrecerle, salvo su futuro como médico; piensa que su amor no está a la altura de ella. Pero su amigo Emilio le convence de lo contrario. Luis declara su amor a la chica.

> María Pilar. Yo no tengo nada. No puedo ofrecerte nada. Sólo tengo mis manos. Mis manos, María Pilar, que no saben posar los pájaros, ni eternizar la primavera, ni aprisionar el sol como tus suaves blancas manos. Mis manos, que saben de la sangre y la angustia y la muerte. Dicen que son hábiles, María Pilar, y que vencerán en el quirófano a la sangre y a la angustia y a la muerte. Pero aun así, ¡son tan poco dos manos, María Pilar, yo, que quisiera dártelo todo! No sé si hubiera sido mejor no decírtelo y marcharme para siempre de este camino. Marcharme y recordarte como estás ahora, tan blanca bajo las estrellas. No sé si sería mejor no decírtelo, pero te quiero y te quiero y te quiero… (Amo, 1949: 163)

El amor correspondido influye a los dos personajes. Así, María Pilar ya no es la muchacha impulsiva y vivaz, que dio lugar a su apelativo cariñoso como Avalancha; sino, que atenúa su paso al del reflexivo Luis.

En varias ocasiones aparece el loco amor juvenil. En *Fin de carrera*, durante las fiestas de la patrona de un pueblo, un mozo desconocido le arrebata al alcalde el primer varal de las andas de la Virgen. El mozo se lo había prometido a su novia y, mientras ella pensaba que no lo conseguiría, él trabajó duramente en la siega hasta ahorrar el dinero necesario. «¡Qué gozo coger de la mano a la moza y llevarla hasta el primer varal de la Patrona! La sangre le cantaba en el corazón. Mi novia. Mi novia. Mi novia» (Del amo, 1949: 63). En este caso, el amor es capaz de conseguirlo todo, pero también de cometer imprudencias, como que el mozo desafíe al alcalde, la persona más poderosa de la zona. En «La nieve», el protagonista le hace una promesa a su amada, traerle la nieve a las tierras del Sur en donde vive. Pero el amor hace realidad los deseos imposibles. «¡Nieve, nieve, nieve! En medio del patio, toda nevada de flor de almendro, la muchacha morena sonreía feliz» (*Letras*, 142: 11). En «¡Esta mañana!» un estudiante universitario, habla con una chica,

del primer curso de la carrera, en el tranvía. Lo que parecía una mañana normal se convierte en excepcional. El amor juvenil ilumina la realidad cotidiana; descubre una mirada nueva en el día a día. «Parece mentira cómo nuestra tristeza o nuestra dicha hace cambiar las cosas delante de nuestros ojos. Cómo puede ser un mismo color, el mismo azul de un tranvía, un día trivial y monótono, y al día siguiente brillar al sol como un estandarte» (*Letras*, 149: 51). El amor juvenil se define en el relato porque anuncia nuevas esperanzas. Así, por ejemplo, se dice «un amor nuevo, estremecido de esperanzas, es el amor de los estudiantes» (*Letras*, 149: 50) o «yo soñé que por una vez en el mundo se abrían ante nosotros las puertas de la felicidad» (*Letras*, 149: 51).

En «La Rosaleda», el amor aparece en tres generaciones diferentes de la misma familia que comparten un mismo espacio, La Rosaleda del parque del Buen Retiro de Madrid. El amor juvenil se transforma en maduro a través de la primera generación. Cuando llegan los nietos, los tiempos han cambiado. Los abuelos no creen que su nieta María Amalia, siempre con prisas, sea capaz de amar como ellos lo hacían, frente a La Rosaleda. Pero se equivocan. «Es la voz de nuestra nieta que dice: —Vendremos todas las primaveras. Y él ha contestado: —Sí, todas» (*Letras*, 167: 12). Los tiempos cambian, pero el amor juvenil permanece inmutable. En «El chopo y la espuma» Pedro viaja a una ciudad mediterránea. Aunque castellano, el chico lleva en la sangre la cultura mediterránea heredada de su madre ya fallecida. En el baile de la sardana, coge la mano de una muchacha a la que sujeta fuerte.

> Cuando un mozo del pueblo quiso partir entre los dos el corro, él no lo consintió, apretando más aún la mano de la muchacha. Pedro no sabía que no abrir las manos bailando la sardana es señal de noviazgo; pero observó la sonrisa de la muchacha y se le puso el corazón de fiesta mayor (*Letras*, 191: 63).

El amor aparece reflejado con sus luces y sombras. Así puede verse en «Yo dije sí». La pareja se conoció en la universidad. La solidaridad les unió. Soñaban entonces con concluir sus estudios universitarios para dedicar sus primeros años de profesión a ayudar a los necesitados en África. El amor surge de un sentimiento común compartido por la pareja. Pero además el amor supera los obstáculos que se presentan, como el malestar de la familia de él porque se vaya a África y no prosiga la carrera profesional que esperan de alguien de su elevada condición. Por ello, el amor implica que, cuando se dice el sí, se acepte lo bueno, pero también lo malo. «A todo esto dije sí, por tres veces y por encima de la sonrisa maliciosa y la mano enguantada. También por encima de tu orgullo de

licenciado-obrero que ha estado a punto de distanciarnos. Sencillamente. Sí» (*Genial*, 14: 55).

El amor a veces es de difícil cumplimiento por diferencias ideológicas de los personajes. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, Freddy se enamora de Helma. El conflicto se origina pronto, pues Freddy representa al país vencedor de la guerra, mientras que Helma pertenece al país vencido. Así, se lo dice ella cuando lo conoce. «Tú eres el vencedor y puedes mandar» (Amo, 1948: 99). Si Helma representa la cultura de un país que no se debe suprimir, el amor es la fuerza que lleva a la comprensión del otro.

En *Los hilos cortados*, la diferencia social es el obstáculo que deben superar Yamel y Halide para culminar su amor[181]. Yamel es un pastor nómada, mientras que Halide es una muchacha turca dedicada a tejer alfombras. Pronto los dos chicos hablan de boda.

> Cuando tú vuelvas el año que viene, estaré todo el día trabajando en el taller. Y empezaré a tejer mi alfombra de bodas.
> —Nuestra alfombra de bodas —rectificó Yamel.
> Halide siguió hablando como si ni hubiera oído la última frase.
> —Ya he elegido los dibujos. La espiga, la rosa, la piña estarán en mi… en la…
> Yamel le sopló al oído:
> —En nuestra…
> Terminaron los dos a coro:
> —…¡nuestra alfombra de bodas!
> Y se miraron a los ojos, sonriendo (Amo, 2010c: 51).

Sin embargo, la familia organiza la boda de Halide con un pretendiente rico sin tener en cuenta los sentimientos de la chica. Cuando las cosas parecen más difíciles para los dos protagonistas, ocurre que los dos jóvenes se reencuentran en Ankara.

> Desde lejos Yamel salta y grita, tratando de llamar la atención de Halide:
> —¡Halide! ¡Estoy aquí! ¿No me ves? He venido para reunirme contigo. ¡Vengo a buscarte!
> Aturdida por el zumbido por el zumbido de los micrófonos y deslumbrada por los focos que le dan en los ojos, Halide no puede haberle visto ni oído todavía, pero da la casualidad de que en ese momento, la muchachita se adelanta, coge el micrófono y dice «*¡Gracias!*», como si sintiera su presencia y ya le hubiera reconocido entre la muchedumbre.

181 Rodríguez opina que el amor de Yamel y Halide en Los hilos cortados surge de la amistad en la infancia (2004: 160-161). Sin embargo, el libro apunta desde el principio al amor entre los jóvenes protagonistas. Es diferente, por ejemplo, a la relación entre Chao y Li en La casa pintada que siendo niños «se odian», ya más crecidos se hacen amigos y, por último, comparten la casa pintada. Torrecilla, por su parte, afirma: «Yamel y Halide se quieren pero pertenecen a mundos diferentes, ajenos y, lo que es peor, enfrentados. Su único deseo es poder llevar a cabo un futuro común compartiendo sus aspiraciones, sus alegrías y sus tristezas. Recorren un camino lleno de dificultades y luchan hasta ver conseguido su objetivo. No dudan en cortar de raíz con sus vidas anteriores, de ahí el título del libro, y empezar una nueva vida lejos del miedo y la opresión» (2015: 145).

> Instantes después, cuando se adelanta por segunda vez a saludar al público y a agradecer de nuevo los interminables aplausos, la sorpresa de Halide es inmensa cuando ve a Yamel, esperándola, al pie de las escalerillas del estrado (Amo, 2010c: 247-248).

En *El río robado*, vuelve a aparecer la diferencia social como un obstáculo para la relación amorosa. Carlos Miguel, el hijo de una familia pudiente de Guatemala, conoce a Carla, una chica de clase trabajadora. Ya en el primer encuentro, los jóvenes chocan debido a que pertenecen a dos mundos distintos. La relación entre Carla y Carlos Miguel al principio está marcada por los prejuicios de ella con respecto al muchacho por su elevada condición social. Poco a poco los dos chicos empiezan a colaborar juntos. La decisión de Carlos Miguel de proteger el río del pueblo frente a los intereses económicos de su propia familia es determinante para ganarse el amor de la chica. «Carla advertía la angustia reflejada en su rostro y compartía el dolor del que, para ella, ya empezaba a ser más que un compañero de equipo o un buen amigo» (Amo, 2010: 147). Sin embargo, los dos jóvenes tienen una realidad diferente. Carlos Miguel le propone a Carla que ambos continúen sus vidas con la promesa de un futuro juntos. «Entonces será el momento de independizarme y de empezar juntos una vida nueva» (Amo, 2010: 164).

En otras ocasiones hay que superar una serie de pruebas para conseguir el amor. En «La pastora y los tres hijos del leñador», tres hermanos buscan ganarse el amor de una pastora. La joven les somete a una prueba. «El mozo que quiera casarse conmigo tendrá que cortar un árbol, hacer una barca, echarla a las aguas del río y llevarme a vivir a la orilla del mar» (Amo, 1986: 42). El pequeño, a pesar de la falta de tiempo, no duda en socorrer a una anciana, que le ayudará a su vez para corresponderle el favor. De esta manera, el pequeño logra el amor de la pastora. «Y se casaron la pastora y el hijo pequeño del leñador y vivieron siempre a orillas del mar y tuvieron tres hijos y fueron felices para siempre jamás» (Amo, 1986: 48). En «La novia del vestido verde» se habla de la importancia de los objetos mágicos en los cuentos tradicionales para afirmar que en esta narración «el único talismán del héroe es el amor» (Amo, 1986: 68). El zar reúne a sus tres hijos para pedirles que busquen novia. Cada hijo debía ir en busca de su pareja; el día de la presentación en la corte el zar decidirá a su sucesor. El pequeño, que tiene peor suerte que sus hermanos mayores, no se arredra; supera las pruebas que le impone su padre el zar. El amor triunfa de forma que el pequeño es elegido como sucesor del zar. En *Tranquilino, rey*, cuatro príncipes llegados de los cuatro puntos cardinales se disputan el amor de Rosalía. Los padres de esta organizan una fiesta para que los príncipes se presenten ante ella. Tranquilino que, en un principio, no tiene nada importante que ofrecer

a Rosalía frente a los otros príncipes, salva el banquete al traer leña para los fogones que se habían apagado. De esta forma, demuestra su ingenio para vencer situaciones adversas, sin recurrir a la violencia, su generosidad al ayudar al que lo necesita, incluso que es capaz de hacer cualquier tipo de tareas, aunque no estén a la altura de un príncipe. Gracias a estas cualidades, Tranquilino consigue el amor de Rosalía.

> Tranquilino llegó sudoroso, con la capa desgarrada y la espada rota, oliendo a humo. Trató de pasar desapercibido, pero los padres de Rosalía le llamaron para que se sentara al lado de la princesa.
> Dorindo, Sabino y Valentín se miraron furiosos. No había más que ver cómo le miraban los padres y cómo le sonreía Rosalía para adivinar quién sería al final el elegido. Antes de que empezaran las pruebas, Tranquilino había vencido (Amo, 1990c: 36).

En *Mao Tiang Pelos Tiesos*, la Vieja Emperatriz de China organiza unas pruebas para buscar marido a la princesa Yin Li. Entre los pretendientes se presenta Mao Tiang, un chico aldeano que, después de escuchar el bando, quiere probar fortuna. Mao Tiang supera las pruebas del Consejo Imperial. El chico es presentado, entre los tres pretendientes finalistas, ante la princesa, como «el más sencillo de todos los concursantes» (Amo, 2009d: 71). Mao Tiang ofrece a la princesa como regalo el florecer de un loto en primavera. Cuando le enseña el loto, en ese momento el río se desborda debido a la crecida, pero el muchacho no duda en proteger el loto de la princesa a riesgo de su vida. Yin Li lo elige a él como su marido. «Yo elijo el florecer del loto como regalo y a Mao Tiang como marido y Emperador» (Amo, 2009d: 89).

Del Amo recurre al final abierto en varios títulos. En «Nuestros recuerdos», Marta Ros y Federico, compañeros de trabajo en la redacción de un diario, estrechan su amistad. Un día Federico tiene que sustituir al periodista de platina. Para celebrarlo invita a cenar a Marta. Al final del relato se despidan con un significativo «hasta mañana». En *Patio de corredor* se apunta al futuro común entre Maruja y Mateo, pero sin aportar más datos al lector. Maruja, que se ha fugado de casa durante unas horas, se tropieza con Mateo, recién llegado desde el pueblo a la ciudad. Aunque los dos muchachos solo comparten unas horas juntos, se adivina un futuro compartido.

> —Solo he querido asegurarme de que volveríamos a vernos. Hoy, mañana, pasado…
> —Mañana voy a clase —responde Maruja—. Espérame a las ocho y media a la salida de la academia […]
> —¿Hasta mañana, entonces?
> —¡Hasta mañana! (Amo, 2009b: 164-165).

*«El Sentao» y los Reyes* insinúa el amor entre Blanca y Juan. En cambio, el cuento original «Mi princesa», publicado en prensa previamente, es más explícito en el sentimiento. Hay varios pasajes que difieren en los dos textos. Así, por ejemplo, cuando Juan se marcha de Villafranca. En el cuento este siente separarse de Blanca. A través de un monólogo, el protagonista se despide de su amada. En él, se justifica el título de la narración, «Mi princesa», pues es el apelativo con el que Juan se refiere a Blanca.

> ¿No lo sabías, Blanca? Yo no quise decirte nada cuando llegué, ni tampoco después, en todos estos meses, pero vine por ti. Cuando te vi en la feria me pareciste una princesa. Después supe quién eras y quise hacerme un buen artesano, atarme a la villa y al trabajo y el día de mañana poderme casar contigo en una boda de rumbo. Pero no valgo para nada. Ya lo decían los muchachos. El sol de los caminos se me ha metido en la cabeza. No tiene remedio. ¡Adiós, Blanca! Acuérdate de mí si alguna vez un juglar desconocido canta el romance de doña Alda en las ferias de San Jorge (*Volad*, 163: 21).

Asimismo, en el final las dos versiones difieren. En el relato publicado en prensa, Juan, después de volver a Villafranca, demuestra su maestría ante los miembros del Gremio y el Concejo de la villa. En la novela no se dice nada más sobre los dos jóvenes. En cambio, en la narración breve Juan busca a Blanca para darse a conocer. El final es totalmente cerrado, pues se concluye la historia de amor entre los dos personajes.

> El forastero, manchado de polvo y rendido por la fatiga del trabajo, no se paró a escuchar las alabanzas del Concejo, ni las preguntas de los maestros sobre el nuevo estilo, ni los gritos de entusiasmo del pueblo. Buscaba entre la multitud unas trenzas rubias y una dulce sonrisa que cinco años antes le habían robado el corazón.
> —¡Blanca, Blanca! Soy Juan, el juglar. ¡No eran locura mis sueños de arte! ¡Ni tampoco mis sueños de amor! ¿Recuerdas que entonces me parecías una princesa? ¡Estaba en lo cierto! Eres… mi princesa.
> Y Blanca, al escuchar estas palabras, sonreía (*Volad*, 164: 21).

En *Excavaciones Blok*, Carlota se da cuenta de que está enamorada de su compañero Suárez. El chico es acusado de que ha robado algunos restos arqueológicos que han desaparecido. Carlota, que cree en la inocencia de su compañero, se preocupa más de la cuenta por Álvaro. Ello hace que la chica se dé cuenta de que está enamorada de él.

> Carlota se queda unos instantes sola en el murallón, con la cabeza baja, contemplando la tierra removida. Suspira. ¿Por qué tendrá Álvaro que meterse siempre en jaleos? ¡Éste es el resultado de sus deseos de comunicación y de Universidad abierta! ¡Que lo acusen de robo! En cambio, Ruigómez, siempre tan estudioso, tan exacto, tan puntual, tan comedido. A nadie se le ocurriría sospechar de un tipo como él. ¡Si Álvaro fuera como Ruigómez, otra cosa sería! Pero al llegar a este punto, Carlota no tiene más remedio que sonreír, a pesar de su preocupación y su tristeza. Si Álvaro fuera como Ruigómez, no

> merecería la pena compartir sus ideas, y colaborar en sus trabajos, y alegrarse con su presencia, y reírse con sus «golpes», y escuchar sus charlas, y conocer a sus amigos, y sufrir con sus problemas, y hasta pasar a su lado toda la vida, que era de verdad lo que Carlota deseaba. Porque eso es lo que acababa de descubrir en ese momento, y por eso Carlota sonreía (Amo, 1979: 97).

En *El fuego y el oro*, Gonzalo cree que su vida puede cambiar tras superar varias pruebas alquímicas, y hacer un viaje en el que conoce a Ana. «[…] ¿habré encontrado la Piedra Blanca que cambiará mi vida?» (Amo, 1996: 104). La novela acaba con la llegada de Gonzalo junto con Elías a casa de Aurelio, el padre de Ana. «¡La Piedra Blanca! —murmura esperanzado» (Amo, 1996: 105). En *El bambú resiste la riada* también se apunta a otra historia de amor que se anticipa feliz pero de la que no se proporciona su final al lector. Sol Naciente, que se tiene que separar de su familia, conoce a Luna Llena, una chica que le ayudará en la despedida. Corazón Valiente, la hermana pequeña de Sol Naciente, se da cuenta de que Luna Llena se interesa demasiado por su hermano. La niña siente un pellizco de celos en su interior, pero enseguida piensa: «Mejor… Así, Sol Naciente no se sentirá tan solo en Pekín cuando nosotros ya no estemos» (Amo, 2012: 114). En *Las Brit del 38*, el protagonista Lorenzo conoce en el camino de Santiago a la inglesa Elisabeth a la que han robado sus deportivas nuevas, unas Brit del número 38. Lorenzo hará de intérprete de la chica que no conoce el español. Desde el primer momento, Lorenzo hace buenas migas con Elisabeth, lo que le hace albergar esperanzas respecto a su nueva amiga.

> —¿Cómo te llamas?
> —Elisabeth.
> —Y yo, Lorenzo. Te invito a un café.
> Pero Elisabeth prefiere un té y que cada uno se pague lo suyo.
> Y aclara su posición desde el primer momento.
> —También te advierto que seguiré peregrinando sola, a mi aire, porque no quiero que se retrase nadie por mi culpa ni tener que esforzarme demasiado por seguir a otro.
> «¡Esta chica es la estatua de la libertad en persona! Tendría que ser el Cid Campeador para conquistarla» —piensa Lorenzo, que tampoco se lo ha propuesto en serio.
> No le queda más remedio que contestar…
> —Como tú quieras.
> …para no ser rechazado de momento (Del Amo, 2013: 60).

Lorenzo intenta ganarse el favor de la chica inglesa. «Pero no le da más explicaciones para no tirar piedras sobre su propio tejado, no se vaya a romper la buena imagen que de él se ha hecho Elisabeth por su cuenta. ¡Allá ella!» (Del Amo, 2013: 70-71). Y no pierde su ilusión con respecto a ella.

> Al poco rato encuentra a Elisabeth sentada al borde del Camino.
> —¿Te pasa algo?
> —No.
> —¿Me estabas esperando?
> —No.
> ¡Desilusión! (Del Amo, 2013: 79).

En su llegada a Santiago de Compostela, y después de encontrar las Brit del 38 de Elisabeth; los dos jóvenes se despiden con la promesa de repetir el camino el año próximo.

> —Ahora sí que ha llegado el momento de la despedida.
> —Adiós, adiós.
> —¡Hasta el año que viene! —dice Elisabeth— porque tendré que peregrinar de nuevo para agradecerle al Señor Santiago el donante que ya habrá buscado para mi hermanito.
> —Yo te acompañaré por el Camino. —decide Lorenzo— Y nos reuniremos todos sobre la marcha.
> —¡Estupendo! (Del Amo, 2013: 129).

En *La vida no tiene música de fondo*, debido a un terremoto en La Aurora el equipo de la selección Española de Gimnasia, de categoría júnior, pierde a Laura. Marcos trata por su cuenta de buscar a la chica. Como imagina Silvia, Marcos está enamorado de Laura. «No sé por qué está tan colado por Laura, que es bastante sosita…» (Amo, 2018: 114) Silvia siente celos de que el muchacho vaya a rescatar a Laura. «Simula interesarse por Marcos, pero en el fondo siente envidia de Laura, que tiene a un caballero andante, a un Superman dispuesto a arriesgarse por ella» (Amo, 2018: 136). De nuevo, Del Amo deja la historia de amor entre los adolescentes abierta. Malinka, la entrenadora, insta al final de la novela a Laura a que se apoye, entre otros sentimientos, en «el afecto de Marcos, abierto al futuro» (Amo, 2018: 162).

Pero no siempre triunfa el amor en la obra de Del Amo. El caso más claro se encuentra en *La encrucijada*. En esta novela, la religión impide el amor de los protagonistas. Joaquín conoce a Débora en un kibutz en Israel. Los dos chicos se convierten en compañeros inseparables. Incluso, se vislumbra un futuro común de los dos personajes. Sin embargo, surge el conflicto definitivo que los separa. Débora se entera de que Joaquín no es judío, como ella creía; se establece una barrera para ella insalvable. Joaquín había creído que el amor entre ellos podía superar la diferencia de creencias de los dos jóvenes desde la comprensión.

> Soñé también —dice Joaquín paladeando el dolor de sus últimas frases y enlazándolo con la que ahora comienza como si no hubiera habido en medio otro dolor y otras palabras— frente al Muro que nuestro amor sería capaz de derribarlos todos. ¡Nuestro amor, Débora! (Amo, 1986b: 124)

A pesar de que Débora, cita a Joaquín, «¡el año que viene en Jerusalén» (Amo, 1986b: 139); este no puede acudir a la cita, ya que es expulsado del país. Así, que es una historia de amor con final infausto.

En *Fin de carrera*, se lee otra historia de amor trágica. Es la historia de amor entre un músico ambulante que se casa con una moza de un pueblo, a pesar de la resistencia de la familia. «En los pueblos vecinos se contaba a media voz la historia de la moza rica que se casó con un pobre músico ambulante» (Amo, 1949: 80). La joven pareja tuvo un niño. Cuando más felices eran, la vida ambulante hizo enfermar a la joven madre, que falleció en la posada de un pueblo del camino. Con el paso de los años, el hijo crece. Ya adulto, convertido en músico ambulante como su padre, se enamora de una moza. Al padre no le gusta la chica. La pareja se casa, como antes lo hicieron los padres de él. Tienen una niña. Pero la chica, Ana María, se cansa de la vida ambulante del músico. Una noche intenta escapar abandonando al marido y a la hija. El joven músico se da cuenta. Entonces la pareja forcejea, hasta que ella mata al marido. El viejo músico emprende de nuevo el camino solo con su nieta. Se trata de una doble historia de amor trágica. Mientras en la primera el amor es puro; en la segunda, no lo es.

En «El café de los novios», Pedro entra al café, al que siempre había soñado ir, con su novia. A la novia no le gusta el café. Se despide dejando al muchacho solo. «Pedro estaba muy triste y muy solo en su mesa del rincón. El viejo camarero se le acercó. —No se disguste, señorito. Es mejor así. La señorita no sabía esperar. ¿Y qué puede hacerse en la vida sin esperanza?» (*Letras*, 161: 51). En este relato, el amor tiene que esperar hasta dar con la persona adecuada, una persona que sepa encontrar el encanto de las pequeñas cosas y, sobre todo, esperar, es decir, mantener la esperanza.

El amor aparece en la obra de Del Amo la mayoría de las veces de forma idealizada. Es una consecuencia feliz que se logra tras superar una serie de pruebas. Pero no es el único sentimiento ni el más importante. El amor nace como consecuencia de la pura amistad en la infancia, o se da en los adolescentes, tras un proceso lógico de conocerse. En la obra hay un mensaje optimista: el amor triunfa; ya que se puede encontrar el amor.

## Dios

El tema de Dios no aparece mencionado a menudo por los estudiosos de la literatura infantil y juvenil. Bravo-Villasante incluyó en *Historia de la literatura infantil española* un capítulo denominado «Literatura didáctica» en el que aborda las obras de temática moralizadora. La historiadora afirma:

> Hemos de señalar que entre las maestras y maestros se da mucho el escritor para niños. Ellos conocen mejor que nadie a los discípulos y saben cuáles son las necesidades. Para los niños escriben pequeños libros de lecturas, las más de las veces acertados, aunque no siempre de la misma calidad literaria (Bravo-Villasante: 1963: 221).

Toral dedicó en *Literatura infantil española* bastantes páginas al tema de la religión. La especialista defiende que es difícil acercar de forma atractiva esta temática al niño, pero tampoco es una labor imposible. «Es un tema difícil en la Literatura Recreativa para la infancia. Están los niños, generalmente, cansados de estudiarla y de oír pláticas en el colegio, y por eso raramente escogen esta lectura para las horas de recreo, pues la consideran una asignatura más» (1957: Vol. II, 163). La autora piensa que el niño Jesús, en cambio, tiene la capacidad de atraer a los lectores infantiles. «Hay, sin embargo, un niño que atrae a todos; es el que mejor puede unir los corazones infantiles del mundo cristiano en torno a su preciosa figura. Me refiero a Jesús Niño» (1957: Vol. II, 163). Junto a Jesús, surge la Virgen María como la madre del niño. Por ello, hay obras que desarrollan la infancia y vida de las dos figuras. Toral incluye en la literatura religiosa después, junto a Jesús y la Virgen, las vidas de los ángeles y de los santos.

> Y tras las figuras únicas de Jesús y María van los Santos que empiezan con los angelillos Inocentes que por el Niño dejaron en Belén sus cuerpos sin vida para adentrarse en travieso pelotón por las Puertas de oro de la Gloria.
> Hay en las gigantescas figuras bíblicas una gran cantidad de modelos que pueden servir a la juventud, debidamente adaptados (1957: Vol. II, 164).

Y concluye:

> Vidas gigantes de hombres bíblicos. Vidas dulces, de Infancia de Jesús. Rosario de misterios Gozosos, dolorosos y gloriosos que es la vida de María Virgen.
> Vidas de santos y de santas que dejan en la infancia un poco de abnegación, un perfume de milagro.
> Vidas que deben leer todos los niños que luego incluso a los más indiferentes, a lo largo de la vida, les volverá el recuerdo salvador con el de los alegres e ilusionados días infantiles (1957: Vol. II, 165).

Toral enumera una relación de autores que han cultivado la literatura religiosa a caballo entre los siglos XIX y XX. Además, lleva a cabo la siguiente clasificación:

- Libros sobre Jesús y María.
- Algunas vidas de santos.
- Algunos libros de oraciones y preparación a la primera comunión.
- Libros de formación religiosa.
- Biblia-Historia sagrada.
- Devocionarios.

García Padrino, en *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, afirma que la literatura infantil y juvenil surgida en la posguerra, entre 1939 y 1952, presenta en las obras un mensaje religioso como ideal virtuoso ofrecido a los lectores.

> Las creaciones literarias —e incluso, las «pseudoliterarias»— conocieron, entre 1939 y 1945, un notable predominio de la exaltación de los valores familiares, dentro de un modelo de vida presidido por una marcada orientación religiosa y por un obligado canto a los valores históricos del pasado imperial de España (García Padrino, 1992: 498-499).

En este periodo, incluye la colección «Biblioteca de Lecturas Ejemplares» de la editorial Escelicer en donde se publicaron las primeras obras de Montserrat del Amo. Pero según el historiador en 1959 la literatura infantil y juvenil experimenta una evolución en sus temáticas. De esta manera, el tema religioso es menos asiduo a partir de este año en las obras de los autores que cultivan el género. «A partir de 1959 y a lo largo de la década posterior, la literatura infantil española experimentó una renovación considerable en los temas de sus creaciones y en la calidad de los tratamientos literarios» (García Padrino, 1992: 523). No obstante, surgen obras de carácter religioso innovadoras en su tratamiento. En ellas los autores ya no tienen la intención de instruir al lector, sino que priman la calidad literaria del texto.

> Conforme a ese notable cambio de actitud creadora, las creaciones que, de forma especial en los años sesenta, reflejaban un pensamiento cristiano y una sensibilidad que puede calificarse como católica, supieron ofrecer a los lectores infantiles una visión más cálida o más cercana al niño de ciertos aspectos religiosos (García Padrino, 1992: 534).

En los años posteriores, García Padrino no menciona lo religioso en las tendencias actuales de la literatura infantil y juvenil. Colomer en *La formación del lector literario*

tampoco incluye dentro de las líneas temáticas propias de la narrativa infantil y juvenil actual el tema religioso.

Del Amo tiene numerosos títulos y colaboraciones periodísticas de temática religiosa, especialmente en sus primeros años. Si bien es cierto que el aliento religioso atraviesa toda su producción literaria. Su sobrino Del Amo describe a la autora como una persona religiosa.

> Montse era una persona muy religiosa. No podemos decir que fuera tolerante; no podemos decirlo porque es un término insuficiente. Tolerante es quien soporta a los demás y les tolera ser como son, como una concesión no exenta de cierta altivez. Pero a Montse realmente le interesaban los demás mucho más allá de los márgenes y limitaciones de tal o cual fe. Igual que iba a misa con frecuencia, viajaba hasta un pueblito de Guatemala para vivir una Semana Santa mestiza de credos, o se mezclaba entre los fieles asistentes a la mayor concentración en honor de Brahma que hay en India.
> Le interesaba particularmente el budismo y practicaba la meditación zen.
> Porque si grande era su fervor, mayor aún su admiración por la espiritualidad del hombre más allá de los márgenes y limitaciones de tal o cual fe. Y es que la suya era una fe no por firme menos dulce, que le hacía preferir la especulación mística del maestro Eckhart a los rigores de Tomás de Kempis y creer más en la participación en la esencia divina que en una medrosa sumisión. Montserrat era una indesmallable [sic] humanista (Amo, 2015: 83-84).

El tema de Dios es importante en la obra de la escritora, ya que Del Amo fue una ferviente creyente. Como afirma en *Mi primera comunión*: «No hay ningún cuento tan bonito como las historias de verdad. Y de todas las historias verdaderas del mundo, la más bonita es la que cuenta la amistad de Dios con nosotros» (Amo, 1961: 6).

En la obra de la autora, Dios aparece como la suprema aspiración. El caso más proverbial se encuentra en el cuento «Rastro de Dios» que presenta la temática divina de forma poética, a través de una gran metáfora. Rastro de Dios es un ángel pequeño que es bautizado así por San Miguel debido a «que no sabía apenas volar», «salvo en el rastro luminoso que dejaba Dios». San Miguel aconseja, por lo tanto, al angelito: «Ten cuidado, Rastro de Dios, y no te apartes de sus huellas» (Amo, 2008e: 7). El pequeño «desde entonces seguía a Dios a todas partes muy de cerca, sin distraerse un momento para no perder la calle de luz que dejaba al marchar» (Amo, 2008e: 7). Es notable cómo Dios es la meta para el ángel protagonista del relato[182].

Solo unos pocos afortunados llegan a contemplar a Dios. Son los santos. Esto es mediante la *revelación*. El encuentro con Dios marca un antes y un después en la vida del santo. Para Del Amo, Dios no se puede describir con palabras, es decir, el hombre no

[182] Rodríguez destaca en el cuento el «respeto y obediencia al Ser Creador» (2004: 245).

tiene capacidad para limitar su naturaleza a un concepto. «Pero el encuentro cara a cara con Dios, la experiencia de la revelación rebasa las posibilidades expresivas del lenguaje y, frente a ella, el ser humano sólo consigue balbucear, situado en la frontera de lo inefable» (Amo, 1990: 35). En todas las hagiografías de Del Amo la *revelación* es la categoría determinante de la narración. En *La constante respuesta: Pedro Bienvenido Noailles: su vida y su obra*, el protagonista «la víspera de su primera comunión, va a tener una profunda experiencia religiosa, va a recibir un don gratuito y precioso: un encuentro con Dios en la fe tan íntimo y profundo que le moverá a orientar en adelante toda su vida a Dios y sólo a Dios» (Amo, 1990: 35). Esta relevación es descrita con detalle por Del Amo, otorgándole una importancia vital en la vida de su protagonista.

> Pedro Bienvenido entra en la capilla y de pronto, gratuitamente, se siente invadido por Dios. El amor divino le alcanza y el gozo absoluto le inunda. Siente que su sed de triunfo se funde y sus esquemas de felicidad humana se desvanecen. El tiempo suspende su marcha y, perdido en la inmensidad divina, Pedro Bienvenido será después incapaz de reducir a minutos y segundos de reloj la duración de su experiencia.
> Sale transformado de la capilla, donde acaba de comprender el verdadero sentido de la vida. Su búsqueda se orientará en adelante sólo a Dios. Su afán de saber sólo podrá colmarse en su servicio (Amo, 1990: 36).

En «Beato Ramon Llull» [sic] se lee: «su conversión divide su vida en dos épocas, unidas por una misma fuerza poderosísima: el amor. Si la primera época de su vida se pierde por completo en el amor del mundo, la segunda arde apasionadamente en el amor de Dios» (*Volad*, 117: 22). En «San Juan de la Cruz», se dice: «La dirección de la poesía de San Juan de la Cruz, como la de su vida toda, no tiene más que un fin: Dios» (*Volad*, 122-123: 18). O en «Santa Teresa de Jesús» se afirma:

> Solo en el cielo pueden cantarse las Glorias de Teresa en toda su exacta plenitud. Solo los serafines podrían contarnos todo el fuego de su corazón, herido por un dardo de amor divino en la capilla del Convento de la Encarnación. Solo los ángeles podrían explicarnos el misterio de las conversaciones entre Teresa y Dios, el rompimiento de cielo de sus éxtasis, el arrebatado amor que le hacía decir: «… y tan alta vida espero, que muero porque no muero…» (*Volad*, 191: 5).

A veces Dios se revela a través de intermediarios. El caso más claro se encuentra en *Juana de Arco*. La santa oye voces desde adolescente que la guían. «El señor san Miguel y santa Margarita y santa Catalina me hablan» (Amo, 1980: 10). Los santos al comienzo le piden: «Juana, sé buena», «me dijo que fuera buena, cada día mejor, y que aprendiera

a comportarme bien» o «me aconsejó que rezase con devoción, y que debía confesar y comulgar con frecuencia» (Amo, 1980: 17).

Del Amo se refiere también a las misiones de Dios, ya que Este puede encomendar tareas excepciones a determinadas personas. Juana de Arco recibe un encargo divino: «Me ordenaron que acudiese en auxilio del rey, porque nadie más que yo, puede ayudarle a reconquistar el reino de Francia» (Amo, 1980: 18). Como nadie cree a la chica, Juana tiene un momento de duda. Pero la santa entiende que Dios compadecido quiere ayudar al pueblo de Francia. «Juana se siente ahora llena de valor. Renace en su pecho una nueva y segura esperanza en el cumplimiento de su misión. Ya no se dejará ganar nunca más por la duda. Ya no podrá vencerla el desaliento» (Del Amo, 1980: 26). También Rastro de Dios tiene que cumplir una misión[183]. Cuando Dios crea las estrellas, entrega la última a Rastro de Dios para que la guarde. Como no puede sostenerla, se sienta y se la pone sobre las rodillas. «A fuerza de verle así años y años, ya nadie le llamaba Rastro de Dios sino El Sentao» (Amo, 2008e: 18). Rastro de Dios piensa que su tarea es más fácil que otras asignadas por Dios. «Era una suerte que Dios le hubiera dado un encargo tan fácil como ese de guardar una estrella; porque así, sentado como estaba, no había peligro de que se le cayese, y cuando Dios quisiera la podía venir a recoger. El Sentado estaba contento» (Amo, 2008e: 22). Llegó el momento del nacimiento de Jesús, la primera Nochebuena, «el tiempo de la Gran Promesa». Rastro de Dios tiene que guiar a los Reyes Magos con su estrella. Pero nadie confía en él, salvo Dios.

> Dios se había acercado al ángel chiquitín, y lo miraba. Rastro de Dios sintió que ya no le pesaba la estrella. Se levantó. Dios hizo una seña con la mano, y Rastro de Dios vio que se abría una calle de luz en el espacio. Movió las alas. Primero torpemente. Después con fuerza. ¡Volaba! (Amo, 2008e: 31)

Y si es la suprema aspiración, Dios es la meta a la que aspiran muchos personajes en la obra de Del Amo. Dios aparece retratado por ser igual para todos los seres humanos. En «Barrio negro», se lee: «Las campanas voltean en el aire azul del mediodía. Son las campanas de la casa blanca del Gran Dios que ama a todos los hombres, a todos los hombres del ancho mundo» (*Volad*, 93: 7).

183 Para Rodríguez, «*Rastro de Dios*, muestra la responsabilidad y obediencia ante un encargo de un "superior"» (2004: 12); «Montserrat nos transmite que "por muy insignificante que parezca un ser, tiene su utilidad y desempeña algo indispensable"» (2004: 245), y: «la humildad, la obediencia, la responsabilidad y sobre todo la paciencia es el mejor mensaje que recibimos de la autora en esta obra» (2004: 245).

La ordenación sacerdotal aparece descrita como el más alto fin al que puede aspirar una persona. En «Barrio negro», todos se enorgullecen del cura negro que celebra su primera mesa. «¿Quién hubiera podido soñar tan alto destino de luz?» (*Volad*, 93: 7). En cambio en «El hijo del Mulero» [sic], al padre le cuesta admitir la vocación religiosa de su hijo. Antonio desea para su hijo una carrera de porvenir. Sin embargo, ante su sorpresa, su hijo le confiesa que quiere ordenarse sacerdote. El mulero intenta disuadirle.

> —¿Qué has dicho?
> —Que quiero ser cura.
> El señor Antonio vió [sic] esfumarse ante sus ojos la villa en la playa, el automóvil, el dinero, el lujo.
> —¿Estás loco? ¿Para eso has estudiado tanto? Si te haces cura, jamás saldrás de pobre.
> Antonio resistía la rociada. Y aún tenía algo que decir.
> —Tampoco salió de pobre Jesucristo, y era hijo de Dios.
> —Deja esa loca idea. Hazte abogado, o médico o ingeniero. Tendrás dinero…
> —Siendo sacerdote, tendré en mis manos, para repartirlo entre los hombres, el perdón de Dios.
> —Podrías comprar una villa, con jardinero, y la verja toda cubierta de jazmín.
> —Siendo sacerdote podré entregar, a todos los hombres, el reino sin fronteras de Dios.
> El señor Antonio se sentía vencido por las palabras de su hijo, pero…
> —Hijo, hijo, es demasiado renunciar a todo.
> Antonio se levantó.
> —¿Renunciar? No es eso, padre. No es eso. ¿No lo comprendes? Ser sacerdote es tener a Dios en las manos y darlo a los demás. Es administrar el perdón, y ofrecer el amor. Ser sacerdote… (*Volad*, 129: 16).

El sacerdocio llega a veces tras una experiencia especial. En «El sargento Halligan», el protagonista contempla cómo en una persecución un sacerdote logra reducir a un pistolero con la única arma de la palabra de Dios. «Mientras camina va hablando. Y las suyas no son palabras de amenaza. El sacerdote pronuncia en la noche palabras de vida eterna» (*Volad*, 96: 8). Ello hace replantearse su vida a Halligan. «Más de 10.000 policías de la ciudad de Nueva York han asistido a la primera misa celebrada por su ex compañero Halligan, que se ha ordenado de sacerdote» [sic] (*Volad*, 96: 8). En «¿Donde esta tu victoria?» [sic], se narra el atropello de una muchacha que consigue salvar la vida de un niño. Con los años, el chico se convierte en misionero.

> Durante los largos años de seminario siempre había conmemorado el 14 de marzo, y también ahora, en su primer año de estancia en la misión. Mucho había pensado en estas fechas y mucho pensaba hoy sobre los maravillosos y escondidos caminos de Dios.
> La muerte de una muchachita, ocurrido [sic] años atrás en una pequeña ciudad española, era el precio de la evangelización de una aldehuela del centro de África. La muerte de una muchachita había hecho posible toda su futura labor misionera (*Volad*, 137: 35).

La renuncia es una condición imprescindible para las personas que consagran su vida a Dios. Así, se comprueba, por ejemplo, en Pedro Bienvenido Noailles.

> Todos los que se sienten llamados por Dios desean con mayor o menor intensidad alejarse del bullicio; todos buscan la unión con Dios en la oración y el sacrificio, pero para algunas almas la exigencia de vivir en soledad y en penitencia, según el modelo de Cristo, que amó a los hombres hasta la muerte de cruz, es mucho más fuerte que para otras (Amo, 1990: 116).

Esta renuncia aparece en personajes como los santos y sacerdotes, pero también en las religiosas o los misioneros. En «La partida de Maria Pilar» [sic] se refiere la marcha de María Pilar para ser misionera. Ya desde pequeña, sus padres ven en ella algo que la hace diferente. «No es como los otros» (*Letras*, 218: 15). La marcha de la muchacha para hacerse religiosa suscita en la familia una mezcla de tristeza y alegría. «Una mezcla de dolor y alegría. A ratos sólo sentían el dolor de la separación. Otras veces sólo pensaban en la alegría de tan generosa vocación» (*Letras*, 218: 16). En «El Grifo» [sic], el protagonista es Juan, un misionero que abandona su vida y su gente para marcharse a La India. La gente de su entorno reacciona de forma diferente. «¡Media vida juntos en el colegio, en el instituto y en la movida de los sábados! Y de pronto, desapareces y te vas a la India [sic]. ¿A qué? ¿A cazar tigres?» (*Supergesto*, 54: 28).

Otra cualidad importante de las personas santas es el apostolado. De Pedro Bienvenido Noailles se dice que «su misma vida tendrá también la fuerza apostólica del testimonio» (Amo, 1990: 116). O de Paulina Jaricot se reconoce «su larga vida de trabajo apostólico» (*Volad*, 160: 34), pues fundó la Obra de la Propagación de la Fe.

El sacerdote tiene un cometido fundamental, como es dirigir a las personas hacia Dios. Así, se dice en «El musico» [sic]: «Yo era sacerdote y mi deber era conducir a los hombres a Dios». Así, se ve en diferentes obras de la escritora. En *Gustavo el grumete*, el lector puede comprobar cómo en la vida del protagonista cobra gran importancia la figura del sacerdote, de la mano del Padre Broner. Gustavo queda de pequeño bajo el cuidado de aquel.

> —Gustavo, tienes que ser bueno y obedecer al Padre Broner.
> —Sí, padre.
> —Y también a la vieja Ana. Yo vendré a buscarte cuando vuelva la Gaviota y quiero encontrarte alto y fuerte. Para que puedas venir, dentro de unos años, conmigo por esos mares de Dios.
> —Sí, padre.
> —Quiero verte hecho un hombre…

> El Padre Broner completó.
> —Un hombre santo (Amo, 1952: 12-13).

Gracias al ejemplo del Padre Broner y Víctor, Gustavo se decide a cuidar de Juan para apartarlo de la mala vida. «Y sobre todo agradeció el momento en que se encontró con Juan, en que pudo salvar el alma del chiquillo de una vida rastrera y mala» (Amo, 1952: 145). Gustavo se convierte en un hombre santo, como dijo el Padre Broner. «Gustavo, en el fondo de su corazón, escuchó la voz del Padre Broner, que expresaba su deseo de antaño. —Un hombre, sí. Un hombre santo» (Amo, 1952: 145). Ahora su misión es conseguir lo mismo para Juan. «La vida por delante. ¿Tú sabes lo que vale la vida, Juan? Haremos de tí un hombre. Un hombre Santo [sic]» (Amo, 1952: 145).

En *Cuando las rosas florecen*, Sofía queda impresionada ante el ejemplo del cura perseguido. «Sacerdote perseguido, novicio de mártir, para quien no contaba la vida ni la libertad ni el peligro sino solo el santo servicio de Dios» (Amo, 1951: 92). Sofía que se ha reencontrado con su abuelo y sus tíos en una ciudad en la costa, asiste a misa por primera vez desde que ha estallado la guerra. Para la niña, la misa le remonta a los años anteriores al conflicto. Sin embargo, las condiciones son diferentes, ya que la misa se celebra a escondidas.

> Fuera se oía lejano rumor de un bombardeo.
> Y apenas se dejaba oir entre el murmullo de los rezos.
> El sacerdote perseguido recibió aquel día el pan de la hospitalidad en la casita de la playa.
> La casa que no se había cerrado nunca ante los perseguidos.
> Sofía gozó obsequiando al sacerdote. Aqulla comida tuvo un remoto sabor de catacumbas [sic] (Amo, 1951: 94).

En *Todo un joven*, Jorge encuentra en diferentes momentos la figura de un sacerdote. El Padre Bernal se convierte en una figura importante, ya que sabe consolar al chico en un momento en que este se encuentra en una crisis espiritual.

> Sí, así debía ser él también. Como aquellos santos que pintaba el Padre Bernal, tensos en el esfuerzo de su anhelo, empinándose sobre las blancas nubes en un hambriento deseo de Dios. Así debía ser él, su propia vida, sentida con todas sus esfuerzas, camino de Dios, con la intensidad con que se viven los últimos momentos de un partido de fútbol […]
> Así era la vida. Unos minutos de un partido de fútbol, que pasaban pronto pero que al tiempo tenían el precio infinito de la eternidad (Amo, 1952b: 28).

En otro momento, Jorge y sus amigos, con la ayuda del sacerdote de la Parroquia de Santa María, transmiten la palabra de Dios a los jóvenes obreros del barrio. Un día, todos

entran por primera vez a la iglesia. La emoción para ellos es grande. Es el acercamiento definitivo a Dios. «Se habían santiguado lentamente, torpemente, con sus duras manos hechas al trabajo, con sus manos hábiles que titubeaban buscando el Camino de la Verdad, de la Vida, de Dios» (Amo, 1952b: 164). Y a propósito de una concentración de obreros en Roma celebrada recientemente, el grupo concibe el plan de ir en peregrinación a ver al Papa. Los muchachos consiguen reunir el dinero suficiente para costear el viaje a Roma, «el Centro de la Cristiandad». En la Iglesia de San Pedro, los chicos testimonian su fe en Dios ante la presencia del Papa. Hablando del sacerdote, el Papa es el vicario de Dios en la tierra.

> Sólo el Papa, la blanca figura del Papa, que avanzaba lentamente entre el silencio de la multitud, bendiciendo.
> Un momento, sólo un momento de silencio que se quebró en el entusiástico canto del Credo.
> El Credo, en latín, entonado por los millares de peregrinos que llenaban la Iglesia de San Pedro, rotundo y triunfal como un himno.
> El símbolo de la fe, que unía en una misma creencia, en unas mismas palabras, en una única oración, por medio de la Iglesia, a hombres y mujeres venidos de todos los rincones del Mundo.
> Gentes distintas, que momentos antes no se entendían, separadas por la barrera de los idiomas.
> Que ahora tenían un mismo Credo, unidos en la caridad de Cristo bajo la bendición de su Vicario sobre la Tierra.
> El Papa avanzaba lentamente, volviéndose a un lado y a otro, bendiciendo a sus hijos con un gesto cálido y paternal (Amo, 1952b: 200).

En «¿Donde esta tu victoria?» [sic] el camionero responsable del atropello accidental de Mercedes obtiene comprensión únicamente de un sacerdote. Ello le cambia la vida.

> Jamás podría olvidar aquellas horas de angustia, en las que todos le miraban como a un asesino. Todos, menos el curita joven, que le llamaba «hijo mío» y le hablaba de Dios y de su conciencia. Cosas que tenía él completamente olvidadas y otras que no había sabido nunca. Desde entonces su vida cambió. El sacerdote fue su consejero y amigo. La vida familiar, donde las cosas no andaban muy a derechas, se enderezó y todos fueron mejores y más felices (*Volad*, 137: 18-19).

En *La constante respuesta: Pedro Bienvenido Noailles: su vida y su obra*, los sacerdotes son importantes en la vida del protagonista para su vocación religiosa. En la ligereza de la juventud, se encuentra con dos sacerdotes que le cambian la vida.

> Tal vez Pedro Bienvenido tiene presente en su mente a dos excelentes sacerdotes que acaba de conocer y a los que mucho aprecia. Uno es el padre Marteguotte, que sabe comprender a los jóvenes a los que reúne y orienta, y el otro es el párroco de Santa Eulalia,

> Dinety, que le honra con su amistad, le abre las puertas de su casa y le permite el libre acceso a los libros de su biblioteca particular (Amo, 1990: 32).

Además del sacerdote, otras personas ayudan a los personajes en su camino a Dios. Los padres contribuyen con su ejemplo y educación. En «La partida de Maria Pilar» [sic] los padres admiten ante la marcha de su hija para ser religiosa. «Es la culminación de nuestras enseñanzas» (*Letras*, 218: 16). En *Cuando las rosas florecen*, Sofía cuenta con el ejemplo de sus padres, muertos por defender sus ideas religiosas durante la guerra civil.

> Una vez había dicho papá.
> —Cuando llega el dolor hay que apretar los labios y cargarlo valientemente sobre la espalda.
> Y recordaba que mamá había añadido entonces suavemente.
> —Hay que recibirlo con alegría, como a un amigo, que es el dolor el que nos ata a Dios.
> Sofía era pequeña entonces y aquellas dos frases no fueron para ella más que un momento de silencio entre sus juegos, pero ahora las recordaba vivamente (Amo, 1951: 20-21).

En esta misma novela, otra madre velará también porque su hijo llegue a Dios. Una anciana sufre porque su hijo ha perdido el amor por Dios debido a malas amistades. El chico, que se ha alistado en el bando republicano, ataca las iglesias; da muerte a sacerdotes. Sin embargo, la anciana madre, no pierde la esperanza de llevar de nuevo a su hijo por el camino de la fe. «—¡Madre! ¿Por qué ha venido, madre? La viejecita habló y sus palabras fueron llanto y angustia. —He venido a recordarte que hay Dios, hijo mío. Y que es bueno y te perdonará si te arrepientes de tus malas obras» (Amo, 1951: 23). Y en *La constante respuesta: Pedro Bienvenido Noailles: su vida y su obra*, la madre juega un papel fundamental en el camino de su hijo hacia Dios. En una carta, le exhorta desde pequeño a seguir los pasos de Dios. «[…] serás buen cristiano y buen hijo mientras pienses de por vida en el cariño de tu madre» (Amo, 1990: 31). Debido al comportamiento ligero de su hijo durante su juventud, la madre se preocupa. Pedro Bienvenido Noailles tranquiliza un día a su madre al verla llorar. «Si al final terminaré siendo cura, ya lo verás» (Del Amo, 1990: 32). Su madre le contesta de forma expresiva: «Pues ponte en camino, hijo mío, ponte en camino» (Amo, 1990: 32).

Es importante la figura del amigo. En *Misión diplomática*, Margarita inicia a Paloma en la religión católica, ya que no ha hecho la primera comunión debido al estallido de la guerra mundial. «Margarita reza para que todos encuentren a Dios, como lo está encontrando en estos instantes Paloma, la niña extranjera de los ojos tristes» (Amo, 1955: 60). Paloma se acuerda de sus antiguos compañeros del campo de concentración. «Y

pensó en los hombres del barracón 37, que no lo conocerían tal vez, que no lo sentirían real y cercanísimo como ella misma lo estaba sintiendo en aquellos días. Que nunca poseerían a Dios, como ella lo tendrá mañana, vivo, sobre su corazón» (Amo, 1955: 66). En *Montaña de luz*, Juanito se entristece cuando ve que su nuevo amigo, el morito Mojamé, no va a la Iglesia. «Juan y Mojamé llegaron a hacerse grandes amigos. Sólo una cosa ensombrecía su amistad. Que cuando Juanito iba a la Capilla de la Misión [sic], Mojamé no quería entrar, sino que le esperaba sentado junto a la puerta, solo y repentinamente triste» (Amo, 1953: 76). Gracias al ejemplo de fe de Juanito, Mojamé se convierte al cristianismo. Como afirma el protagonista, «mi amigo, el morito, sí que ha encontrado "su montaña de luz"» (Amo, 1953: 84). O en *A 2.000 kilómetros...*, Carlos, un muchacho mimado, conoce a César, un joven católico. El lector asiste a la desorientación y apatía de Carlos. Pero de manera progresiva el ejemplo de César cala de forma profunda en aquel. Al final del libro Carlos cambia de vida; encuentra a Dios.

> De pronto cayó sobre mí la responsabilidad. Me di cuenta de que yo, personalmente, con mi apatía y también con mis pecados, era responsable de muchas cosas que pasan en el mundo. Una carga abrumadora pesaba sobre mis hombros, César, con enorme fuerza, y yo solo no me sentía capaz de soportarla. Intenté sacudírmela, hacer como si nada hubiera pasado. Volver a dormitar como antes, pero era imposible. No tuve más remedio que aceptarla. Comenzar una nueva vida, responsabilizándome de ella ante Dios, ante mí mismo y ante los otros. Por eso fui a Munich [sic]. Ahora soy feliz (Amo, 1963: 211).

A través del amor humano también se puede encontrar a Dios. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, Freddy cambia gracias al amor de Helma y a la amistad de Otto. Freddy tiene orden de volar por los aires la vieja ciudad para construir una nueva urbe desde cero. En el último momento descubre la luz de la fe al dar una última vuelta por la vacía ciudad, y ver la catedral. En ella, contempla la hornacina vacía de la Virgen del Pórtico, en donde una lámpara ardía aún en ella, a pesar del viento. «La lámpara, sí. Estaba allí, llena de aceite hasta los bordes, dulce llamita oscilante a cada ráfaga de viento, sin apagarse jamás. Las piedras. Podían caer las piedras. Pulverizar las piedras. Pero aquella llamita insignificante —inquebrantable fe de un pueblo— volvería a nacer entre los escombros» (Amo, 1948: 146). Ante esta visión, Freddy se decide a salvar la ciudad. En su decisión le influye en ello el amor de Helma. «Es muy bonita. Ya no llorará nunca más» (Amo, 1948: 151). Como afirma Otto en el reencuentro final de los dos viejos compañeros, «Yo sabía, Freddy, que tú encontrarías la verdad» (Amo, 1948: 151). El final es una afirmación de fe de Freddy. «Creo en Dios. Creo en la Patria» (Amo, 1948: 155).

En *La encrucijada*, en cambio, el amor lleva a Dios por contraposición a la amada. Joaquín es católico y Débora judía. Aquel entra en contacto directo con el judaísmo que contempla con respeto. En cambio, Débora no acepta que Joaquín sea cristiano. Le reprocha las injusticias históricas. «No pretenderéis alardear de comprensión y de bondad, vosotros, los cristianos» (Amo, 1986b: 125-126). El reproche hace que Joaquín se cuestione internamente si es cristiano, y si es un buen practicante.

> *¡Vosotros, los cristianos!* Joaquín acusa el golpe. Débora se lo lanza como un insulto, pero ante él se presenta como un interrogante. ¿Aceptará el título sin contestar? ¿Es, de verdad, cristiano? […] Recuerda Joaquín que tiene en su macuto, entre los folletos de turismo y el manual del kibutz, una edición barata de los Evangelios que le dio en Jerusalén un fraile que los estaba repartiendo gratis a todo el que pasaba. Tendrá que leerlos despacio. Tal vez le ayuden a salir de esta encrucijada (Amo, 1986b: 126).

La autora deja adrede el final del personaje abierto, en su propia encrucijada[184].

> Sigo sintiéndome, Joaquín, en la encrucijada. Sin señalizar. No sé cuándo ni cómo lograré salir de ella, ni de dónde puedan llegarme las ayudas, ni si hay ayudas posibles. No sé dónde está la salida. Pero he de buscarla. La única, la verdadera, la mía. Y caminar por ella, hacia donde me sean posibles el amor, la esperanza y el sueño.
> Adiós, Joaquín. Te volveré a escribir cuando la encuentre. Cuando me encuentre.
> Un abrazo (Amo, 1986b: 140).

La cruz es importante como símbolo para llegar a Dios en algunos títulos. En *Fin de carrera*, se relata la historia de la antigua Cruz de los Tres Caminos. En este relato la madre ya ancianita de un leñador añora la cruz del valle. Su hijo, parte, y ayudado con la azada, transporta la cruz hasta el monte para su madre.

> La Cruz de la encrucijada de los Tres Caminos trazaba su amorosa bendición sobre la casita del monte. Y la viejecita lloraba y reía viendo la sombra de la Cruz sobre su cama. Y aún parecía sonreír, días más tarde, con las manos juntas y los ojos cerrados, cuando la sombra de la Cruz la bendijo por última vez (Amo, 1949: 108-109).

En *Misión diplomática*, Paloma hace con sus propias manos una cruz. La niña manda una carta y el crucifijo de madera tallado a los compañeros del barracón 37. «Os mando este Crucifijo que he tallado esta noche con la navaja que uno de vosotros me regaló. Es todo lo que puedo mandaros, pero dice don José que es el mayor tesoro que se puede

[184] «[…] es la diversidad que lleva en sí una encrucijada, y que la autora ha sabido transmitir no sólo en los hechos que se narran, sino en los procedimientos literarios empleados para hacerlo» (Sotomayor, 1998: 13).

tener. Que este Crucifijo os acompañe y ayude» (Amo, 1955: 70). De esta forma, la niña manda a sus amigos su fe en Dios como alivio de sus tristes circunstancias.

> Víctor dijo:
> —Lo pide Paloma. Troquemos en amor nuestro odio. Padrenuestro…
> Habían apagado la luz. Un rayo de luna iluminaba tenuemente el barracón. Pero su luz ya no era helada y fría como el relumbrar de las bayonetas de la guardia, sino alentadora y cálida, porque lo alumbraba un pequeño Crucifijo de madera toscamente tallado, colgado sobre las tablas de la pared.
> Todos los prisioneros contestaron:
> —El Pan nuestro de cada día…
> Y pensaron que, tal vez, por la gracia de Dios y las oraciones de la pequeña Wladoska, un día no lejano, partirían sus manos el pan del alimento cotidiano en paz, alegría y libertad (Amo, 1955: 71-72).

En *Cuando las rosas florecen*, Sofía en la Escuela Roja observa que han quitado los crucifijos de las paredes.

> Entonces se fijó que, sobre la cal de la pared oscurecida por el polvo, se destacaba la silueta de una cruz completamente blanca. Era un crucifijo que faltaba, el crucifijo del convento que quitaron los jefes de la Escuela Roja y que no puderon [sic] del todo arrancar, pues su marca quedó, esperanzadora y blanca, sobre la cal de la pared, amparando el sueño de las niñas, de aquel grupo de niñas que no conocían ni amaban a Dios.
> Rezó y su oración le dejó en el alma una gran paz (Amo, 1951: 33-34).

A veces los caminos del Señor son sorprendentes, pues Este se da a conocer de diferentes formas, como en *El osito Niki*. Ana Mari en el colegio ofrece a su oso Niki como regalo para las misiones. El Padre Teodosio predica el catolicismo en Sri Lanka (Ceylán en la narración). Allí, vive un niño indio llamado Bankú. «Sabía muchas cosas el pequeño Bankú, pero ignoraba el amor de Dios» (Amo, 1950: 64). Por casualidad, el niño encuentra a Niki que lo han robado los monos, y se queda con el osito. Hasta que un día el Padre Teodosio encuentra a Bankú con Niki.

> —¿Para mí? ¿No me lo vas a quitar?
> —No Bankú, no vengo a quitarte nada, vengo a regalarte el Reino de los Cielos.
> Bankú abrió sus ojos maravillados.
> —¿El Reino de los Cielos?
> —Yo pensaba en ti, Ana Mari, y sonreía (Amo, 1950: 68).

Niki se convierte en el objeto de conversión de Bankú[185]. «Así fue como, gracias a tu juguete, encontró el camino del cielo este mendiguito indio que se llama hoy José Miguel María Bankú» (Amo, 1950: 69).

Una nota muy importante en Del Amo es que Dios es un consuelo para muchos de sus personajes en los momentos en que se encuentran en peligro o desasistidos de ayuda. En *Gustavo el grumete*, Víctor, prisionero en un campo de concentración durante la segunda guerra mundial, encuentra en Dios un aliado para afrontar los peligros del presidio.

> Pensé hacerme sacerdote y un nuevo deseo me hacía más insoportable la estancia en la prisión. Cuando veía todos los hombres del campo de concentración, prisioneros y vigilantes tan alejados de Dios, tan desesperados, tan inútiles sus vidas, me quemaba más el anhelo de escaparme y volver un día sacerdote de Cristo a encerrarme aquí entre estos hombres tristes y encender en ellos la luz de la fe (Amo, 1952: 77).

Víctor decide permanecer en el campo de concentración para ayudar a los demás prisioneros que, como él antes de su conversión, se encuentran solos y faltos de fe.

> Ya no quiero huir, sino que espero; espero firmemente en Dios. Y si nunca saliera de aquí no me dolería mi juventud perdida, porque no se pierde nada de lo que dejamos en las manos de Dios (Amo, 1952: 78).

En «El musico» [sic], como afirma el sacerdote, Dios es el único consuelo para las desgracias de la guerra.

> […] había otras heridas, mucho más graves y dolorosas, que era preciso atender y cuidar con urgencia. Dolor, desesperación, muerte, hambre. Desgracias que en muchos casos, por ignorancia o por maldad, no encontraban consuelo en el Unico [sic] capaz de producirlo: Dios (*Volad*, 141: 38).

Dios pone a prueba a los personajes con adversidades que les hacen crecer. A veces incluso las desgracias tienen una finalidad que trasciende al ser humano, y que se puede revelar o no al hombre. En *Cuando las rosas florecen*, Sofía, que acaba de perder a sus padres en la guerra civil, dedica su dolor como penitencia a Cristo. «Dios mío, recibe mi dolor de hoy. Te lo ofrezco por mi Patria, por mis padres, por mí misma. Recibe mi dolor y bendíceme para que nunca me falte tu amor» (Amo, 1951: 21). La niña, ya sola, cuenta únicamente con el consuelo de su fe.

185 Como afirma Toral, «un osito de trapo, regalado por una niña a las Misiones, es el instrumento de que Dios se vale para la conversión de un niño indio» (1957: Vol. I, 155).

> […] a ella nunca se le pasarían la fe en Dios y la serena confianza en el poder de la oración.
> Sabía que Dios ha puesto a los hombres en el mundo para que cumplan un alto destino, que debía cuidar de su alma como de una llama, una luminosa llama que a pesar suyo, en el torvo ambiente de la Escuela Roja, empezaba a vacilar amenazando con oscurecerse; sabía que existían otras gentes, más allá de las tapias de la Escuela Roja, que vivían y luchaban hasta morir, si era preciso, por algo más que por conseguir un bienestar puramente material, iluminados por la fe en Dios, que alegraba sus ojos y daba una razón de ser a su existencia.
> Una vida clara y decidida, como había sido la de sus padres, iluminada por una ardiente fe hasta la muerte, como había sido su muerte también (Amo, 1951: 38).

La niña comprende que, en los innumerables peligros que ha sufrido, en cierto modo Dios la ha protegido.

> Se daba cuenta de que Dios la había ido guardando entre grandes peligros. Peligros que entornaban su vida y la vida de su alma. Y de todos le había ido sacando la mano de Dios […] Había sido así y cuando se encontró sola, Dios se había apiadado de su pobreza, la había conducido sorteando peligros hasta el gozo de la comunión (Amo, 1951: 93).

En *Todo un joven*, Jorge sufre la muerte de su padre, por lo que debe renunciar a los estudios y ponerse a trabajar en un taller de imprenta. Gracias al Padre Bernal el chico comprueba que estas circunstancias le sirven para ayudar a los demás. «Y no debemos olvidar que lo que nosotros llamamos circunstancias es siempre la mano de Dios. Dios te ha puesto junto a Mariano, junto a Marcelo, junto a miles de obreros de la ciudad. ¿No podrías hacer algo por ellos?» (Amo, 1952b: 90) Y cuando Jorge ve en Roma al Papa, es un momento importante en su trayectoria vital. Desde el fallecimiento de su padre, su vida ha cambiado sustancialmente, ha tenido que enfrentarse a innumerables responsabilidades, a pesar de su juventud. Gracias a su fe en Dios, el joven sabe que ha salido airoso. En «¿Donde esta tu victoria?» [sic], el camionero que accidentalmente atropella a Mercedes comprende que las adversidades no dependen del hombre, sino de Dios.

> Así son las cosas, hijo mío Dios es el dueño de la vida y la muerte y en sus manos estamos todos. Tú, hijo mío, tienes obligación de ser cuidadoso y prudente; pero nadie te puede culpar de lo inevitable. Sólo tu conciencia puede acusarte y tú debes declarar según tu conciencia. Piensa, hijo mío… (*Volad*, 137: 16).

Dios también es la justificación última de la muerte en la obra de Del Amo. Aunque la muerte no es un tema recurrente en la literatura infantil, se encuentra en la obra de Del

Amo vinculada a Dios o a la guerra. Se ha detectado, pues la presencia del tema en la obra de la escritora. Gómez del Manzano, destaca por encima de la muerte la vida en esta literatura.

> El tema de la vida aparece con fuerza en la literatura para los niños. Apenas encontramos tratada en la literatura infantil la muerte. El niño teje constantemente su ilusión por vivir aunque se sienta, a veces, constreñido por la acción del adulto (Fährmann y Gómez del Mazano, 1985: 150).

La autora no ve la muerte como un fin, sino como el principio de la vida eterna. Así, lo afirma en «Padre, en tus manos entrego mi espíritu».

> Hoy nos transmite Lucas la última palabra de Jesús en el tiempo, a nosotros los que llegamos tarde en este y tantos otros viernes, ausentes, retenidos por pequeñas tareas, para que al menos ésta sepamos acuñarla y cuando llegue el momento de vaciar los años en la postrera bocanada, cuando ya no sean posibles tanteo y corrección en la búsqueda de la última definitiva palabra, entonces brote de nuestros labios:
> Padre, en tus manos entrego mi espíritu del modo que a la última expiración de nuestra vida suceda, gloriosamente, la aspiración eterna y amorosa en la casa del Padre (Amo, 1980b).

Estas ideas de Del Amo se ilustran en el relato «¿Donde esta tu victoria?» [sic]. En él, Mercedes está a punto de morir. En sus últimos momentos le asiste un sacerdote que le tranquiliza con la palabra de Dios.

> Habló en voz baja y sus palabras eran palabras de vida eterna.
> Mercedes comprendió. Comprendió todo lo que jamás había entendido en las meditaciones de ejercicios, que para los fieles la vida cambia, no muere, y deshecha la casa de esta terrena morada se adquiere la eterna habitación en los cielos.
> El trabajo, el taller, los hijos soñados…, todo eso le arrebataba un tonto accidente de circulación.
> Pero le daba vida eterna y el eterno amor de Dios.
> Era duro morir tan joven; pero su muertes [sic] no sería fin, sino principio de vida (*Volad*, 137: 18).

Dios otorga alegría a las personas que lo llevan en su interior, viene a decir Del Amo en su obra. Ante las adversidades, los personajes luchan por no dejarse dominar por la tristeza. Para eso, Dios es la puerta principal a la alegría. Del Amo manda este mensaje en su obra. Esto se ve en varios títulos. Así, en «Historia de un hombre triste». En este relato, una estudiante, Ana, entabla amistad con Ferrer, un joven ex combatiente que en la guerra perdió un brazo. Ferrer se encuentra desencantado de la vida. En su desgracia, se ha convertido en una persona triste. Ana piensa que solo Dios puede ayudarle. «Para

Ferrer, como para todos, solo había un camino. Un único camino luminoso y salvador: Dios» (*Volad*, 195: 16). La joven que desea ayudar a Ferrer le aconseja que acuda a Dios para encontrar de nuevo la alegría. «Porque Dios se hizo hombre y nos redimió por el dolor. Es el camino de la redención. Y tú quieres redimirte, pero no sabes cómo. Has cogido un camino falso y la amargura te ahoga (*Volad*, 195: 18). El mismo pensamiento aparece en el artículo «La Navidad del Hermano Triste».

> Porque tú no podrás alegrarte estos días. No podrás abrir el alma al gozo ruidoso de la calle, porque esta alegría de los demás te ofende. Y temo, hermano triste, que cerrando tu puerta a la calle te quedes sin recibir el eterno mensaje de la Navidad: El que se llama «Dios con nosotros» ha nacido para los hombres de Buena Voluntad […]
> ¡La Navidad del Hermano Triste! La más real y vivida. La Navidad que aguarda y recibe el mensaje de lo alto, que escucha en silencio el vuelo de los Santos Angeles [sic]. La Navidad que hace nacer a Cristo en el dolor de la vida (*Senda*, 173: 17).

Como se ha podido comprobar, Dios es un tema clave en la obra de Del Amo. Es consuelo en los personajes, en situaciones adversas que tienen que afrontar, como la guerra o la muerte. La autora lo aborda de forma explícita en varios de sus libros y colaboraciones en prensa. Además, se puede desprender de forma implícita en su pensamiento humanista cristiano. Pero la autora nunca *obliga* al lector a *creer*, sino que de la lectura se desprende una lección natural llena de amor a Dios y al prójimo.

## Educación

En consonancia con la importancia que la educación tiene como tema en la producción más ensayística de Del Amo, esta temática también es recurrente en su obra narrativa. Cualitativamente se encuentran numerosos ejemplos de ello. En cuanto al tratamiento, la formación aparece idealizada, como un bien superior al que aspiran los personajes. La autora reflejó en su obra también el esfuerzo que implica lograr la meta de la formación.

Destacan dos ideas principales. La primera que la educación es un medio para que los personajes alcancen sus sueños, pero implica un proceso de trabajo. Esto se ve principalmente en las biografías de la autora sobre figuras históricas relevantes en diferentes ámbitos y profesiones. Alfonso X El sabio [sic] es un claro ejemplo.

> […] el afán guerrero no impidió al príncipe Alfonso estudiar y aprender mucho, porque pensaba, como dijo más tarde en su libro «Las siete partidas», que «el rey debe estar deseando aprender, porque así conocerá mejor todas las cosas, y podrá gobernar mejor (*Bazar*, 505: 4).

Gracias al estudio, el rey Alfonso ganó su sobrenombre, como explica la autora. «Alfonso X mereció el sobrenombre de El Sabio [sic], con el que se le conoce, pues su obra cultural es tan importante o más en la Historia de nuestro país que muchas batallas ganadas» (*Bazar*, 505: 5).

Hay personas que sacrificaron su infancia en el estudio, lo que les granjeó el reconocimiento de adultos. Velázquez se inició de niño como aprendiz en dos talleres de pintura.

> Entró muy pequeño en el taller de Herrera el Viejo, un famoso pintor sevillano, mal genio y regañón, donde no duró mucho tiempo Velázquez como aprendiz. A los once años pasó al estudio de Pacheco, que supo comprender las especiales dotes que tenía el chiquillo para la pintura, y le enseñó muy cuidadosamente cuanto sabía (*Bazar*, 487: 5).

En «Menéndez y Pelayo» se dice que «a los doce años hizo Marcelino la primera lista de su biblioteca […] Así comenzó la Biblioteca de Marcelino Menéndez y Pelayo» (*Bazar*, 497: 12). El filólogo «llegó a tener en su biblioteca más de 50.000 libros» en un «claro ejemplo de amor a los libros y a la lectura» (*Bazar*, 497: 13). Murillo empezó muy pronto a aprender los secretos de la pintura.

> Entra como aprendiz en el estudio de un pintor llamado Juan del Castillo. Al principio no hace más que barrer el estudio, traer agua fresca y limpiar los pinceles; pero Bartolomé Esteban es completamente feliz entre los cuadros y los colores. Aprovecha todas las ocasiones que tiene para aprender. Mira cómo dibuja y pinta su maestro. Tanta afición demuestra que Juan del Castillo le deja pintar algunos fondos, unos árboles o una nube, mientras el maestro traza las figuras.
> Durante unos cuantos años, Bartolomé Esteban Murillo mira, ve, aprende y pinta hasta que la pintura no tiene secretos para él (*Bazar*, 500: 4).

San Isidoro de Sevilla fue educado por su hermano Leandro en su convento. «No sólo le enseñó a leer y escribir, gramática, filosofía, teología e historia, sino también muy diversos oficios y trabajos manuales. Todo lo aprendía Isidoro con facilidad. Pasaba largas horas en la biblioteca del convento leyendo libros antiguos» (*Bazar*, 506: 4). De adulto San Isidoro de Sevilla volcó todos sus conocimientos en su obra maestra.

> Después de mucho estudiar, Isidoro decidió escribir un libro que recogiese toda la sabiduría de su tiempo, todo lo más importante de lo que habían escrito los filósofos antiguos; cuanto se conocía entonces de geografía, ciencias naturales, gramática, aritmética, astronomía, medicina, historia música y sobre todo religión [sic], lo recogió Isidoro en un resumen llamado "Las Etimologías"» (*Bazar*, 506: 5).

También Faraday estudió mucho de pequeño. Después de su trabajo como aprendiz de encuadernación, el niño devoraba los libros del taller durante la noche.

> —Qué hacer a estas horas? [sic] —le preguntaba su padre al verle regresar muy tarde a casa.
> —Leo libros. Todos los libros que tenemos en el taller, yo los leo. Me gusta mucho leer. Es muy bonito. Los libros cuentan preciosas historias, unas verdaderas y otras imaginadas. Pero todas son maravillosas.
> Todos los días, terminado su trabajo como aprendiz, Miguel Faraday se quedaba un buen rato leyendo en el taller (*Bazar*, 512: 16-17).

Con el tiempo, se convirtió en un científico.

> Investigó sobre electricidad y magnetismo. Descubrió que, lo mismo que se puede imantar un metal por medio de la electricidad, se puede producir electricidad por medio de un imán. Este descubrimiento tuvo después una importancia enorme en la fabricación de los motores eléctricos, pero cuando Faraday hacía sus experimentos no sabía aún para qué podría valer (*Bazar*, 512: 17).

Otras figuras en cambio encontraron el reconocimiento en su infancia, sin que tuvieran que esperar a llegar a ser adultos. Mozart es un ejemplo de precocidad. Del Amo relató una anécdota sobre el músico: «Wolfgang Amadeo, que sólo tenía cuatro años, respondió: —Estoy componiendo un concierto para clavecín. Ya he terminado la primera parte […] Poco después Ana María y Wolfgang Amadeo Mozart empiezan a dar conciertos, recorriendo con gran éxito las principales ciudades de Europa. En todas partes son admirados y aplaudidos» (*Bazar*, 509: 16).

En contraposición, hay personalidades que en su infancia destacaron por sus travesuras, también por su poca disposición para el estudio. Santiago Ramón y Cajal, a pesar de los esfuerzos de su padre porque aprendiera, fue un niño travieso. Por eso,

> Cogiéndole por una oreja le llevó al taller de un zapatero remendón, donde le colocó como aprendiz. En el taller del señor Pedrín estuvo Santiagué varios meses aprendiendo el oficio entre golpes y coscorrones, hasta que prometió ser estudioso y formal y su padre le llevó nuevamente al colegio para que continuara el bachillerato (*Bazar*, 481: 13).

Gracias a su padre, de mayor «a Santiago Ramón y Cajal le concedieron el Premio Nobel de Medicina del año 1906 por sus estudios sobre el sistema nervioso, y el mundo entero se benefició de la ciencia e investigaciones de un español» (*Bazar*, 481: 13). San Agustín es descrito como «un chiquillo listo, pero poco estudioso» (*Bazar*, 490: 8). La figura del santo se presenta al lector como poco interesado en las lecciones de aritmética,

pero en cambio proclive a la literatura y al teatro. Su madre, santa Mónica, aconsejaba al hijo antes de su conversión al cristianismo: «más vale ser bueno que ser sabio», y que lo mejor de todo es ser muy bueno y muy sabio al mismo tiempo» (*Bazar*, 490: 8). San Agustín siguió de adulto el consejo de su madre. Otros personajes decidieron dejar sus estudios para dedicarse a su vocación como Jacinto Benavente.

> Estudiante de bachillerato, iba con frecuencia al teatro y más tarde, cuando llegó la hora de estudiar una carrera, empezó la de Ingeniero de Caminos y después la de Derecho. Pero su verdadera vocación era el teatro. Empezó a escribir obras que tuvieron mucho éxito, dejó los estudios y se dedicó por completo a escribir para el teatro (*Bazar*, 519: 17).

Pedro Bienvenido Noailles es considerado Venerable en la Iglesia Católica. Fue el fundador de la Congregación de la Sagrada Familia de Burdeos. La preparación fue imprescindible en el camino de su vocación religiosa. En su infancia Pedro Bienvenido recibió una educación irregular debido a la precaria situación económica de su familia.

> La formación intelectual de Pedro Bienvenido es irregular. Los cambios frecuentes de escuela y maestro, temas y métodos se explican en parte por las estrecheces económicas de la familia y también por la escasa sistematización de la enseñanza en general (Amo, 1990: 18).

Un ex sacerdote amigo de la familia se convierte en maestro del futuro sacerdote.

> La formación intelectual de Pedro Bienvenido corre durante varios años a cargo de un ex sacerdote, hombre culto, inquieto, interesado, tanto en los adelantos científicos como en las ideas filosóficas del momento, que compagina la enseñanza con un trabajo burocrático en el gobierno civil.
> No necesita mucho tiempo para ganarse el aprecio de su alumno al que contagia su afición a la lectura, prestándole discriminadamente libros de su bien nutrida biblioteca.
> Le enseña geografía, historia, mitología y le introduce en el estudio de los clásicos que despiertan en Pedro Bienvenido un especial interés por la literatura (Amo, 1990: 20-21).

El joven completa su educación no reglada de acuerdo a sus gustos personales.

> Continúa sus estudios guiándose más por sus gustos personales que siguiendo una programación sistemática. Se interesa por la mecánica, aprende español, continúa con la botánica, empieza a dibujar, se aficiona a la música, estudia derecho y profundiza en el conocimiento de la literatura (Amo, 1990: 27).

En su juventud, Pedro Bienvenido se inclina especialmente por la literatura. «Pero más aún que el derecho, le interesa de momento la literatura» (Amo, 1990: 33). Después,

vendría la formación religiosa a cargo del padre Dinety. «El joven, lector incansable, acudía con frecuencia a buscar libros de la selecta biblioteca particular del párroco de Santa Eulalia, comentando con él sus lecturas» (Amo, 1990: 34). Así, «durante año y medio acude regularmente a casa de Dinety que le muestra los fundamentos de la fe» (Amo, 1990: 34). Pedro Bienvenido se aplica al estudio. «En tres años termina el bachillerato de letras, se examina de retórica y filosofía, obteniendo el título oficial y se aplica en el estudio del latín, tan necesario para profundizar en el conocimiento del derecho romano» (Amo, 1990: 37). A continuación, emprende sus estudios de teología que serán el comienzo para una vida de santidad dedicada a los demás.

> El Seminario de San Sulpicio tiene justa fama de mantener un alto nivel intelectual y de exigir el rendimiento máximo a los estudiantes. Si Pedro Bienvenido, que siempre buscaba lo mejor, lo había elegido para realizar allí su formación, no es de extrañar que se entregara con afán al estudio (Amo, 1990: 51).

Además de en las biografías, la novelística de la autora presenta el tema del estudio como una forma de superación personal. En *Estudiantes en París*, Lucas Dwongo sueña con ser un reconocido pintor. El joven estudiante procedente de África acude a París. Pero necesita trabajar en el comedor universitario o pintar en la calle para sobrevivir económicamente.

> ¿Puede acaso imaginar el inteligente embajador del Estado Libre de Nayasa, secretario de la Comisión permanente de la Unión de las Repúblicas Africanas, representante en la Unesco, que Lucas Dwongo, natural de Guossu, súbito de Nayasa, está haciendo otra cosa que no sea pintar y pedir en las calles de París? (Amo, 1966: 38).

Lucas tiene que estudiar sin ayuda económica ya que no se conceden becas para carreras de Bellas Artes, sino a las titulaciones técnicas.

> Para ellos son las becas abundantes y las plazas disponibles en las modernas y confortables Residencias de la Ciudad Universitaria. Los técnicos, hijos predilectos de Nayasa. Y en general, de todas las naciones. Pocos o ningún artista joven se encuentra bien instalado, con las necesidades cubiertas en París (Amo, 1966: 41).

A pesar de todo, Lucas no deja de luchar por sus sueños.

En *La piedra de toque*, Fernando Méndez supera las limitaciones de su parálisis cerebral gracias a la educación que empieza a recibir a los siete años. El chico empieza mayor los estudios, por ello tiene que ir a clase con compañeros más pequeños.

> Después de dos cursos en el aula de educación especial me integraron en una clase normal. Les llevaba dos años a mis compañeros, entre los que se encontraba mi amigo Pablo, pero yo tenía tiempo, todo el tiempo, para observar, para escuchar, para leer, para estudiar, y antes de terminar la básica había superado el retraso (Amo, 2009c: 184).

Fernando continuó los estudios. Primero el instituto. «Mi paso por el instituto fue una carrera de obstáculos que no me concedía tregua» (Amo, 2009c: 184). Luego, la universidad. «En la universidad nunca me sentí marginado y apenas minusválido: valía» (Amo, 2009c: 185). Es así como llega a trabajar como psiquiatra en la consulta del doctor Deva.

Dentro de este tema, hay que hablar de los beneficios que aporta la educación a quien estudia. En *Gustavo el grumete* el protagonista de niño no quiere estudiar. Piensa que va a ser marino, como su padre, de forma que no le interesa aprender conocimientos ajenos a esta profesión. Su mentor, el Padre Broner, le convence de los beneficios de estudiar para el futuro.

> —Tenemos que hablar, Gustavo —la voz del sacerdote era seria—. Tenemos mucho que hablar tú y yo. Estoy contento contigo porque eres bueno y obediente pero…
> —«Ya salieron las letras» —pensó Gustavo.
> —Pero el maestro me ha dado quejas de ti. No haces nada en la escuela, estás siempre distraído mirando por las ventanas. ¿Qué te pasa? ¿Es que no quieres aprender a leer?
> Gustavo contestó rotunda y sinceramente.
> —No.
> El Padre Broner pareció un poco desconcertado.
> —¡Hombre! ¿Y por qué?
> —Porque no sirve para nada. Yo voy a ser pescador, no quiero pasarme la vida entre libros, sino en el mar, como mi padre.
> El Padre Broner se sonrió.
> —¿Por eso es por lo que no quieres aprender a leer?
> —Por eso, Padre.
> El Padre Broner no le regañó, ni amontonó ante él razones sobre razones. Hizo una cosa muy sencilla. Apoyó sus manos sobre la mesa y empezó una historia.
> —Erase una vez un hombre que nunca había ido a la escuela. De muchacho pasó las horas corriendo por la playa y nadando y por eso creyó conocer el mar mejor que nadie. Tenía el barco más bonito de la costa y cierto día quiso hacerse a la mar. Y buscó tripulación entre los pescadores de los pueblos vecinos.
> —«¿No quieres embarcarte en mi barco?»
> Todos le contestaban con otra pregunta.
> —«¿Quién lo mandará?»
> —«Yo mismo.»
> Y los hombres, que sabían su ignorancia, no quisieron enrolarse.
> —«Conozco muy bien el mar. Me he pasado la vida mirándolo.»
> Pero los hombres le volvían la espalda sin hacerle caso, porque sabían que eso no era bastante.

> Tuvo que embarcar él solo. Zarpó una mañana del puertecillo y ya no volvieron a saber más de él, porque como no había ido a la escuela, no pudo descifrar los mapas ni utilizar la brújula y naufragó en la niebla.
> Y los hombres, al notar que no volvía, movieron la cabeza recordando sus necias palabras.
> Gustavo se hundió aún más en la butaca, avergonzado.
> —Perdóneme, Padre Broner. No lo había pensado.
> Desde aquella noche, Gustavo subía corriendo la cuesta de la Rectoría y se ponía a estudiar, sentado en la mesa del comedor, entre el padre Broner, que leía, y la vieja Ana, que repasaba la ropa (Amo, 1952: 26-28).

En numerosos títulos se ve la importancia del estudio en las niñas. En la obra teatral «Mi amiga la princesa» María Rosa descubre la lectura. «Me alegra mucho que te guste leer, pues en los libros encontrarás siempre diversión para tus momentos de descanso, consejo para tus dudas y enseñanza para la vida» (*Bazar*, 297: 11). En «Los números», Del Amo desarrolla un relato sobre la importancia de las matemáticas (aritmética) para los niños. En el argumento una niña quiere ser deportista, pero no quiere aprender los números. Su padre le apunta a gimnasia, pero la niña no puede seguir los ejercicios ya que no sabe los números.

> Porque ¿sabes, papá?, resulta que los números, además de servir para contar, para comprar, para vender, para sumar, para restar, para multiplicar, para dividir, para calcular, para proyectar, para presupuestar, para…
> —Basta, hija, basta.
> —… pues resulta que además valen para hacer gimnasia y ser deportista (*Bazar*, 488: 15).

En el relato «La maestra» Maribel desea ser de mayor profesora, pero para ello tiene que aprender mucho. Por eso le dice a su profesora: «[…] yo he pensado que cuando sea mayor, seré maestra. Y quiero ir aprendiendo desde ahora. ¿Querrá usted enseñarme, señorita?» (*Bazar*, 535: 4). En la historieta «Yo voy a ser estrella de cine»[186], María Luisa no quiere estudiar, pues desea ser actriz. Pero cuando la madre le lleva a su primera prueba la chica es incapaz de memorizarse el papel. «Pero como María Luisa no ha querido aprender, no sabe leer el papel. La prueba es un fracaso. Su madre la consuela: "No llores más. Pero en adelante, ya lo sabes. ¡Hasta para ser artista de cine es preciso ser estudiosa!"» (*Bazar*, 540: 18). En la obra dramática «Carlota y los enanos», la protagonista desea «no hacer nada en toda mi vida» pero, cuando se le cumple el deseo, se da cuenta de que es más divertido usar las manos que, entre otras cosas, le sirven «para

186 En uno de los relatos de «Cosas de Marisa», la protagonista quiere ser también «artista de cine». Sin embargo, llega al colegio una carta desde las misiones de Ceilán. Ello hace que Marisa se debata entre ser artista o ayudar a los pobres. «Claro que si iba a las misiones ya no conocería nunca a Errol Flynn, y eso… era una pena. En fin, tendría que pensarlo» (*Letras*, 171: 52).

escribir y hacer números» (*Bazar*, 600: 5). En dos narraciones se asocia el estudio de las letras con el hecho de abandonar la infancia: «Una aventura de Tere Bloc: La tarta» y «¡Detrás viene todo!» [sic] En ellos la protagonista no quiere aprender a leer. Piensa que significa hacerse mayor. «Que si aprendo a leer estoy perdida. Luego tendré que aprender historia y geografía y muchos librotes, como les pasa a mis hermanos mayores. "Detrás viene todo"» (*Bazar*, 416: 12). Y: «Porque… —explica Rosamari— porque detrás viene «todo», detrás vienen los libros gordos que estudia Fernando y las tareas y el bachillerato. Detrás viene el tener que estudiar y los exámenes y ¡Todo!» (*Bazar*, 540: 9) A estas protagonistas hay que convencerlas de las ventajas de la educación. «Tienes razón. Detrás viene todo. Pero no sólo lecciones y estudios, sino cosas preciosas: Detrás viene poder escribir y leer cartas de tu familia y amigos, el enterarte de lo que dicen los libros de cuentos y las revistas…, y muchas cosas más» (*Bazar*, 416: 12). También:

> ¡Qué cosas tienes, Rosamari! Dices que detrás de aprender a leer viene todo, y tienes razón. Pero vienen muchas cosas buenas, no sólo para cuando seas mayor, sino también para ahora. Detrás de aprender a leer viene el que puedas leer tú solita los libros de cuentos que tanto te gustan, y detrás vienen también las revistas, como *Bazar*. Ahora sólo puedes ver los dibujos, y cuando sepas las letras, podrás leerla de la primera línea hasta la última. Detrás de aprender a leer está el maravilloso mundo de los libros de cuentos, lleno de fantasía, al que sólo se puede entrar con la llave de oro de la lectura (*Bazar*, 540: 9).

En *El abrazo del Nilo*, Haken, que no ha podido estudiar, desea que sus nietos reciban una educación que les permita tener una vida mejor que la suya. Es consciente de que la vida ha cambiado, por ello desea que sus nietos tengan una preparación.

> Haken desea una vida mejor para sus nietos. Sabe, por amarga experiencia, que el mundo está cambiando muy deprisa. Ya no basta con aprender de labios de los viejos. ¡Hay que saber cosas nuevas!
> Haken quiere que sus nietos vayan a la escuela para que no les pillen los cambios por sorpresa, como a él mismo le había sucedido (Amo, 2008g: 42).

En la obra se presenta la educación como la vía de solución para un país como Egipto, de inmensa riqueza natural, pero hundido en la miseria.

> Allí, en Egipto, quedaban las huellas maravillosas de una cultura que jamás volvería a florecer […]
> El maestro decía que era preciso inventar el futuro. No se podía seguir pidiendo limosna a los extranjeros. Había que reformar el turismo, abrir más escuelas, extender las tierras de cultivo, crear industrias, aprovechar la riqueza piscícola del Nilo…
> Cada egipcio tenía la obligación de buscar nuevas fuentes de riqueza (Amo, 2008g: 61).

En *El río robado*, Carlos Miguel decide no perder los estudios que le puede costear su padre. El muchacho es consciente de que la preparación es necesaria en la vida, ya que sirve para ayudar a los demás.

> […] pienso que yo tampoco debo despreciar la carrera, los estudios, los másteres que mi padre está dispuesto a pagarme, porque así podré dedicarme por entero al estudio y conseguir en menos tiempo la preparación que necesito para ponerla, cuanto antes, al servicio de la comunidad (Amo, 2010: 164).

Una segunda idea versa sobre la renuncia a la educación[187]. Algunos personajes se ven forzados a renunciar a la formación, pero se defiende la tesis de que nunca es tarde para educarse. La renuncia implica dos factores: obligación y pesar. Obligación debido a que la realidad fuerza al personaje a no continuar sus estudios. Pesar porque es contra la voluntad de la persona. Se han encontrado dos opciones finales: una negativa, el abandono definitivo de los estudios, otra positiva, el personaje retoma su educación con el tiempo debido a su voluntad, con la que consigue superar todas las dificultades.

La renuncia a los estudios entristece a Jorge, el protagonista de *Todo un joven*. Tras la muerte del padre, el muchacho tiene que dejar sus estudios de forma abrupta. Ello hace que el joven tenga que madurar antes que sus compañeros dejando los estudios para ponerse a trabajar en una imprenta. Como dice su madre, «ahora es el hombre de la casa» (Amo, 1952b: 35). A Jorge le cuesta renunciar a sus estudios para ayudar económicamente a su familia. Sin embargo, consciente de su situación, decide sacrificarse por los suyos.

> ¡Su carrera! Nunca había pensado Jorge que significaba tanto para él.
> Renunciar a ella era renunciar al Colegio y a los compañeros de clase, a las sabias explicaciones del Padre Irurita y a los partidos de pelota del Padre Gómez. Renunciar a la alegre vida estudiantil del universitario, más libre y emocionante que ya le parecía tan segura y próxima. Renunciar a todo lo que le había acompañado desde niño, a las ideas que crecieron con él y a sus palabras habituales.
> Y comenzar una vida áspera, monótona, completamente gris. Sin ninguna esperanza de superación.
> Esto era lo que más le dolía. Tal vez hubiera sido capaz de protestar, de sublevarse con su antiguo genio de niño mimado, si no le estuviera mirando su madre desde el otro extremo de la mesa.

187 Quizás haya que buscar el origen de ello en la renuncia de la propia escritora. Como se ha comentado en su biografía, Del Amo quiso de joven estudiar una carrera universitaria, pero ello no estaba bien visto en su época. Su familia optó porque la joven mujer estudiara peritaje mercantil. Pero ya mayor, Del Amo decidió estudiar su tan anhelada carrera universitaria. La autora logró licenciarse en Filosofía y Letras.

> Era preciso aceptar los hechos. Valientemente. Por mamá, por las niñas, por José que tenía ya su bachillerato asegurado.
> Y este pensamiento que debería alegrarle le ensombreció más aún. Sólo a él le tocaba renunciar, sólo a él resignarse, disminuirse.
> Le pesaba el silencio, el hondo silencio que cayó sobre el despacho al final de la frase de tío Antonio. Y le pesaba más aún aquellos tres pares de ojos observándole de hito en hito. Los tíos con curiosidad, su madre tristemente.
> Al fin Jorge se decidió.
> —Desde luego dejaré el colegio. Por ahora no puedo soñar en estudios (Amo, 1952b: 39).

Hay ejemplos en la obra de Del Amo en los que nunca es tarde para formarse, unos reales y otros imaginarios. Dickens tuvo que renunciar de niño a la escuela debido a que su padre terminó en la cárcel por deudas. A consecuencia de ello, el chico tuvo que empezar a trabajar en una fábrica de betún. Sin embargo, su vocación por los libros pudo más.

> Tanto suspiró que terminó por conseguirlo. Carlos Dickens fue a la escuela, y estudió mucho. Para ganarse la vida aprendió taquigrafía, que es una escritura especial, muy rápida y trabajó en el Parlamento anotando los discursos que allí se decían. Al mismo tiempo seguía los estudios de Derecho, y empezó a escribir para los periódicos (*Bazar*, 518: 17).

En «Hans Cristian Andersen» [sic], se relata la infancia difícil del escritor, cuya familia no tenía apenas posibilidades económicas. Por ello, Andersen no pudo estudiar hasta la edad adulta.

> Toda su fama como escritor la ganó gracias al estudio. Cuando tenía dieciocho años no sabía apenas más que leer y escribir, porque hasta entonces apenas había podido ir al colegio. Le ofrecieron una beca para hacer el bachillerato y Hans Cristian Andersen, acordándose del amor que su padre tenía por los libros, aceptó. Fue al colegio con chicos mucho más pequeños. Sus compañeros se reían de él, pero nada le importaban las burlas. Hans Cristian Andersen estudió el bachillerato, empezó a escribir y se hizo famoso (*Bazar*, 482: 17).

En la obra de teatro «El medico» [sic], el personaje del trapero, que es un chiquillo, confiesa que no sabe leer a otros niños. Ha acudido a una casa a por papel, pero tiene que reconocer que no ha podido ir a la escuela.

> Pepe.—¡Qué suerte tienes!
> María.—¡Te llevas unos cuentos preciosos! Ya verás, cuando los empieces a leer.
> Trapero.— (Bajando la cabeza, y en voz baja.) —Yo… no sé leer.
> María.—¿Qué dices?
> Trapero.—Que no he ido nunca a la escuela, y por eso no sé leer.
> (Los dos niños le miran pensativos unos segundos.)

> Pepe.—¿Te gustaría aprender? Es muy fácil.
> Traperillo.—Sí me gustaría, pero no tengo tiempo de ir a la escuela.
> Pepe.—No importa. Yo te enseño.
> María.—¡Eso! Nosotros te enseñamos.
> Traperillo.—¡Estupendo! ¿Cuándo empiezan las clases?
> Niños (A coro.)—¡Ahora mismo! (*Bazar*, 319: 8-9)

Con el paso de los años, el traperillo se convierte en médico gracias a que los niños le enseñan a leer. El favor se devuelve. Pepe, uno de los hijos, es atropellado; el traperillo, que ya es doctor, le cura. «¿No se acuerda de mí? Yo soy aquel traperillo que sus hijos enseñaron a leer hace años. Gracias a eso pude después estudiar, y hacerme médico» (*Bazar*, 319: 13). En «Tempestad en los Andes» una indiecita llamada Xchecla encuentra de casualidad la escuela del pueblo al bajar de las montañas durante una tormenta. Gracias a la maestra consigue aprender a leer lo que le parecía «un sueño imposible» (*Bazar*, 570: 5).

En «Taxi al futuro» se defiende la misma idea. Se trata de un relato en el que se narran los sueños de varias personas que se encuentran matriculadas en el grupo «Bachillerato Acelerado para Adultos. Cuatro Cursos en Uno. Enseñanza Garantizada». Como dice la chica dependienta quiere aprender, aunque su vida y profesión no cambien:

> Le gusta saber. ¡Aunque nada cambie! ¡Aunque no le importe al encargado! Hay un goce en saber. Un enriquecimiento interno que se siente en las venas. Un ensancharse el mundo. Un… Es más difícil de explicar que el tercer problema, pero más fuerte que el cansancio final de una jornada de saldos postbalance tras el mostrador (*Genial*, 37: 47).

En *Patio de corredor*, Maruja debe abandonar la escuela para colocarse joven a fin de ayudar a su familia. «Estudiar Bachillerato era un sueño irrealizable: tenía que colocarse enseguida, pues en casa hacía falta un salario más para que la familia pudiera salir adelante» (Amo, 2009b: 168). La chica se apunta a clases de mecanografía y de inglés en una academia en donde «era una de las mejores alumnas» (Amo, 2009b: 56), gracias a ello opta a un ascenso en su trabajo en las Nuevas Galerías, debido a sus conocimientos de idiomas. «Aunque es pronto para echar las campanas al vuelo, la verdad es que Maruja tiene muchas probabilidades de ser elegida» (Amo, 2009b: 168). De esta manera, la chica se supera en la adversidad gracias al estudio[188].

En *Los Blok descifran la clave*, un chico empieza a trabajar en una imprenta, pero no sabe componer. «Al principio me parecía muy fácil eso de ir cogiendo las letras y

188 «Reflejo de una época pasada, dá [sic] un impulso a la superación personal, al esfuerzo, al estudio como base del progreso colectivo e individual, en un estilo ameno y muy dialogado» (VV. AA., 97: 24).

colocarlas una junto a otra para formar las palabras; y componer una línea […] El regente me dijo que ya aprendería, pero de entonces acá no he avanzado nada» (Amo, 1972d: 96). Como explica, «de pequeño siempre estaba enfermo. Faltaba mucho a la escuela y tengo muy mala ortografía. Por eso dice el regente que me cuesta más trabajo aprender el oficio» (Amo, 1972d: 96). Tere ayuda al chico a aprender a escribir sin faltas de ortografía.

En *Plaza de España*, hay un argumento similar. Los alumnos de un colegio encuentran en la plaza madrileña a un anciano que les cuenta la historia de su vida. Es otro caso de que nunca es tarde para estudiar. De niño tuvo que dejar la escuela por la situación económica de su familia. «[…] mis padres tuvieron que sacarme de la escuela cuando empezaba a distinguir las letras» (Amo, 2005: 52). El chico entra como aprendiz en un taller de imprenta. «Los aprendices tenían que saber leer y escribir y como yo apenas conocía las letras, no podía aprender el oficio y nunca sería impresor. Así que me dieron una escoba más alta que yo y me pusieron a barrer y a recoger el papelote» (Amo, 2005: 54). El anciano cuenta que la lectura de *Don Quijote de la Mancha* le ayudó a aprender a leer. «Que así, leyendo la aventura de los molinos del Quijote, descubrí yo la magia de la lectura —dice el viejo—. Porque no basta con juntar las letras y entender las palabras, hay que meterse dentro del libro y revivir con la imaginación todas las historias (Amo, 2005: 63).

> A partir de ese momento —continúa contando el viejo— me dediqué a leer todos los libros que caían en mis manos, y trabajando en una imprenta, caían muchos. Leyendo a mi aire, encontré en los libros todo lo que no había podido aprender en la escuela, casi sin darme cuanta adquirí unos conocimientos que me permitieron soltar la escoba y subir de categoría.

De esta forma, pudo darles también la educación que hubiera querido para sí mismo a sus hijos.

> Que mi vida cambió gracias a la magia de la lectura, se volvió más interesante y divertida. Además, como corrector de pruebas ganaba más dinero, mis hijos no tuvieron que acostarse sin cenar, fueron a la Escuela [sic], y a la Universidad [sic] los que quisieron estudiar una carrera (Amo, 2005: 66).

En *El bambú resiste la riada*, Sol Naciente debe renunciar a sus estudios por la ley del hijo único[189]. Sus padres tuvieron tres hijos. Los hermanos se ven obligados a salir de la

189 Según Hiriart, «nos enfrenta a un problema social: el del hijo único» (2000: 112). Rodríguez: «M. del Amo expone las leyes sociales por las que se rige el pueblo chino en atención a los estudios y al número de hijos que una familia puede tener» (2004: 347). Y para Torrecilla «se produce en esta obra un encuentro real con uno de los conflictos sociales más relevantes en el país desde 1979, la ley del hijo único que

comuna. Sol Naciente sacarifica sus estudios (y con ellos su futuro) para ayudar a sus hermanos pequeños a salir del país. Al comienzo de la novela tiene un futuro prometedor como ingeniero: «es un muchacho muy inteligente y estudioso. El puesto que ocupa en la clase superior se lo ha ganado por sus propios méritos» (Amo, 2012: 27). Hay un momento en que el joven está dispuesto a escapar para luchar por su futuro: «¡Con este pasaporte en la mano puedo irme a estudiar al extranjero!» (Amo, 2012: 52). Al final cuando cree que no hay esperanzas encuentra la solución[190].

> —… mis hermanos van al encuentro de una nueva vida, pero mi carrera de estudiante se ha roto para siempre —termina diciendo.
> Luna Llena alza la cabeza, como pidiendo permiso para hablar, y a un gesto del profesor replica, esperanzada:
> —¡Para siempre, no! ¡Lanza una mirada a tu alrededor y míranos bien! Cada uno de nosotros fue expulsado de las aulas por distintos motivos, y todos sentimos lo mismo que tú sientes ahora.
> —¡Pero seguimos estudiando! —añade otro […]
> —Yo soy uno de esos —termina diciendo el profesor—. Luna Llena es mi secretaria. Y ahora, dime: ¿Tú qué querías ser?
> —Ingeniero —responde Sol Naciente.
> —Pues lo serás, si estás dispuesto a trabajar de firme.
> —Lo estoy —afirma Sol Naciente, recobrando su esperanza perdida (Amo, 2012: 108-110).

En *Cucú, cantaba la rana*, un estudiante ha recibido las notas con la mayoría de las asignaturas suspendidas. Como siempre anda prometiendo a sus padres que va a mejorar, no se atreve a ir a casa y darles la nota. Pero Rafa y María Rosa junto a un anciano le ayudan con las tareas del día. Quieren que el estudiante demuestre a sus padres que va a aplicarse desde ahora. «Si te presentas esta tarde con las lecciones aprendidas y las tareas hechas, tus padres volverán a creer en ti» (Amo, 2006e: 36). Y: «—Mañana me saco un ocho, por lo menos. El viejo de las barbas asegura: —Y pasado, un diez, si te sigues aplicando» (Amo, 2006e: 41).

Capítulo aparte merece los ancianos que deciden ponerse a estudiar ya en edad avanzada. Es un motivo temático que se encuentra en la obra de Del Amo. Hay varias muestras de ello. El padre de Ramón y Cajal consiguió muy de mayor el título universitario con el que soñaba. «El padre de Santiago Ramón y Cajal era practicante,

amenaza con romper la unidad de la familia Xang, cuyos tres hijos deben abandonar su hogar, la comuna, por miedo a los castigos y represalias al haber quebrantado dicha ley» (2015: 130).

[190] Rodríguez opina: «*El bambú resiste la riada*, es el afán de superación que toda persona debe tener por solucionar sus carencias» (2004: 12) y «la autora no desaprovecha la ocasión para enviar mensajes sobre: el amor fraternal y maternal, la valentía, el ingenio, la constancia, la ilusión, etc. que los resumimos en esta frase: "El deseo de superación» (2004: 348).

pero siguió estudiando y ya bastante mayor consiguió el título de médico, con mucho esfuerzo y trabajo» (*Bazar*, 481: 12). En *Animal de compañía*, don Gerardo tuvo que abandonar la escuela pronto para ponerse a trabajar en el campo. «El tiempo justo para aprender a leer a trompicones, a escribir malamente y a echar cuentas» (Amo, 2008i: 63). El anciano se avergüenza de su ignorancia ante su amigo Mario, que es un muchacho. «Le da rabia y vergüenza confesar su ignorancia» (Amo, 2008i: 63). Por ello se apunta a una escuela para la tercera edad. Cuando se lo dice a Mario, el anciano se pregunta: «¿Tiene algo de raro que un hombre de mi edad quiera saber lo que no pudo aprender de niño?» (Amo, 2008i: 115). Ante lo que el narrador contesta reflejando los pensamientos del chico: «De raro, no. De admirable mucho» (Amo, 2008i: 117). Para el anciano, las aulas para la tercera edad son «clases de párvulos con muchos años» (Amo, 2008i: 115). Con la ayuda de Mario, don Gerardo sueña con vencer su ignorancia.

Para Del Amo, la educación es un tema clave que aparece en su obra de ficción, en consonancia con la producción ensayística. Sirve a los personajes como un medio de mejora vital pero al mismo tiempo les da pautas de conducta. Además, la autora introduce la temática en su obra como una puerta al futuro de los personajes. Por eso, nunca es tarde para introducirse en esa puerta.

## Emigración

Teresa Colomer habla de que la narrativa infantil y juvenil actual ha incorporado nuevos temas sociales dirigidos al lector niño y adolescente. Entre ellos, hay que considerar la emigración. La especialista explica que «se defiende a los sectores socialmente débiles o diferentes de la mayoría (personas inmigrantes, explotadas o de otras razas)» (Colomer, 1998: 210-211). Del Amo se va a ocupar de la emigración como tema en diversos títulos siempre poniéndose de parte del débil, de la cultura minoritaria. Del Amo dejó escrito estas palabras: «Una persona, sea de la raza que sea, blanco, negro o amarillo, es siempre hijo de Dios. Vale muchísimo» (*Bazar*, 602:6). O: «Que nadie ha de sufrir por causas de su origen, el color de su piel o sus creencias» (Amo, 1986b: 124). La emigración aparece en la obra de Del Amo desde distintas perspectivas. En primer lugar, puede reseñarse la línea temática del español que emigra a un país extranjero (Dinamarca y Alemania) durante la posguerra o primeros años de la democracia con el

afán de sobrevivir. Una obra importante es *Zuecos y naranjas*[191]. La familia de Vicente se ha trasladado a vivir a Dinamarca debido al trabajo del padre. «Dice que este chico es español, que su padre vende cosas y que ha venido a Dinamarca para venderlas» (Amo, 1972e: 16). El padre se dedica a la exportación de naranjas, por eso se establece en Dinamarca junto con su mujer e hijo. «Dile que es el primer año que estamos aquí, que tú ya habías venido muchas veces…» (Amo, 1972e: 21). En *La piedra de toque*, hay otro personaje emigrado desde España a Alemania. Es el padre de Fernando Méndez. Al estar fuera su padre, Fernando, que es paralítico cerebral, vive solo con su madre. El conflicto estalla cuando la madre se pone enferma, ya que nadie puede encargarse del cuidado del niño. «El hijo tonto…, el marido trabajando en Alemania, y ahora, ¡esto!» (Amo, 2009c: 31). El marido desea reunirse en Alemania con su mujer. «Porque ya iba siendo hora de que ella se decidiera a quedarse en Alemania. Seguir viviendo separados no tenía sentido» (Amo, 2009c: 165). Encarna la falta de comprensión con el hijo enfermo al que ve como una desgracia. «Piénsalo bien. Es la última vez que te lo digo: ¡otro hijo! ¡Hasta sacándolo de la inclusa lo querría, que no será preciso! Si no, no cuentes más conmigo. Con el giro, sí. Puedes estar tranquila. Pero conmigo, no. Ya lo sabes» (Amo, 2009c: 166). Al final, el padre regresa de Alemania. La emigración se refleja en esta novela a través del padre ausente que no puede dar ayuda emocional a la familia, sino solo la estrictamente económica.

191 Rodríguez: «*Zuecos y naranjas*, nos muestran la solidaridad con el emigrante y la relación entre compañeros de la clase» (2004: 12); «la autora presenta en esta obra un tema tan candente y actual como la emigración» (2004: 227) y concluye: «son diversos los valores que sacamos en conclusión de esta obra: adaptación a un país extranjero, acogida al inmigrante, enseñar al que no sabe, generosidad, amistad, comprensión y sobre todo "solidaridad" » (2004: 227-228). Cañamares y Cerrillo definen la obra como «un canto a la amistad por encima de cualquier diferencia (de cultura, de lengua o de costumbres)» (Cañamares y Cerrillo, 2006: 76). Para Quiles: «*Zuecos y naranjas* supone el primer testimonio de esta temática en nuestro país, si bien el fenómeno está tratado desde un punto de vista distinto de acuerdo con la España de los setenta. Nos referimos al paso de una sociedad emigrada a una sociedad receptora de inmigración, una sociedad de acogida donde el «emigrado» es «el otro». En alguna ocasión ha declarado la autora «la lectura me permite ver el mundo con los ojos de los otros, más aún, con el ojo del otro». Fueron muchos los que en su propia piel experimentarían el sentimiento de Vicente en aquella escuela danesa al ser hijo de emigrantes, si no por sí mismos por el recuerdo de familiares y amigos que hubieron de ausentarse para sobrevivir. Los «zuecos» y las «naranjas», representan en definitiva el intercambio cultural, la aceptación de lo diferente, la defensa de la universalidad de los sentimientos» (Quiles, 2010: 341). Y Torrecilla afirma: «El tema de la interculturalidad se trata de una forma original en tanto en cuanto el niño español actúa como «el otro» en un ambiente ajeno y distante. La autora hace que el lector se sitúe integrado y familiarizado en la comunidad danesa como parte de la sociedad receptora y desde allí ver, sentir y analizar al español como emigrado. De una forma u otra, lo que en un principio resulta lejano, distante e incluso hostil para ambas partes, pronto se presenta cercano y familiar una vez superadas las fronteras de la comunicación. Se estrechan lazos de amistad y compañerismo como principios universales que permiten el enriquecimiento cultural y personal. Desde el principio de la obra la autora muestra un especial interés en acercar realidades culturales distintas, acentuando las similitudes y minimizando las diferencias» (2015: 93).

En *Montes, pájaros y amigos*, el padre de Pedro Chico es un emigrante que ha tenido que abandonar el país para ayudar a su familia. «Porque tu padre se fue lejos a ganar unas pesetas precisamente para que tú no tengas que pasarte la vida detrás de las ovejas» (Amo, 2011e: 9). A través de su figura se presentan algunas de las dificultades que pasan las familias con uno de sus integrantes emigrado fuera, en el extranjero. Así, la madre tiene que educar sola a su hijo, con la ayuda únicamente del abuelo. Pierde el contacto con su marido del que pierde la esperanza de que vuelva algún día. «[…] sabe que su marido seguirá en lo mismo cuando vuelva, si es que vuelve, pues últimamente no responde a las cartas» (Amo, 2011e: 11). Mientras la familia piensa que el padre está en Europa, el padre se ha trasladado a Australia. «Sabrás que ya no estoy en Europa sino en Australia» (Amo, 2011e: 79). Al empezar a haber despidos en la fábrica en la que trabaja, se echa primero a los emigrantes. «Nunca me sentí a gusto en la fábrica […] y no hacían más que despedir extranjeros. Y yo, ¿qué era allí? Un extranjero» (Amo, 2011e: 81). Por eso, el padre de Pedro Chico se marcha hasta Australia para aprender los nuevos mecanismos de ganadería empleados en la agricultura. De esta forma, la emigración se presenta como una forma de mejora profesional; un aprendizaje de cara a volver al país de origen en donde encontrar un trabajo mejor.

Otra forma de emigración es el éxodo rural o campesino[192]. «¿Por qué se han ido quedando los pueblos abandonados mientras que las ciudades crecen sin parar? ¿Por qué se emigró tu padre a la ciudad, si tan maravilloso es vivir en el campo?» (Amo, 1987b: 37) Jóvenes que abandonan el pueblo para irse a vivir a la ciudad. En la obra de Del Amo se denuncia el abandono de los pueblos españoles debido a que los adultos jóvenes se marchan a la ciudad. En *Patio de corredor* el éxodo rural se asocia al término de la guerra civil que ha provocado la pobreza en los pueblos. Así, Mateo se ve en la obligación de abandonar el pueblo, a su pesar, para buscar trabajo en la ciudad.

> Él era el más pequeño de los hijos. Le correspondía salir de casa el primero, como en los cuentos. La ciudad le atraía y asustaba al mismo tiempo. Nunca había montado en tren y el viaje le parecía una peligrosa aventura, pero un buen día se decidió, hizo el hatillo y emprendió el camino (Amo, 2009b: 37).

Al llegar a la ciudad el chico se siente perdido ya que su mundo conocido es el pueblo. «Es de pueblo, acaba de llegar y se siente perdido en la ciudad» (Amo, 2009b: 35). Su

[192] Así lo ve también Sáiz: «A nuestra autora le interesa también la emigración; pero desde su doble perspectiva: desde los pueblos que se quedan abandonados (*Soñado mar*) y desde los emigrantes que van a Europa (*Zuecos y naranjas*)» (2008b: 82).

primera impresión de la urbe no es buena. «La ciudad le pareció fría e inhóspita» (Amo, 2009b: 42). Además siente que la gran ciudad le rechaza. No encuentra trabajo y todo son dificultades. «Se lanzó a bus-car [sic] trabajo. Traía los papeles en regla […] pero aun así le rechazaron en muchos sitios» (Amo, 2009b: 42-43). La primera ayuda que recibe Mateo viene del señor Macario, el padre de Maruja, que le ofrece comida y techo donde dormir. Pero en general Mateo como emigrante procedente del pueblo recibe incomprensión y hasta insultos por parte de la gente de la ciudad. Así, se explica la escena del compañero de la academia de Maruja, Alberto, cuando insulta a Mateo al chocarse con la muchacha.

> —Lo que pasa es que usted es un paleto que no sabe tratar con gente civilizada. Menos mal que la señorita me tiene a mí a su lado, para defenderla en este momento…
> Pero en ese momento Maruja da un salto de tigresa e increpa a su compañero:
> —¡Ya está bien, Alberto!
> —¿Qué quieres? ¿Qué me calle? ¡Encima de que te estoy defendiendo!
> —Gracias —replica Maruja—, pero esas no son maneras.
> Alberto se muestra ofendido.
> —¿Te gustan más las de este paleto, que lleva tres días en la ciudad contando antes de ayer y todavía no ha aprendido a circular por la acera?
> —¡Puede! —replica Maruja (Amo, 2009b: 130).

En la narración se toma partido claramente por el recién llegado del pueblo, Mateo; incluso se insinúa el comienzo de una historia de amor entre Maruja y Mateo.

> —Disculpe, señorita. Ha sido sin querer. Yo…
> Aún con todas sus cosas desparramadas por el suelo, y a pesar de sus prisas, Maruja le dedica al paleto una sonrisa.
> —No te preocupes, no me has hecho daño. Y no sigas llamándome señorita. Yo soy Maruja.
> En la cara curtida por el sol, una sonrisa convierte al paleto en un guapo muchacho.
> —Y yo, Mateo —dice (Amo, 2009b: 131).

Mateo se desanima; piensa en regresar al pueblo. «[…] hace tres semanas que salí de casa y por mi gusto ya estaría de vuelta» (Amo, 2009b: 134). La actitud de Alberto enfada al chico, pero Mateo no se arredra.

> ¡Menudo tipo el de la gabardina! De los que hay que echar de comer aparte. En atención a Maruja se había escapado sin un buen mamporro. Se lo merecía por llamarle paleto. Sí, era un paleto. Pero pronto dejaría de serlo. El otro era un chulo. Y no parecía dispuesto a cambiar (Amo, 2009b; 125).

En *Soñado mar*[193] se presenta un pueblo del interior casi abandonado, Villacampos de Abajo, desde el punto de vista de un grupo de chiquillos. «Enfrente, el pueblo. Un puñado de casas bajas de color pardo, apiñadas unas contra otras como apoyándose mutuamente, entre las que apenas destaca el campanario de la iglesia y la fachada con reloj del Ayuntamiento» (Amo, 2006d: 185). Ya el comienzo del relato afronta el tema: «Diecisiete alumnos asisten a la escuela en Villacampos. Y eso que se juntan de cuatro pueblos» (Amo, 2006d: 173). Ínfimo número para agrupar a los chicos de cuatro pueblos. La trama surge pronto: «En la Escuela, hoy son diecisiete alumnos, pero la semana que viene serán tan sólo dieciséis» (Amo, 2006d: 173). Es decir, el relato presenta el abandono progresivo en los pueblos españoles hasta la casi desaparición de la vida en ellos. La madre de Romualdo no quiere continuar con la tradición familiar del pastoreo a la que siempre se han dedicado los hombres de la familia. En busca de un futuro mejor para el hijo, deciden marcharse, ya que el padre ha encontrado trabajo en una fábrica en la ciudad. «Una vez en la empresa, malo sería que no hubiera posibilidad de encontrarle un trabajo seguido, aunque fuera para barrer los talleres» (Amo, 2006d: 178); «[,,,] padre dijo que bueno, que sí, que aceptaría el trabajo y que se iría a Barcelona a probar. Que siempre podía volver […]» (Amo, 2006d: 179) De esta forma, los chicos del Molino Viejo, Manuel, Julián y Tomás, pierden a otro amigo del pueblo, a Romualdo. Por ello, se sienten solos. «Nos vamos a quedar solos —se lamenta. Como los náufragos» (Amo, 2006d: 185). Y: «Que nosotros somos los náufragos del Molino Viejo —afirma Julián, mientras Tomás asiente dando cabezadas—. Estamos solos. Necesitamos amigos» (Amo, 2006d: 188). A pesar de todo, uno de los chicos tiene el deseo de quedarse a vivir en el pueblo.

> —Y cuando tú seas mayor y te vayas a la ciudad y te pongas a trabajar, di, ¿me llevarás contigo?
> —El caso es que yo no me marcharé nunca.
> —¿No?
> —No.
> Ahora mismo acaba de decidirlo Manuel. Así, de pronto (Amo, 2006d: 184).

[193] «Presente la pobreza de los pequeños pueblos que vivieron del pastoreo y la necesidad de la inmigración por razones económicas, esta vez dentro del mismo país: a Barcelona» (Hiriart, 2000: 83 y 2006: 28). «La autora tiende un puente que sirve para conciliar dos realidades distintas: la vida cerca del mar y la vida de tierra adentro. El contexto histórico es determinante en el argumento de la obra. Los ochenta fueron años de abandono de pequeños pueblos de interior en busca de un futuro mejor. Las grandes ciudades, muchas de ellas ciudades costeras, fueron testigos de la llegada de gentes con mucha esperanza y pocos recursos, deseosas de ocupar un puesto de trabajo en una nueva fábrica. Así, se pone de manifiesto en esta obra, sin perder de vista en ningún momento la realidad desoladora y triste de los pueblos que se dejaban atrás» (Torrecilla, 2015: 90). Y: «Con referencias indirectas al problema del despoblamiento rural, a la emigración del campo a la ciudad» (VV. AA., 97: 26).

El éxodo rural aparece desde una perspectiva más internacional en el cuento «En tierra de nadie» en donde Pedro que procede de un pueblo del interior de Guatemala llega a la capital. La narración está focalizada en el punto de vista de Pedro. A través de él se presentan las dificultades del recién llegado a la gran ciudad. Por ejemplo, el primer rechazo, ya que la gente de la ciudad le insulta llamándolo «patojo».

> Pedro, desorientado, tropieza con los transeúntes que, en vez de saludarlo amablemente como hacen los vecinos de su pueblo le gritan:
> —¿De dónde sales tú, patojo?
> —¡Apártate, basura!
> —¡Quítate de delante!
> —¡Deja el paso libre, basura!
> Pedro se encoge, hunde la cabeza entre los hombros, baja los ojos y aguanta sin replicar el insulto que oye a cada paso:
> «¡Basura, basura, basura!» (Amo, 2008b: 49-50)

La gran ciudad frente al pueblo es vista por el recién llegado como una tierra de nadie, de ahí el título del relato. «Entre la aldea lejana y la ciudad hostil, Pedro se siente perdido en tierra de nadie» (Amo, 2008b: 50). Es evidente que el narrador toma partido por el personaje emigrante que ha acudido a la ciudad un tiempo para sacar de la cárcel a su padre. A pesar de las dificultades, Pedro acaba reclamando su derecho legítimo a quedarse en la ciudad hasta que consiga sacar a su padre de la cárcel. «¿Qué puedo hacer? ¿Seguir en tierra de nadie? ¡No! Porque esta tierra que piso es mía, aunque quieran negármela» (Amo, 2008b: 57). Como se dice en el relato: «Sin entrar en peleas, pero sin dejarse avasallar por nadie» (Amo, 2008b: 57).

Dos títulos relacionan la emigración con el éxodo rural. En el relato «Andrés, el alfarero» incluido en *Comba. Lecturas* (que parte de la obra de teatro «El botijo» publicada en *Bazar*) este personaje decide cerrar su taller en el pueblo para emigrar a Alemania debido a que ya no tiene clientes.

> Andrés. — Pasa que me voy.
> Elena. — ¿A dónde te vas? ¿Al pueblo vecino a vender cacharros?
> Andrés. — No, mucho más lejos.
> Elena. — ¿A dónde? ¡Dímelo ya!
> Andrés. — A trabajar a Alemania. Cierro el taller y me marcho (Amo, 1987b: 50).

Andrés alberga la esperanza de viajar hasta Alemania, ya que tiene en la cabeza la imagen industrializada del país alemán. «Pero de lo que estoy seguro es de que hay unas

fábricas muy grandes, donde se ganan buenos jornales, y yo voy a olvidarme del barro y trabajar en una fábrica» (Amo, 1987b: 51). Al final, Andrés salva su negocio con la llegada de turistas que le compran sus productos artesanos. En este caso la emigración se ve como una solución a los problemas económicos que agobian a Andrés y, cuando estos se solucionan, el personaje decide permanecer en el pueblo.

En *Las Brit del 38* el tema de la emigración se refleja en los abuelos de Lucas. En este caso, abandonaron jóvenes el pueblo para emigrar a Alemania. «[…] han pasado muchos años desde que la abandonamos para emigrar a Alemania en busca de trabajo» (Amo, 2013: 19). Como cuentan al nieto, el sacrificio de la emigración trae sus frutos, pues los abuelos consiguen mejorar su calidad de vida y la de sus descendientes.

> —La vida en el pueblo tenía cosas buenas, pero era muy dura. Nosotros queríamos algo mejor para nuestros hijos y nuestros nietos. Para eso nos marchamos tu abuela y yo a trabajar a Alemania después de la boda, cuando tu padre aún no había nacido, y vivimos muchos años allí, ahorrando marco a marco, hasta que pudimos volver con algo de dinero, montar el taller de tu padre, comprar el piso en la ciudad donde ahora vivimos y el apartamento en la playa donde pasamos el verano.
> —Nuestros deseos se han cumplido. —dice la abuela, satisfecha. —Tu padre se gana bien la vida con la fontanería y tú podrás estudiar una carrera (Amo, 2013: 21 y 23).

En segundo lugar, debe hablarse en este apartado también de la inmigración[194]. Personajes inmigrantes viajan hasta otro lugar en busca de una vida mejor. En *La encrucijada* aparece la inmigración judía a tierra palestina. Durante el mandato británico estuvo prohibida. «La inmigración estaba severamente prohibida, y acudir al encuentro de los inmigrantes ilegales y conducirlos sanos y salvos al kibutz era tarea difícil y peligrosa» (Amo, 1986b: 20). Estos judíos inmigrantes eran acogidos en los kibutzs, pero los judíos que les ayudaban podían ser castigados con la expulsión.

> Sabían lo que les aguardaba en caso de ser sorprendidos: la devolución sistemática de los recién llegados a sus países de procedencia y la expulsión de los judíos residentes que los ayudaban, por muy legal que fuera su situación frente a las autoridades británicas (Amo, 1986b: 21).

Tras la segunda guerra mundial, se estableció el estado de Israel en Jerusalén. Esto dio origen al Gran Retorno de los judíos. «Llegó a continuación la oleada alegre de los que

[194] «Montserrat del Amo también alude a la inmigración, puesto que es una autora que está pendiente de lo que sucede a su alrededor» (Sáiz, 2008b: 83).

regresaban a la tierra libre después de la Proclamación del Estado de Israel [sic]. Ya no venían empujados por la persecución sino alentados por la esperanza» (Amo, 1986b: 23).

En la novela, Débora y Joaquín chocan debido a sus pensamientos religiosos. Estos se reflejan en las opiniones que cada personaje tiene sobre la inmigración judía. Débora cree que los judíos son en cierto modo especiales. «¿Acaso tenemos nosotros la culpa de sentirnos diferentes? ¿Quién nos ha hecho diferentes? ¿Por culpa nuestra hemos sufrido destierros, persecuciones, muertes? ¿Inventamos nosotros la cámara de gas?» (Amo, 1986b: 123) También que el Muro de las Lamentaciones es el símbolo de su pueblo. «Sólo nosotros tenemos las razones y el derecho a llorar delante de ese muro» (Amo, 1986b: 123). En cambio, Joaquín no cree que el sufrimiento sea exclusivo de los judíos, por ello piensa que no se debe hacer discriminación positiva de este pueblo. «Yo vi en el Muro el símbolo de toda la frustración humana y lloré por el dolor del hombre y me prometí a mí mismo no levantar jamás, no ayudar jamás a mantener en pie ningún muro ni para mí ni para nadie» (Amo, 1986b: 123). Joaquín defiende, por lo tanto, que los judíos no deben perjudicar a los palestinos, como en la historia se ha hecho con ellos. De esta manera, defiende la igualdad para todos, inmigrantes, recién llegados o nativos. «Que nadie ha de sufrir por causa de su origen, el color de su piel o sus creencias» (Amo, 1986b: 124).

Varios títulos tratan de la inmigración en España. Dos de ellos se refieren a inmigración árabe. En *¡Ring! ¡Ring!*[195], una familia de inmigrantes árabes, viajando desde Alemania a África, hacen parada en España. Por error tocan en el timbre de dos hermanas ancianas que viven juntas. «Nosotros somos africanos —explica Hamed—, trabajamos en Alemania, y vamos a pasar las vacaciones en nuestra tierra. Tenemos todos los papeles en regla» (Amo, 2002b: 39). En la obra, se toma partido por el grupo minoritario de los inmigrantes. Por eso la policía acude a interrogar a la familia de inmigrantes, pero confirma su inocencia. «No pensamos detener a nadie. Después de interrogarles a fondo, estamos convencidos de que Hamed y su familia no son ladrones ni atracadores, sino viajeros perdidos en una ciudad desconocida» (Amo, 2002b: 58). La novela confronta dos formas de enfrentarse ante el otro. Mientras que doña Carmen representa la aceptación,

[195] Rodríguez: «*¡Ring! ¡Ring!*, induce a la tolerancia interfamiliar y acogida al necesitado» (2004: 12) y «la precaución (abrieron la puerta en presencia de la policía), la generosidad, la amistad, la protección a la infancia, la solidaridad, etc. son valores que el lector tanto niño como adulto extraen de la obra, pero si alguno hay que destacar es: la "hospitalidad"» (2004: 284). Torrecilla: «Sin lugar a dudas la interculturalidad y la inmigración como temas sociales del momento encabezan la obra rompiendo con los moldes establecidos. La actitud de la autora se adelanta a su tiempo. Se intenta alejar al lector de actitudes discriminatorias por razones de raza o cultura y se ensalzan los valores de la hospitalidad, la generosidad y la ayuda al prójimo. Se proclama la aceptación de lo diferente frente al pensamiento egocentrista, y la universalidad de sentimientos y valores frente a la particularidad que nos distingue» (2015: 141).

doña María es el rechazo. Al mismo tiempo, la primera encarna una actitud moderna (abierta a la inmigración), en cambio, la segunda representa el pensamiento tradicional (más cerrado).

> —María, ¿no se te parte el alma al oírlos? —pregunta bajito doña Carmen.
> —Sí, pero abrir a desconocidos, ¡nunca! —responde la hermana mayor.
> —Parecen buena gente —insiste la pequeña.
> —Puede que lo del viaje para ir de vacaciones desde Alemania a África sea un truco inventado por ese Hamed para engañarnos.
> —Eso es verdad: sale en las noticias de la tele.
> —No me fío.
> —Pero, María, ¿a quién se le va a ocurrir dar un atraco con la mujer, los niños y el bebé a cuestas?
> Doña María sigue en sus trece:
> —Pues yo no abro —dice—. Detrás de la muralla estamos seguras (Amo, 2002b: 28-29).

En *La reina de los mares*, otra familia de inmigrantes llega a España. En este caso la acción se centra en la hija, Kadina. La situación familiar en su país natal es precaria. «Mientras su padre iba y venía con las caravanas, su madre trabajaba en la huerta y la niña cuidaba de la única cabra de la familia» (Amo, 2003b: 8). Por ello, la familia se embarca en un viaje a través del mar para huir de su país hasta que llegan a España. «Kadina y sus padres se embarcaron de noche y a escondidas con otros muchos, en una playa solitaria» (Amo, 2003b: 25). Del Amo apunta a los peligros del viaje en patera de los inmigrantes[196].

> De pronto se oyó un ruido extraño y apareció una luz que avanzaba rápida sobre las olas.
> No eran truenos ni relámpagos, sino sirenas y faros.
> Todos se movieron asustados y se volcó la barca.
> ¿La reina de los mares?
> Kadina tuvo suerte de alcanzar una playa con sus padres, pero llegó empapada y tiritando, sin bultos, sin mantas, sin pañuelo, sin nada (Amo, 2003b: 26-27).

Ya en el país de acogida, la familia encuentra su sustento en el campo. «Sus padres empezaron a trabajar en el campo y llevaron a Kadina a la escuela, porque allí no tenía

196 Ibarra: «*La reina de los mares* narra una historia semejante en cuanto a los problemas derivados de los procesos migratorios para los dos grupos implicados, migrantes y autóctonos, en tanto representantes del país receptor, que no obstante se resuelve de manera totalmente diferente. A partir de la canción tradicional que titula el libro, *La reina de los mares*, Montserrat del Amo nos ofrece otra cara de la inmigración, mucho más amarga que la plácida integración de Vicente en el sistema pedagógico danés y sus primeras relaciones sociales» (2013: 15). Como dice Ibarra: «la familia de Kadina planea entrar ilegalmente en otro país. En adelante, la historia confirmará estas hipótesis mediante la misma atmósfera poética basada en la selección y en la sugerencia» (2013: 17). Torrecilla: «Montserrat del Amo muestra una actitud positiva ante un drama muy evidente en el siglo XXI, dejando una puerta abierta a la esperanza y un futuro mejor para todos aquellos que luchan por tener una vida digna» (2015: 149-150).

cabra que cuidar» (Amo, 2003b: 29). Del Amo trae a colación una situación de actualidad. En los países desarrollados, la agricultura es una labor muchas veces desarrollada por ciudadanos inmigrantes. Pero en este relato aparece una dificultad frecuente hoy en día para los inmigrantes en los países de acogida: los papeles. La niña es repatriada junto a sus padres debido a que «no tiene sus papeles en regla» (Amo, 2003b: 34).

Un título se ocupa de la inmigración china en España, *El bambú resiste la riada*[197]. Un matrimonio español, Esteban González y Amelia Díaz, viaja a China. Cuando se disponen a regresar de vuelta a España, en el aeropuerto, se encuentran que les han arreglado (sin ellos saberlo) los papeles de adopción de dos niños chinos.

> —¿Qué pasa? ¿Es que vas a ser racista a estas alturas?
> —Racista, no. Pero es que no hay quien los entienda —refunfuña Esteban—. Si al menos fueran recién nacidos, para enseñarles a decir «papá» y «mamá» en castellano…
> —¿Recién nacidos? ¿Y ahora sales con esas?
> Amelia contempla a esos dos niños que los miran con ojos asustados y continúa diciendo:
> —¿Sabes lo que te digo? Que yo no cambio a estos dos por el bebé más precioso del mundo. Son gemelos. Quebrantan la «Ley del hijo único» y seguro que están en peligro. Figuran en los papeles como si fueran hijos nuestros. Nos llegan como caídos del cielo y… aunque el documento de adopción es un invento, ni tú ni yo tenemos corazón para irnos dejando hijos tirados por el mundo. ¡Estos dos niños se vienen con nosotros y asunto concluido! (Amo, 2012: 133-134).

Una vez llegados a España, Esteban y Amelia tienen que formalizar la adopción de los gemelos chinos.

> A la vista de los pasaportes y de los documentos de adopción caligrafiados por Han Yu, la embajada de China en Madrid extendió los demás papeles necesarios para que la adopción de esos dos niños chinos que allí constaba, seguida de las firmas de Amelia Díaz y Esteban González, fuera legalmente reconocida en España (Amo, 2012: 138-139).

Los niños «se sienten extraños en una gran ciudad» (Amo, 2012: 145). La madre, Amelia, desde el comienzo se abre a sus hijos adoptivos que representan otra cultura distinta. «Amelia aceptó a los niños a corazón abierto, con un cariño que no entiende de fechas, porque los había deseado desde siempre. Los quiere como son y espera que algún día también ellos la quieran» (Amo, 2012: 139). En cambio, Esteban tiene que aprender a quererlos.

[197] «[…] van a interaccionar dos culturas muy diferentes: la hispánica y la china» (Lara y Ródenas, 2007: 585).

Dentro del tema de la emigración, es interesante ver cómo influye en la amistad. Ya se ha comentado que es posible la amistad entre personas de diferente cultura, pero la emigración plantea inconvenientes como el dominio del idioma o los prejuicios del grupo mayoritario frente al minoritario. Uno de los problemas al que se enfrentan los emigrantes o inmigrantes es no entenderse a través del idioma. Por ello, tienen que aprender a comunicarse para sobrevivir. Así, en *¡Ring! ¡Ring!* se dice: «No tratamos de engañarles ni de ocultarles nada. Es que mi mujer y mi hijo se dirigía a ustedes en alemán, sin darse cuenta de que aquí se usa el español, aunque todavía estamos en Europa» (Amo, 2002b: 41).

En el colegio, cuando la amistad entre personas de diferente cultura se da en el clase, aparece un personaje recurrente en la obra de Del Amo: el niño del pupitre de al lado. Así, *La reina de los mares* está dedicada «al niño del pupitre de al lado» (Amo, 2003b: 41). Y en *Plaza de España* la autora confiesa lo siguiente.

> También hay personajes o detalles que se pasan de un libro a otro sin pedirme permiso como «el niño del pupitre de al lado» que le explica palabras a una compañera recién llegada que aún no entiende bien el español o Ring, ring [sic], los dos timbrazos del comienzo que suenan con fuerza en la portada de otra de mis obras (Amo, 2005: 91).

El relato «Nieves y Montserrat» narra la amistad de dos niñas de diferente cultura. En este caso, el cuento presenta como protagonista a una niña, Montserrat, cuya familia se traslada a vivir fuera de España, debido a que su padre «ha conseguido un nuevo empleo en el interior de África». La niña protagonista de procedencia española es «diferente» en la cultura imperante en el relato, la africana. «Entre tanto, Montserrat, se queda sola frente a la clase y un poco avergonzada. Todas las niñas la miran con curiosidad. Porque… ¡es la primera vez que ven a una niña de raza blanca de cerca! Todas son negritas como el chocolate» (*Bazar*, 554: 5). Montserrat acude a la escuela de la misión. Tiene como compañera de pupitre a Nieves, una niña africana. A instancias de la profesora, las dos niñas deben buscar afinidades que las unan. Pero gracias a su diferencia, surge la amistad, porque las niñas no tienen prejuicios como los adultos.

> —¿Ya sois amigas?
> —Sí —responde Montserrat—. Pero no hemos encontrado «cosas iguales». Al revés. A Nieves le gusta todo lo blanco, y a mí, todo lo negro. Y por eso somos amigas. Así es más divertido. ¡Mucho mejor!
> Cogidas de la mano —una mano blanca y una mano negra, unidas— Montserrat y Nieves salen de la Escuela (*Bazar*, 554: 5).

En *Zuecos y naranjas*, Vicente, un niño valenciano, se traslada a vivir con su familia a Dinamarca. En este país conoce en su nueva escuela a Knud. Al principio, los dos alumnos no pueden entenderse debido a que no comparten el mismo idioma[198]. Knud pronto se da cuenta de que los dos niños son más parecidos de lo que, en un principio, pudiera creerse; a pesar de no entenderse con el idioma. A los niños no les hace falta el conocimiento del mismo idioma; entablan amistad mediante el intercambio de zuecos y naranjas, elementos típicos de las culturas que representan[199]. «¿Qué quieres que te diga, Vicente? Resulta muy difícil de explicar. Menudo lío hemos organizado con los regalos. Pero no importa. El caso es que tú y yo somos amigos. ¡Amigos de verdad!» (Del Amo, 1972e: 19).

> Vicente (*muy serio y decidido*) —Esos no, papá. Esos no los devuelvo.
> Padre —¿Por qué?
> Vicente —Porque con esos zuecos no he hecho negocio. ¡Pregúntaselo a Knud! Él me los ha dado. Se dio cuenta en seguida de que me gustaban los zuecos y por eso me los regaló. Uno, esta mañana en la escuela. El otro, me lo ha traído esta tarde. ¡Son un regalo! Yo le di a él la naranja por nada, sólo porque es mi amigo.
> Padre —De todas formas, tendrías que devolverlos: también los has cambiado por una naranja.
> Vicente (*insistiendo*) —No ha sido un cambio, papá, te lo aseguro. No ha sido un negocio. Me los ha dado porque sí, porque sabía que me gustaban. Igualito que yo con la naranja. A cambio de nada. Porque somos amigos.
> Knud sonríe, como si comprendiese las palabras y coloca los zuecos en el suelo, junto a Vicente.
> Padre —Está bien. Siendo así, puedes quedártelos. ¿Te das cuenta, Vicente? En el mismo día tienes zuecos, naranjas… ¡Y un amigo! ¡Menuda suerte! (Del Amo, 1972e: 24)

Sobran casi las palabras entre los niños. De esta forma, se comprueba cómo la amistad surge espontánea entre los niños, a través del gesto desinteresado de regalarse los zuecos

198 «La convivencia entre culturas plantea, en efecto, numerosos conflictos para los implicados y, más aún, si éstos no comparten un mismo código. No obstante, éstos pueden resolverse gracias a la actitud de los participantes en el proceso comunicativo, como nos señala indirectamente, la escritora madrileña mediante la actuación de sus personajes» (Ibarra, 2013: 13).

199 En esto coindicen todos los críticos: «La relación de amistad entre los niños es buena, por ejemplo en *Zuecos y naranjas*, que a pesar de ser un niño inmigrante que no sabe el idioma, todos se desviven por enseñarle y regalarle lo que más le ha llamado la atención, los zuecos. Se manifiesta una correspondencia del inmigrante regalándoles naranjas, lo único que él posee y que tan escasas y caras están en los países nórdicos» (Rodríguez, 2004: 160). La misma autora: «Los *Zuecos y naranjas* simbolizan las características de los países del norte y los del sur y el intercambio que se hace de objetos, costumbres e idiomas con otros pueblos» (Rodríguez, 2004: 171). «Los «zuecos» y las «naranjas», representan en definitiva el intercambio cultural, la aceptación de lo diferente, la defensa de la universalidad de los sentimientos» (Quiles, 2008: 4). «El encuentro entre culturas se plasma estéticamente mediante la metonimia de éstas en dos de sus elementos característicos: naranjas en el caso de la española y zuecos en el caso de la danesa» (Ibarra, 2013: 14). Y: «El intercambio de regalos entre Knud y Vicente (Vicente regala a Knud una naranja y este a Vicente un zueco, elementos definitorios de las dos culturas) marcará el inicio de una verdadera amistad ajena a las diferencias culturales o barreras idiomáticas» (Torrecilla, 2015: 92).

y la naranja. En *El bambú resiste la riada*, Corazón Valiente y Rey de la Alegría, dos niños chinos que han sido adoptados por un matrimonio español, no tienen amigos; les cuesta integrarse en el colegio, ya que no hablan español. Su vida mejorará gracias a Felipa, una niña china que domina el español, que les enseñará el idioma.

> Las cosas van de mal en peor hasta que un buen día se tropiezan en los pasillos del colegio con una chica mayor que tiene el pelo negro y liso, la piel amarillenta, la nariz chata y ojos rasgados, igual que ellos.
> La miran sorprendidos. La chica también se detiene y les lanza la primera parrafada que entienden desde que tomaron el avión en Pekín…, en chino, naturalmente (Del Amo, 2012: 143).

En *Plaza de España,* aparece otra niña china Li, que es ayudada también por el niño del pupitre de al lado.

> Itinerario… distancias… transportes… públicos… trayectos… intermedios… Demasiadas palabras largas, difíciles para Li, que acaba de llegar de China y está empezando a aprender la lengua de Cervantes.
> Diego, el niño del pupitre de al lado, le explica en voz baja […]
> Lucía le ha encargado a Diego que le explique a su compañera de pupitre las palabras que aún no entienda (Amo, 2005: 27 y 30).

En *La reina de los mares*, Kadina, que acaba de llegar a Europa, se hace amiga del niño del pupitre de al lado que le ayuda a aprender el idioma[200], pero su amistad dura poco porque Kadina es repatriada. Sin embargo, un día el chico recibe una carta. «Encerraba una promesa y un deseo. La promesa del regreso en cuanto estuvieran sus papeles en regla y el deseo de que no hubiera, nunca más, despedidas» (Del Amo, 2003b: 43)[201].

En la obra de Del Amo el tema de la emigración ocupa un lugar destacado. La escritora aborda el tema de forma compleja, ya que incorpora distintos fenómenos sociológicos e históricos: la emigración, la inmigración o el éxodo rural. Es evidente el tratamiento de comprensión hacia el otro que otorga la autora por medio del respeto a los grupos minoritarios inmigrantes o a otras culturas.

---

200 «Kadina se enfrenta a una clase llena de nuevos compañeros con los que no comparte el código lingüístico. También, en este caso, rápidamente se establece una relación entre el compañero de pupitre más próximo y el protagonista pese al desconocimiento del código» (Ibarra, 2013: 17). Según Ibarra, la incomprensión del idioma se desvanece debido a «la posibilidad de disolución de las barreras lingüísticas y culturales a través de la participación activa de todos los implicados» (Ibarra, 2013: 19).

201 «La historia constituye un canto a la esperanza en la construcción de una sociedad intercultural en la que la convivencia entre culturas no implique constantes despedidas, una sociedad en la que el diálogo intercultural sea una realidad, independientemente de la procedencia de sus gentes. En definitiva, el relato entona las primeras notas de la educación y el diálogo intercultural como pilares de nuestra sociedad contemporánea» (Ibarra, 2013: 18).

## Enfermedad

Colomer sitúa la enfermedad entre los temas considerados tradicionalmente inadecuados para la infancia, pero incorporados en la actual literatura infantil y juvenil. Como se ha comentado ya, a consecuencia de los cambios históricos y tecnológicos, el niño tiene acceso directo a las fuentes de información, por ello ya no se le puede ocultar la realidad. La consecuencia es que cambia la forma de educar al niño; ya no se le tiende a proteger, sino que hay que darle herramientas para que pueda afrontar los problemas que ya conoce. La literatura infantil se deja influir por este cambio de paradigma. Por ello, una de las novedades temáticas que incorpora es la introducción de temas que históricamente se ocultaban por considerarse inadecuados. Uno de ellos es la enfermedad.

> La incorporación de temas excluidos hasta ahora de los libros infantiles por su inadecuación a la etapa de la infancia se ha producido, en parte, como una derivación de las premisas anteriores. Ya los conflictos internos que deben enfrentar los personajes son, en la mayoría de casos, aspectos consustanciales a la condición humana, tales como la enfermedad, la muerte, la minusvalía o el desamor de los demás (Colomer, 1998:217).

Ya se ha dicho anteriormente que en la literatura infantil y juvenil se presentan estos nuevos temas como susceptibles de ser asumidos por el lector niño y adolescente durante el proceso de construcción de su personalidad. En el tratamiento, se opta por el distanciamiento a través del humor. «La clave para introducir esta problemática es el uso de los recursos que gradúan la angustia. En un extremo del espectro puede introducirse un distanciamiento total a través del humor» (Colomer, 1998: 217). El empleo de la perspectiva narrativa focalizada en el protagonista niño aumenta la angustia al presentar estos temas.

> En cambio, precisamente la adopción de la perspectiva infantil es lo que puede causar el grado más elevado de angustia en la introducción de estos temas. Se nos presentan, entonces, pequeños protagonistas que no poseen la clave explicativa del conflicto, que no son capaces de analizarlo, etiquetarlo ni de obrar en consecuencia. Se invita, pues, al lector, a experimentar la desprotección del personaje, y es él mismo, en gran parte, quien debe aclararse el problema a partir de la descripción de lo que ocurre y de lo que siente el protagonista (Colomer, 1998: 217-218).

Del Amo presenta la enfermedad como tema en diversos títulos. Hay varias ideas principales. En primer lugar, destaca la superación de la enfermedad por sus

protagonistas. En *La piedra de toque*[202] Fernando Méndez, un paralítico cerebral, logra de mayor convertirse en un eminente psiquiatra.

> Le presento a don Fernando Méndez, doctor en medicina, especialista en psiquiatría, conocido investigador en el campo de las relaciones entre pensamiento, palabra y movimiento […]
> Miembro destacado de la Comisión Nacional que prepara la Ley de Integración del Minusválido, doctor «honoris causa» por varias universidades extranjeras […] (Amo, 2009c: 21)

Dada su preparación, es el médico recomendado para atender a Carlos Alberto de su depresión. «El doctor Méndez ha sido designado precisamente por su preparación, sin hablar de su experiencia y de su excepcional categoría humana. Puede usted estar tranquila, señora. Su hijo está en buenas manos» (Amo, 2009c: 17). En su camino de superación, Carlos Alberto ha tenido obstáculos que ha sabido superar con tesón. «[…] frente a la superprotección familiar de la que tanto me quejaba, pero en la que tantas veces seguía refugiándome. Era el momento de decidir por mí mismo. De aceptar el riesgo, de confirmar y confirmarme en que podía llegar a la meta» (Amo, 2009c: 184-185).

En *Álvaro a su aire*, el protagonista no está enfermo, pero presenta una característica que le hace diferente. «Toda la gente del barrio le conoce porque, además de ser charlatán y simpático, tiene un brazo algo más corto que el otro, aunque no mucho, y una mano pequeñita, precisamente la derecha, que no puede mover igual que la otra» (Del Amo, 2013b: 10). Sin embargo, Álvaro acepta vivir con su brazo más corto, sin que le impida lleva una vida alegre. «Sí. Ya lo sé. Tengo una «lástima». Pero, ¡qué suerte!, ni me pica ni me duele ni nada» (Amo, 2013b: 14). Él «sabe que «lástima» es una palabra tonta que dice la gente cobarde que no sabe aceptar la realidad y que, si tuviera algo parecido, no sabría arreglárselas para salir adelante y vivir a su aire, como él» (Amo, 2013b: 15).

Ejemplos de superación se leen en las biografías de «Braille» y «Hellen Keller». Niños que con su voluntad logran superar sus limitaciones. Louis Braille se quedó ciego a los tres años, pero el amor al saber le llevó de adulto a inventar el alfabeto que hoy lleva su apellido.

> Su afán de saber, y su deseo de ayudar a todos los ciegos del mundo, le dio la idea de inventar unas letras especiales, un alfabeto entero, que los ciegos pudieran aprender a leer.

202 «*La piedra de toque*, es una obra de gran valor pedagógico y de atención para remediar los problemas de las personas con discapacidad» (Rodríguez, 2004: 13) y resume la obra en «la ayuda a los demás, favorece a quien la presta» (Rodríguez, 2004: 402).

> Después de varias pruebas, ideó el alfabeto Braille, que permite leer a los invidentes por un método muy ingenioso (*Bazar*, 507: 5).

Hellen Keller de niña «tuvo una enfermedad de pequeña, de la que logró curarse, pero quedando ciega y sorda» (*Bazar*, 510: 16). Su maestra le enseñó el lenguaje de los sordos. Esto cambió la vida a la niña que de adulta supo «superar sus males y ayudar a otros muchos» (*Bazar*, 510: 17).

La enfermedad superada debido a la ayuda de personas queridas aparece en los siguientes textos: En «El crisantemo» una madre prolonga la vida de su hijo enfermo[203] al lograr que en «una flor que crece en el bosque» «donde antes sólo había un pétalo se ven ahora muchos, estrechitos y largos» (Amo, 1986: 61-62). En «El rosal»[204] María Julia contempla este arbusto desde la cama en la que la niña se encuentra postrada. Ella y su hermano esperan coger la rosa más bella, que encuentra su hermano en la «rosa de los vientos». Desde entonces «por primera vez, desde hacía largo tiempo, se sintió mucho mejor» (Amo, 1987b: 44). O en *La cometa verde* un padre de familia, tras una operación, regresa al pueblo para recuperarse. Su hija[205] conseguirá curar al padre gracias al sol.

En segundo lugar, se presentan los peligros de consentir demasiado al enfermo. En *Los Blok y la bicicleta fantasma*[206] el grupo de los Blok enseña a Mari Pili, la más pequeña, cómo debe tratar a Federico debido a su enfermedad.

> —No hay que tratar así a Federico. Ni darle un caramelo pelado.
> —Pues a veces yo te doy a ti un caramelo pelado y no te enfadas.
> —Es distinto.
> —¿Por qué?
> —¡Mari Pili! ¡Hay veces que no comprendes nada! —dice Rafa, impaciente. Pero en seguida se calma y continúa—: Verás. A Federico hay que tratarle «como si no» y ayudarle «porque sí».
> Parece un acertijo, pero ahora, precisamente ahora, Mari Pili lo entiende.
> —¡Ah! Ya sé. Hay que tratarle «como si no» estuviera cojito y ayudarle «porque sí» lo está y necesita ayuda.

---

203 Morote y Labrador explican que «en China y Japón, el crisantemo es emblema otoñal, simboliza una larga vida y sabiduría. La leyenda asegura que el crisantemo guarda el secreto de la vida eterna» (Morote y Labrador, 2010: 303). Alférez, por su parte, hace una lectura final del cuento en la que se «puede abrir en la mente del lector la posibilidad de ser dueño de sus actos, de apropiarse, ahora sí, del destino, de construirlo, de conocer la inmensa fuerza que hay en cada uno» (2008: 8). Como explica esta especialista: «Su tenacidad y esfuerzo agudizan el ingenio de la mujer que ante la dificultad para encontrar un crisantemo decide crearlo a partir de otra flor. Ante la proeza de la madre, el sabio sorprendido ha de reinterpretar los signos que hasta ese momento le ofrecía la naturaleza y predice la curación del pequeño» (2008: 6).

204 «La rosa de los vientos» en su primera publicación en *Molinete*, XIV, 5: 7.

205 «Ana rompe con el silencio y la compasión e inunda el ambiente de esperanza y luz ante la sorpresa de los demás» (Torrecilla, 2015: 126).

206 La novela está basada en el cuento «La bicicleta fantasma: Una aventura de Tere Blok». El argumento es similar al relato «Una aventura de Tere Bloc: Los tornillos» (ambos publicados en *Bazar*).

> César se queda con la boca abierta escuchándoles. ¡Tanto que se ha preocupado por su hermano y aún no lo sabía! Tratarle «como si no» y ayudarle «porque sí». Justo lo que hay que hacer. Sencillamente (Amo, 1973b: 113).

En *La piedra de toque*, María sobreprotege en exceso a su hijo Fernando debido a su parálisis cerebral. Carmen y Fermín al comienzo del libro critican la sobreprotección: «¡Con lo consentido que lo tiene! No digo yo que el chico no esté mal, que salta a la vista y basta con mirarlo. Pero a mí no me quita nadie que entiende más de lo que parece. A veces ¡larga unas miradas!» (Amo, 2009c: 38) La directora le acusa: «Perdone, María. Usted ya lo sabrá. Se lo habrán dicho muchas veces. ¡La medicación puede ayudar, pero no se trata de *curar* al paralítico cerebral, sino de *enseñarle*!» (Amo, 2009c: 179) Pero María defiende la tranquilidad como única forma de proteger a su hijo: «Mi hijo necesita tranquilidad, reposo, silencio…» (Amo, 2009c: 153) o «Mi hijo está bien. Muy tranquilo. Durmiendo en su camita» (Amo, 2009c: 170). La madre justifica la sobreprotección, aunque en realidad está matando al hijo con su amor: «Ese hijo es mi vida y mi tortura y mi único pensamiento. No hay madre en el mundo que se haya sacrificado tanto como yo por ese hijo. Clavada me tiene al lado de su cuna desde que nació…» (Amo, 2009c: 179)

Las primeras personas que de verdad ayudan a Fernando en su enfermedad son Carmen y Fermín. Ellos optan por quitarle las medicinas para fomentar su aprendizaje. Se podría decir que el matrimonio trata a Fernando como a una *persona*.

> Tal vez es la primera vez que siente a su alrededor quietud y presencia humana, serenidad y compañía. Ni pasos apresurados, ni notas agudas con palabras de exagerado afecto. Sorprendido, alza primero la cabeza, después los hombros y logra mantener erguido el busto apoyándose en los codos mientras observa atentamente a los recién llegados.
> Sus ojos son dos gritos azules y silenciosos. Una mirada que, por primera vez, al encontrarse con la de Carmen, no rebota en paredón de angustia que se la devuelva redoblada. Aceptada por vez primera serenamente como mirada humana, la angustia se diluye e incluso acierta a contemplar al otro al sentirse, él mismo, contemplado. Con los ojos clavados, el niño permanece medio erguido, inmóvil, expectante. Se diría que Carmen lo sostiene con la mirada (Amo, 2009c: 41).

Por eso, empiezan por llamarle por su nombre.

> —Fernando.
> Fermín, que ya no se atreve a intervenir, se sobresalta. *Inocente, pobre, desgraciado, hijo mío, angelito*… Algunas veces, pocas, *niño* o *criatura*. Pero *¡Fernando!* ¿Tiene un nombre ese torpe cachorro asustado que se ensucia, grita, se golpea y sangra?
> Sí. Tiene un nombre: Fernando (Amo, 2009c: 42-43).

Sus hijos cuestionan la forma de educar al niño enfermo.

> —¡Siempre en la cama, siempre en la cama! ¡Así está el pobre de aburrido! —insiste Andrés.
> Carmen se queda pensativa. ¿Será cierto, en parte al menos, lo que dice Andrés? ¿Qué además de la parálisis cerebral, de esos segundos sin oxígeno, de la falta de palabra y los temblores, Fernando «esté aburrido»? Puede que si tuviera hambre, por sí mismo comería y si desease ir a algún sitio, se arrastraría; y si aprendiera a jugar, se reiría. ¿Es una sonrisa ese gesto de sus labios que termina en babas, cuando Andrés se le acerca? (Amo, 2009c: 66)

Como recuerda el propio Fernando desde su yo adulto, su vida empezó a los siete años. Atrás quedó esa infancia entre algodones, que le proporcionó su madre, pero que no le permitió vivir. Carmen y Fermín iniciaron el proceso de aprendizaje del niño enfermo (Amo, 2009c: 69-71).

En «Historia de un hombre triste», Ana conoce a Ferrer, un compañero de clase manco de un brazo a causa de la guerra. Ella al ver que se le cae el bolígrafo, le deja a él cogerlo.

> Gracias, ¿por qué? ¿Por haber dejado rodar el lápiz, al parecer, indiferente? ¿O es que Ferrer había comprendido su intención? Sí, eso había sido. Ahora se alegraba de haber estado quieta. Era eso lo que pasaba siempre con Ferrer, que le habían tratado como si fuera un muchacho, un muchacho algo triste […] y Ferrer era ya un hombre; les llevaba diez años en la vida; un hombre triste y manco (*Volad*, 195: 16).

En «Hellen Keller», la madre malcría a la hija enferma, hasta el punto de que no hay quien la eduque. «Su madre la quería mucho y le consentía todos los caprichos. Parecía imposible enseñarle nada, y la niña crecía como un animalito» (*Bazar*, 510: 16). Gracias a su maestra Hellen saldrá adelante en su enfermedad.

En tercer lugar, se hace hincapié en las reacciones que suscita la enfermedad en otras personas, bien de rechazo o bien de aceptación. Los personajes experimentan un proceso de normalización. Esto les lleva a prestar ayuda a la persona que está enferma. En *Fin de carrera* Emilio y Luis, durante su viaje, se encuentran en el campo con un chiquillo paralítico que está solo con su perro. La narración presenta el contraste de la exultante juventud de Emilio y Luis frente a una niñez enferma. No se escatima, por lo tanto, sentimentalismo al lector, al contrario, se le hace reflexionar sobre la enfermedad. En el hilo argumental, los dos chicos no se arredran ante el niño enfermo. Movidos por la compasión, deciden pasar parte de su tiempo con él. Ello motiva que los tres se hagan amigos. «A los pocos minutos eran los mejores amigos del mundo» (Amo, 1949: 149). La narración transmite como mensaje al lector que la ayuda que los dos jóvenes dedican al niño enfermo aporta felicidad a los protagonistas. La ayuda se la da el niño enfermo a

los dos universitarios. Ellos, acobardados por su futuro cuando han acabado la universidad, no han recibido comprensión. El pequeño, en su debilidad, les ha sabido comprender más que los adultos.

> ¡Pobre Emilio! ¡Pobre niño grande! ¡Estaba siempre tan solo! Siempre rodeado de personas mayores, de sus razones para él incomprensibles, de su lógica, que parecía ilógica a su sencilla comprensión de las cosas.
> Ahora con un niño, con aquel niño paralítico y triste, se sentía completamente feliz (Amo, 1949: 149).

*Los Blok y la bicicleta fantasma* presenta la reacción de este grupo de amigos ante el descubrimiento de un niño enfermo; una realidad para ellos desconocida hasta ese momento. Federico tiene una pierna «muy delgada y más corta que la otra» (Amo, 1973b: 107) debido a que «tuvo parálisis infantil hace años. Ha estado en una sillita sin poder andar mucho tiempo. Le han hecho una operación y está mejor. Ha dicho el médico que no se curará con medicinas, sino con agua y ejercicio» (Amo, 1973b: 107). Ante el enfermo, Antonio afirma: «Pero ¡si está cojo! —murmura Antonio, apenado» (Amo, 1973b: 107). Pero la atención de la narración se concentra en Mari Pili. La más pequeña del grupo es la que menos sabe afrontar la situación. La niña siente lástima por el chico. Intenta darle un caramelo, pero se le escapa llamarle: «¡Pobrecito!» (Amo, 1973b: 108) Esto hace que Federico se enfade, y tire el caramelo. Mari Pili entonces rompe a llorar.

> Mari Pili redobla en su llanto.
> —Yo quería ayudarle porque está malito y no puede andar, y…
> —¡Está bien! ¡Está bien! Mi hermano apenas puede andar, ya lo sabía. ¿Y qué? ¿Te importa mucho?
> Mari Pili sigue llorando, y es Tere la que responde en su lugar.
> —Claro que le importa; por eso llora.
> —¡Llora porque es tonta! Llega y lo primero que se le ocurre es llamarle a mi hermano «¡pobrecito!» —grita César.
> —Porque lo es —murmura Mari Pili—. ¡Pobrecito! (Amo, 1973b: 109-110)

Tere, de más edad, es la encargada de hablarles y explicarles a Mari Pili y Antonio, los más pequeños, el descubrimiento que acaban de hacer de la enfermedad.

> —Es que el pobre Federico…
> —Ya me doy cuenta —dice Tere explicando en voz alta los sentimientos de la pequeña, que son, poco más o menos, los de todos—. Federico apenas puede andar y a ti te da mucha pena.
> —Estuvo enfermo de pequeño —dice César.

> —¡Es distinto estar enfermo! —dice Antonio—. Tienes unas anginas y te pasas una semana en la cama y te curas y en paz, ¡pero esto! (Amo, 1973b: 110-111)

Tere encuentra consuelo gracias a su fe.

> —Esto —dice Tere— ocurre también porque Dios lo permite, y no todo es malo, porque ya sabemos que…
> Tere no acierta a explicarlo porque es difícil, pero lo sabe. Lo sabe muy bien. El dolor cura, y redime y salva. Sin darse cuenta busca a su alrededor con la mirada. Allí está la verdadera explicación: en esa Cruz de madera que hay en la pared.
> Pero es distinto saberlo, aprendido como una lección, que encontrarse así, de pronto, no ya con el dolor, sino con lo que duele. A Federico le duelen las piernas. A César, a Josefina y a su madre les duele Federico. Y también a los Blok.
> Mari Pili no lo entiende del todo, pero se seca las lágrimas. Antonio y Rafa se quedan pensativos, y César, por una vez, no se enfada.
> Es verdad lo que dice Tere. Parece malo el dolor, pero no lo es tanto. Ni siquiera resulta demasiado triste. Porque jamás los Blok se sintieron con tantas ganas como ahora de prestar ayuda, y hay pocos chicos que piensen tanto en los demás como piensa y se preocupa y se ocupa César de su hermano Federico. Y Josefina, igual (Amo, 1973b: 111).

Los Blok, que han aprendido una gran lección, deciden al unísono ser amigos de Federico. «Federico será nuestro amigo» (Amo, 1973b: 113). Incorporan la enfermedad a su vida diaria como algo normal.

En *La piedra de toque* Fernando Méndez es una piedra de toque[207] para las personas que le rodean. Él mismo se da cuenta de ello:

> Pero siempre he sentido el peso de las miradas de los demás clavadas en mí; especialmente cuando me ven por vez primera, valorándome, juzgándome. Y juzgándose. Sí, juzgándose a sí mismos, porque mi incómoda presencia actúa como piedra de toque de los otros. El humano se muestra frente a mí más humano, aceptándome. El cobarde, más cobarde, huyéndome. El súper (infra) hombre más súper (infra) hombre, marginándome (Amo, 2009c: 185).

Carmen antes ya había tenido los mismos pensamientos.

> Un contraste, una piedra de toque, un relámpago que ilumina de pronto hasta los escondrijos más hondos de cualquiera, poniéndole a prueba sin que le sea posible disimular o escabullirse.

207 Para Rodríguez «el título puede tomarse con varias vertientes: una como la piedra de la pared en la que los niños tocan para comunicarse con Fernandito, otra como la piedra fundamental que el niño necesita para realizarse, como era que la madre consintiera llevarlo a un centro para educarlo. También el conocimiento de la vida de Fernandito por parte de Carlos Alberto, como «piedra» indispensable para que saliera de la depresión» (2004: 170-171). Y Torrecilla afirma: «Su título, *La piedra de toque*, despierta en el lector la necesidad de reflexionar ante el significado de tan bella metáfora. El personaje de la obra actúa como «piedra de toque» descubriendo la verdadera cara de aquellos que le rodean como si de la nobleza de un metal se tratara» (2015: 104).

> Un detonador o una piedra de toque. Pone a la gente en el disparadero y, mientras unos huyen en el rechazo violento, otros se sienten obligados a una entrega tan heroica, y en parte innecesaria, que resulta insoportable. Pocos aciertan a aceptarle, sencillamente […] Pero si era un contraste, una piedra de toque, una luz, una espada. No se podía permanecer a su lado indiferente (Amo, 2009c: 138-139).

La novela da cuenta de las diferentes reacciones que suscita Fernando[208] en los demás personajes. Con las diferentes formas de rechazo se refleja el pensamiento predominante en la sociedad española en los primeros años de la democracia debido al desconocimiento acerca de este tipo de enfermedades. Para sus padres y vecinos el niño paralítico cerebral constituye una tragedia. Su padre que vive en Alemania desea otro vástago: «Un segundo hijo les haría olvidar su desgracia» (Amo, 2009c: 165). Los vecinos justifican la repentina enfermedad de la madre debido a «la espina de ese hijo, siempre clavada en el corazón y en el pensamiento» (Amo, 2009c: 32). Carmen y Fermín, los vecinos que se hacen cargo del niño durante la enfermedad de la madre, afirman: «¿Qué ha de pasarle? Lo de siempre. Que esa criatura es una desgracia. Y cuando no llora él, llora la madre» (Amo, 2009c: 38). Fermín, en otro momento, enfadado llega a decir:

> —¡Ese niño! —murmura Fermín, cambiando su violencia en amargura—. Te aseguro que ahora comprendo muchas cosas: el padre en Alemania, el matrimonio desunido, la madre histérica y con una úlcera de estómago, y los del mercado escurriendo el bulto. ¡Todo por culpa de esos gritos! Y tú y yo, ¡cómo estamos ahora! —murmura, desalentado—. Nunca me habías mirado de ese modo.
> Y la voz se le quiebra:
> —¡Por su culpa! (Amo, 2009c: 137)

Fermín tiene miedo de que el niño asuste a sus clientes en el quiosco. «El niño será como sea, pero lepra no tiene, que a la vista está. No es contagioso. No hay que salir huyendo» (Amo, 2009c: 56-57). Lo que no prevé el personaje es que Fernando se convierte en una fuente de ingresos, «nunca lo hubiera supuesto: el chico es una mina» (Amo, 2009c: 121), ya que se compran más periódicos «siempre en compradores que previamente hayan visto a Fernandito» (Amo, 2009c: 57). Andrés lleva a Fernando al colegio. Los compañeros reaccionan de muy diversas formas; algunos es la primera vez que presencian conscientemente la enfermedad.

208 Así también lo consideró Hiriart: «Las reacciones negativas o de rechazo y lástima ante un paralítico cerebral se producen igualmente en las diversas capas socio-humanas. Unos, negando la enfermedad (como la madre de clase acomodada); otros, buscando una forma de explotarla (tal y como hace el dueño del quiosco de periódicos); los más, en el empeño de hacerles desaparecer de la vista pública (escena que logra muy bien en las vacaciones turísticas a la playa del «Club Paraíso») (2000: 98).

> Asombro general.
> Los colegiales se acercan, chillan, se apretujan delante de aquel niño diferente. Uno se ríe y le imita, burlándose. Otros quieren tocarlo. Una pequeña se echa a llorar. Los de fuera preguntan qué pasa. Los que ya lo han visto, llaman a sus amigos para que no se lo pierdan (Amo, 2009c: 79)

Javier es otra de las personas que no reacciona bien. Él mismo piensa: «decididamente, el de los paralíticos cerebrales no es su tema» (Amo, 2009c: 95). Estudiante de Magisterio, no quiere hacer sus prácticas con Fernando. En la Escuela Universitaria ante Daniel, otro paralítico cerebral, pregunta:

> ¡Ese! Es un paralítico cerebral. ¿Sabes? Bastan unos instantes sin oxígeno en el cerebro para que la coordinación muscular se desbarate. Cuando no se producen otras lesiones. ¿A qué vendrá ése? ¿A pasar algún test, alguna prueba para el gabinete de investigación psicológica? (Amo, 2009c: 56-57)

Cuando llevan a Fernando de veraneo, los huéspedes del hotel reaccionan mal.

> —Ese niño necesita cuidados especiales y mucha vigilancia.
> —La culpa es de los padres, que tratan de sacudirse el problema.
> —Una criatura así no es para tenerla entre niños normales […]
> —¿Dónde estamos? ¿En un lugar de vacaciones o en un sanatorio?
> —Aquí hemos venido para disfrutar.
> —¡Bonita compañía para nuestros hijos!
> —Mi niña es muy sensible. ¡Puede quedar traumatizada para toda la vida! (Amo, 2009c: 144)

La historia de Fernando Méndez tiene como receptor a Carlos Alberto. Un niño que sufre una depresión al fallecer su amiga Marián. Su madre al ver a Fernando Méndez, que se ha convertido en un psiquiatra reconocido, reacciona con miedo. «Que ahí dentro, en el despacho, sentado en la mesa, no está el doctor ese, sino un enfermo, un perturbado, tal vez un loco peligroso» (Amo, 2009c: 19). Y apunta a que un paralítico cerebral solo puede atender como médico a casos como el suyo. «Deje otros campos a los que no tienen la suerte de conocer desde dentro la subnormalidad. Solamente un subnormal…» (Amo, 2009c: 23) Pero Carlos Alberto le pide ayuda a Fernando. El fallecimiento de Marián resquebraja la seguridad del adolescente que hasta entonces desconocía el significado de la muerte. «Ahora sé que voy a morir y no sé cómo podré vivir con este peso en adelante. Pero dejemos eso. Estoy aquí porque necesito saber cómo se vive cuando se nace casi muerto» (Amo, 2009c: 30). Cuando Fernando concluye de contarle su vida a Carlos Alberto, este concluye el tratamiento.

> Ya he terminado, Carlos Alberto. ¿Necesitas algo más de mí?
> Carlos Alberto respiró hondo:
> —Nada […]
> Carlos Alberto se levantó, dando por terminados la visita y el tratamiento.
> —Gracias —dijo (Amo, 2009c: 186)

Carlos Alberto no solo normaliza la enfermedad, sino que en su caso constituye una ayuda. El chico supera su depresión ante el miedo a la muerte al comprobar que incluso a través de una enfermedad hay vida.

En *Álvaro a su aire*, los niños miran al protagonista porque tiene una mano más corta que la otra. «—¿Te has fijado? —Sí. —¡Qué lástima!» (Amo, 2013b: 13) El niño aprende a sobrellevar los comentarios. Sin embargo, le duele que sus vecinas, Julia y Vicenta, que le conocen desde niño, no acepten su realidad. Ellas le piden que se tape el brazo para que no lo enseñe.

> Se empeñan en que esconda su «lástima», quieren que lleve la mano metida en el bolsillo, que la ponga debajo de la mesa o que se la tape con la manga, como si valiera de algo disimularla. Álvaro está harto de tanta tabarra, pero no se atreve a protestar para no darles un disgusto (Amo, 2013b: 23).

En *Andanzas del Cid Campeador* se narra un episodio de la juventud de Rodrigo Díaz de Vivar[209]. Este encuentra junto a sus compañeros a un mendigo que resulta ser un leproso. A pesar del recelo de sus amigos, el Cid Campeador decide socorrer al leproso. Destaca la reacción del protagonista ante el enfermo frente a los demás. El leproso resulta ser San Lázaro que le dice: «Llámame hermano, pues te portaste conmigo mejor que mis hermanos de sangre, que, cuando vivía en la tierra, me echaron de casa al ver mis llagas» (Amo, 2011: 33).

En *El río robado* vuelve a retomar Del Amo en un pasaje el tema de la reacción del adolescente ante la enfermedad. El protagonista Carlos Miguel, en un viaje con sus padres, descubre a una mendiga que lleva en la espalda en un capraj a «un pobre idiota con la mirada perdida que balancea la cabeza a un lado y a otro, babeando» (Amo, 2010: 36). Carlos Miguel, de familia pudiente, no ha sufrido nunca la enfermedad en su vida, por eso el chico «retrocede un paso horrorizado» (Amo, 2010: 36). Toda la imagen es desagradable para el joven. «Se acerca tanto que las babas del idiota salpican a Carlos Miguel en la cara» (Amo, 2010: 36). Así, se entiende que el protagonista se pregunte: «Cuánto dura el encuentro? ¿Una eternidad? ¿Un instante?» (Amo, 2010: 36). Pues: «Por

209 Primera versión publicada con el título «El mendigo San Lazaro» [sic] en *Bazar*, 452: 9.

primera vez en su vida, Carlos Miguel ve el mundo desde abajo y sin muros que le aíslen o le defiendan» (Amo, 2010: 37). La consecuencia ante la visión por primera vez de la enfermedad no puede ser más negativa. Carlos Miguel da todo el dinero que lleva a la mujer, pero al poco la policía la detiene como sospechosa de haber robado. Su padre prohíbe al hijo que interceda, pero él se siente responsable de no haber sabido actuar.

> Carlos Miguel podía y debía haber ayudado a la mendiga con una declaración que cobardemente no hizo, aleccionado por papá y arrastrado por uno de los vigilantes que velaban por la seguridad de su familia.
> Tenía la escena clavada en el alma, y tendría que vivir sintiendo ese peso que no podría quitarse de encima, igual que la mendiga cargaba con su hijo, pues sabía que era imposible huir de la realidad y que era tarde para refugiarse de nuevo en el paraíso perdido de su infancia (Amo, 2013: 54).

Los amigos de Carlos Miguel, niños de familia bien como él, piensan que la mendiga «es un genio de los negocios» y que «ha sabido capitalizar la desgracia, explotarla y rentabilizarla en beneficio propio» (Amo, 2013: 56). Pero para el protagonista la contemplación de la enfermedad y su mala reacción ante ella son su piedra de toque para su maduración vital. «[…] un terremoto de dudas hacía temblar el mundo seguro de su infancia, la erupción de un volcán de nuevos sentimientos le amenazaba y los muros del gueto de oro que le habían protegido hasta entonces empezaban a resquebrajarse» (Amo, 2013: 50).

En líneas generales, la enfermedad en la obra de la escritora no aparece en términos negativos. Es una realidad que hay que afrontar. Los protagonistas pueden superarla con optimismo pero sobre todo con tesón. Hay personas cercanas que les ayudan en su camino. Pero no se debe maleducar a los enfermos, sino quitarles la venda para ayudarles. Por otra parte, se presenta la enfermedad como una realidad desconocida para el niño pero que se debe normalizar. En este proceso de aceptación, en la obra se refleja la ayuda que se puede prestar para con los enfermos. Habría que reconocer a la autora la introducción del tema en la novela *Fin de carrera* fechada en 1949.

## Guerra

El tema de la guerra está muy presente en la obra de Montserrat del Amo. En la clasificación temática establecida por Colomer, la guerra se podría incluir dentro de los nuevos temas considerados anteriormente inadecuados. Según la estudiosa, los temas inadecuados comprenderían los conflictos consustanciales en el ser humano, como la

enfermedad, la muerte, la minusvalía o el desamor, situaciones de agresión y violencia y el amor y el sexo (Colomer, 1998: 216-220). La guerra es una situación de violencia a consecuencia de un conflicto al que no se ha dado solución por medio de la palabra. Por ello, encaja dentro de estos temas marcados por la especialista. Por otra parte, es una realidad que se tiende a ocultar o suavizar al niño.

Del Amo vivió la guerra civil española de niña, lo que influyó en toda su producción literaria. Esta cita procedente de *Andanzas de Rosaura y Segismundo* habla por sí sola.

> Una guerra, y más todavía una guerra civil —dice—, es algo terrible. Se dividen las familias, los vecinos se enemistan, se suscitan odios y venganzas, y por todas partes se extienden el hambre y la miseria. El sol se nubla con el polvo de las batallas y el viento lleva olor a pólvora. Cada flor parece una corona de muerto y cada piedra señala una tumba; cada edificio es un sepulcro y cada soldado es un esqueleto recubierto de carne al que le queda poco tiempo de vida (Amo, 2011b: 176-177).

Gómez del Manzano opinó sobre la autora que «irrumpe en el campo de las letras con un tema que se va a repetir, al menos como *leit-motiv* en su producción siguiente: el impacto de la guerra en los niños y en los jóvenes» (Fährmann y Gómez del Mazano, 1985: 58). Díez destaca que «a los veintiún años publicó su primera novela, *Hombre de hoy, ciudades de siglos*, en la que evocaba sus propias vivencias de niña sorprendida por la guerra» (Díez, 2018). García Padrino opina de forma similar:

> Desde su primera novela juvenil, *Hombres de hoy, ciudades de siglos* (1948), Montserrat del Amo abordaba una temática humanística, centrada en la superación de los problemas derivados de los conflictos bélicos que el mundo acababa de vivir entonces, y desarrollando, para ello, un argumento donde mezclaba elementos propios de la realidad de posguerra con otros de un probable futuro (García Padrino, 2018: 39).

El lector encontrará dos formas de tratamiento de la guerra en Del Amo, la guerra como realidad histórica y como conflicto universal. En la primera aparece la guerra como un acontecimiento histórico identificable: en especial la guerra civil española (*Cuando las rosas florecen, Patio de corredor*, o «La sirenita del banco central») y la guerra mundial, la primera («Navidad en guerra») y la segunda (*Hombres de hoy, ciudades de siglos*, *Misión diplomática, Gustavo el grumete, La encrucijada*, «Canción del soldado rubio», «Historia de un hombre triste» o «El músico»). También se encuentran ejemplos del pasado como las guerras entre tribus preibéricas (*El nudo*), la romanización en la península (*La piedra y el agua*), las cruzadas («Historias del Rey Pedro»), la reconquista (*Andanzas del Cid Campeador*), la guerra de los cien años (*Juana de Arco*), la de la

independencia («Ramón Mesonero Romanos») o la de Marruecos («La cruz del Cisne»). Y conflictos más actuales como el israelí-palestino (*La encrucijada* o «El ciego») o el kurdo (*Los hilos cortados*). En la segunda tipología la guerra no se puede ubicar en un periodo histórico, ya que es más bien descrita como una realidad universal sin determinación histórica: *Tranquilino, rey* —ubicada en una legendaria Edad Media—, «Piel de león», «Colmillos de elefante», «El jalmeso», «La batalla de los pájaros» o «Arnalburgo».

De la guerra en la narrativa de la autora se pueden extraer seis motivos temáticos significativos: los bombardeos, el hambre, los refugiados, la prisión o encierro, la muerte y el amor truncado. Los bombardeos son el aviso o anticipo de la guerra para los personajes. Estos viven pendientes de las sirenas que anuncian los bombardeos para huir a protegerse al refugio. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos* la familia de Otto debe refugiarse de los bombardeos debido a la guerra mundial.

> Las sirenas ponían en alarma la ciudad ante la proximidad de un terrible peligro: ¡bombardeo!
> Pasos apresurados en la escalera. El pequeño llora en brazos de mamá, añorando el blando calorcito recién abandonado de la cuna. Heini, con sus pasos vacilantes aún, se esfuerza en seguir los rápidos y firmes del padre que baja unas colchonetas al refugio. Otto, con una mano coge a Helma, queriendo parecer tranquilo, y con la otra lleva un cestillo, café caliente en el termo y unos bocadillos. Y después, el terror de las explosiones que se acercan, la débil bombilla del refugio que vacila y se apaga varias veces, uniendo la obscuridad al terror del bombardeo.
> Y así un día. Y otro. Y otro (Amo, 1948: 11).

En *Misión diplomática*, Paloma pierde en un bombardeo a su madre; en cambio, ella y su padre se salvaron gracias a que consiguieron protegerse de los bombardeos en un refugio.

> Un día papá y yo salimos de paseo. Había estallado la guerra y de pronto vinieron los aviones. Nos metimos en un refugio mientras duró el bombardeo y yo no hacía más que pensar en mamá. También papá debía estar pensando en ella y en cuanto terminó la alarma me cogió de la mano y me dijo:
> —Vámonos a casa, hijita.

En «La sirenita del banco central» dos niños son salvados de un bombardeo durante el sitio de Madrid en la guerra civil por un soldado republicano del bando enemigo.

> El desconocido recién llegado, sin duda un soldado de los otros puesto que los nuestros no están en la ciudad, los cubre con su capote maloliente y les amenaza a gritos,

> temblando de miedo, con esas malas palabras que dicen los otros y los niños no deben aprender ni repetir nunca porque ofenden a Dios, con darles una paliza en cuanto callen las sirenas, y los mantiene a salvo, protegidos entre la piedra y su cuerpo, mientras retumba estallan bombas, cada vez más próximas (Amo, 2006: 167).

Esta experiencia motiva que la niña protagonista del relato se cuestione los conceptos de bueno/malo o amigo/enemigo.

> Allí, bajo el capote maloliente que amortigua el ruido y tamiza la luz, en un tiempo que parece detenerse en una eternidad a su medida, la niña vislumbra un universo nuevo donde el riesgo y el juego, el blanco y el negro, lo bueno y lo malo, el valor y el miedo permanecen, pero cuyas fronteras se entrecruzan y sus antes claras líneas divisoria se difuminan en una ancha e infinita gama de grises, donde tendrá que vivir en adelante (Amo, 2006: 167).

Además de bombardeos, también se encuentran ataques con fuego a los civiles. Así en la guerra de los cien años en vida de Juana de Arco. «Su patria estaba entonces en guerra. Una guerra muy larga y penosa que se llamó «la Guerra de los Cien Años». Los ejércitos de uno y otro bando recorrían los campos matando los rebaños, arrasando los sembrados y quemando los pueblos» (*Bazar*, 489: 4).

> En su último ataque llegaron al pueblo mientras los hombres estaban segando los trigos. Entraron en las casas, atropellando y robando cuanto encontraban a mano. Sólo se enteraron los segadores del desastre, al ver una columna de humo que se levantaba en el horizonte, en el lugar que antes ocupaba el pueblo (Amo, 1980: 21).

En «Piel de león», la narración se ubica en una tribu. En ella Dongo ve con tristeza «las columnas de humo que se alzan a lo lejos» (Amo, 2010b: 15) en donde antes había poblados vecinos. En este relato también el león siente lo mismo: «A mí tampoco me gusta el fuego —contesta el león— porque se me mete el humo en la nariz y me pica» (Amo, 2010b: 15).

El hambre es una consecuencia de la guerra en la población civil. «Naga sabe bien lo terrible que es el hambre» (Amo, 2010b: 15). En *Cuando las rosas florecen* se lee a propósito de la guerra civil española:

> El hambre empezaba a hacerse sentir en la ciudad. Ante las tiendas de comestibles y los mercados había largas colas de gentes que discutían y regañaban. En las calles, montones de basuras por recoger, en las que los perros y a veces algunas mujeres o niños buscaban algo que comer, removiendo con un gancho los desperdicios (Amo, 1951: 44).

También en la guerra de la independencia se aprecia la misma situación. Del Amo lo refleja en «Ramón Mesonero Romanos».

> Tú, Ramón, como pertenecías a una familia acomodada de la burguesía madrileña, no sabías lo que era pasar necesidades hasta que la guerra llevó el hambre a todas las casas. Como tú mismo cuentas, el rey José Bonaparte, apodado Pepe Botella, mandó repartir al pueblo, pan francés, que se negaron a comer los madrileños. Ya de mayor, guardabas todavía en tu despacho de escritor, un pedazo de ese pan como recuerdo (Amo, 2008c: 47).

O debido a la guerra de los cien años entre Francia e Inglaterra en donde, en época de Juana de Arco, se disputan la sucesión a la corona francesa.

> —¿Qué tiene tu hijo que llora de esa manera?
> La mujer levanta hacia Juana sus ojos cansados:
> —¿Qué ha de tener? Hambre; como todos. Los ingleses entraron en la granja y la desvalijaron. Lanzaban grandes carcajadas contemplando las llamas, diciéndose unos a otros: «Esto sí que es bueno. ¡Guerra sin fuego no vale nada, como morcilla sin cebolla!» (Amo, 1980: 24).

Durante la guerra civil hay que recurrir a diferentes tretas para sobrevivir debido a la hambruna. La cantina de «Porridge» fue una ambulancia escocesa en la que se daba comida a los niños pobres. Estaba prohibido sacar comida del comedor para llevarla a casa. Sin embargo, muchos muchachos se las apañaban para poder ocultar algo entre las ropas.

> Porque está 'Prohibido Sacar Nada del Comedor de la Cruz Roja Internacional Para Niños Bajo La Guerra, —que así de largo es el aviso que en letras grandes está sobre la puerta, — y Llegar con Retraso Bajo Pena de Retirada de Tarjeta'.
> La niña y su hermano son puntuales pero siempre se guardan algo en el atillo o entre las ropas para llevar a casa (Amo, 2006: 165).

También se acudía a la cárcel en busca de las sobras del rancho de los soldados. Así se ve en *Cuando las rosas florecen*.

> Cuando llegó a la cárcel, un grupo de mendigos esperaba las sobras del rancho con sus cacharros en la mano, sentados en la acera, a la sombra de los muros. Sintió hambre. No había cenado la noche anterior ni había podido desayunar tampoco. Los ojos se le iban trás [sic] la olla del rancho que un soldado empezaba a repartir en aquel momento.
> Uno de los que estaban detrás de ella le gritó:
> —¡Chica!, deja pasar.
> Sofía hizo ademán de retirarse. El soldado levantó los ojos.
> —¿Para qué has venido? ¿Tú no quieres comer?

—¡Ya lo creo que quiero! Es que no tengo plato.
En aquel momento una viejecita se acercaba presentando una Iata de conservas vacía para que la sirviesen la comida [sic]. Se dirigió al soldado.
—Eche aquí para dos.
Y cogió a Sofía de la mano.
—Vamos, niña, come; tienes carita de pena. ¿Qué te pasa?
Y la miró con cariño.
—Ven, esta sopa te sentará bien.
Se sentaron allí mismo, junto a la tapia de la cárcel que dibujaba una estrecha franja de sombra en el suelo.
La viejecita tendió una cuchara de aluminio a la muchacha.
—Come, hijita.
Sofía preguntó tímidamente.
—¿Y usted?
—No te preocupes niña. Come tú ahora, que ya lo haré yo cuando tú termines. Los jóvenes tenéis siempre buena gana y, en cambio, a los viejos nos basta con un trozo de pan.
A Sofía le supo a gloria el rancho de la cárcel (Amo, 1951: 21-22).

Y en *Patio de corredor* Mateo al llegar a la ciudad desde el pueblo tuvo que «buscar las «sobras» a la puerta de los cuarteles; pero eran muchos a la cola y a veces el perol del rancho se quedaba vacío antes de que llegara su turno» (Amo, 2009b: 43).

El latrocinio en el mercado o la recogida de los desperdicios al final del día era otra estratagema.

—Tome, se les ha caído esto.
El serón vacío estaba en el suelo. El hombre, que continuaba descargando el camión, se volvió al oir [sic] la voz de la muchachita:
—¡Quita de ahí!
Y gritó al que estaba encima del camión:
—No hay quien pueda con estos chicos. Es terrible. Se meten por todas partes y te roban las cosas en tus mismas narices.
Sofía se sonrojó.
—Yo no he robado nada. Se cayeron los tomates y yo los recogí. Tome.
El hombre no la oía, aturdido por los gritos de las mujeres de la cola, pero vió [sic] su actitud y comprendió.
—¡Tiene gracia! Resulta que la ladronzuela es honrada como una señorita y viene a devolvernos lo que se ha caído. Esto no lo hace nadie. Mira.
Y señalo el serón vacío a sus pies.
Sofía fué [sic] a dejar los frutos allí y el hombre la detuvo.
—Bueno; ya que todas se las han llevado, puedes hacerlo tú también. No las dejes. Para ti.
Sofía tenía hambre y se le iluminó la cara.
—¡Muchas gracias!
Era una suerte. No sabía cuándo podría comer, ni siquiera si llegaría para ella la hora de la cena (Amo, 1951: 45-46).

Así se observa en *Tranquilino, rey* con los refugiados que van llegando a Rocarroja hasta el punto de que empiezan a escasear los alimentos.

> Se acuestan en el suelo bajo los soportales de la Plaza Mayor y viven como pueden. Al agotar sus últimas provisiones tienen que comer de lo que recogen entre los desperdicios del mercado o lo que buenamente reciben de limosna. Pasa un día, y otro, y siguen llegando. Pero los alimentos empiezan a escasear en Rocarroja y algunos de sus habitantes protestan de que se repartan con los refugiados; la ciudad está cada vez más sucia y crece el descontento (Amo, 1990c: 60).

También se denuncia el hambre en España a consecuencia de la guerra civil, ya en la posguerra. En *Patio de corredor*[210] se describe la situación empobrecida de España que ocasiona que familias enteras pasen hambre. Como la de Mateo.

> Sí, el suyo era un pueblo atrasado y pobre, perdido en la Meseta […] la tierra que les pertenecía era escasa, y la familia, larga: la abuela, los padres y cinco hijos. Demasiadas bocas para tan corta cosecha, demasiadas manos para estar días y días una sobre otra en la cocina, pues tampoco era posible ganar un jornal fuera de casa.
> En el monte, arrasado por la guerra, apenas se encontraba leña para el hogar; y faltaba el aceite y escaseaba el pan (Amo, 2009b: 36).

Un ejemplo del hambre que se padeció en el país en la posguerra es la anécdota de que los niños del pueblo de Mateo tomaron una crema de belleza como merienda a falta de otra cosa con la que untar el pan.

> El verano pasado, un día el maestro se llevó de excursión a los niños de la escuela. Fueron andando hasta la carretera nacional para ver pasar a los corredores de la Vuelta Ciclista a España, la primera que se celebraba después de la guerra.
> Los niños volvieron con las alpargatas rotas, rendidos por la caminata y encantados con todo lo que habían visto en su primera salida al mundo. Traían en sus manos unas cajitas redondas pintadas de azul que les lanzaron desde un coche, también azul, que seguía a la caravana de los ciclistas. Estaban llenas de una crema blanca que parecía mantequilla.
> Para cuando se enteraron por la radio de que se trataba de una crema de belleza, los niños ya se la estaban comiendo untada en el pan de la merienda a la salida de la escuela, como si fuera mantequilla de Soria. Tenía sabor dulce y a nadie le dio dolor de tripas.
> Los vecinos opinaron, escandalizados, que era una pena desperdiciar una crema tan rica para untarla en la cara y en las manos, solo para que la piel se pusiera suavecita, y se la siguieron dando a los niños de merienda (Amo, 2009b: 35-36).

El refugio de personajes solitarios en medio de la guerra es un motivo importante. Como se dice en *Juana de Arco*: «Largas horas de marcha por los caminos polvorientos,

210 Para Hiriart «la posguerra (la guerra civil, inteligentemente, no se nos explica) está en detalles y circunstancias de vida y ambientes» (2000: 72). Para Torrecilla: «Montserrat del Amo, autora de la obra *Patio de corredor*, acerca a nuestros días un relato ambientado en la posguerra española donde «el hambre y la miseria son malas consejeras», a través de un lenguaje coloquial y ameno y en manos de unos personajes (Maruja, Macario, Mateo, Ramón…) que nos harán participar, vivir y emocionarnos de un tiempo pasado y real tan distinto ya a nuestro presente. Y quizá también tan olvidado» (2015: 68).

el paso lento de las carretas y los ganados. Trágico éxodo de las guerras, que arrancan a las familias de sus casas y las obligan a huir, dejando atrás todo lo querido» (Amo, 1980: 23). Da igual el siglo o la guerra de que se trate los efectos en la población civil son los mismos. Los evacuados se encuentran con varias opciones en medio de la guerra: huir de la ciudad bombardeada o sitiada, acudir a los refugios o vivir en viviendas abandonadas. En la narrativa de Del Amo aparece el motivo temático de los refugiados ejemplarizado en varias guerras.

En la segunda guerra mundial. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, varios personajes se protegen en los refugios para los civiles, incluso llegan a vivir en ellos. «Estamos arreglando el refugio con las cosas que hemos logrado sacar entre los escombros. Como ahora tendremos que vivir allí» (Amo, 1948: 17). O «Duerme en un colchoncito; pero el refugio es muy húmedo y se pondrá enfermo» (Amo, 1948: 17). En *Misión diplomática*, Paloma Wladoska, una niña polaca hija de un afamado violinista, llega a España como refugiada de un campo de concentración soviético. Antes de escapar del campo y llegar a España, la niña tiene que escapar de su ciudad junto con su padre debido a la guerra.

> Todas las calles estaban llenas de gentes que, como nosotros, huían sin saber donde [sic]. Marchamos apresurados sin hablar. Pronto se terminaron las calles y salimos al campo. Todo la carretera [sic] era una mancha movediza de fugitivos.
> —¿Estás cansada, hijita?
> Me senté sobre unas piedras. Atardecía (Amo, 1955: 50).

En *Gustavo el grumete*, Gustavo también escapa del campo de concentración convirtiéndose en un refugiado. El muchacho cae desde el camión donde llevan a los prisioneros, y queda herido en la carretera.

> Se sintió abandonado y solo.
> Y ahora, ¿qué?
> La gente pasaba a su lado apresurada, indiferente.
> En aquellos tiempos de guerra era tan frecuente la presencia de fugitivos con su equipaje al hombro que, uno más, a nadie le pudo extrañar.
> En un país desconocido, para Gustavo hasta su mismo nombre, en una ciudad extranjera sin conocer el idioma, ¿qué podría hacer? (Amo, 1952: 91).

Gustavo tiene que andar solo hasta la ciudad más cercana en donde es atendido por el panadero Herman y su mujer Frida. El matrimonio cuida durante unos días al muchacho extranjero, pero no quieren saber su identidad.

> —¡Calla! No nos digas nada. No nos importa saber de dónde vienes ni a dónde vas.
> Y continuó bromeando:
> —Te vimos pasar y te invitamos a un plato de sopa. No eres tú el primero, ¿verdad, Frida? Otros se han sentado donde tú estás ahora. Si después nos preguntan quién eres o dónde ibas, nunca lo podremos decir porque no lo sabemos. Créelo, muchacho, es mucho mejor así (Amo, 1952: 97).

Un día el matrimonio se despide de Gustavo ya que puede ponerles en peligro, si alguien descubre su ayuda. Su hijo Herman también es un refugiado, por eso el panadero y su mujer dan cobijo a los desconocidos que huyen de la guerra.

> Por eso, la puerta de la panadería del bueno de Herman, en la calle de los Tilos, a la entrada a la ciudad, estaba siempre abierta para los hombres huídos [sic], como quizá lo estaría su hijo, como Gustavo, el muchacho rubio que acababa de partir, como tantos otros.
> El matrimonio creía ver a su hijo en el sufrimiento de todos los fugitivos que llegaban a la ciudad y pensaban que las gentes serían buenas con su Herman en la medida que ellos lo eran con aquellos hombres (Amo, 1952: 102).

En *La Encrucijada*, se habla de los judíos refugiados que huyen del exterminio nazi en busca de la tierra de sus orígenes.

> Durante los últimos años del Mandato, finalizada ya la Segunda Guerra Mundial, la situación se hizo más y y más dramática. Sólo llegaban niños y ancianos aterrorizados y hambrientos, fantasmales supervivientes de un sistemático exterminio del que habían escapado no sin pagar un elevado precio de horror y sufrimiento (Amo, 1986b: 22).

En la guerra civil española. Muchos ciudadanos se protegen en refugios u ocupan las viviendas abandonadas. Normalmente entre diferentes familias. «Parecía que una tribu de gitanos se había instalado en la casa» (Amo, 1951: 48).

> Por todas partes se veían gentes con mantas y enseres, los evacuados que habían abandonado sus pueblos en los primeros meses de la guerra… Los evacuados buscaban refugio en las iglesias abandonadas y medio derruídas [sic], en los portalones de los edificios públicos, bajo los arcos de los monumentos, en las estaciones del «metro».
> Entre la barahúnda de gentes que caminaban temerosas y hambrientas, recelando de todo, hasta de su propia sombra, pues en todas partes temían ver un enemigo, gentes que discutían a voces y llenaban todos los rincones de la ciudad, Sofía pasó fácilmente desapercibida […] (Amo, 1951: 44)

En el conflicto kurdo. En *Los hilos cortados*, Yamel es un «niño desplazado por acciones bélicas en las montañas del Kurdistán» (Amo, 2010c: 250). Un grupo de pastores

nómadas encuentra al niño abandonado en un paisaje en el que se adivinaba una reciente reyerta. Como explican a Yamel, es frecuente que entre refugiados los niños pequeños acaben perdiendo a su familia.

> A veces, los guerrilleros cogen al padre prisionero y echan a los demás fuera de su casa. La madre tiene que cargar con el hijo menor y no puede tenderle al otro hijo, aún muy pequeño, la mano que necesita para caminar. Tras largas horas de huida el niño se va retrasando hasta perderse. O se detiene unos instantes para recobrar el aliento, cae al suelo rendido de cansancio, y se queda dormido entre los matorrales mientras los demás fugitivos se alejan de prisa sin echarlo en falta (Amo, 2010c: 16-17).

Más atrás en el tiempo. En la guerra de los cien años. La familia de Juana de Arco tiene que huir de su aldea de Domremy ya que ha sido asaltada; se refugian en Neufchâteau.

> Cuando la familia Arco llega a Neufchâteau es ya muy tarde, pero todavía están abiertas las puertas de la ciudad para que puedan acogerse al refugio de sus murallas los fugitivos que llegan incesantemente de toda la región.
> Las calles están abarrotadas. La posada, llena por completo. Hasta en los pórticos de las iglesias se tienden a dormir los fugitivos (Amo, 1980: 23).

O en la legendaria Edad Media de *Tranquilino, rey*. Tras proclamarse la guerra entre Estania y Surania, empiezan a acudir refugiados a Rocarroja, la capital de Centralia.

> Durante toda la tarde siguen llegando más refugiados, mujeres y niños en su mayoría. Unos han tenido que abandonar sus casas en ruinas después de un bombardeo. Otros han sido expulsados de sus pueblos conquistados por el bando contrario. Algunos han escapado ante el temor de caer prisioneros. Todos están asustados y hambrientos (Amo, 1990c: 59-60).

Debido a la llegada masiva de refugiados a Rocarroja crece el descontento. Los políticos deciden acudir al científico Atómicus para que invente una manera de impedir la entrada a la ciudad. De esta forma, se termina por expulsar a los refugiados. Atómicus crea un escudo invisible que aísla a la ciudad. Sin embargo, esta queda sumida en la oscuridad porque no llegan los rayos del sol hasta ella.

En *La piedra y el agua* los miembros de la tribu liderada por Cau llevan años huyendo de los romanos que conquistan la Península. En el pasado la tribu se enfrentó a los guerreros procedentes de Roma, pero perdió. Por eso su jefe decidió ocultar a la tribu en la montaña volviendo a los modos de vida del pasado. «En cuanto advertía señales de la proximidad de los romanos, ordenaba reemprender la marcha» (Amo, 2000: 113).

> ¡Sí! ¡Los romanos! Llegaron a nuestras tierras hace tiempo, cuando la tribu vivía aún en los prósperos llanos. Cau era entonces un jovenzuelo que acababa de tomar el mando de la tribu. Cuando supo que los romanos se acercaban, organizó la retirada planteándola como un voluntario retorno a los orígenes, a las montañas donde Dusco había realizado sus prodigiosas hazañas y donde la tribu recobraría las antiguas virtudes (Amo, 2000: 112).

En la prisión destacan como espacios la cárcel y el campo de concentración. La cárcel es uno de los lugares en donde acaban los prisioneros de guerra, En *Cuando las rosas florecen*, Sofía va en busca de sus padres que han sido capturados. «¿Has preguntado en la cárcel? Mirá [sic] estas son las señas. Te llegas allí y preguntas. A lo mejor te saben dar razón» (Amo, 1951: 21). La niña no consigue averiguar su paradero.

> Después preguntó en la cárcel. El soldado contestó de mala gana a sus preguntas. No había ingresado nadie de esas señas la tarde anterior. Pero si quería podía ir a preguntar a otros sitios.
> Sofía comenzó entonces la peregrinación de cárcel en cárcel y en todas partes recibió la misma respuesta.
> —No están aquí.
> —Aquí no vino nadie ayer.
> —Hace tres días que no ingresan presos nuevos (Amo, 1951: 24).

La cárcel aparece asociada también a la guerrilla colombiana en el relato «En tierra de nadie». El protagonista llega a la ciudad a

> conseguir la libertad de su padre, antiguo guerrillero, ahora injustamente acusado de robo, que ha sido detenido y trasladado a la capital en prisión preventiva sin atender a sus protestas de inocencia. Si nadie se ocupa de airear su caso, se pudrirá en la cárcel» (Amo, 2008b: 50).

Sin embargo, Pedro encuentra una situación de injusticia en la que las autoridades abusan de su poder. Se niegan a proporcionarle información sobre el paradero de su padre o a recibir el certificado de buena conducta que trae el hijo. «Pedro lleva varios días yendo de un sitio a otro, rechazado por porteros y vigilantes, sin poder entregar las cartas. Y en los cuarteles y las cárceles donde se acerca a preguntar, recibe siempre la misma respuesta: —Aquí no está» (Amo, 2008b: 51). Pedro averigua por su cuenta que su padre está en la cárcel.

> —Sí que está —insiste—. Lo he visto desde la calle.
> Consigue al fin que el vigilante se moleste en consultar el fichero:

> —Pues sí que está —reconoce a regañadientes—. Puedes traerle comida y venir a verlo. La comida se entrega todos los días a las doce, por la puerta de atrás. La visita es el domingo por la mañana (Amo, 2008b: 52).

Como le dicen otros familiares de los prisioneros,

> —Mi hijo lleva ya dos semanas detenido —dice una mujer—. Y eso que es inocente.
> —Pues mi marido, un mes largo y aún no lo han llamado a declarar.
> —Las cosas de palacio van despacio —sentencia un viejo.
> —¡Y las de la cárcel, más lentas todavía! —se lamenta otro (Amo, 2008b: 53).

El campo de concentración aparece en las dos novelas de Del Amo que transcurren durante la segunda guerra mundial: *Misión diplomática* y *Gustavo el grumete*.

> Después nos llevaron al campo de concentración. Todos los fugitivos de la carretera, toda la gente que quedaba en la ciudad fué formada [sic] en largas columnas de prisioneros. Nos hicieron caminar días y días. Una marcha lenta, triste, inacabable. Papá me cogía en brazos muchas veces cuando yo me cansaba y ya no podía seguir adelante (Amo, 1955: 51-52).

La autora describe un campo soviético de trabajos forzados ubicado en un país ocupado por la URSS.

> Cruzaron las alambradas y entraron en el campo. Los centinelas presentaron las armas al paso del grupo.
> Los prisioneros estaban formados militarmente ante los barracones, donde vivían. Tenían un gesto cansado y triste. Vencidas las espaldas y temerosos los ojos […]
> La mayoría eran hombres y mujeres del pueblo, rostros curtidos y trajes campesinos, o paisanos de la ciudad, o niños de carita asustada.
> Visitaron el campo de concentración, las minas donde trabajaban los prisioneros, los puestos de guardia, las alambradas eléctricas, el barracón de los mandos (Amo, 1955: 8).

En el campo, los prisioneros trabajan en minas. «Después, en el campo de concentración, los prisioneros trabajaban en unas minas cercanas. Todas las mañanas cruzaban las alambradas con el azadón al brazo» (Amo, 1955: 52). Aunque reciben alguna ayuda de delegaciones humanitarias extranjeras, los prisioneros pierden la esperanza de la libertad.

> Ni una sonrisa abrió los labios plegados de los prisioneros. Ni unos ojos se iluminarn [sic] de esperanza.
> Hacía unos meses, muchos meses ya, que otro grupo de diplomáticos extranjeros les había dado, junto con la ayuda material, la limosna de unas palabras de esperanza […]

> Días y días esperaron en las promesas de los diplomáticos. Habían ya pasado muchos meses. Largos meses de trabajo en la mina, de prisión y tristeza (Amo, 1955: 10).

Los personajes encerrados en el campo aparecen en las dos novelas. Viven en el barracón 37: Víctor, el profesor Wladoska y su hija Paloma, el comerciante Pierre Stalovik, el abuelo o Gustavo el grumete, que es el último en llegar.

> El barracón 37, igual que todos los otros de aquel campo de concentración, era de madera, bajo de techo y estaba pobremente iluminado por una lámpara de petróleo que colgaba del techo. A cada golpe de viento se balanceaba, produciendo unos cortos intervalos de sombra y luz.
> Junto a la pared se alineaban las colchonetas de los veinte prisioneros que ocupaban el barracón (Amo, 1955: 13).

Poco a poco los personajes se van separando. El pianista y músico Wlakoska es asesinado. Paloma consigue escapar del campo «escondida en uno de los camiones que muy pronto cruzarían las alambradas» (Amo, 1955: 18). Como le dicen sus compañeros:

> Pequeña, detrás de las alambradas hay otro mundo. Tierras que dan flores en la primavera. Gentes, niñas y niños que ríen y juegan y esperan con los brazos abiertos para jugar contigo. Y tú tienes que ir a buscarlos. Tienes que mancharte de aquí, pequeña (Amo, 1955: 14).

Un día el resto recibe la orden de personarse con todas las pertenencias. Piensan que los deportan a Siberia. Los soldados se llevan a los más jóvenes, Víctor y Gustavo, para llevar a cabo tareas de desescombro y construcción en la ciudad. El resto se queda en el campo.

Los retenidos en los campos de concentración viven de las ansias de libertad, pero poco a poco pierden también esta esperanza.

> ¡Volver! Volver a la aldea diminuto [sic], a la antigua casa, al querido hogar. La casa estaría deshecha y los campos incultos, pero en su alegría del retorno, ningún trabajo parecería demasiado duro.
> Días y días esperaron en ls promesas de los diplomáticos. Habían ya pasado muchos meses. Largos meses de trabajo en la mina, de prisión y tristeza.
> Por eso, a las alentadoras palabras del delegado extranjero ni unos labios se abrieron en sonrisa, ni unos ojos se iluminaron de esperanza (Amo, 1955: 10).

Gustavo, un muchacho joven, siente un gran desánimo ante la pérdida de Wlakoska y su hija Paloma. Por ello, planea la fuga, aún a riesgo de su vida. Víctor, que hace de

hermano mayor del grupo, le consuela contándole que él también ha tenido el mismo pensamiento.

> —Por eso me dolía mucho la prisión. Los primeros meses venía mucho a apoyarme en la alambrada, como tú.
> —Yo estoy triste.
> —Yo también lo estaba, muchacho. Estaba triste. Por eso venía aquí, a proyectar absurdas fugas que nunca logré realizar. Quería huir, huir para no perder aquí encerrado mi juventud.
> —Eso es lo que yo pienso.
> —Eso creía entonces y estaba equivocado (Amo, 1952: 76-77).

En *Tranquilino, rey* se narra el encierro y liberación de Archibaldo IV, rey de Centrania, y padre de Tranquilino Pacífico Andrés. En un ataque del país vecino se llevan al monarca como prisionero.

> […] el reino sufrió un ataque inesperado de sus vecinos de Oestania. Así, sin más ni más. Entraron los guerreros, invadieron parte del territorio, quemaron los bosques, vaciaron los graneros y escaparon al galope, llevándose al rey Archibaldo cuarto y a otros muchos prisioneros (Amo, 1990c: 19).

El rey junto con otros prisioneros está encerrado en las mazmorras del castillo de Castilnegro. «Desde entonces, Archibaldo vivía encerrado en Castilnegro, una alejada y solitaria fortaleza de Oestania, y los demás prisioneros se veían obligados a trabajar con una soga al cuello en los más duros oficios» (Amo, 1990c: 19). Los adultos tratan de liberar al rey por medio de las armas sin conseguirlo.

> Sólo los guerreros de uno y otro reino se aprovechaban de la situación. Estaban tan contentos: mientras siguiera el rey prisionero podrían dedicarse a sus deportes favoritos: la guerra y el pillaje. Aquello se estaba convirtiendo en el cuento de nunca acabar (Amo, 1990c: 20).

En cambio, su hijo Tranquilino con la ayuda de una ardilla consigue rescatar a su padre, por medio de la inteligencia, y sin emplear las armas.

Hay otros espacios que implican el encierro para los personajes. El barco-prisión aparece en *Cuando las rosas florecen*, en donde tienen prisionero en el puerto al tío Alberto, y en *Gustavo el grumete* el Cantón se convierte en una prisión para su tripulación al arribar a las costas de Rusia. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, los niños huérfanos de los países perdedores en la segunda guerra mundial son trasladados a Estados Unidos en donde son educados en la Escuela de los Hombres Nuevos.

> Hombres nuevos. Eso era todo. Hombres para el mañana. Sin ayer. Sin familia. Sin historia. Sin patria […]
> De vez en cuando llegaban nuevos refugiados.
> Niños que lloraban las primeras noches, en la inmensa largura de las noches sin sueño, llamando a su madre.
> Un día dejaron de llegar refugiados de Europa. Había terminado la guerra (Amo, 1948: 41).

Sofía, protagonista de *Cuando las rosas florecen*, tras la muerte de sus padres es llevada a la Escuela Roja, que alberga a niños huérfanos en el Madrid republicano, pero la niña decide huir por no compartir las ideas republicanas, convirtiéndose en una fugitiva. «Cada día que pasaba, se afirmaba en su idea. Huir. Y aun le sorprendía cómo no se le había ocurrido desde el primer momento» (Amo, 1951: 38).

El motivo de la muerte aparece asociado al tema de la guerra. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos* Otto ve, de niño, cómo matan a otro chico de su edad. La obra presenta en uno de sus primeros capítulos una cruenta confrontación en las trincheras en la que tres niños defienden la ciudad sitiada en la que ya apenas queda nadie. «El enemigo avanzaba hacia ellos. ¿Hacer algo? ¡Hacer mucho! Era preciso defender la ciudad» (Amo, 1948: 21). Los niños luchan en las trincheras en donde «silban las balas su canción de sangre» (Amo, 1948: 21). De los pequeños uno fallece. Esta imagen les enseña a los otros muchachos el verdadero sentido de la guerra. «Otto se había dormido sobre la caja vacía de balas. Tan quieto, tan pálido, que Otto le llamó y estaba frío y callado. Como el derrotado fusil sobre los sacos» (Amo, 1948: 23). En *Misión diplomática*, se narra la muerte de los padres de Paloma, aunque la niña no es testigo presencial. La madre muere a raíz de un bombardeo. La niña y su padre se salvan ya que les da tiempo a protegerse en un refugio, pero cuando salen se enteran del fallecimiento de la madre.

> Por todas partes había montones de escombros y cristales rotos. Papá iba tan de prisa que yo casi no le podía seguir.
> Cuando llegamos a casa, papá me dejó en la calle.
> —Espérame aquí.
> Había mucha gente y no se quién dijo que en el patio había estallado una bomba [sic].
> Entonces yo me eché a llorar (Amo, 1955: 48-49).

Paloma también sufre el asesinato de su padre, ya en el campo de concentración, por ayudar a un compañero. «[…] el señor Wladoska había sido fusilado en el camino de la mina por defender a un compañero» (Amo, 1955: 14).

> Un día papá murió.
> Yo estaba arreglando las lámparas de acetileno que llevaban los prisioneros colgadas al pecho para bajar a la mina. Era mi trabajo de siempre. Aquel día nevaba. Yo estaba distraída cuando sonaron dos disparos. Dos únicos disparos y luego todo quedó en silencio. Ninguno sabíamos lo que había pasado.
> Al final de la jornada Víctor vino a buscarme y me acarició la frente. Aún nevaba y Víctor me acompañó hasta el barracón tapándome la cabeza con su propia chaqueta.
> Entonces supe que papá había muerto. Víctor estaba allí y lo vió todo [sic]. Fué en el camino de la mina, detrás de los barracones [sic]. Uno de los prisioneros resbaló en la nieve y cayó en el suelo, hiriéndose con el pico. Papá fué a ayudarle [sic]. Entonces dispararon contra él. En el campo de concentración estaba prohibido ayudar a los compañeros. El jefe decía que eso era «un acto de rebeldía colectiva».
> Lloré mucho y aquella noche en el barracón y el muchacho, por distraerme, estuvo hasta muy tarde silbando alegres canciones. Había sido grumete y sabía muchas. Lejanas canciones que ninguno conocían [sic]. Al fin me dormí.
> Después todos los días fueron iguales (Amo, 1955: 52-53).

Otra niña que pierde a sus padres es Sofía, protagonista de *Cuando las rosas florecen*, en este caso en la guerra civil española[211]. La novedad de la narración es que presenta el punto de vista de la niña ignorante del destino de sus padres. Tras el estallido del conflicto, un día se llevan de casa a sus padres.

> —Escucha, Sofía.
> La voz de papá era decidida y firme.
> —No salgas a la sala hasta que tu madre o yo te llamemos. ¿Entiendes? (Amo, 1951: 14)

Y:

> ¿Era posible? Sí. Sí que lo era. Mamá cruzaba en aquel momento la calle en dirección a un coche azul que les esperaba con la portezuela abierta. Papá la seguía […]
> Cuando llegó al portal, el coche arrancaba.
> —¡Mamá, mamá!
> Mamá en el coche había vuelto la cabeza y la sonreía mirando por la ventanilla de atrás. Era muy dulce y triste su sonrisa. Papá, con el dedo sobre los labios, la indicó silencio. Entre los dos colgaba una muñequita de trenzas rubias.
> Sofía no comprendía lo que había pasado y echó a correr detrás del coche.
> Mamá seguía mirándola con la frente apoyada en el cristal y papá la saludaba con la mano, mientras el coche se alejaba velozmente (Amo, 1951: 15).

La niña no asocia la desaparición de los padres a la guerra. No entiende por qué se van sin ella. El punto de vista de la narración es el de la niña que emprende la búsqueda de sus padres sin comprender. Pero el lector sí sabe lo que ha pasado. Ello provoca la tensión

[211] «Si bien algunos de los relatos previos a esta novela muestran una realidad trágica bajo el escenario de la guerra, la obra que nos ocupa alcanza un grado de crudeza mucho mayor dirigiendo intencionadamente la mirada del lector hacia unos hechos verdaderamente terribles» (Torrecilla, 2015: 62).

en la lectura. Sofía empieza a acopiar datos en sus descubrimientos. Unos vecinos le dicen: «Que se vaya. No puede quedarse en casa y menos ahora que han cogido a sus padres. No podemos comprometernos» (Amo, 1951: 18). Esto provoca que Sofía vaya descubriendo la verdad.

> ¿Qué terrible verdad se escondía detrás de esas palabras?
> —Han cogido a mis padres. Los han cogido.
> Repetía Sofía aun sin comprender.
> Pero poco a poco Sofía fué comprendiendo [sic]. Recordó las conversaciones en voz baja de sus padres después de cenar, cuando ella, en la habitación próxima, se estaba acostando.
> —Los han cogido —seguía pensando Sofía, que, de pronto, se dió cuenta [sic] de lo que aquella frase quería decir.
> Recordó la sonrisa de su madre, tan triste, y el gesto de su padre, tan decidido y valiente.
> Y lloró. Lloró hasta que el sueño, buen amigo de los jóvenes de corazón limpio, vino a hacerla olvidar sus penas (Amo, 1951: 18).

Cuando la niña pregunta a dónde se llevan a los prisioneros un adulto se ríe de su inocencia. «¿Dónde llevan a los que cogen? La mujer soltó una carcajada brutal» (Amo, 1951: 21). Después de preguntar en la cárcel, Sofía encuentra el coche que se llevó a sus padres. La niña interroga a sus ocupantes. Entonces descubre la verdad de un modo brusco y cruel.

> Yo quiero saber dónde están mis padres.
> —Sí, mis padres. Ayer tarde subieron a este coche. Yo los vi. Y los he buscado todo el día sin encontrarlos. ¿Dónde están? […]
> —¡Ah! —comentó burlón—. ¿La pareja de ayer tarde? Ya me acuerdo. Pues mira, están en el kilómetro cuatro de la carretera… Al amanecer…
> El muchacho le cortó la frase dándole un codazo.
> —¡Calla, bruto!
> Pero Sofía ya lo había comprendido y lentamente, calladamente, llora la gran pena de su vida (Amo, 1951: 26).

A través de la experiencia de la niña que se queda huérfana de padres, se denuncia en la novela los paseos efectuados durante la guerra civil. También se critica los asesinatos de los soldados, por medio del hijo de la anciana a la que encuentra en la cárcel Sofía. Su hijo se ha alistado con los republicanos que atacan las iglesias y conventos.

> Una tarde desapareció de la aldea y la viejecita supo que él era de los que iban por esos campos de Dios haciendo males y quemando iglesias […]
> Y por los largos caminos del campo no necesitaba nunca preguntar. Cuando veía quemada la torre de una iglesia y rotos en el polvo los cruceros de piedra de los caminos, ya sabía

> que su hijo y los malos hombres que lo acompañaban habían pasado por allí (Amo, 1951: 22-23).

El último motivo temático en torno a la guerra es el amor truncado por la guerra, bien por muerte o por desaparición. Es una crítica al conflicto armado e implica una apología de la paz. En *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, una muchachita pierde la casa de recién casada en la que espera a su joven marido.

> Sí, lo sabía. No debía llorar. Pero ¡era tan triste! Cuando se casó, hacía unos meses, era feliz, intensamente feliz. Desechaba los rumores de próxima guerra con una sonrisa despreocupada. Pensaba que algo los defendería de todo. Que nada podría romper su felicidad de recién casados. Después, las cartas del frente continuaron la espera esperanzada. Las balas huirían los pechos calientes de amor, para alojarse en los cuerpos turbios de odio. Ella le aguardaría hasta el final de la guerra, cuando los soldados desfilen al claro sol de la mañana por la amplia venida de acacias. Ella le esperaría en el piso, limpio y acogedor, frotando los muebles de pulido barniz con suavidad de caricia.
> Hoy, al amanecer, cuando las sirenas anunciaban el final de la alarma, subió a su casa, a seguir viviendo entre sus muebles y su esperanza.
> ¡Su esperanza! Ya no existía. Murió, arañada y rota, por la misma bomba que deshizo su piso de recién casada. ¡No podía ser! ¡La guerra no tenía derecho sobre ellos! ¡No debía romper su recién estrenada felicidad! ¡No podía manchar la ropa nueva, apilada en el armario, con su olor entre campesino y ciudadano, a romero fresco y a barniz reciente! (Amo, 1948: 18).

En el relato «La Cruz del Cisne», el amor queda truncado debido a la guerra. La vieja tía Elisa rememora para su sobrina su historia de amor con un joven soldado que parte a la guerra de Marruecos, de la que no debía volver. La anciana nunca encuentra de nuevo el amor verdadero. «No había de volver. La noche que lo supe, meses más tarde, lloré mucho, pero entre las lágrimas veía la Cruz del Cisne, blanca y alta sobre el azul» (*Volad*, 103: 7). Este también es la temática del poema «Canción del soldado rubio». En la pérdida del ser amado, a través de las palabras amargas del yo poético, se lleva a cabo una defensa de la paz, además de una denuncia de la guerra. «Ya no quiero ver más cosas. / Montes, ríos, ¿para qué? / Si todo me está engañando. / ¡Si ya nuca le he de ver!» (*Letras*, 156: 9)

El punto de vista desde el que se presenta la guerra en la narrativa de la escritora preferentemente es el del niño o adolescente sorprendido que no entiende sus causas ya que estas pertenecen al mundo del adulto. Así se aprecia en *Hombres de hoy, ciudades de siglos*: «Otto lo sabía muy bien. No comprendía el por qué, pero lo cierto era que había guerra» (Amo, 1948: 11) o «Aquello sí. Aquello era la guerra. Difícil y bella, como él la había soñado» (Amo, 1948: 21). También:

> Otto había pensado muchas veces en la guerra. Y hasta la había deseado secretamente, como una aventura. «Cuando la guerra…»
> Ahora la había y era bien distinta de lo que Otto había pensado. La guerra era lo otro. Lo que contaba su padre. La bandera en lo alto de un risco; el parte que es preciso llevar, entre las balas, a la chavola del jefe; el recoger al amigo herido en pleno combate, mientras las balas recortan el cuerpo, que se arrastra pegándose al barro, y los avances victoriosos en la primavera, cuando los soldados sujetan en las correas de la mochila un matojo de flores recién abiertas (Amo, 1948: 14).

Y en *Cuando las rosas florecen*, la niña protagonista interpela a su padre.

> Sofía le miraba sin comprender.
> —¿Qué pasa? ¿Qué es esto, papá?
> Papá contestó sencillamente.
> —Esto es… la guerra.
> Fuera continuaban los incendios y el ronco redoble de los tambores, cada vez más próximos.
> Y Sofía ya no preguntó más aquella tarde (Amo, 1951: 11-12).

También su tío le dice a Sofía: «Esto es la guerra, Princesa. Y hemos de ser valientes porque la nuestra es una guerra santa» (Amo, 1951: 82).

En el tratamiento se presenta la guerra no como un conflicto entre vencedores y vencidos. Del Amo defiende que solo un grupo de personas se ve favorecido por la guerra, mientras que la población sufre los efectos trágicos de esta a consecuencia de la pobreza. En *Misión diplomática*, tras la segunda guerra mundial, un diplomático trata de consolar a los trabajadores de un campo de concentración. Justifica la guerra, pero habla de un mundo sin vencedores ni vencidos. «Por un mundo mejor se hizo la guerra. Por un mundo abierto a todas las buenas voluntades en el que no existan vencedores ni vencidos. Tened confianza en vuestros vencedores de hoy. Ellos os darán la justicia y la paz» (Amo, 1955: 10). En «Arnalburgo» Los Lobos Negros, los soldados de Arnaldo, quieren conquistar un pueblo fronterizo para quedarse con su emplazamiento y sus posesiones. Sin embargo, el Alcalde «pensaba que la guerra era injusta» (Amo, 1992: 24); él no quiere que haya vencedores ni vencidos.

> —Es cierto, todos nosotros saldríamos ganando. Pero… —añadió después de unos instantes de duda—… ¿Qué sacarían los vencidos?
> Al Capitán de Los Lobos Negros le pilló por sorpresa esta pregunta y exclamó:
> —Al empezar una guerra, ¿quién piensa en los vencidos?
> —Yo —replicó Arnaldo con firmeza.
> —¡A los vencidos les toca perder, naturalmente! Pero eso ya se sabe. Los vencidos tienen que abandonar sus casas y trabajar como esclavos para los vencedores. Así es la guerra.
> —Pues si la guerra es así, creo que la guerra es injusta —respondió Arnaldo dando por terminada la audiencia y despidiendo con un gesto a los guerreros (Amo, 1992: 23).

En *Patio de corredor* se ven las consecuencias de la guerra civil durante la posguerra en la sociedad civil española.

> La guerra dejó en el patio un rastro de rencor y sufrimientos, aunque, respecto a su situación actual, la verdad es que allí apenas se distinguen los que estuvieron con un bando o con otro. A la señora María, por ejemplo, le dieron una condecoración por el hijo que perdió combatiendo en el frente ganador, pero ¿de qué le sirve la medalla? La pobre mujer pasará necesidades mientras viva, sin el apoyo del hijo que le falta, y sintiendo una pena que nunca se apagará. Poco se diferencia de la Eladia, que tiene a su marido detenido y se las ve y se las desea para sacar a su hijo adelante hasta que salga. A los que viven en el patio, la guerra no les trajo más que desgracias. Otros son los que le sacan tajada a la victoria (Amo, 2009b: 92).

Durante la posguerra surge el estraperlo debido a la falta de alimentos de la población agravada por su limitación a través de las cartillas de racionamiento. Del estraperlo se beneficiaban los más ricos. «Apenas fuera del pueblo, había aprendido el significado de *estraperlo*. De allí sacaban las pesetas los nuevos ricos: del hambre y la necesidad de la gente en tiempos de miseria» (Amo, 2009b: 42).

> —Pero ¿cómo? ¿Tampoco hay pan en los pueblos?
> —Tampoco.
> —¿Y qué me dices de esas mujeres que vienen a la ciudad con un saquito escondido bajo el mantón a vender harina por las casas?
> —Esas son las que menos sacan. Son otros los que se llevan las ganancias.
> —¿Qué otros? —quiere saber el señor Macario.
> Antes de salir del pueblo, el muchacho no habría podido contestarle, pero ahora sí.
> —Los que acaparan el trigo y lo dan para vender poco a poco a precio de oro (Amo, 2009b: 37).

En las dos adaptaciones literarias *Andanzas del Cid Campeador* y *Andanzas de Rosaura y Segismundo*, se puede llevar a cabo esta lectura. En la primera se lee que el Cid, a diferencia de otros caballeros, cuando ganaba no vendió a los prisioneros de guerra como esclavos; dio al bando vencedor unas condiciones más ventajosas que las de sus contemporáneos.

> En la plaza mayor, el Cid ofrece a los vencidos las condiciones de paz que propondrá a partir de este momento en todos los lugares conquistados:
> —Firmaré una alianza con el alcaide a cambio de tributos. Concederé la libertad a los prisioneros que prometan servirme fielmente. No quiero venderlos como esclavos, y matándolos no ganaría nada. Yo no soy un ladrón ni vengo a saquear vuestros graneros. Os pagaremos los alimentos que necesitemos a un precio justo (Amo, 2011: 88).

En la segunda, Segismundo se enfrenta a su padre el rey Basilio por la corona de Polonia. Tas ganar la guerra, es proclamado rey. Segismundo, sin embargo, lejos de vengarse de los perdedores, quiere construir un reinado sin diferencias; en el que no haya ni vencedores ni vencidos.

> Después de haber derrotado al bando contrario —sigue diciendo Segismundo—, yo podría castigar a los que lucharon contra mí, pero debo perdonarlos para que se olviden las rivalidades y los odios, y en medio de nosotros no haya diferencias entre vencedores y vencidos (Amo, 2011b: 200).

Prevalece en toda la obra de Del Amo un mensaje de paz. Hay diversos testimonios. «Navidad en guerra» presenta la celebración de la Nochebuena en una trinchera de la primera guerra mundial entre dos bandos enemigos que deciden hacer una breve tregua en su lucha.

> El caso es que pensaron que tras la tierra de nadie los dos ejércitos celebraban la misma fiesta. Y lentamente fueron saliendo de las trincheras, cruzando el terreno de las bombas y mezclándose los enemigos de horas antes en una única celebración (*Volad*, Almanaque, 1957: 80).

Aunque la tregua permanece al día siguiente de Navidad, se les prohíbe a los dos ejércitos volver a hacer una celebración conjunta ya que se teme que se hagan amigos. «Temía que los enemigos llegaran a conocerse y a comprenderse. Temía que más tarde no quisieran pelear con los que durante la tregua habían sido sus amigos» (*Volad*, Almanaque, 1957: 80). En «La batalla de los pájaros» Gil acusa a Telmo, el paje preferido de la reina, de ser un cobarde porque no quiere guerrear para salvar al rey. «Tú, como eres un cobarde no quieres saber nada de armas ni de combates. Eres capaz de quedarte aquí, en el castillo, con las mujeres» (*Bazar*, 429: 14). Pero Telmo da una lección a todos, pues con la ayuda de los pájaros, sin armas, consigue llevar alimentos a las tropas del rey, y salvarlo. «Así, sin flechas ni lanzas, ganó Telmo "la batalla de los pájaros"» (*Bazar*, 429: 15). En varias historias protagonizadas por el rey Pedro se puede ver que se consigue más con amor que por medio de la guerra. En «Resplandor, la espada maravillosa», el rey Pedro recibe la espada «Resplandor» de su padre el rey Carolino XXVIII. Esta espada se llama así porque según la tradición «allí donde estaba resplandecía la luz de la victoria» y porque «hacía brillar la justicia» (*Molinete*, XVI, 7: 10). Con ella aprende el rey Pedro que la espada solo debe ser utilizada en causas justas. En «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [sic] el joven monarca marcha a Tierra Santa en tiempos de las cruzadas.

Los ejércitos cristianos se preparan para la guerra santa con la intención de expulsar a los sarracenos. «Eran Caballeros Cruzados y venían a conquistar el país por la fuerza de las armas» (*Bazar*, 407: 15). En cambio, el joven rey siente compasión por ellos. «Pero el rey Pedro, por más que abre los ojos, no acierta a ver a ningún fiero enemigo, sino tan sólo a unos pobres campesinos asustados. Y siente compasión» (*Bazar*, 406: 5). Después de ayudar a un niño abandonado, sus padres le llevan hasta la cueva de Belén. «Tú nos has devuelto nuestro hijo, nosotros queremos devolverte la cueva donde nació tu Dios» (*Bazar*, 407: 16). De esta forma, el relato presenta la derrota de los cruzados que emplean las armas. «Hemos de afilar las espadas y aguzar las puntas de las lanzas si queremos conquistar los Santos Lugares» (*Bazar*, 407: 16). Y la victoria del rey Pedro gracias al amor. «[…] la cueva de Belén quedaba nuevamente abierta a la veneración de los cristianos gracias a las buenas gentes sarracenas» (*Bazar*, 407: 16). En *Juana de Arco* se lee: «Juana siente una inmensa compasión por todas las gentes que así sufren las consecuencias de la guerra. Movida por esa gran piedad, acaba de abrir su puerta a los necesitados, ha compartido con ellos su alimento, les ha cedido su cama. Más haría por ellos si pudiera» (Amo, 1980: 26). En «La lanza y el arado (*Historias del pasado*)» ante la falta de alimentos en una tribu, la mayoría propone atacar a otros poblados a fin de conseguir comida. Tor, sin embargo, quiere impedir el empleo de las armas. «¡No te dejaré usarla contra otros hombres!» (Amo, 1987b: 56). *El nudo* es otro canto a la paz[212]. Su primera parte, «La montaña canta», trascurre durante la Edad de Bronce. Refiere la lucha entre dos tribus en diferentes estadios: los guerreros del llano más desarrollados y los combatientes de la montaña, que todavía se encuentran en el periodo neolítico.

> Aseguran que, allá abajo, los hombres distinguen entre lo «tuyo» y lo «mío», que los cazadores se han convertido en «guerreros», que levantan empalizadas en torno a sus aldeas no para protegerse de los asaltos de las fieras, sino para defenderse de otros

[212] Rodríguez: «La guerra y las armas también se dejan ver en esta obra como una cosa horrible y destructora. Resalta cómo los miembros de la tribu prefieren el pacto, el diálogo y la amistad con el pueblo vecino antes de que se produzca la lucha» (2004: 160); más adelante concluye: «No le gusta a Montserrat la violencia, por lo que mediante el ingenio del protagonista, hace vibrar las cuerdas de todos los arcos de los cazadores en las laderas de las montañas, simulando con el sonido del eco, que componen un gran ejército. Esta pacífica astucia hace huir al enemigo atemorizado» (2004: 366). Moreno destaca como segundo tema de «La montaña canta» la guerra: «El segundo tema es el de la amenaza de guerra a la tribu» (Moreno, 2006: 104). Y dice: «La guerra es un riesgo que se logra eludir» (Moreno, 2006: 106). Para la especialista, el mensaje implícito es que «el triunfo de la sensibilidad, inteligencia y sagacidad del tenido por débil nos sitúa ante el desenlace de una batalla desbaratada y un final feliz y puede llevar al lector a valorar la vida humana a un nivel distinto de la fuerza» (Moreno, 2006: 106). Por su parte, Torrecilla: «La pericia, la sensibilidad y la inteligencia se sitúan por encima del enfrentamiento y la lucha humana entendidos bajo el concepto de fuerza física. Se pondera y triunfa el esfuerzo por el trabajo bien hecho, el diálogo y la reflexión común ante la amenaza» (2015: 87).

> hombres. Allí las tribus se atacan y se pelean unas con otras y entablan «batallas» que gana al fin el ejército más fuerte y mejor armado, y convierten a los vencidos en «esclavos».
> Aseguran que las puntas de las flechas de los hombres del llano no son de piedra sino de un material azulado y brillante, como si estuvieran fabricadas con rayos de luna.
> Los vencedores quieren extender su «imperio» por todas las tierras del llano, hasta llegar al mar.
> —Después, puede que se lancen a conquistar los montes —decían los mercaderes, atemorizados (Amo, 2007b: 18-19).

La tribu de la montaña teme el ataque próximo de los hombres del llano que «están preparados para hacer guerras y ganarlas». Esto suscita el miedo. «Son las mujeres que lloran ya la pérdida de sus hijos, temiendo que muy pronto serán vendidos como esclavos» (Amo, 2007b: 35). Ante eso, deciden no presentar batalla sino resistir defendiendo la aldea. «No les presentaremos batalla ni intentaremos vencerlos en campo abierto, pero podemos obligarlos a retroceder para que abandonen estos montes y nos dejen en paz para siempre» (Amo, 2007b: 36). El final es todo un alegato a la paz. Los cazadores logran hacer regresar a los hombres al llano. Los asustan haciendo vibrar la cuerda del arco produciendo música[213]. «Los cazadores, Ara y Gud entre ellos, pues ella ya no tiene que guardar ningún secreto, hacen vibrar con fuerza y alegría las cuerdas de sus arcos, inventan la música y entonan el primer himno de paz que se alza en el mundo» (Amo, 2007b: 60). «Piel de león» es otro alegato sobre la paz[214]. Dongo se entristece porque la tribu celebre sus victorias sobre otros poblados.

> […] al otro lado de la laguna donde se bañan los elefantes y bajan a beber las gacelas había otros poblados con hombres, mujeres, niños, rebaños, chozas y sembrados. Ya no los hay. Para esas gentes que lo han perdido todo no hablará de fiestas el lejano tamtán (Amo, 2010b: 17-18).

El niño quiere evitar la guerra, así que decide con la ayuda de Naga convertirse en el jefe del poblado: «Seré el nuevo jefe y a todos / en paz guiaré» (Amo, 2010b: 43), para evitar «los continuos asaltos a los poblados vecinos, las luchas, los saqueos y los incendios» (Amo, 2010b: 32). Para ello deben hacerse con una piel de león como el actual jefe de la tribu. A diferencia de los adultos los niños no usan las armas sino la palabra.

213 Para Moreno la cuerda es un símbolo. «La cuerda o más bien el nudo que hay que desentrañar, atar o desatar para conseguir la flexibilidad, la tensión justa, en el instrumento del que depende la vida. Con él se trabaja en soledad o en compañía, con sentido y sensibilidad comunitaria» (2006: 107).
214 «En forma de fábula, el cuento es un alegato contra la guerra del que participa hasta el león, que en este caso es un ayudante del protagonista, con el fin de terminar con las muertes y crueldades de los demás» (Morote y Labrador, 2010: 299).

Gracias a ella convencen a un león para que haga de manto-vivo. El león cuando llega a la aldea se asusta de los ataques de los adultos. «El león-manto-vivo se pone nervioso con tantos gritos y tantas amenazas. No sólo ruge, sino que se le eriza la melena y levanta una de las patas delanteras, preparando el zarpazo» (Amo, 2010b: 53). Dongo hace una serie de promesas a los miembros de la tribu para que lo hagan su jefe con el objetivo de garantizar la paz. Pero el león le da una lección, pues le dice que la mejor forma de gobernar es a través del diálogo entre todos. «[…] es una manera bonita, ¡muy bonita!, de ser jefe de la tribu: pensando en todos, escuchando a todos, decidiendo entre todos» (Amo, 2010b: 29).

«El jalmeso» incluido en *Cuentos para contar* es otra lección de paz. Majut, un niño pescador de Sri Lanka, atrapa a un jalmeso. Decide soltarlo. A cambio este le concede ayuda en caso de que la necesite. Con el tiempo la isla es atacada por el rey de la India. Todos temen la guerra, ya que nadie cree que la isla pueda salvarse del ataque de un enemigo más poderoso.

> «Nosotros no tenemos armas ni elefantes entrenados para la guerra.» —Piensa—. «Apenas sabemos luchar. No podremos defendernos. El rey de la India vendrá y destruirá la aldea y conquistará la isla. Muchos hombres morirán y otros caerán prisioneros. Se llevarán a las mujeres para venderlas como esclavas y yo mismo…» (Amo, 1986: 21-22)

Majut le cuenta al jalmeso todo, pero no confía en que un pececillo tan pequeño pueda ayudarle. «¿Qué iba a hacer un pececillo tan pequeño ante tan poderosos enemigos?» (Amo, 1986: 23) Sin embargo, los pequeños pececillos unidos consiguen hacer volver a los barcos de regreso. La isla no es atacada. El relato transmite una doble lección: sin armas se pueden ganar batallas y, por pequeño que se sea, si se está unido, se pueden conseguir empresas grandes.

*Traquilino, Rey* tiene como tema los efectos de la guerra en un país que intenta permanecer neutral. Centrania, con su capital Rocarroja, permanece aislada en la guerra que ha estallado entre Estania y Surania. El país se ha caracterizado siempre por la paz. En el pasado gobernó el rey Tranquilino, cuya vida transcurre en una legendaria Edad Media. Según las crónicas su reinado se caracterizó por la paz.

> Tranquilino Pacífico Andrés. Hijo del rey Achibaldo IV y de la reina Adelaida. Siendo niño rescató al rey su padre, prisionero del rey de Nortania en la fortaleza de Castilnovo. Se casó con la princesa Rosalía, fue coronado con el nombre de Tranquilino I, mantuvo la paz y el pueblo fue feliz durante su reinado (Amo, 1990c: 82).

Su madre eligió el nombre de Tranquilino para su hijo.

> Por eso lo he elegido. Para permanecer tranquilo en los momentos de peligro, para mantener la paz, hay que ser muy valiente. Está decidido: Tranquilino Pacífico Andrés. Así quiero que se llame mi hijo. ¡Ojalá haga el príncipe honor a su nombre! (Amo, 1990c: 15).

En las hazañas que cuentan las crónicas, Tranquilino actúa siempre de forma pacífica, sin recurrir a las armas, solo usando la inteligencia. Se narran tres hazañas: la liberación de su padre Archibaldo, prisionero en el castillo de Castilnegro; el banquete que salva y en el que enamora a la princesa Rosalía, y cómo se enfrenta al oso pardo durante su caza, pero no le mata. Como afirma su esposa Rosalía: «¿De qué os asombráis? Mi esposo, el rey de Centrania, se llama Tranquilino Pacífico Andrés. ¿No lo sabíais? Y hace honor a su nombre: es tan tranquilo y pacífico como valiente. ¡Ya es hora de que se entere todo el mundo!» (Amo, 1990c: 43). Con estos antecedentes históricos, Centrania decide permanecer neutral en la guerra. Los adultos explican a los niños el significado de la guerra ya que estos no la entienden.

> […] la maestra las explica en clase para que todos las entiendan: beligerante: combatiente; conflagración: estallido, incendio, guerra; neutralidad: no entrar en las peleas de los demás.
> Son dos palabras tristes y una alegre. Suerte que a ellos les ha tocado la alegre (Amo, 1990c: 56).

A pesar de todo, la guerra perjudica a Centrania en el turismo y la economía. Ante la llegada de refugiados, el gran Atómicus, un famoso científico, crea una muralla que impide la entrada al país. Este se sume en la oscuridad, pues ni el sol puede traspasar la frontera invisible. La obra es una metáfora de que no se puede permanecer indiferente a la guerra. El aislamiento no es la solución. El encierro hunde en la oscuridad a un país lleno de vida. «Rocarroja se ha quedado encerrada dentro de un inmenso saco negro. La muralla ha terminado por hacerlos prisioneros» (Amo, 1990c: 77). La solución es abrir las fronteras dejando traspasar la luz del sol de nuevo. «La luz sorprende a la gente, que se asoma a las ventanas y sale a la calle. Un clamor de alegría estalla en la ciudad y todos los ojos se alzan hacia el sol» (Amo, 1990c: 89).

En *Andanzas de Rosaura y Segismundo* se ofrece el mensaje de que siempre hay que evitar la guerra. En la obra se entabla una guerra por la sucesión de la corona de Polonia. Se trata de una guerra fratricida entre los partidarios del rey Basilio capitaneados por

Astolfo y los seguidores de su hijo Segismundo. Ni el rey Basilio ni Segismundo están dispuestos a dialogar para impedir la guerra. Pero cuando desean negociar, ya es tarde. «Basilio comenta: —Ya es tarde para evitar la guerra. Y Estrella suspira: —¡La tierra se teñirá de sangre!» (Amo, 2011b: 182). Por diferentes razones (orgullo, desconfianza, enfado, ira, etc.) se llega a las armas y, lo que es peor, se obliga al pueblo a entrar en una batalla. Por contraste, se desprende un mensaje de que siempre se debe impedir la guerra; que la palabra debe ser la principal arma de los seres humanos. Pues como anuncia Basilio: «Temo que los campos de Polonia sean el teatro funesto donde se represente la tragedia de una guerra sangrienta» (Amo, 2011b: 176).

En consonancia con este mensaje de paz y diálogo de la escritora, en varios textos publicados en prensa de los Bloc se enseña al niño que no debe pelear. Los Bloc tienen unos enemigos que se llaman «Los Fuertes». Aquellos buscan la verdad por medio de la investigación (inteligencia), en cambio, estos recurren a la violencia (pelea). Los niños discuten cuál es el mejor sistema de actuación.

> —Eso de estar siempre escribiendo en el bloc es una tontería —dice un mayorzote de la clase de Rafa que se llama Tomás. Al parecer quiere entrar en el grupo y modificar los sistemas de actuar—. Para ser buen detective lo que hay que hacer es sacar rápido la pistola y disparar el primero.
> —¡Qué barbaridad! —exclama Mari Pili, aterrada. ¡Ella, que se asusta hasta de un portazo, hablarla de tiros!— Lo que es tú, pronto acababas con la gente del barrio.
> —Eso lo sabe todo el mundo —insiste Tomás—. Los detectives siempre llevan pistola.
> —Este chico confunde un caso policiaco con una caseta de tiro al blanco —añade Rafa, y se vuelve de espaldas, despreciativo.
> —Bueno —concede Tomás, rebajando algún tanto—, es un modo de hablar. Quien dice disparos dice bofetadas. A eso me estaba yo refiriendo. Os aseguro que no hay como un buen mamporro para descubrir la verdad.
> —Pues yo te digo —afirma Tere muy seria— que nosotros jamás usaremos la fuerza. Lo mejor para descubrir un misterio es lo que hemos hecho siempre: vivir preparados, estar atentos a lo que pueda ocurrir en cualquier momento, ir reuniendo datos, apuntarlos en un bloc para que no se olvide ningún detalle, estudiarlos con atención y, por último, sacar las consecuencias.
> —Lo que significa —aclara Antonio antes de que le de [sic] tiempo a Mari Pili a preguntar—, descubrir el misterio (*Bazar*, 365: 2).

Como los Bloc no admiten en el grupo a Tomás, este decide crear el grupo de los Fuertes.

> —Total, que no me dejáis entrar en el grupo. Está bien. Yo formaré otro. Se llamará el grupo de «Los Fuertes» o algo por el estilo. ¡Y ya veremos cual [sic] de los dos descubre ahora los misterios de este barrio!
> —Ya lo veremos —responden a coro los Bloc, que están muy seguros de estar en lo justo y no temen la competencia de unos cuantos fanfarrones (*Bazar*, 365: 2).

Tomás reúne a «los chicos más fuertes de la clase, y en el recreo se «entrenan» para su futuro oficio de detectives, pegándose entre ellos a tortazo limpio» (*Bazar*, 365: 2-3). Los dos grupos de disputan resolver los misterios del Barrio Nuevo. Debido a las discusiones, deciden comunicarse por medio de mensajes escritos para evitar las peleas entre ambos.

> —¡Quietos! ¿El grupo Bloc nunca pega!
> —Rafa suelta a Tomás y Antonio protesta por lo bajo:
> —Me parece a mí que por una sola vez, no importa. Un par de mamporros…
> Dice Tere:
> —Esta discusión la terminaremos por nuestro sistema.
> Saca el bloc, escribe unas palabras, arranca una hoja y se la pasa a sus compañeros para que la lean.
> —De acuerdo —dicen los tres.
> Tere se la entrega a Tomás, que la lee en voz alta. Dice así:
> —«Los Bloc anuncian a los Fuertes que en adelante sólo se comunicarán con ellos por medio de mensajes escritos.» (*Bazar*, 367: 2).

Como anuncia Rafa, «"Los Fuertes" no conseguirán más que fracasos» (*Bazar*, 362: 2) en la serie de relatos: rompen a pedradas la ventana de uno de los pisos del barrio; apalean al señor Julián, el tendero, al que confunden con un ladrón; contribuyen sin ser conscientes al robo de un camión o cuando pretenden mojar a las niñas del colegio con la manguera quedan empapados ellos.

En definitiva, la guerra es uno de los temas capitales en Montserrat del Amo. La autora la presenta al lector bien como hecho histórico, bien como conflicto universal, en base a motivos temáticos negativos: bombardeos, hambre, refugiados, muerte o amor truncado. El punto de vista empleado es el del niño y adolescente que no entiende la guerra de los adultos. Los niños sufren un proceso de maduración personal ante una guerra que les cambia la vida. Los personajes, niños y jóvenes, deben enfrentar miles de peligros para salvar su vida siempre usando la palabra y no la acción. En el tratamiento Del Amo supera la tradicional dicotomía entre vencedores y vencidos, en cambio, enfrenta a una población civil empobrecida con un pequeño grupo de poder que se enriquece a costa de los pobres. La autora ofrece, pues, en su obra un mensaje de paz y hermandad para pedir el amor como único medio de acabar con la guerra. «Sólo hay un medio eficaz para terminar con las guerras: el amor» (*Volad*, Almanaque, 1957: 80) porque «mayores conquistas hace el amor que la espada» (*Bazar*, 407: 16).

## Mujer

El tema de la mujer debe incluirse dentro del apartado denominado por Colomer «nuevos temas sociales» (Colomer, 1998: 210-212). La literatura infantil y juvenil reflejó en el siglo XX los cambios sociales operados en la sociedad industrial. Uno de ellos es el papel de la mujer en la esfera pública. La estudiosa alude a la tendencia de que «se defiende a los sectores socialmente débiles o diferentes de la mayoría» (Colomer, 1998: 211). Colomer no menciona explícitamente entre los temas el de la mujer. Sin embargo, es lógico situar a la mujer entre los colectivos sociales vulnerables frente al hombre.

En la obra de Del Amo se va a reflejar la evolución del papel de la mujer en la sociedad española contemporánea a la escritora. Hay que destacar en primer lugar que el tema aparece a lo largo de la obra de la escritora, desde muy temprano. Como ya se vio en su biografía, Montserrat del Amo vivió en primera persona las limitaciones sociales de ser mujer. Por eso seguramente incorporó la temática femenina en su producción. Ya en las primeras colaboraciones periodísticas de la autora aparece el tema de la mujer. En el contenido, la autora se guio principalmente por la voluntad de educar a las adolescentes con consejos variados (desde el aspecto físico al mundo intelectual) en especial en el ámbito de la formación cultural. Se ven a continuación algunas de las ideas expuestas sobre la mujer

En *Letras* Del Amo coordinó y escribió la sección infantil femenina «La página de Marisa». En cuanto a la mujer, es interesante observar las opiniones que se deducen de «La página de Marisa» que presentaba tres contenidos: los relatos encabezados con el título de «Cosas de Marisa», la historieta formativa titulada «Tu Cuarto» y el «Consultorio» firmado por Tía Mercedes. El acierto de Del Amo es que centra su interés en la urbanidad de la chica pero sobre todo en su educación. En «Tu Cuarto» se refiere al aspecto físico de la chica adolescente a la que aconseja que esté «arreglada con sencillez, perfectamente vestida con las prendas que ella misma cepilla y cuida» (*Letras*, 174: 57). También lleva a cabo recomendaciones sobre los zapatos al afirmar que «al llegar a casa lo primero que hace es quitarles el polvo y el barro con un cepillo» (*Letras*, 179: 49). La autora da consejos prácticos a las lectoras como, para evitar mancharse la manga con la tinta de la pluma de escribir, «cortemos ahora tres tiras iguales de seis por doce centímetros, cosiéndolas en forma de «block» y ya tenemos un limpiaplumas» (*Letras*, 171: 51) o, para no ensuciarse, en casa «cambia el vestido de salir a la calle por una batita sencilla» (*Letras*, 181: 49). Del Amo además del aspecto físico, escribe sobre buenos

modales. Así, se lee que «es una falta de educación retrasar o abandonar la correspondencia», «debes dejar la acera a las personas de respeto», «que al hacer las presentaciones hay que nombrar siempre a la persona de menos categoría social» (*Letras*, 175: 51); «no olvida una fecha, llamando a sus amigas… … escribiéndolas o visitándolas en sus santos o fechas de aniversarios» [sic] (*Letras*, 178: 49) o «procura ser amable con tus amigas» (*Letras*, 189: 72). Por último, la escritora se refiere a la educación con consejos sobre los libros (Letras, 177: 49; 195: 76) o la necesidad de que la muchacha vaya haciéndose su propia biblioteca. «Cuida tus libros, tanto los de estudio como lo formativos o recreativos… … formando ya desde hoy tu pequeña biblioteca, que te acompañará y aconsejará en todos los momentos de la vida» [sic] (*Letras*, 177: 49). Asimismo, el cuidado de la pluma estilográfica para «conservarla mucho tiempo» (*Letras*, 183: 49). O cómo pasar la tarde con aficiones, «leyendo un libro interesante. … o bien hojeando revistas antiguas. … o colocando fotografías recientes en el álbum familiar» [sic] (*Letras*, 187: 50). Del Amo alude al estudio. «Por la mañana, con la imaginación en blanco, las ideas se reciben con más facilidad. En cambio, lo estudiado por la noche se retiene mejor» (*Letras*, 188: 72) o que hay que estudiar diariamente para aprobar. «Si no estudias desde los primeros meses con constancia… … te será imposible contestar a las preguntas del tribunal en su día» (*Letras*, 196: 76). En «Cosas de Marisa», predomina la moraleja a través del personaje protagonista de los relatos. Así, Marisa aprende lo que es el compañerismo (*Letras*, 172: 51-52) o a ser ordenada (*Letras*, 174: 57-58). A veces las situaciones son reflejo de la educación de la época. Por ejemplo, Marisa en un cuento aprende labor. «Primero hay que sacar los hilos, tirando con cuidado para que no se rompan, y después hilvanar el dobladillo, cuidando de que quede bien igual» (*Letras*, 184: 49). En cuanto a la cultura, Marisa aprende la importancia de seleccionar las lecturas. «Pues lo mismo pasa con los libros. Los hay malos, otros que no son malos, pero que te pueden hacer mal» (*Letras*, 170: 52). O que las malas amistades, aunque sea el primer amor, pueden influir para mal en los estudios.

> Cuando Marisa se sienta tiene un cero en la lista de sus calificaciones. ¿Cómo explicará a papá ese cero a final de semana?
> La culpa la tiene el medio volante ese, el de los suspensos en matemáticas y latín. El chico de los suspensos, seguro (*Letras*, 176: 50).

Un hecho importante es que Marisa empieza a escribir su diario. «El diario no lo había pedido, pero me parece estupendo el tenerlo» (*Letras*, 186: 50). Gracias a la tía Mercedes,

que aparece como personaje en varios relatos, aprende la importancia de la educación para la mujer.

> […] ¿quién de las dos llevará una vida «momia»? ¿Cuqui, que no quiere aprender, o yo? Ella, que nunca sabrá nada, que no disfrutará de un libro, de un paisaje; que si viaja, no gozará con los distintos ambientes o monumentos.
> Ella no sabrá hacer frente a las dificultades y superarlas porque ahora no quiere prepararse para ello (*Letras*, 186: 50).

En el «Consultorio» de Tía Mercedes las cartas reiteran estas ideas[215]. Sobre el aspecto físico, como el peinado, «no os recomiendo el pelo suelto, que da impresión de descuido, ya que es muy difícil conservarlo peinado» (*Letras*, 179: 50) o la vestimenta,

> Las mangas siguen llevándose japonesas, excepto para las blusas blancas, que suelen hacerse de una batista fina y con la manga pegada.
> Están muy de moda adornadas con jaretas finas.
> Los zapatos cerrados, tipo salón, se llevan más para vestir, y los de tiras, para diario (*Letras*, 181: 50).

El comportamiento y buenos modales, «espero que en la próxima ocasión te portes de una manera razonable» (*Letras*, 176: 50). Destaca la obediencia a los padres. «No tenéis que enfadaros por eso; al contrario, estar agradecidas y contentas al ver el cuidado y delicadeza que tiene con vosotras» (*Letras*, 175: 58). Pero sobre todo el mensaje de no pelear.

> Pues que no debéis reñir sin procurar reconciliaros cuanto antes. No debe terminar por tan pequeño motivo una amistad que ya dura varios años y de la que, según me cuentas, sólo bien has recibido.
> Perdona las «ofensas» de Manolita y hazte perdonas las tuyas con tu amable conducta (*Letras*, 180: 50).

Se insta al diálogo frente a la pelea.

> No, Mari Luz, no me parece bien tu comportamiento. No debes regañar con tus amiguitas y menos aún cumplir tu propósito de no volver a hablarlas en toda tu vida [sic]. Si lo piensas serenamente, te darás cuenta de la pequeñez que motivó la riña: empezada la discusión, todas os acalorasteis, diciendo cosas desagradables que seguramente nunca habíais pensado. Lo mejor es olvidar lo pasado, hacer las paces y otra vez, antes de reñir,

[215] Martínez Cuesta y Alfonso defienden que «la correspondencia hacía posible que las niñas accedieran paulatinamente al *mundo de las mujeres*; un mundo en el que primaba lo íntimo, lo afectivo, la familia y donde las preocupaciones se centraban en lo doméstico y lo estético configurando un determinado modelo de mujer» (2013: 239).

> contar hasta diez antes de hablar. Es un remedio infalible para evitar discusiones y peleas (*Letras*, 172: 52)

De nuevo, aparece la importancia del libro, aunque a veces se equipara a objetos más baladíes y considerados tradicionalmente femeninos. «Un libro apropiado es un buen regalo en todas las edades. También podríais regalarle unos pañuelos o un pequeño costurero» (*Letras*, 182: 50). Y el mensaje final de la educación:

> Me parece muy bien tu idea de irte formando una pequeña biblioteca. Voy a darte unos cuantos consejos para ello.
> Antes de comprar un libro, infórmate sobre él, sin dejarte guiar por el aspecto externo del libro ni tampoco por la opinión de alguna muchachita de tu edad.
> Debes forrar tus libros cuidadosamente y anotar los que prestes a tus amigas, no vaya a ser que ellas formen su biblioteca y tú termines con los estantes vacíos.
> Agradezco mucho tu cariñosa carta, y estoy encantada de tener una sobrina tan estudiosa como tú (*Letras*, 171: 52).

Algunos de los artículos de Del Amo tienen como temática la mujer. Son artículos formativos sobre urbanidad o educación. En *Volad* dos textos se ocupan de la cortesía. En «Josefina y su jefe» se aplica a las personas de nivel superior.

> La cortesía es el lubricante que facilita las relaciones entre los hombres en sociedad y debemos utilizarlo sabiamente para que no se produzcan roces ni violencias. De un modo especial en el trato con los superiores.
> Algunas veces encontramos dificultades para hacerlo, pero hemos de procurar vencer dichas dificultades sin eludirlas (*Volad*, Almanaque, 1956: 88).

«Manoli en la Iglesia» trata de la falta de modales en la iglesia.

> Manolita y Paquita han dado muestras de mala educación en la iglesia, cometiendo faltas que se avergonzarían de hacer delante de una persona de respeto, olvidando lamentablemente que nada hay tan digno de respeto como la casa de Dios (*Volad*, Almanaque, 1956: 57)

Pero de nuevo la autora aboga por la necesidad de la educación y la cultura en las mujeres. Un buen ejemplo es el artículo «Un buen impermeable». En él, Del Amo recurre a la metáfora del impermeable para referirse a las chicas que muestran una actitud pasiva frente al saber. «Estas muchachitas del cerebro impermeabilizado son las que adoptan una actitud pasiva frente a los libros, los estudios y frente a su propia vida» (*Volad*, 1955: 28). O: «Estudios, lecciones y consejos, el chaparrón de cultura que suponen años de estudio,

pasan sobre ellas sin que una sola gota de conocimientos llegue a calar su mente» (*Volad*, 1955: 28). Según sostiene la autora, el aprendizaje es un proceso individual.

> Porque la formación (utilizando esta palabra en su más amplio sentido de estudios, personalidad, criterio, carácter), «la formación es una responsabilidad personal» (Sloker). Una responsabilidad personal, es decir, un asunto que solamente atañe a la propia interesada, una tarea que realizar, una obligación de cuyo cumplimiento ella y sólo ella tendrá que responder algún día ante Dios y ante la Sociedad (*Volad*, 1955: 28).

Por ello, «no podemos delegar en otro la responsabilidad de nuestra formación, porque la tarea que yo he de realizar, el puesto que yo debo ocupar en el mundo nadie más que yo puede llenarlo debidamente» (*Volad*, 1955: 28). Frente a ello, Del Amo afirma que la mujer debe ser receptiva, mostrando una actitud activa, al conocimiento, que es necesario para una vida completa en todos los niveles.

> Es preciso dar un paso adelante. Empuñar con mis propias manos las riendas de mi vida, de mi porvenir, de mi formación.
> Mano firme, que no vacila ante las dificultades, que no hace temblar el desaliento.
> Una vida que se adelanta, que da la cara al estudio, al sacrificio que supone una completa formación, que sale al paso, aprovechando los minutos con la avidez del que siente vivir los años cruciales de su vida.
> Juventud tensa, como la flecha en el arco, a punto de lanzarse a la diana de la vida (*Volad*, 1955: 28).

Además, Del Amo publicó dos colaboraciones en prensa en las que abordó el tema de la maternidad[216]. En el artículo «El oficio de madre» la autora habla de la complejidad del oficio de madre; en cambio no se ocupa en el texto sobre la inserción de la mujer en la vida profesional. Es cierto que asigna a la madre tareas tradicionales, pero que representan la realidad del momento. El artículo está fechado en 1963 y fue publicado en *Valentín Tin-Tan*[217].

> Una madre de familia tiene que cuidar y adornar el hogar, administrar el dinero de la casa, educar a sus hijos, alimentarlos, atenderles durante sus enfermedades, vigilar sus estudios, aconsejarles en sus dificultades, vestirlos convenientemente, y muchas cosas más (*Valentín Tin-Tan*, 180).

[216] Al respecto, Martínez Cuesta y Alfonso han señalado al estudiar las revistas femeninas durante el franquismo que «las publicaciones femeninas de las organizaciones se convirtieron en instrumentos de difusión del nuevo modelo ideológico y sus valores sociales, contribuyendo a establecer el ideal de mujer buscado en el franquismo» (2013: 233-234).

[217] «*Valentín Tín Tán* se proclamaba revista infantil y respetaba la numeración iniciada por ambas en 1952. También la base del índice se mantuvo sin grandes cambios a lo largo de los años sesenta: correo, filatelia, moda, manualidades, junto a relatos de Montserrat del Amo e historias gráficas sobre hechos reales o de aventuras» (Chivelet, 2009: 227).

Lo destacado es que la autora defiende la necesidad de tener una buena base de formación. Comienza: «Una madre de familia, para cumplir debidamente sus deberes, necesita saber muchas cosas, dominar diversos oficios, conocer diversas ciencias». Y concluye: «¿Te convences ahora? Es preciso estudiar mucho para ejercer más tarde con acierto el oficio de Madre» [sic] (*Valentín Tin-Tan*, 180).

En el reportaje «Vocacion maternal de las jovenes de hoy» [sic] la autora defiende la maternidad en tiempos en los que las personas se sacrifican cada vez menos.

> Decimos que es preciso exaltar el sentido maternal en un mundo egoísta y materializado que rechaza con violencia el sacrificio. Presentar a las lectoras, a las novias de hoy, el gozo de la maternidad, para que la proximidad de los hijos esté presente en ellas como suprema realización de su amor (*Alba de Juventud*, 147: 13).

El reportaje es un alegato a la maternidad en el que se ensalza la abnegación y el amor de la mujer hacia el hijo.

> Porque este sentido maternal es raíz de vida de la mujer y en todo momento puede y debe ser mantenido y realizado. No es cuestión de un momento, sino aspiración y actualización de toda una vida.
> Nosotras podemos y debemos hacer más fácil el mundo para los niños, revalorizar ambientalmente el concepto de los hijos, fuente de gozo y no de pesar.
> Podemos ayudar a la educación de los niños a través de nuestro trabajo o afición. Aportar a nuestra época un caudal de ternura y abnegación.
> Empapar de sentido maternal nuestro trabajo y nuestra vida (*Alba de Juventud*, 147: 14).

Del Amo realizó una labor de difusión de biografías de mujeres pioneras en la historia. En *Volad* escribió una serie biográfica «Mujeres célebres» sobre féminas históricas y otra serie de adaptaciones literarias «Mujeres de papel» sobre personajes femeninos universales. Después de *Volad*, en *Bazar* publicó con seudónimo un conjunto de biografías entre la que, de nuevo, incluyó los perfiles de mujeres reconocidas. Destaca el número de biografiadas. Todas ellas sobresalieron en su campo, a pesar de los inconvenientes que pudieron encontrar en la sociedad de su época por su condición de mujer. Así, Marie Curie luchó por poder estudiar en la universidad.

> «La mayor parte de la noche la dedicaba al estudio, porque había oído decir que varias mujeres habían logrado entrar en la Universidad, en San Petersburgo o en el extranjero, yo decidí prepararme para hacer lo mismo algún día», nos cuenta la misma María en sus memorias.

> María estudió y estudió incansablemente. Y a los veinticuatro años, como no conseguía ir a la Universidad ni en Polonia ni en Rusia, cogió el tren y cruzó toda Europa, para acudir a las clases en la Universidad de París (*Bazar*, 492: 5).

Clara Schumann tuvo que conciliar su vida como madre de familia numerosa de seis hijos casada con el célebre compositor Robert Schumann con su vocación por la música. Clara tuvo la necesidad de contribuir con sus conciertos de piano a la economía de la familia. Aunque la música fue todo para la pianista y compositora, siempre tuvo como prioridad a su familia.

> Le gusta mucho la música, también el dar conciertos de piano, pero al volver a casa escribe muy contenta en su diario:
> «Lo que más me ha gustado al volver a casa han sido los carrillitos de manzana de mi hija, a la que otra vez puedo dar un beso. ¡Ahora volverán días de dicha y alegría!»
> Así vivió Clara Shumann, dedicada a la música y a su familia (*Bazar*, 515: 13).

Al margen de su condición, la autora hace hincapié en que los logros de estas mujeres son fruto de su formación. En «Maria Guerrero» [sic] afirma: «Para ser actriz, como para todas las profesiones no basta con desearlo y tener aptitudes, es preciso, además, prepararse seriamente por el estudio y el trabajo» (*Bazar*, 508: 17). Estas biografías sobre mujeres publicadas en revistas de chicas tienen carácter ejemplarizante. Buscan primero enseñar sobre una figura femenina histórica del pasado, después servir de acicate a las lectoras. Así, se entienden palabras como «ojalá que su ejemplo y su enseñanza vuelva estudiosas a todas las niñas lectoras de BAZAR» (*Bazar*, 492: 5).

En sus libros, Del Amo incorporó también la temática de la mujer[218], en especial en su relación con la educación. La mayoría de las veces se denuncia la falta de formación de ellas[219]. En la obra de la escritora se defiende que la educación es necesaria para todos.

218 Ortega defiende «que para Del Amo, hay algo en la feminidad que traspasa fronteras y educaciones culturales. La mujer no es sólo femenina por su aprendizaje social, sino por tener un cuerpo que la condiciona psicológicamente. A través de las historias de las narradoras distinguiremos entre lo cultural y lo esencial de la feminidad» (Ortega, 2007: 577). Mientras, Cañamares piensa que «Montserrat del Amo utiliza sus protagonistas femeninas para denunciar la situación de la mujer pues en sus obras las mujeres aparecen rechazadas por el mero hecho de serlo e incluso en algunas novelas se excluye la participación de la mujer y se refleja la misoginia de la sociedad. En sus cuentos niñas y mujeres son siempre diferentes a los varones» (Cañamares, 2007: 122). Y Sáiz: «Del mismo modo defiende el papel de la mujer en su sociedad y se duele cuando no es respetada ni valorada» (Sáiz, 2008b: 83).

219 «Entonces, podríamos deducir que el sueño profesional y la capacidad de realizarse mediante una carrera no son para Del Amo, ni mucho menos, características exclusivas de la masculinidad. Sus personajes femeninos, desde niñas, demuestran la misma capacidad intelectual y tesón para perseguir metas laborales. Sin embargo, las mujeres adultas, a diferencia del varón, son capaces de relativizar el desarrollo profesional, porque, ante todo, valoran la dignidad de la persona, se muestran más capaces de entender el corazón humano y de transgredir tradiciones, creencias religiosas o costumbres que atentan contra la esencia de las personas» (Ortega, 2007: 578).

Ya en *Patio de corredor* se critica la generalizada opinión, durante la posguerra, de que a la mujer no le hacen falta los estudios. En la novela se denuncia la costumbre de sacar pronto a las chicas de la escuela para colocarlas en un oficio.

> A los doce años, mientras que sus compañeras abandonaban alborozadas la escuela, Maruja se había despedido de las aulas con pena. Y aún podía considerarse afortunada, que a otras niñas las sacaron antes, pues según la opinión general, «a una mujer honrada le estorba lo negro y le basta y le sobra con saber guisar, fregar y zurcir calcetines», y eso no lo enseñaban en la escuela (Amo, 2009b: 81).

En este sentido, hay varios casos que ejemplifican esta idea. Por ejemplo, Maruja no es admitida en la biblioteca del barrio por ser menor de edad por el bibliotecario don Pedro, pero la directora le franquea la entrada encantada de que una niña quiera leer.

> —Que esta niña quiere entrar a leer en la biblioteca.
> —¿Y qué?
> —Que esta es una biblioteca de adultos y, según el reglamento, para tener el carné de lector es preciso haber cumplido los dieciocho años.
> —¡Bueno! Pues que entre sin carné. Si una niña quiere leer en este país de analfabetos, no le vamos a poner dificultades. ¡Pasa, guapa! (Amo, 2009b: 82).

O cuando Maruja propone en su casa asistir a clases para aprender inglés y mecanografía, encuentra al comienzo la incomprensión de su padre. No entiende que las mujeres necesiten estudiar. «—Pero ¿te hace falta estudiar todo eso para ser dependienta? —le preguntó su padre. —No. —Entonces, ¿para qué quieres calentarte la cabeza, si es que puede saberse?» (Amo, 2009b: 53) La madre intercede frente al padre para que subvencione los estudios de Maruja. «No será dinero perdido. A Maruja siempre le han tirado los libros, y si ella dice que quiere estudiar…» (Amo, 2009b: 55).

Maruja es una *rara avis* en su tiempo, en cambio su hermana Toni entra dentro de perfil habitual de chica adolescente, pues su deseo es aprender corte y confección para ser modista. El padre piensa de Maruja que «trabajaba sin dejar de estudiar, que a saber adónde llegaría, con las ganas de aprender que tenía. Era lista y le sobraba tesón para seguir encima de los libros con la luz encendida cuando sus hermanos estaban roncando plácidamente» (Amo, 2009b: 26). Y de Toni cree que «"le estorbaba" lo negro, pero era un primor con la aguja. Terminaría por ser una buena modista» (Amo, 2009b: 26).

En varias novelas aparece tratado el tema de que en determinadas culturas se postergue aún la educación de la mujer, en una situación similar a la de la posguerra española. En *El río robado*, el padre de Carlos Miguel, una familia pudiente de Guatemala, tiene planes

de futuro para sus hijos varones a los que va a mandar a estudiar a las mejores universidades de Estados Unidos, en cambio, para la chica se conforma con convertirla en una dama de la alta sociedad. «Para la nena tengo otros planes: de aquí pasará a un colegio para señoritas en Suiza, lugar perfecto para convertirse en una dama elegante, en una gran señora» (Amo, 2010: 15). En *El abrazo del Nilo* Nut[220], una muchachita egipcia, tiene que luchar porque sus padres le permitan ir a la escuela, ya que no está bien visto en Egipto. Poco a poco la situación de la mujer va cambiando en el país egipcio, como dice el maestro, especialmente en la educación, gracias a la cual, ya hay mujeres con profesiones. «Los tiempos estaban cambiando y una mujer podía llegar a ser médico o maestra o ingeniero igual que un muchacho si tenía capacidad y tesón para estudiar» (Amo, 2008g: 58). La chica descubre de casualidad que también hay niñas que van a la escuela, aunque postergadas frente a los niños.

> Pero ella pensaba que solo los varones podían ir a la escuela y allí, en el primer banco, se apretujaban unas cuantas niñas de su edad.
> A Nut se le escapó un grito de asombro:
> —¡Oh!
> El maestro, que estaba escribiendo en la pizarra, volvió la cabeza. Al sorprenderla en la ventana, la invitó a entrar.
> Nut no lo dudó un momento. Entró en la clase muy decidida y saludó al maestro.
> Las niñas se apretujaron más aún en el banco para dejarle sitio, pero Nut se dirigió al segundo banco, donde había mucho espacio libre, pues solo lo ocupaba un muchacho.
> El maestro sonrió, animándola:
> —¿Te gusta ese sitio? Muy bien. Quédate ahí. Ese será tu puesto en adelante.
> ¡Claro que le gustaba! Por eso lo había elegido. Pero el muchacho miró sorprendido al maestro y después, furioso, a su nueva compañera.
> —¡Vete! —le dijo en voz baja.
> Nut se encogió de hombros. El maestro le preguntó su nombre para anotarlo en la lista:
> —Me llamo Nut —dijo con voz fuerte y clara.
> —Bienvenida, Nut (Amo, 2008g: 55-56).

La novela presenta algunos de los cambios que se han operado en la sociedad frente a la mujer aunque todavía hay mucho por hacer. Nut no tiene fácil asistir a la escuela porque no está bien visto. Primero tiene que conseguir convencer a su padre, gracias al maestro

[220] Ortega destaca de Nut «que, enfrentándose a costumbres culturales, decide ser la única mujer de su edad que estudia». Por ello concluye: «A pesar de que crecía en una cultura que la anularía, Nut no dudaba de que era capaz de despuntar sobre los varones» (Ortega, 2007: 578). También Lara y Ródenas consideran que tanto Nut como su madre «encarnan el ideal de libertad y lucha, frente a la represión femenina, y esto lo resalta nuestra escritora. La autora dota a sus criaturas de grandes deseos de superarse, de crecer humanamente. Pero no desecha críticas como las referentes a la situación de la mujer» (2007: 588). Torrecilla asegura que «pone en tela de juicio la discriminación social por motivos de raza o sexo en una comunidad dividida que menosprecia a la mujer y margina al descendiente del pueblo vencido, vertiendo sobre él toda la rabia y el odio contenido» (2015: 115-116).

y a su madre. Después, los padres deben disimular ante los vecinos que la niña se escapa en contra de su voluntad a la escuela para no quedar en entredicho.

> Nut oyó los gritos de su madre: lanzaba grandes alaridos que alarmaron a los vecinos y a su marido, lamentándose de tener una hija tan desobediente y tan rebelde […]
> Su madre se había echado llorando en brazos de su marido y lanzaba unos suspiros que partían el alma, pero lo que intentaba era sujetarlo para que no pudiera perseguirla […]
> Cuando su padre logró al fin desasirse de los brazos de su mujer, dio tres o cuatro zancadas cuesta abajo antes de desistir de la persecución.
> Qedó atrás, parado en medio de la calleja, profiriendo a gritos tan terribles amenazas que Nut comprendió que nunca las cumpliría.
> Eran simples bravatas para que todos en la aldea las oyeran y quedar bien delante de los vecinos […]
> Con el apoyo de su madre había ganado la partida; en adelante era libe para ir a la escuela (Amo, 2008g: 60-61).

En *Los hilos cortados* se denuncia el hecho de que las muchachas turcas tengan que abandonar la escuela. Siguiendo la costumbre local, Halide, una muchacha del valle de Goreme, tiene que dejar la escuela siendo niña para entrar como aprendiz en un taller de alfombras.

> —Pronto dejaré la escuela, sin alcanzar el diploma de enseñanza elemental; pero dice mi padre que para ser una niña ya sé más que de sobra.
> Y suspiró.
> —¿Te gusta la escuela? —le preguntó Yamel.
> —Sí. Lloré mucho cuando mi padre decidió sacarme antes de tiempo. Cuando tú vuelvas el año que viene, estaré todo el día trabajando en el taller (Amo, 2010c: 51).

El hombre considera que la mujer no necesita estudios. «Muchas de vosotras no sabéis leer porque no habéis podido aprender todavía. La ignorancia es una forma de opresión que se sigue imponiendo a las mujeres» (Amo, 2010c: 230). Y: «No debéis avergonzaros de vuestra ignorancia, que no es culpa vuestra y podréis superar en el futuro» (Amo, 2010c: 231).

La indefensión de la mujer frente al hombre aparece en *El bambú resiste la riada* ubicada en China. Ante el peligro de muerte que planea sobre los tres hijos, el padre se plantea salvar a los hijos varones. La madre, sin embargo, intercede por la hija[221].

221 «[…] las mujeres chinas sufren, por una parte, la misoginia de una tradición machista y, por otra, la ausencia de libertad generalizada en el sistema comunista. Ellas son víctimas por duplicado. Así se entiende que, cuando la familia tiene la posibilidad de elegir a dos de sus hijos para fingir que han sido adoptados, la madre elige a la niña primero» (Ortega, 2007: 580).

> —No se trata de eso —responde Madre—. Lo que yo creo es que deberá salir primero de China el que se encuentre en mayor peligro.
> Después de una pausa, añade:
> —La niña, sin duda alguna.
> Ya está dicho.
> Madre respira hondo y aprieta los labios para ahogar un sollozo. Está segura de obrar con amor y con justicia. No la guía el capricho, sino el deber de ayudar al más necesitado (Amo, 2012: 55-56).

Esto es debido a que la madre la considera la más débil en un mundo de hombres, como es la sociedad china.

> La niña difícilmente se salvaría.
> Madre siempre había temido por ella. Por eso le había buscado ese nombre: Sin Ta, Corazón Valiente, y por eso se lo había repetido bajito muchas veces, para animarla a vencer las dificultades, a enfrentarse a los peligros.
> Ahora piensa especialmente en ella. Y no es que la quiera más que a los chicos. No se trata de eso. Para Madre, cada uno de ellos es como su hijo único: A Rou, Sol Naciente; Wan Fo, Rey de la Alegría; Sin Ta, Corazón Valiente. Pero sabe que la niña es la que corre mayor peligro (Amo, 2012: 54-55).

La desigualdad social de las mujeres frente a los hombres se refleja en *Los hilos cortados* a propósito de Turquía[222]. Aunque por derecho hay igualdad entre los sexos, en la práctica no es así. «La leyes turcas reconocen la igualdad entre hombres y mujeres, pero las mujeres tienen que reclamar muchas veces sus derechos. La lucha no es fácil cuando se enfrentan la libertad y la opresión, lo nuevo y la rutina, la justicia y la fuerza» (Amo, 2010c: 214). La situación social de ellas es muy inferior. De ahí se entiende que los espacios públicos sean exclusivos de los varones, pero en cambio estén prohibidos a las mujeres.

> Los hombres del pueblo se reúnen en el café y las mujeres en el taller de las alfombras. Los hombres charlan libremente, pero las mujeres apenas pueden comunicarse entre ellas, porque la maestra impone en el taller una severa disciplina en el trabajo:
> —Una palabra de más en la boca de una tejedora es un nudo de menos en una alfombra —dice.
> Y castiga a las charlatanas mandándolas barrer (Amo, 2010c: 85-86).

[222] Rodríguez opina: «*Los hilos cortados*, manifiesta la necesidad de reformar costumbres retrógradas de otros países, que tanto dañan los sentimientos de las personas» (2004: 12) o «la obra puede resumirse en una frase: "búsqueda de la libertad" y también en una sola palabra: "libertad"» (2004: 308). Torrecilla resalta: «denuncia de tradiciones misóginas que atentan contra la dignidad y la libertad de la mujer en su más amplio sentido» (2015: 144) o «un mundo que margina y somete a la mujer al capricho del hombre, privándolas de derechos y libertades» (2015: 145).

Además, se busca mantener el ideal de mujer sumisa al hombre. Así se lee en diversas ocasiones: «¿Qué pensaría un pretendiente de una muchacha capaz de decir «no» a lo que ordenaba su padre? Pues que estaba tan mal educada que nunca llegaría a ser una esposa sumisa y obediente. Y querría deshacer los tratos. Una catástrofe» (Amo, 2010c: 102). O:

> ¿Qué locura te ha entrado? Te lo he dicho mil veces: «Hija, obedece. Nosotras, las mujeres, siempre hemos obedecido a los hombres».
> —Si no nos gusta lo que mandan, nos conviene agachar la cabeza y hacer después nuestra voluntad, disimulando —remachó la vecina.
> En las pequeñas cosas, el disimulo funcionaba, pero en los asuntos importantes no valía de nada (Amo, 2010c: 107).

También: «¿Te has convencido por fin de que las mujeres hemos de plegarnos a los mandatos de los hombres, que no puedes luchar tú sola contra todos y que debes aceptar al pretendiente?» (Amo, 2010c: 142). Algunas mujeres empiezan a reclamar sus derechos, pero, además de luchar contra los hombres, también deben hacerlos con las mujeres que por miedo o educación tienen una mentalidad tradicional.

> —¡Mujeres de Turquía! ¡Mujeres de Ankara! ¡Se acercan las elecciones generales!
> »Ha llegado el momento de tomar decisiones importantes.
> »Tenemos que responder con nuestros votos a una pregunta decisiva: ¿Estamos dispuestas a conquistar el lugar que nos corresponde en la sociedad y en la familia?...
> Un estruendoso «¡Sí!» interrumpe a la oradora.
> —…¿o seguiremos soportando que los hombres usurpen nuestros derechos?
> —¡No, no!
> —Ataturk, el padre de la patria, reconoció el derecho al voto de las mujeres turcas hace setenta años, pero todavía hay muchas que no se atreven a expresar sus opiniones y no se deciden a acudir a las urnas. Nosotras, las mujeres, constituimos la mayoría de la población turca pero nuestra participación en las votaciones sigue siendo minoritaria y nuestra presencia en los puestos de gobierno muy escasa.
> »¡El voto femenino es decisivo para lograr los cambios que todas deseamos!
> »Nosotras podemos y debemos elegir a un presidente o a una presidenta de la república, a unos diputados y a unas diputadas que nos defiendan en el Parlamento y nos garanticen el ejercicio de nuestras legítimas libertades en casa y en la calle; en el trabajo y en el tiempo libre; en las ciudades y en los pueblos.
> »La Ley nos defiende pero tenemos que terminar con las costumbres opresoras. ¡Ahora es el momento! Nuestro futuro depende del resultado de las próximas elecciones.
> »Debemos acudir a las urnas masivamente. Decídselo a vuestras abuelas, a vuestras madres, a vuestras amigas, a vuestras vecinas. ¡Una mujer, un voto! ¡No podemos consentir que ninguno se pierda! (Amo, 2010c: 229-230)

La discriminación de la mujer ante tareas consideradas tradicionalmente de los hombres aparece en *El nudo*. El libro lleva a cabo una crítica de la división por sexos de los oficios de la comunidad equiparando a la mujer frente al hombre. Estas ideas se ven

a través de Ara[223], la muchachita de la tribu capaz de llevar a cabo tareas propias de los cazadores. Ella quiere participar en la defensa de la tribu, que va a ser atacada por un pueblo enemigo. Pero debido a su condición de mujer la postergan al cuidado de la aldea.

> Ara envidia a los cazadores que permanecen vigilantes en la ladera de la montaña, frente al llano. Al menos ellos están cumpliendo con una necesaria misión, mientras que ella permanece inactiva en la aldea, ocupada en tareas secundarias, sin participar directamente en la defensa.
> No comprende por qué ha sido rechazado su ofrecimiento para ocupar un puesto en primera fila, pues no le asusta la noche, no deja que la venza el sueño, tiene la vista tan penetrante y el oído tan fino como cualquier muchacho, y podría realizar muy bien esa misión.
> Al fin y al cabo, vigilar es un oficio de mujeres: vigilar al niño que duerme, la fresa que madura, el fuego que se apaga… (Amo, 2007b: 48)

Además, es capaz de construir y usar el arco gracias a que Gud le ha enseñado. En la aldea todos ignoran la pericia de Ara con el arco. Nadie puede saberlo ya que podría tener consecuencias negativas para ella y su maestro, Gud. Se entiende que el arco es una labor de los cazadores, por ende, de los hombres. Una mujer no puede conocer los secretos del arma.

> Trabaja a escondidas y en silencio, para que nadie en la aldea sepa en qué ocupa Ara sus noches de insomnio. Nadie debe enterarse de que una muchacha puede fabricar y tender un arco con la pericia del más experto cazador. Ni de que Gud le ha enseñado a escondidas a disparar y la ha entrenado hasta conseguir que dé en el blanco.
> Nadie debe saberlo, pues los demás cazadores, que tan celosamente guardan el secreto del manejo de las armas y de las técnicas de la caza, se volverían contra Gud y la castigarían a ella (Amo, 2007b: 50-51).

Gracias al éxito de la defensa de la tribu frente al ataque de los ejércitos del llano que emprenden la retirada asustados; Ara ya no tiene que ocultar su dominio con el arco, la labor propia de los hombres. Ella ha contribuido, con Gud y los demás cazadores, a la victoria asustando al enemigo haciendo vibrar la cuerda del arco. El premio para la chica es que «ella ya no tiene que guardar ningún secreto» (Amo, 2007b: 60). La mujer ha conseguido la victoria también frente al hombre al conseguir que la valoren por su virtuosismo en una labor propia de ellos. En «El rey de la selva», la leona da una lección

223 «Un conflicto relativo a la diferencia de género queda planteado críticamente a través de Ara: A ella le gusta más el trabajo de los varones y no entiende el porqué ha sido tantas veces rechazada para el mismo si ella tiene "la vista penetrante y el oído tan fino como cualquier muchacho"» (Moreno, 2006: 107). Y: «Se produce una ruptura de moldes en la figura femenina de Ara que pretende velar por el bien común de la tribu, en igual medida que sus compañeros, sin que su condición de mujer le impida hacerlo» (Torrecilla, 2015: 88).

al león. Este se envanece al saber que se le considera el rey entre los hombres. Pero cuando llegan los cazadores, mamá leona escapa para salvar a sus cachorros, en cambio el león es atrapado tontamente. De esta manera, la leona da una lección de humildad a su marido. «Les recibieron bailando de alegría, pero sus danzas no estaban dedicadas al rey de la selva, sino al valor de la leona y de los cachorrillos, que habían acudido a salvarle. Papá león agachó la cabeza avergonzado» (*Mini Dominical*, 9, 19-IV: V). Otra discriminación por condición de mujer se da en *Juana de Arco* y *Andanzas de Rosaura y Segismundo*. En *Juana de Arco*[224], la santa recibe la misión de Dios de dirigir a la batalla las tropas hasta que Carlos de Valois, el delfín de Francia, sea coronado rey. Su condición de mujer no ayuda para que las gentes crean su cometido divino. «¿Cuándo se ha visto que, mientras la mujer va a la guerra, los hombres de su casa se queden calentándose en la cocina?» (Amo, 1980: 39).

> —Pero ¡muchacha! ¿Te parece bien lo que has hecho?
> —Era mi deber —afirma Juana con decisión.
> —¿Tu deber? Siempre se han dicho cuáles son los deberes de las muchachas de tu edad. Preparar la comida, arreglar la casa, trabajar en el campo, hilar y tejer… ¡Pero nada de soldados, de guerras ni cabalgadas! (Amo, 1980: 13).

Juana misma afirma en una ocasión: «¡Mucho más me gustaría a mí pasar a vida hilando al lado de mi madre!» (Amo, 1980: 48) Sobre su vestimenta de soldado, Juana tiene que defenderse en el juicio orquestado contra ella. «Pensé que al luchar como un soldado sería conveniente vestir como tal. Esta ropa no cambia mi alma, y el usarla no va contra los mandamientos. Y no me la quitaré hasta que no haya terminado mi misión» (Amo, 1980: 160).

Tampoco entiende nadie que Juana rechazara en su juventud a un pretendiente estando en edad casadera. Su madre piensa: «Juana tiene diecisiete años. ¡Ya no es mi niña pequeña! A su edad ya están casadas varias mozas de la aldea. Tengo que decirle que lo

[224] Torrecilla destaca la modernidad de Juana de Arco como mujer: «La admiración hacia el personaje se acentúa por el hecho de ser mujer. Lejos de mantener argumentos feministas, la autora defiende a ultranza el valor de la protagonista que rompe con los convencionalismos propios de un momento y situación social poco favorables para la mujer, sobre todo cuando se trata de temas de trascendencia militar y política» (Torrecilla, 2015: 76). Y más adelante: «Juana rompe con el estereotipo de mujer campesina, sometida al varón y dedicada a las labores domésticas». O «También deja en entredicho el estereotipo de mujer de la corte, carente de sentido crítico, que representa las tendencias del momento. Juana de Arco presenta un ideal muy distinto rompiendo con lo políticamente correcto en aquella época. En este caso la autora no tiene que recurrir a la ficción para inventar su personaje. La historia le brinda la posibilidad de recrearlo» (Torrecilla, 2015: 76-77).

piense bien. Que no se encierre en una terca negativa de niña caprichosa» (Amo, 1980: 41).

En *Andanzas de Rosaura y Segismundo* la primera quiere devolverle la honra a su madre, pero esto se considera propio del hombre. La mujer debe custodiar su honra, aunque no puede recuperarla después.

> Tienes razón, pero tú eres una mujer y debes conformarte con las costumbres establecidas. La sociedad funciona así en estos tiempos. Ya te he repetido mil veces que el honor y la honra pertenecen a los hombres que los ganan con su valor y los demuestran con su lealtad al Rey, pero también dependen del comportamiento de la mujer, que queda deshonrada cuando se deja engañar por las falsas palabras de amor de algún mal caballero que le promete casarse con ella, como le ocurrió a mi señora Violante. Los caballeros deben defender su propio honor y pueden recobrar su honra perdida, pero las mujeres no (Amo, 2011b: 54).

La mujer no puede enfrentarse a un caballero para luchar con él. «Ya te he dicho que una dama no puede luchar contra un caballero» (Amo, 2011b: 55). Sin embargo, Rosaura se arma como caballero para recuperar la honra de su madre. «¡Pero yo debo y puedo hacerlo, y lo haré, aunque tenga que ir en busca de nuestro ofensor disfrazada de hombre y haciéndome pasar por un caballero!» (Amo, 2011b: 55). La dama además está dispuesta a participar en la guerra que se entabla por la corona de Polonia entre Segismundo y Astolfo. «Con tan extraño atuendo quiere demostrar que rechaza las limitaciones que imponen las costumbres de la época a las mujeres y que sigue empeñada en recobrar su honra con la espada en mano» (Amo, 2011b: 178).

En un relato se ve la atribución a la mujer de tareas consideradas tradicionalmente como propias de las mujeres. En «El Príncipe galán y la Princesa Rosada [sic]», Rosada salva el banquete real al encargarse ella misma de la cena. Esto motiva que el príncipe la elija como su futura esposa.

> En un momento lo arregló todo la princesa. Encendió la lumbre y dijo a la reina Fina cómo debía darle al soplillo para que no se apagase.
> Después animó al rey Cortés, que no se atrevía a matarlos pollos, y al príncipe Galán le puso a pelar patatas.
> Al mayordomo, que no sabía más que hacer reverencias, le mandó cortar leña.
> Sus padres la miraban sonriendo.
> —¡Qué lista es esta hija nuestra! —decía el rey Sol.
> Y la reina Aurora añadía:
> —¡Y tan bien mandada! ¡Vale para todo! (*Bazar*, 450: 7).

En cambio, es significativo que la escritora adaptó este pasaje en *Traquilino, Rey*. En el libro la autora cambió los roles de los personajes. El príncipe salva el banquete preparando la cena a la princesa. En este caso el problema es que se ha acabado la leña, una acción más varonil.

> El caso era grave, pero Tranquilino encontró pronto la solución.
> Salió al jardín y se detuvo frente a un pino centenario. Recogió piñas secas y las amontonó sobre su capa. Desenvainó su espada y cortó a mandobles las ramas más bajas. Llevó la carga de leña hasta la cocina arrastrando la capa por el suelo, cargó el horno y el fogón y reavivó el fuego soplando sobre las brasas. Rompieron a hervir de nuevo los guisos y a chirriar la grasa de los pollos. La cocinera se secó las lágrimas, se puso a dar órdenes a los pinches y al poco rato la comida estaba en su punto (Amo, 1990c: 35-36).

El cambio efectuado en este original puede deberse a evitar la lectura sexista del cuento, pero hay que argumentar que la princesa en el cuento demuestra cualidades como la improvisación, argucia para solucionar los problemas, independencia e iniciativa, y hasta generosidad. No es extraño que al final Galán «le preguntó al oído si quería casare con él. Y aunque se lo dijo muy bajito, lo oyó todo el mundo y los reyes, el mayordomo, los ministros, los capitanes, los señores y sus esposas se pusieron a aplaudir» (*Bazar*, 450: 7).

El matrimonio concertado para la mujer se trata en dos novelas. En *Andanzas del Cid Campeador* es reflejo de una realidad histórica del pasado. El mismo rey Alfonso VI pide a Rodrigo la mano de sus hijas Elvira y Sol para los infantes de Carrión, Fernando y Diego. Ni el padre ni la madre son proclives a este matrimonio ya que no se fían de los infantes, enemigos eternos de Díaz de Vivar, sin embargo, acaban aceptando por compromiso con el rey.

> —Pero el rey Alfonso los apoya y podría enfadarse otra vez conmigo si rechazo a sus pretendientes. Tendré que dar mi consentimiento […]
> —Entonces, ¿qué le vas a contestar al rey?
> —Que sí. Que doy mi consentimiento para que mis hijas se casen con los infantes de Carrión.
> —También son hijas mías —protesta Jimena (Amo, 2011: 149-150).

La deshonra de las hijas del Cid por los infantes de Carrión sirve para cuestionar el matrimonio concertado. Elvira y Sol son las víctimas de un matrimonio que, al no ser elegido libremente, puede tener efectos nefastos. Al conocer la noticia de las bodas se alegran. «Elvira y Sol aceptan a esos novios, ilusionadas» (Amo, 2011: 150), pero al final las consecuencias para ellas son desastrosas. Fernando y Diego les azotan y abandonan

en el monte provocando su deshonra. «¡No hagáis esto, por Dios! La gente pensará que nos hemos portado mal. La vergüenza caerá sobre nosotras y quedaremos deshonradas» (Amo, 2011: 174). Una vez devuelto el honor a las hijas del Cid, los reyes Ramiro de Navarra y Jaime de Aragón piden su mano a Díaz de Vivar. El padre ya no quiere disponer de la mano de sus hijas, sino que prefiere que sean ellas las que elijan a sus esposos. «Pues tendréis que venir con nosotros a Valencia y conquistarlas por vuestros propios méritos, porque Elvira y Sol solo se casarán con los hombres que ellas quieran» (Amo, 2011: 190).

En *Los hilos cortados* se denuncia como una costumbre vigente en Turquía. «A muchas mujeres se les impide ejercer la libertad de voto en nuestro país o se les niega el derecho a elegir a su futuro esposo, obligándolas a contraer un matrimonio sin amor que las esclaviza para siempre (Amo, 2010c: 234). Las chicas turcas entran a trabajar muy jóvenes en el taller como tejedoras de alfombras. Entonces empiezan ya a tejer su alfombra de bodas.

> Nosotras, las muchachas del valle de Goreme —dijo Halide—, cuando dejamos la escuela y vamos a trabajar todo el día en el taller, empezamos a tejer en un telar aparte, en nuestros ratos libres, una alfombra que no es para vender, sino para regalar al novio el día de la boda (Amo, 2010c: 50).

El matrimonio es considerado un negocio de los hombres de la familia que son quienes llegan a un acuerdo con el pretendiente. «[…] como para un negocio más, los hombres se reúnen en el café para concertar las condiciones de las bodas» (Amo, 2010c: 69). En el contrato, el pretendiente ofrece un rescate a la familia por la chica y su ajuar de boda.

> Pero el pretendiente no tenía el menor interés en verla [a la chica]. Juntaron las manos para sellar el doble acuerdo y se largaron al café, a pedirle al escribano que pusiera sobre el papel las condiciones acordadas para la boda, y a firmar el contrato del negocio delante de testigos (Amo, 2010c: 109).

En la novela, Halide, que está enamorada de Yamel, no quiere aceptar al pretendiente que le imponen los hombres de su familia. Pero su madre le obliga a obedecer. «Si Halide se había creído que podía disponer de su propia vida y elegir un marido a su gusto, estaba muy equivocada. Tendría que aceptar al pretendiente que le convenía a su familia, por las buenas o por las malas» (Amo, 2010c: 108). A ninguno de los hombres, importan los sentimientos de Halide.

En general, la obra de Montserrat del Amo es un reflejo de la evolución de la mujer en la sociedad española. En las colaboraciones en prensa aparecen escenas propias de la

época en la vida diaria de la mujer. Pero Montserrat del Amo superó estas limitaciones de la prensa apostando por la educación integral de la mujer. Sus consejos, la mayoría de las veces, son fruto del sentido común, por lo que hoy día siguen vigentes y válidos. En la narrativa posterior, una de las temáticas principales es la mujer. Hay una mirada de comprensión y ternura hacia las mujeres por su indefensión en muchas sociedades. Por ello, se defienden sus derechos y se les da voz en la literatura de Montserrat del Amo.

## Naturaleza

Como señaló Colomer, dentro de los nuevos temas sociales de la literatura infantil y juvenil se encuentra la denuncia de los efectos de la sociedad postindustrial y, por ende, la defensa de los valores asociados a la cultura anterior a ella. Esto afecta directamente a la naturaleza pues, como ya se vio, «se reivindican las formas de vida en armonía con la naturaleza» (Colomer, 1998: 211).

> Los valores propuestos se contraponen a los propios de la sociedad posindustrial que es ampliamente rechazada, especialmente por los problemas de agresión que genera en una triple dirección: hacia sus propios ciudadanos alienados, explotados o reprimidos, hacia la naturaleza depredada y hacia las otras razas o culturas aniquiladas (Colomer, 1998: 211).

La especialista explica que se nota una tendencia «conservacionista» en la literatura infantil y juvenil respecto a la sociedad postindustrial. «[…] nos hallamos ante una denuncia por la destrucción de lo que ya existe y debe ser preservado». Pero al mismo tiempo se valora la obra humana, siempre que no ponga en peligro la naturaleza.

> Lo que se ofrece como positivo no es, pues, o no es solo, la naturaleza, sino la misma obra de construcción humana siempre que respete el mundo circundante, mundo que comprende tanto el paisaje virgen como las demás culturas, la posibilidad de una ciudad habitable o el derecho de los individuos a su tiempo de ocio (Colomer, 1998: 211).

Colomer habla de que el tema de la ecología en la literatura infantil evoluciona de acuerdo a la edad del lector. Así, por ejemplo, a los 8-10 años se da una solución de corte fantástico a la problemática, pero en edades más avanzadas se intenta dar una respuesta práctica. A los 10-12 se tratará de buscar una solución, mientras que a los 12-15 se lleva a cabo una lectura profunda con conocimientos exhaustivos.

Según la RAE, *naturaleza*, en su segunda acepción es el «conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes». Del Amo transmite en la

mayoría de sus obras el amor a la naturaleza en la que incluye la flora y la fauna. Dentro del tema aparecen varias ideas.

Uno. La naturaleza y su protección y/o transmisión para las futuras generaciones. Es uno de los temas significativos en la obra de la escritora. En *El nudo*, la tribu teme que el mundo natural en el que viven corra peligro por la inminente guerra[225]. «[…] vendrán a conquistarnos, para conseguir los materiales que les hacen falta y los esclavos que necesitan para conseguir su objetivo» (Amo, 2007b: 34). Y: «Pero no podremos sobrevivir en las cumbres peladas si los hombres del valle destruyen los bosques y espantan la caza» (Amo, 2007b: 35-36). En *Montes, pájaros y amigos*[226], Martín desea proteger a las aves ya que «confío en que mis esfuerzos, sumados a los de otros muchos, hagan posible que nuestros hijos y nuestros nietos y los nietos de nuestros nietos sigan escuchando el canto de los pájaros a lo largo del tiempo» (Amo, 2011e: 74). Así se ve en *La casa pintada*, en donde el Abuelo enseña a su nieto Chao a recibir a la primavera trasmitiéndole su conocimiento[227].

> —¡Abuelo, ya está aquí la primavera! Se ha parado a la puerta de la casa. ¡Ven a verla!
> El abuelo apuró el último sorbo de té, saboreándolo, dejó el tazón de barro sobre la mesa y se asomó.
> —¿No te lo dije, Chao? Siempre llega.
> Para recibirla debidamente, tomó a su nieto de la mano y subieron juntos a la colina: todos los árboles del valle estaban en flor.
> El Abuelo hizo una profunda reverencia. Chao quiso imitarle, pero se inclinó demasiado y su reverencia terminó en una voltereta.
> El Abuelo le ayudó a levantarse y le enseñó a distinguir el blanco rosado de los cerezos del blanco oro de los limoneros y del blanco puro de los almendros. Después lo alzó sobre sus hombros, fuertes todavía, para que pudiera acariciar las diminutas florecillas, cuidando de que no arrancara ninguna.
> —Cada flor es una sonrisa y una promesa. Hay que tener mucho cuidado para que no se pierdan la fruta y la alegría.
> Estuvieron largo rato en silencio los tres juntos —el niño, el abuelo y la primavera— en lo alto de la colina (Amo, 2008h: 17-18).

225 «Es de gran actualidad el tema del medio ambiente que M. del Amo pone aquí en boca de los cazadores. Ellos dicen que si queman los bosques, los animales morirán y que los que sobrevivan no tendrán con que alimentarse» y «la obra puede resumirse en la siguiente frase: "respeto al medio ambiente"» (Rodríguez, 2004: 366).

226 Se coincide así con las palabras de Hiriart: «Presenta el tema de la protección de las aves migratorias, muy de acuerdo con normas y actitudes de nuestros días en la defensa de la ecología» (2000: 94). Para Torrecilla «las relaciones entre estos personajes sirven de pretexto a la autora para desarrollar el tema fundamental de la obra, que no es otro que la naturaleza, tratada desde el punto de vista de la ecología, tema de vanguardia durante los años ochenta (2015: 114). Y: «Es una historia sencilla contada con sobriedad y frescura, sobre el amor a la naturaleza y a las cosas sencillas del campo» (VV. AA., 97: 28).

227 Lara y Ródenas afirman: «el anciano transmite sus conocimientos y emociones a Chao, vinculando su saber a la naturaleza y al respeto hacia la vida» (2007: 585).

En *Mao Tiang Pelos Tiesos* el protagonista para ganarse el afecto de la Princesa le ofrece como presente «el florecer de un loto en primavera» (Amo, 2009d: 83). Para el protagonista este fenómeno de la naturaleza es un regalo a la altura de la futura Emperatriz. «[…] el cáliz verde se ensanchaba, los pétalos blancos se abrían y se curvaban en forma de copa y en el centro se alzaron los pistilos dorados» (Amo, 2009d: 83). Mao Tiang salva la flor de loto de la riada, lo que es la prueba definitiva para su elección como prometido de la Princesa.

En dos títulos se denuncia que se robe el agua a sendos pueblos. En *La encrucijada* se ilustra que los judíos perforan la tierra extrayendo el agua para sus kibutz, pero dejan a los palestinos sin agua en los pozos del desierto. «Los hombres de la estrella azul no nos pidieron permiso para acampar en el desierto. Edificaron casas detrás de las colinas y nos robaron el agua desde lejos» (Amo, 1986b: 111). Joaquín desiste de perforar el pozo que le mandan para no perjudicar a los beduinos del desierto movido por sus convicciones. En *El río robado*, Carlos Miguel descubre que el río de una pequeña localidad colombiana ha sido robado por el rico potentado. Así, se lo dice un viejo. «Que el hacendado se robó el río» (Amo, 2010: 83).

> Que el hacendado está robando el río allá arriba; se llevó el agua a sus tierras y nos dejó tan poca que apenas nos alcanza para beber. ¿Ve usted esos lados resecos del cauce que están llenos de arena y piedras? Antes eran unas huertas hermosas, que daban de comer a todo el pueblo y aún sobraba verdura para venderla en la ciudad. Pues ahora se están arrancando las últimas lechugas y no se volverá a sembrar nada, porque el hacendado nos robó el agua y nos dejó muriéndonos de hambre y de sed (Amo, 2010: 84).

Carlos Miguel emprende una investigación para devolver el agua natural a los vecinos y agricultores, que le lleva a desvelar que el ladrón del río ha sido su padre.

En «La isla niña» se enlaza el tema de la amistad con la preservación de la naturaleza. El relato cuenta el nacimiento de una nueva isla debido a la erupción de un volcán. Isla Niña está triste porque apenas tiene nada frente a otras islas.

> Y vio otras islas que tenían palmeras y flores, y nidos de pájaros. Y su puso [sic] un poquito triste, porque ella, Isla Niña, no tenía palmeras ni flores, ni nidos de pájaros. Era negra, muy negra, pura lava. Y se puso un poquito más triste todavía pensando que a nadie le importaba que ella no tuviera palmera, ni flores, ni nidos de pajaros, ni que fuera tan fea (*Mini Ya*, 568, 10-VIII: 25).

La isla va cumpliendo años; en cada cumpleaños, los animales le van haciendo regalos, tierra, abono, semillas, lluvia, etc. Cuando cumple cien años, «en torno a la isla que ya

tenía palmeras y flores y nidos de pájaros, aparece ahora un collar de cuentas de coral engarzado en hilos de esperanza» (*Mini Ya*, 568, 10-VIII: 25).

Dos. La naturaleza como un encuentro de culturas. En *La encrucijada* se destaca que la naturaleza hermana a los pueblos cuando se cultiva con amor.

> La tierra es muda, elemental, indiferente a la historia. No sabe de razas ni de acentos. Hermana a todos en un trabajo comunitario, sencillo, primitivo, que exige dedicación y entrega. Hay que inclinarse hacia ella para acariciarla con el arado, enriquecerla con la simiente, refrescarla con el riego. Sólo ofrece su cosecha al hombre capaz de cultivarla con amor (Amo, 1986b: 14).

En «El crisantemo» se destaca de cada cultura una flor propia, como seña de identidad, pero hay un nexo común: la naturaleza como elemento idiosincrático en los países.

> Cada país tiene su propia flor.
> La flor de la India es el loto; la de Holanda el tulipán. Se habla de las rosas de Francia y de la belleza de los cerezos floridos del Japón.
> Algunos países ni siquiera se han fijado en una flor. Les basta la hoja de un árbol o una hierbecilla como señal: así el trébol de tres hojas nos habla de Irlanda y los inmensos bosques del Canadá están representados en su bandera con una hoja de arce.
> La flor propia de España, la nuestra es ¡el clavel!
> La flor nacional de China es el crisantemo (Amo, 1986: 51).

En *El bambú resiste la riada* un paisaje chino une dos culturas diferentes, la oriental y la occidental, representadas en la milenaria China y la española[228]. Rey de la Alegría y Corazón Valiente regalan a sus padres adoptivos un dibujo que representa un paisaje propio de China.

> Poco a poco aparece el precioso paisaje pintado con tinta china sobre papel de arroz, con la firma del artista en rojo y las anotaciones al margen, con las nubes altas, las montañas lejanas, los campos ondulados, los personajes diminutos y, en primer plano, el riachuelo y el puentecillo de bambú (Amo, 2012: 154).

La costumbre china es enrollar el dibujo para sacarlo en momentos especiales; se debe anotar la fecha y el motivo. Eso es lo que hacen la nueva familia. «Tocan a dos letras cada uno: NOSOTROS» (Amo, 2012: 155).

Tres. La naturaleza y sus bondades. Capaz de crear vida. «La larga presencia del sol hace brotar flores brillantes y madurar frutos desconocidos» (*Banda Azul*, 46: 39). Es un

[228] Lara y Ródenas concluyen que «la obra termina con un deseo, el de formar una gran familia, creando una conexión entre China y España» (2007: 587).

alivio a otros males como la muerte, la guerra, el miedo o la enfermedad. En *Gustavo el grumete* al morir la madre de Gustavo, tres manzanos quedan como recuerdo de ella.

> Y también plantó tres manzanos. Tres manzanos que pidió al huerto de su padre y que llegaron —tres tímidos tronquitos débiles— en un cesto lleno de buena tierra negra. Y los manzanos no murieron, sino que se hincaron profundamente en la tierra y no pudieron quebrar sus troncos los más fuertes vientos. En las primaveras se cubren de florecillas blancas y en el otoño se cuajan de manzanitas de oro.
> Y por eso, en el pueblo, todos la llaman la casa de los tres manzanos (Amo, 1952: 7).

Más adelante cuando Gustavo cae del camión, tras la abrupta salida del campo de concentración, el muchacho contempla por primera vez la naturaleza. Esta se asocia a la infancia como paraíso perdido, lo que sirve al personaje de consuelo de la guerra y la prisión.

> Fueron las florecillas, aquel matojo de florecillas blancas en las que había caído su cabeza herida, lo primero que vió [sic] […]
> Hacía mucho tiempo que no había visto flores y aquéllas [sic] se parecían de una manera extraordinaria a las que crecían desordenadamente en el diminuto jardín de la casita de los tres manzanos (Amo, 1952: 86).

En *Chitina y su gato*, el miedo a la noche se supera gracias a la naturaleza protectora[229]. En la historia Chitina sale al jardín de noche en busca de su gato Casi, pero la niña siente miedo. Al abrir los ojos, la niña descubre a los elementos de la noche, muchos de ellos forman parte de la naturaleza, como un mundo protector. «Toda la noche estaba llena de puntitos de luz. La luna, las estrellas, las luciérnagas, el farol. Y hasta las flores parecían lucir en lo negro» (Amo, 1976). Los elementos de la noche ayudan a la niña alumbrándole en la oscuridad para que encuentre a Casi. «Entonces, las estrellas brillaron más aún y la luna se hizo redonda y el viento fue por todas partes llamando a Casi. Las flores lanzaron su buen olor y las luciérnagas encendieron sus linternitas misteriosas, iluminando el camino de vuelta» (Amo, 1976). En «El crisantemo» una madre se entera de que su hijo enfermo va a morir; le queda de vida «tantos días como pétalos tiene una flor que crece

229 Gómez del Manzano destaca como tema «el miedo a la noche y a la oscuridad, en conjunción equilibrada con el cariño y la simpatía de la pequeña por el gato» (Fährmann y Gómez del Mazano, 1985: 59). Para Hiriart: «Las cosas se personifican y, en esas horas del misterio nocturno, adquieren el don de la palabra. Hablan las estrellas, la luna, la luciérnaga y hasta el viento. Un secreto queda revelado en frase de Chitina: "Está muy oscuro y tengo miedo". Sucede el milagro, "iluminando el camino de vuelta"» (2000: 78). Y García Padrino: «delicado retrato de la experiencia de una niña que, en la búsqueda de su gato por un jardín, descubre el modo de vencer su miedo a la noche» (2018: 247). Torrecilla secunda este parecer: «[…] la protagonista lucha por superar el miedo nocturno gracias a los elementos de la noche que adquieren vida propia con el don de la palabra» (2015: 80).

en el bosque» (Amo, 1986: 61). La madre corta una flor cuyas hojas rasga para aumentar el número de sus pétalos. Así, es como surge el crisantemo. Gracias a la naturaleza (el crisantemo) «el niño se curó y vivió un número incontable de días» (Amo, 1986: 66). En «El rosal» María Julia, una niña enferma que se encuentra postrada en la cama recibe la promesa de su hermano de conseguirle la mejor rosa del rosal que se ve desde la ventana de la habitación. El rosal da compañía a la muchacha que vive de la esperanza de la futura rosa. «Cuando llegue la primavera, el rosal se llenará de hojas y de capullos y de rosas. Ya comienzan a brotar las yemas…» (Amo, 1987b: 42). En *Tranquilino, rey*, la llegada de refugiados a Rocarroja debido a la guerra provoca que Atómicus levante una muralla invisible que impide el paso, quedando la ciudad sumida en la oscuridad. Las estrellas no pueden verse. «Levanta la cabeza para vigilar la altura de la muralla de humo, pero la noche es oscura y no consigue distinguirla. Ni siquiera se ven las estrellas» (Amo, 1990c: 72). Los rayos de sol no penetran ni iluminan la ciudad.

> Rocarroja se ha quedado encerrada dentro de un inmenso saco negro. La muralla ha terminado por hacerlos prisioneros.
> Se hace un profundo silencio y unos y otros se miran aterrados.
> Después empiezan las lamentaciones:
> —Tendremos que vivir en plena noche.
> —Este año no florecerán los rosales.
> —Ni cantarán los pájaros.
> —Ni madurarán las cerezas (Amo, 1990c: 77).

Agustín con la espada de Tranquilino rompe el techo de humo que aísla a la ciudad. «La luz sorprende a la gente, que se asoma a las ventanas y sale a la calle. Un clamor de alegría estalla en la ciudad y todos los ojos se alzan hacia el sol» (Amo, 1990c: 89).

Hay relatos en los que personas procedentes de la ciudad vuelven al campo para recuperar la salud. En «Las eras» y «La trilla», un niño con depresión es mandado al pueblo por sus padres. En este espacio nuevo, asociado a la naturaleza, descubre la amistad de una muchacha que le llena de alegría. De argumento parecido es *Las Brit del 38*. En esta novela, Lorenzo preocupa a su familia y a su amigo Pablo. El niño sufre una depresión motivada por haber suspendido el examen de ingreso en la universidad. Como solución Pablo le anima a hacer el Camino de Santiago. Lo que parece un despropósito en principio a Lorenzo acaba resultando una experiencia vital que le ocasiona conocer a Elisabeth. Mediada su aventura y después de conocer a la chica, Lorenzo es otra persona; la depresión ha quedado atrás, y él ha madurado: «Lorenzo piensa en la depresión que agarró por el suspenso, que ahora le parece una rabieta infantil y desproporcionada, y en

su negativa a presentarse de nuevo al examen de ingreso a la universidad y a estudiar una carrera» (Amo, 2013: 70). En *La cometa verde*, el padre de Ana y César está enfermo, porque lo han operado, por eso lo llevan al pueblo para que se cure[230]. «Papá ya está mejor —sigue diciendo César—, pero tiene que reponerse. Para eso hemos venido al pueblo, para que engorde y se le quiten las arrugas» (Amo, 2008j: 13). Ana piensa que «a Papá le hace falta un poquito de sol, para que se estire y se le seque el miedo que le pesa dentro; un impulso hacia arriba y un soplo de viento: eso es lo que necesita Papá para volar de nuevo» (Amo, 2008j: 38). Por eso la niña, toma al padre de la mano guiándolo hacia el sol.

> El sol de primavera templa el aire y lanza sus rayos dorados sobre la era. Es mediodía […]
> Al fin, Papá levanta la cabeza y lanza una ojeada a su alrededor. Contempla el mundo como si lo viera por vez primera.
> Mira a los suyos, que lo rodean. Aspira hondo y suelta el aire con fuerza. Se acompasa su respiración y ya no suena a suspiro de miedo sino a ensayo de risa (Amo, 2008j: 42-43).

La naturaleza se vincula al espacio del pueblo. «Por encima del pueblo están las eras. Las huertas, en el hondón del río. Lo rodean bosques de pinos y sabinas. Aquí y allá, el blancor de los rebaños y en lo alto, vuelo de buitres y milanos…» (Amo, 1987b: 7). Es un descubrimiento para los personajes que proceden de la ciudad. Como se dice en *Comba. Lecturas* es «una sorprendente aventura» (Amo, 1987b: 16). Pues el pueblo les permite «la vida en contacto con la naturaleza» (Amo, 1987b: 20). En *La cometa verde*, Ana y César ven por primera vez la naturaleza en el pueblo. «Pero en el pueblo, ¡hay tanto que ver! ¡Tantas piedras distintas, tantos árboles y plantas, tantos animales y bichos que se mueven o vuelan!» (Amo, 2008j: 18). En *Las Brit del 38*, Lucas conoce el pueblo del abuelo. «Lucas está descubriendo las faenas del campo y la libertad de los juegos al aire libre» (Amo, 2013: 74). En «La moneda de Oro» [sic] Josele pasa sus vacaciones en el pueblo del abuelo en donde contempla el paisaje del campo. «Vio las altas montañas y el cielo azul y los prados verdes. Pero lo más maravilloso de todo era un redondel brillante que estaba asomando en el cielo por el valle. —¡Una moneda de oro! —gritó Josele sorprendido» (*Molinete*, XVI, 8: 10). Josele cree que el sol es una moneda e intenta

230 «Fuera del asfalto y los ruidos, todo se vuelve limpio: está el río, el grillo, mariposas que levantan vuelo como la cometa que finalmente, cura a Papá» (Hiriart, 2000: 107). O: Ante todo se ensalza el valor de la naturaleza y sus elementos: el viento, el sol, el campo, el aire limpio y puro son los mejores aliados para mantener la mente y el cuerpo sanos. En lo cotidiano y lo sencillo se encuentra en valor de las cosas, en una sonrisa, en un cálido haz de luz, en la contemplación de una flor o en la suave caricia del viento» (Torrecilla, 2015: 126).

atraparlo. «¡Y pensar que se había pasado todo el día persiguiendo un imposible!» (*Molinete*, XVI, 8: 11). Entonces le descubren la importancia del sol.

> Pues si de verdad hubieras logrado atraparlo y meterlo en la hucha, estábamos lucidos —dijo el muchacho, riéndose—. Nos habríamos quedado a oscuras para siempre. Ya no podríamos bañarnos en el río, ni correr en las eras, ni hacer excursiones, ni ver volar a los pájaros, ni jugar a batallas en las ruinas del castillo, ni…» (*Molinete*, XVI, 8: 11).

Cuatro. La naturaleza como conocimiento en extinción. Normalmente debido al éxodo rural que está vaciando el campo. Las gentes de la ciudad no se preocupan. En cambio, las personas cuyos orígenes están en el campo conservan el conocimiento de la naturaleza. «Me olvidé del pueblo, del que había salido a los ocho años con alpargatas y boina y unos pantalones con culera y una chaquetilla raída» (Amo, 1987b: 39). En *Montes, pájaros y amigos*, María Sola le descubre a Martín que Pedro Pastor es un sabio. «Sabe de pájaros mucho más que tú. Ha aprendido sin libros. ¡Chincha y rabia! ¡Ese sí que es un sabio de verdad!» (Amo, 2011e: 45). Como reconoce Martín «conocer a alguien que sabe tanto de pájaros como Pedro Pastor le será sin duda de gran ayuda» (Amo, 2011e: 47). En la misma obra, Pedro Chico se siente en posesión de más conocimientos sobre la naturaleza que Martín que procede de la ciudad. «Pedro Chico se cree en la obligación de irle explicando al investigador, asfáltico al fin y al cabo todos los secretos de la montaña. También él se siente hoy sabio» (Amo, 2011e: 51) o «Pedro Chico demuestra conocer bien el monte» (Amo, 2011e: 47). En *Animal de compañía* don Gerardo sabe distinguir a las aves debido a su procedencia campesina, ante la sorpresa de Mario, un jovenzuelo de la ciudad[231].

> […] además de las palomas gordas y los gorriones golfos, acuden a las migas otros pájaros que el señor Gerardo conoce por sus nombres —el mirlo, el tordo, el picorreal, la urraca, la lavandera blanca— y le enseña a Mario a distinguir el canto del mirlo del canto del picorreal, aunque no alcancen a verlos entre los árboles (Amo, 2008i: 58).

Algunos jóvenes confiesan que quieren dedicarse al estudio de la tierra ante la sorpresa de sus progenitores. «Yo, que he nacido y vivido en la ciudad, que siempre he caminado sobre asfalto, he escuchado la llamada de la tierra y acudo a ella con un corazón abierto» (Amo, 1986b: 14). En *La encrucijada*, Joaquín sorprende a sus padres con el deseo de «dar la espalda a la sociedad de consumo y cultivar la tierra» (Amo, 1986b: 10).

231 «Hiriart destaca, entre otros aciertos, la llamada al entorno en las atinadas explicaciones del señor Gerardo, el viejo jubilado, a Mario; sobre los árboles y la naturaleza del parque» (2000: 109).

> ¿El campo? ¿Te refieres a esa cosa verde que se va quedando atrás a un lado y al otro de la carretera? ¿Ahora sales diciendo que eso es lo que te interesa? Pues hijo, ¡a buena parte vas! Como no te pongas a cultivar la tierra que se te meta en los zapatos, yo no sé de otra… Ni quiero saber.
> «El regreso al mundo verde de los orígenes.» Es una bonita frase, suena muy bien. Pero desengáñate. Nosotros somos asfálticos. ¡Dices que quieres volver al campo? ¡Al campo! ¡De donde salió escapado el abuelo Quinet —tu bisabuelo— con traje de pana y alpargatas en un vagón de ganado! Entre nosotros, eso supone un retroceso de siglo y medio.
> Porque, si te he entendido bien, lo que tú pretendes es volver al arado y las mulas y pasarte la vida arañando la tierra. ¡Qué disparate! (Amo 1986b: 10).

Debido a sus deseos, Joaquín se traslada a Israel a trabajar en un kibutz. Cuando lo mandan a un desierto, Joaquín siente sus deseos de cultivar la tierra cumplidos. «¿No había venido él buscando una experiencia de vida elemental, áspera, primaria, de espaldas a la sociedad de consumo?» (Amo, 1986b: 79). «Ahí voy yo, a trabajar en un kibutz recién establecido en el desierto de Neguev. Nos espera una tierra inhóspita, unas condiciones de vida incómodas y un rudo trabajo, pero debo considerarme afortunado por haber sido elegido para participar en el proyecto» (Amo, 1986b: 88). En *Comba. Lecturas* debido a una improvisada estancia en el pueblo del abuelo, Daniel decide dedicarse a la tierra. «Estoy pensando en venir aquí, en vivir en el campo cuando sea mayor […] Es un modo de vida. Y mil oficios. Tengo que aprender agricultura, algo de geología, mucho de mecánica… para cultivar el campo, cuidar los rebaños, plantar árboles» (Amo, 1987b: 32). La madre se opone a los deseos de Daniel.

> —¡Yo, que me había hecho tantas ilusiones con este hijo —se lamenta la madre—, y ahora me sale diciendo de que quiere ser un desgraciado destripaterrones!
> —Ni desgraciado ni destripaterrones —rectifica Daniel—. Agricultor.
> —¡Pero tú vales para mucho más que para encerrarte en un pueblo de por vida! (Amo, 1987b: 76)

El padre, en cambio, apoya a Daniel en su decisión de cultivar la tierra de mayor; convence a la madre. De esta forma los padres deciden apoyar al hijo. «Pero si Daniel desea volver a trabajar la tierra, yo le ayudaré. Nosotros le ayudaremos a seguir su propio camino, aunque sea muy distinto del que habíamos soñado para él. Le proporcionaremos la preparación necesaria para que no sea un ignorante destripaterrones» (Amo, 1987b: 39). En *Montes, pájaros y amigos,* Pedro Chico le dice a su madre que quiere ser pastor como el abuelo, pero ella no está dispuesta pues piensa que es una profesión muy sacrificada.

—He pensado subir este verano al monte.
—¿Al monte? —salta su madre, sobresaltada—. ¿Y qué se te ha perdido a ti allá arriba?
—Como seré pastor…
Madre no le deja terminar la frase:
—¿Y quién te ha dicho a ti que tengas que ser pastor necesariamente?
—Nadie. Yo que lo he pensado —responde Pedro Chico.
—Pues ya puedes ir sacándote esa idea de la cabeza.
—¿Por qué?
—Porque tu padre se fue lejos a ganar unas pesetas precisamente para que tú no tengas que pasarte la vida detrás de las ovejas.
—¡Pero si a mí me gusta! (Amo, 2011e: 8-9)

En *La casa pintada* Chao ayuda a sus padres en el campo. «Al contrario, estaba deseando salir al campo con sus padres para trabajar con los pies hundidos en el barro y cultivar la tierra con amor, como buen campesino que era» (Amo, 2008h: 68-69).

En *Las Brit del 38*, Lucas manifiesta sus deseos de no estudiar para quedarse a vivir en el pueblo. «—A mi [sic] no me gustan los libros y quisiera vivir en un pueblo, al aire libre. —insiste Lucas [sic]. —Pero si aún no lo has visto. —Seguro que me gusta. Mamá dice, cortante: —Pues no pienses en eso. ¡Y pronto se te pasará el capricho!» (Amo, 2013: 23).

Cinco. La naturaleza y sus elementos. Aparece la conquista de los elementos de la naturaleza. En *La piedra y el agua*, dentro de la memoria de la tribu se narran los hechos míticos de Dusco[232] como padre de la tribu. Este en el pasado logró para el grupo la conquista de elementos propios (simbólicos) de la naturaleza: el fuego, el caballo, el mamut, las plantas olorosas, y la piedra. Cada uno de estos elementos conquistados se integra en el modo de vida de la tribu de manera que a lo largo de los siglos se transmiten. Simbolizan el dominio de la naturaleza por el ser humano. El fuego simboliza el grupo porque en torno a él las personas sobreviven ya que sirve para cocinar los alimentos y sobrevivir a las condiciones adversas de la meteorología. «[…] creció el grupo y se formó la tribu. Nuestra tribu, que seguirá existiendo mientras permanezcamos unidos en torno al fuego» (Amo, 2000: 10). Dusco conquista el fuego gracias a que un rayo incendia un tronco durante una tormenta, después supo resguardarlo para mantener la hoguera. «[…] ardía el pino herido por la mordedura del fuego en una inmensa llamarada que resistía al golpe de la lluvia» (Amo, 2000: 8). Los siguientes elementos dominados por Dusco son dos animales, el caballo y el mamut. El primero se adiestra para que ayude al grupo; el segundo se mata para poder acceder a la laguna a por agua, además sirve de alimento.

232 Dusco es Kimu en los relatos en *Banda Azul* que son la primera publicación de estas narraciones por la escritora.

Tras un terremoto[233] Dusco descubre el valle, a donde traslada a vivir a las personas que viven en cuevas para formar la tribu. Pero la piedra (montaña) no se puede dominar. «[…] el hombre puede vencer al mamut y robar el fuego a las serpientes de la tormenta y hacer del agua su aliado, pero no puede luchar contra la piedra» (Amo, 2000: 73). Uxora por su parte aprende a emplear las plantas como medicamento para sanar las heridas. «Arrancó a puñados hierbas olorosas —el áspero romero, la flor de la salvia, el aromático tomillo, las frescas hojas del llantén y la menta— y las arrojó sobre las heridas para esconder la sangre» (Amo, 2000: 95-96). La piedra como elemento conquistado conlleva dos significados: El hombre (Dusco) crea con ellas armas (guerra y muerte). «Dusco fabricó cuchillos y puntas de flecha condenándola para siempre a la sangre y la violencia» (Amo, 2000: 152). Mientras que la mujer (Uxora) con la piedra hace cántaros para cocinar (vida), «el agua había borrado sus aristas de sangre y violencia» (Amo, 2000: 175). El agua es el único elemento que conquista un personaje contemporáneo de la narración, Titul al construir una presa, un acueducto y una fuente. En la serie de narraciones publicadas en *Banda Azul* Guagua-Pichincha conquista otros logros para su tribu emplazada en un país latinoamericano: la navegación, la escritura, la rueda o el puente. Hay que decir que casi siempre se sirve de elementos de la naturaleza, como un tronco para navegar por el agua, un tizón apagado para escribir o una piedra redondeada para descender como una rueda. En *La casa pintada*, Chao intenta dominar los colores por medio de la naturaleza, pero no lo logra[234]. El verde: «como la tierra era lo que tenía más a mano, empezaría por el verde» (Amo, 2008h: 45), pero «¡nunca podré apoderarme de toda la tierra a paletadas» (Amo, 2008h: 45). El azul: «¡Volaré hasta los cielos agarrado a una cometa, y el azul será mío para siempre!» (Amo, 2008h: 47), sin embargo «con esos medios nunca lograría conquistar el aire» (Amo, 2008h: 54). El rojo: «¿Qué mejor ocasión que ésta para conquistar el fuego? El rojo será mío si consigo ese premio» (Amo, 2008h: 58), no obstante Chao casi pierde la vida al incendiar su casa. El blanco correspondería al bambú que es la última prueba que afronta Chao para ser equilibrista. El bambú vale para todo […] Para todo hace falta. Hasta para ser equilibrista (Amo, 2008h: 85-86). Este es el

233 El terremoto como acción destructora de la naturaleza aparece en «Arnalburgo», *La piedra y el agua* o *La vida no tiene música de fondo*.

234 Martos Núñez y Martos García avalan esta teoría: «Chao, siguiendo tradiciones muy antiguas (tanto de Oriente como de Occidente), cree que podrá conseguir la casa pintada si es capaz de conquistar los colores, y asocia los colores más importantes a los elementos básicos: tierra, agua, aire y fuego» (2008: 1). Y Torrecilla: «La conquista de los colores que representan el aire, la tierra, el fuego y el agua causarán una serie de incidentes en la vida de Chao que le harán comprender que no solo hay un camino para conseguir nuestros deseos, comprendiendo, entonces, el auténtico valor de las cosas» (2015: 120).

último fracaso de Chao. Sin embargo, en el final del libro, el muchacho consigue la conquista de los colores.

Seis. La naturaleza como un encuentro con Dios. En «Aquel pino» la escritora escribió en una de sus primeras colaboraciones: «Todas las criaturas de Ntro. Señor hablan en el quejido del viento» (*Semilla*, 21: 22). Y refuerza esta idea: «Es la hora de la serenidad de la cumbre. De la cumbre hundida en Dios» (*Semilla*, 21: 23). Los santos encuentran en la naturaleza, el reflejo divino de Dios. Es decir, el mundo es bello porque Dios lo ha hecho así. Y también en los animales se encuentra la presencia del Creador. El caso más paradigmático es San Francisco de Asís.

> San Francisco vivió siempre pobre, y muy alegre y feliz. Era el amigo de todos los hombres, por amor de Dios, y hasta a los animales y cosas les llamaba «hermanos» y hablaba con ellos. «La hermana agua», «el hermano lobo», «los hermanos pájaros». A la pobreza la llamaba con mucho respeto «Señora pobreza» (*Bazar*, 514: 17).

O San Isidro Labrador, como se ve en «Mañanitas del Cielo».

> ¡Qué bien huele el campo por las mañanas! Y los pájaros ¡cómo cantan! ¡Qué hermoso es vivir cuando se es joven y se tiene una novia como la mía, que no la hay más guapa y más buena en toda la ribera del Manzanares, como María de la Cabeza! Y sobre todo, qué maravilloso es saber que Dios nos ama y que estamos en este mundo para servirle (*Bazar*, 413: 10-11).

En la naturaleza hay que incluir el mar como tema recurrente. Normalmente, es un espacio idealizado. Los niños del interior quieren conocer el mar ya que nunca lo han visto. En «El chopo y la espuma», el joven protagonista de dieciocho años, procedente de una región del interior de Castilla, se traslada a una ciudad mediterránea para conocer a la familia materna. El mar es un recuerdo idealizado en la figura de la madre.

> Era todo un símbolo aquel retrato de su madre, de espaldas al mar azul de su ciudad mediterránea; los ojos tendidos, casi ávidos, al ventanal del salón sobre los trigos.
> El mar azul y la playa dorada y la blanca frontera de la espuma.
> Eso era todo lo de allá (*Volad*, 183: 17).

La primera visión del mar es muy vívida para el joven.

> Estaba inquieto, nervioso, excitado. Y sin detenerse a preguntar por la masía de su abuelo ni por la fábrica familiar de tejidos tal vez en aquel momento con husos bailarines y rumor de telares, descendió aprisa con sus botas de monte sobre el polvo de la ribera seca, hacia la playa.

> Primero sólo vio el mar, tan azul que casi le hacía daño en los ojos, y después, la blanca frontera de la espuma. Y la dorada playa trazando un arco ante las casas.
> La playa tenía, sí, la misma luz del retrato, la misma dorada y suave luz que iluminaba el salón como una buena sonrisa, pero como aquélla, ésta no estaba desierta (*Volad*, 183: 17-18).

En «El cascarón de nuez», Telmo que no conoce el mar sorprende a todos afirmando que quiere ser marinero. «¿De dónde habrá sacado semejante idea este chico de tierra adentro que ni si quiera ha visto nunca el mar?» (Amo, 1987b: 68) Pero el día que se adentra en el mar el chico demuestra su ignorancia sobre este.

> La playa estaba lejos. La espuma trazaba con una línea blanca y cambiante la frontera de la arena y las olas. Y entre Telmo y la tierra firme, estaba el mar.
> Sí, sí. No había duda. ¡El mar! Y era muy distinto del quieto y pintado de los mapas. Porque éste —el de verdad— era azul, sí, y al mismo tiempo, verde y blanco en las crestas y oscuro en los profundos pliegues de las olas y recto en el horizonte y ondulante en la playa. Éste, el de verdad, era abierto y ancho como el cielo, pero no lo empañaban las nubes (Amo, 1987b: 70).

Telmo casi se ahoga, poniendo en peligro su vida, pero lo salva un marinero.

> —Tienes que ser de tierra adentro —dice el pescador con un cierto tonillo de burla.
> —Sí —responde Telmo.
> —¿Y qué se te ha perdido en el mar?
> —Quiero ser marinero —dice Telmo.
> El viejo pescador responde, viéndole tan decidido:
> —Y lo serás. Yo te enseñaré (Amo, 1987b: 71).

En la introducción de *Soñado mar* la escritora explica: «Yo he nacido en Madrid y no vi el mar hasta los seis años. Caminando un día por Castilla pensé en tantos niños de tierra adentro que no lo conocen todavía. Ésta fue mi pista de despegue real, eché a volar la imaginación y así escribí Soñado mar"» (Amo, 2006d: 173). Romualdo es uno de esos chicos del interior que desea conocer el mar. Su familia se marcha de Villacampos a vivir a Barcelona. Y su madre convence al niño del viaje por medio del mar. «"¿No estabas siempre suspirando por ver el mar? —me preguntaba—. ¡Pues si nos vamos a vivir a Barcelona, a Valencia o a Málaga, lo podrás ver todos los días!" Y con eso me tapaba la boca» (Amo, 2006d: 177). Al marcharse Romualdo, cada vez quedan menos niños en el pueblo. Los tres hermanos del Molino Viejo se sienten solos. Ellos envidian a Romualdo que ha conocido el mar. «Seguro que le ha sobrado tiempo para ver el mar y el puerto y los barcos» (Amo, 2006d: 183). Los hermanos comparan el pueblo con un mar de tierra. «¡Estamos rodeados de tierra por todas partes! ¡Kilómetros y kilómetros de tierra! Y

nosotros aquí, solos, abandonados en medio del sendero. ¿No parecemos "los náufragos del Molino Viejo"?» (Amo, 2006d: 186). En su imaginación los niños lanzan una botella con un mensaje al río para que llegue al mar. Esperan una respuesta del mar. Al final esta llega: «un barquito de madera, velas diminutas y unas olas pintadas» (Amo, 2006d: 198).

> Encerrado en las redondas paredes de una botella de vidrio verdoso, tras la marca de lejía, los tres hermanos contemplan el mar por primera vez en su vida. Inmenso. Cambiante. Luminoso. Extendiéndose hasta la raya azul del horizonte. Abierto a la aventura (Amo, 2006d: 198).

Cuando la madre les pregunta quién les ha mandado el barco, los hijos responden: «¡El mar, que manda un cachito de mar a los náufragos de tierra adentro!» (Amo, 2006d: 199)

*Al pasar la barca* también presenta a dos amiguitos que desean conocer el mar[235]. El barquerito suelta la barca para llevar a la niña al mar, para ello abandona el río de la canción popular[236].

> —¿Dónde está el mar?
> —Al final del camino del agua.
> —¿Es muy grande?
> —Más que mil ríos.
> —¿Y bonito?
> —Seguro no lo sé, porque yo no lo he visto —respondió el barquero—. Pero tiene que ser muy bonito porque el agua del río baja muy deprisa para verlo y no vuelve jamás […]
> —¡El mar! ¡Yo quiero verlo! Barquerito, ¿me llevas?
> El barquero miró a la niña, sorprendido.
> ¡Tanto tiempo como había pasado allí, cruzando el río de orilla a orilla, y nunca se le había ocurrido cambiar de rumbo!
> —¡Sí! —respondió el barquerito, decidido.
> Cortó la cuerda que sujetaba la barca, obligándola a cruzar de orilla a orilla siempre por el mismo sitio, arrancó la pértiga de la arena del fondo y puso proa a la aventura.
> Se dejó arrastrar por la corriente cuidando de no encallar en las orillas y la barca siguió el curso del río, hasta llegar a la desembocadura (Amo, 2004b: 34-39).

En otros países, en zonas del interior tampoco se conoce el mar. Por ejemplo, en *Los hilos cortados* que transcurre en Turquía. «Los hermanos de Halide no habían visto nunca

[235] «El mar, como símbolo de lo insoldable y de lo desconocido, es una buena figuración de la "última frontera"» (García Rivera y Campos, 2008: 4).

[236] «En el cuento recreado por Montserrat del Amo lo que la niña y el barquero conocen es el río, el valle, el pueblo, lo cotidiano que se repite, como bien destaca continuamente la autora. Pero un día sucede lo inesperado, la tormenta que abre una nueva posibilidad. Ni el barquero ni la niña conocen adonde van esos lápices que se han caído a la corriente. Sin embargo, deciden afrontar el reto: (la barca) puso proa a la aventura» (García Rivera y Campos, 2008: 4). Según Torrecilla: «El barquerito y la niña no se libran de los sobresaltos de la corriente, ni de los temores de la riada, pero el espíritu de libertad e ilusión por conocer los misterios del mar son suficientes para superar sus miedos» (2015: 151).

el mar y se acercaron a la orilla, atraídos por el rumor de las olas y el rielar de la luna sobre el agua» (2010c: 116). Al no estar familiarizado con el mar, este les asusta. «—¿Te da miedo el agua? —No, pero… El titubeo del mayor dejaba traslucir sus recelos de hombre de tierra adentro» (2010c: 117).

El mar es el lugar de veraneo preferido para los personajes que no lo conocen frente al pueblo. «Pero de momento no sueñes en pasar allí las vacaciones, que en verano se está mejor en la playa» (Amo, 2013: 23). «En «Roque y el mar» un muchacho vuelve al pueblo de pasar el verano en la playa. Los otros niños le preguntan cómo es el mar. «Es precioso —dice—. No se cansa uno de mirarlo. Por la mañana te pone alegre, y por la tarde un poco triste, y por la noche casi da miedo. Pero es un miedo que da gusto a la vez» (*Molinete,* XVI, 6: 10). Para hacerles ver el mar, Roque primero recurre a una estrella de mar, y después compara los campos con el agua. «Roque trata de explicar que el mar es grande, como el campo abierto de Castilla, y que también los trigos se mueven, formando olas, mecidos por el viento» (*Molinete,* XVI, 6: 11). Al final, los niños «en la diminuta florecilla azul, nacida por maravilla junto al pilón, frente a los campos resecos, les parece estar viendo el mar. Es azul, y alegre, y cambiante, y bello» (*Molinete,* XVI, 6: 11). En *Comba. Lecturas* el abuelo propone ir de vacaciones al pueblo en vez de a la playa, lo que provoca el cambio de planes estivales en toda la familia.

> Ahora, cuando ya habían elegido entre todos la playa donde pasar las vacaciones; cuando Daniel, Elena y Juan proyectan nuevas excursiones y juegos; cuando María, la madre, se afana en completar las últimas compras y Pedro, el padre, repasa una y otra vez el motor del auto repitiendo que «este verano, pase, pero a ver cómo nos arreglamos para cambiarlo pronto, que no hay que hacerse ilusiones de que aguante otros cien mil kilómetros»; justo ahora, el abuelo plantea la necesidad de ir unos días al pueblo (Amo, 1987b: 4).

En *La piedra de toque* Fermín lleva a veranear a la playa a su familia junto con Fernando, el niño paralítico al que está cuidando. El grupo descubre el mar por primera vez.

> Al tercer día, cuando aún estrenaban la sorpresa del mar, de modo que ponían el despertador a las cinco para contemplar el alba, y se quedaban hasta tarde viendo rielar la luna llena, y sesteaban a medio día al rumor de las olas; cuando saboreaban por vez primera la tibieza, el amargor, la quemadura, el golpe, la resaca, la suavidad y la fuerza; cuando aún estaba siempre uno de ellos como al acecho, para dar parte, a cada instante, de la belleza: la estela de una motora, una nube, una vela, el balanceo de una boya, el farol de las barcas de pesca, una concha, la superficie pulida de una piedra; cuando la arena era el comienzo de una fiesta que había de durar cuatro semanas […] (Amo 2009c: 139)

Aunque no es tan frecuente, el mar aparece también como espacio cercano y conocido. Es en las obras que transcurren en ciudades costeras y marítimas. En *Cuando las rosas florecen*, Sofía es hija de un marino que le transmite el amor al mar. «[…] papá contaba la maravilla de las noches sobre el mar, cuando la luna hace espejo de las olas y las estrellas parecen bailotear dentro del agua» (Amo, 1951: 6).

> —Es bello el mar. Es bello y sabe robar el corazón.
> Sofía le escuchaba absorta.
> —Tú no lo comprendes porque nunca has visto una tormenta. Porque no has sentido la serenidad de una infinita noche de verano, tibia y calmada, cuando se cuaja el mar en un espejo de plata donde se asoman a mirarse las estrellas. El mar es bello, infinitamente más bello que como lo ves desde la ventana de tu cuarto (Amo, 1951: 8).

Una vez estalla la guerra civil, Sofía y sus padres se trasladan a Madrid, por ello para la chica el mar es el paraíso perdido de la infancia, «una promesa de felicidad» (Amo, 1951: 73).

> Sofía recordaba las historias de papá. Sus bellas historias en las que siempre entraba el mar.
> Desde la cama lo veía, próximo y quieto, a través del balcón abierto.
> ¡El mar! ¡Su bello y querido mar!
> Pensó que era la última vez que lo veía así, como esta noche tan cercano que se diría podía cogerse la espuma con las manos y tan remoto que las últimas olas parecían mojar las estrellas.
> Estuvo mucho rato contemplándolo. Quería fijar dentro de ella la visión del mar en esa noche para no olvidarlo nunca, para recordarlo después, cuando estuviera en Madrid, lejos de la espuma y la brisa.
> El faro rayaba, una y otra vez, acompasado y lento, la negrura de las olas con una ráfaga de luz.
> En aquella pauta luminosa fué [sic] Sofía escribiendo sus impresiones para nunca olvidar a su bello y querido mar (Amo, 1951: 9).

El mar como una aventura de maduración personal por medio del viaje se da en *Gustavo el grumete*. El protagonista, huérfano de madre, es hijo de un pescador. Por la profesión de su padre, siente la llamada del mar desde muy pequeño. «Yo voy a ser pescador, no quiero pasarme la vida entre libros, sino en el mar, como mi padre» (Amo, 1952: 27). Todos lo consideran así. «Será un buen grumete. Ya verás la alegría que da verle trepar por los palos y preparar las redes» (Amo, 1952: 9). Cuando Gustavo crece lo suficiente se convierte en grumete. Para él el mar se convierte en la despedida de la infancia. El muchacho quiere ser un hombre pronto.

> Dentro de su corazón la noche y el mar y los cercanos recuerdos de niño. Por que [sic] Gustavo no era ya un niño, ni siquiera un muchacho, era «un grumete». El grumete de la Gaviota. Como quien dice, un hombre. Sí, un hombre ya.
> Su padre se lo había dicho a la vuelta de su viaje.
> —Gustavo, ya eres un hombre…
> Bueno en realidad no fueron esas, exactamente, sus palabras. Dijo:
> —Ya eres casi un hombre.
> Solo faltaba el casi. Pero Gustavo lo borraría, sí (Amo, 1952: 5).

Los tres primeros años como grumete marcan a Gustavo. Le enseñan al joven que el mar es peligroso, por lo que hay que tenerle respeto.

> Han pasado tres años. Tres años que en el recuerdo del grumete Gustavo cuentan más que los doce anteriores de su vida en la aldea. Tres años con el ronco sabor del mar en la garganta y las nubes altas sobre su frente.
> Está más alto, más moreno, más fuerte.
> En el Delfín su padre le hacía sentir la rudeza del oficio. Fué [sic] para él, en las faenas del barco, el más duro de los capitanes.
> —El mar no es un juego de niños. Quiero que lo sepa desde el primer día. Y sólo después si sigue queriendo ser marino, lo será (Amo, 1952: 31).

El viaje que Gustavo emprende en el mar le conduce a la prisión de un campo de concentración en un país ocupado por la URSS. El mar conlleva unas aventuras inesperadas para el joven que le llevan a madurar.

El mar o río como una aventura deportiva que conlleva una experiencia y crecimiento vital a los personajes aparece en varias narraciones. En *Velero de tierra y mar*, Luis y Jorge se presentan a los Campeonatos Nacionales de Vela con su modesto velero Dragón Primero. Se consiguen un coche con un remolque para acudir al lugar de celebración del campeonato. Para ello, atraviesan en coche el país. Todo ello sin apenas recursos económicos, ya que «el Club Marítimo del Mediterráneo al que pertenecen Luis y Jorge es un Club modesto» (Amo, 1989: 32). Los dos amigos hacen un esfuerzo enorme para competir debido a que quieren demostrar que «la vela no ha pasado de moda ni pasará nunca, mientras haya buenos deportistas que gocen practicándola» (Amo, 1989: 37). En el fondo, los dos personajes sienten una conexión plena con el agua.

> Navegar a vela es otra cosa. Exige un conocimiento profundo del mar y de los vientos. Hay que conocer las corrientes marinas, escuchar el latido de las olas, adivinar los caminos del aire. Un velero avanza empujado sólo por la fuerza del viento, dejando atrás una estela muy blanca (Amo, 1989: 36-37).

En *Los Blok se embarcan* una regata en el embalse del Águila Negra es el punto de partida para el misterio que deben resolver en este libro los Blok. Alguien ha robado el *Invencible*, un velero de plástico último modelo de dos de los participantes, Pepe y Santiago. Además, Antonio ha desaparecido. Los niños deben resolver el misterio para que los dos regatistas puedan participar en la competición. Es significativo que gracias a este misterio los chicos descubren el mar. En especial el que siente más atracción es Antonio. «¡Huele a mar! […] El que está pintado en los mapas de la Escuela es muy soso. No huele a nada. Pero este barco viene del mar y trae el viento y las olas pegadas a la quilla» (Amo, 1975: 37). El chico sueña con embarcarse y navegar a vela. «¿Te has embarcado alguna vez, Tax? Yo, nunca. Pero me gustaría. Me gustaría mucho hacer un largo viaje por mar en un barco de vela… ¿Que ya no se viaja en barcos de vela? ¿Quién ha dicho eso? Yo sé que sí. Y espero que yo mismo, algún día…» (Amo, 1975: 37) Ante ello, Pepe y Santiago prometen embarcar a los Blok. «—¿No os habéis embarcado nunca? —pregunta Santi. —Nunca. —Esta tarde os daremos un paseo por el pantano. ¡Veréis que maravilla! Las velas hinchadas por el viento, el barco, que se desliza sobre el agua…» (Amo, 1975: 143) Como concluye Tere:

> Embarcarse en un barco de vela es mucho más emocionante y más bonito que montar en los caballitos de la feria. Mucho más que dar una vuelta en el burro del trapero. Mucho más que pasear en bicicleta. Mucho más incluso que lanzarse a toda velocidad por la carretera en un deportivo rojo (Amo, 1975: 144)

En *El abrazo del Nilo*[237], dos chicos españoles, Carlos Manuel y Antonio navegan a través del Nilo con la piragua *Secano III*, ya que participan en un proyecto educativo auspiciado por un organismo internacional en defensa de la ecología fluvial.

> Bajo el lema «Ríos del mundo» ofrecía la posibilidad de concursar para la realización de unos viajes de estudio por importantes vías fluviales del mundo entero bajo los auspicios de […]
> de la EIA. La Ecology International Association, con sede en Ginebra, que, como su nombre indica, se ocupa de estudiar, mantener y restablecer el equilibrio ecológico natural, amenazado por la civilización tecnológica […]
> Los concursantes debían preparar un detallado proyecto de viaje a lo largo del curso de un río, indicando nombre y lugar, duración del viaje, fecha prevista, etapas, medios de transporte, aspectos geográfico-científicos y socioculturales que serían estudiados

[237] Para Torrecilla en esta obra se refleja «de nuevo la inquietud por el cuidado de la naturaleza y los elementos que la integran pone de manifiesto una preocupación ecológica que se inició en aquellos años ochenta, con el fin de concienciar de la importancia de los ecosistemas, mantener o restablecer el equilibro ecológico natural, amenazado por la invasión incontrolada de la civilización tecnológica» (2015: 115).

> durante el recorrido, y enviarlo todo a la sede de la organización en la fecha prevista (Amo, 2008g: 23).

El proyecto de Carlos Manuel y Antonio consiste en navegar durante «6671 kilómetros de longitud situando sus fuentes en el Nilo Blanco y 6637 contando desde el Nilo Azul […]» (Amo, 2008g: 31-32) Un viaje por el Nilo que se convierte en una aventura para los protagonistas. «—¡Mil kilómetros en piragua por el Nilo! —¡Nos parecía un sueño cuando estábamos haciendo el proyecto! —Lo empezamos como una prueba deportiva, y se nos ha convertido en una estupenda aventura humana» (Amo, 2008g: 133).

Otros escritos que presentan la aventura en el agua son «Una aventura de Tere Bloc: Marineros de agua dulce» con el argumento de una carrera de barcas en el estanque del parque, «El fondo del mar» con el tema de la arqueología subacuática, «La balsa» con motivo de una inundación ocasionada por una tormenta o «El piragüista» sobre el descenso del río Sella. Todas las narraciones comparten un mensaje: «¡Cuántas cosas bonitas hay en el fondo del mar!» (*Bazar*, 560: 1).

Pero el mar o el río pueden representar un peligro, por ello hay que tenerles respeto. Un motivo temático que aparece en la obra de Del Amo es la riada[238], la crecida del río. En «La tormenta», durante las vacaciones en el pueblo se produce una tormenta que impide a Daniel, Elena y Juan cruzar por el río, así que deciden hacerlo por el puente. Entonces los niños son advertidos por el pastor del peligro de la riada.

> —Eso no es nada. Cuatro gotas sin importancia. Lo más fuerte vendrá ahora, cuando se forme la riada.
> Efectivamente.
> Al estallido de los truenos sucede ahora el estruendo del agua. La riada aparece de pronto, como una ola, como una pared de agua que se desploma desbordando el cauce del riachuelo e inundando el campo en las dos orillas. Arrastra el agua troncos, rocas, malezas y baja con tal fuerza que en el primer embite se lleva por delante los tablones medio podridos del endeble puentecillo (Amo, 1987b: 29).

En «Una noticia del periódico», se ven los efectos peligrosos de la riada que provoca severas inundaciones en Levante. «[…] remite la fuerza de la riada y empieza a descender el nivel del agua» (Amo, 1987b: 62). Sin embargo, «entretanto continúan la operación de salvamento de las numerosas personas que, aisladas por el agua, se encuentran en situación de peligro» (Amo, 1987b: 62). En *La casa pintada*, aparece de pronto la riada,

[238] Para Torrecilla el sentido simbólico de la riada es «el devenir de la vida, unas veces precipitado, otras pausado, pero siempre en movimiento, transcurriendo de principio a fin y dejando huellas y recuerdos que forjarán nuestra personalidad en un camino de autoaprendizaje» (2015: 134).

que pone en peligro a las personas que están cruzando el puente, ante la presencia de Chao y Li.

> Li, tan valiente, estaba gritando asustada:
> —¡Mira!
> Chao se volvió, contagiado por el miedo.
> El paisaje, tan apacible momentos antes, se había vuelto amenazador y terrorífico. Por el estrecho cauce del río, entre las vecinas montañas, avanzaba una increíble pared de agua, una masa de espuma que se abalanzaba rugiendo hacia el puentecillo.
> —¡La riada! —gritó Chao al darse cuenta de lo que ocurría.
> Las abundantes lluvias de los días anteriores y el deshielo, acelerado por el radiante sol de la mañana, habían provocado la repentina crecida del río.
> Durante unos instantes reinó un silencio de escalofrío. Enseguida estalló un grito, un alarido de pánico en el camino.
> Entre el rugir del agua y los gritos que lanzaban los de tierra firme, el pánico se apoderó de los que estaban cruzando el puente.
> Los que corrían hacia adelante chocaban violentamente contra los que retrocedían buscando refugio en el punto de partida. Algunos permanecían atónitos, incapaces de hacer movimiento alguno. Otros se agarraron a las barandillas y, en medio de la terrible confusión, muchos lanzaban órdenes que nadie seguía. La plataforma de bambú temblaba.
> La riada llegó al puentecillo.
> La crecida apenas alcanzó la altura de la plataforma. Los que se encontraban en el puente resistieron el embite agarrados a las barandillas, de modo que nadie fue arrastrado por el agua. El puente de bambú tembló al choque, pero resistió la primera avalancha, dando tiempo a que la gente empezase a despejar la plataforma.
> Un suspiro de alivio se escapaba ya de todos los labios cuando llegó una segunda avalancha.
> El agua arrastraba ahora rocas, ramas y árboles enteros, arrancados de raíz por la riada, que golpeaban con fuerza los pilares del puentecillo. Uno de los pilares cedió, se quebró por el centro el primer arco y parte de la plataforma saltó por los aires (Amo, 2008h: 106-108).

O en *Mao Tiang Pelos Tiesos* también aparece el peligro de la riada que, en este caso, pone a prueba la valentía y el coraje del protagonista, pues ante la riada *Mao Tiang* sabe defender la flor de loto que desea regalarle a la princesa Yin Li.

> De pronto, el rumor de la corriente se hizo más fuerte, anunciando una crecida del río tras la tormenta de la pasada noche. La avalancha no tardaría mucho en llegar al remanso, arrastrando barro, piedras, cañas y ramas.
> La Princesa estaba a salvo en la orilla, pero, en medio del río, la flor de loto peligraba.
> Mao reaccionó con rapidez ante esa prueba inesperada y se enfrentó al peligro con valentía. Se metió en el río y se puso de espaldas a la corriente, protegiendo con su cuerpo la flor recién nacida.
> Al principio el agua apenas le llegaba a la cintura, pero vino la avalancha, desbordó el cauce y avanzó levantando oleadas de espuma. La corriente se estrelló con fuerza sobre la espalda de Mao, saltó sobre sus hombros y le cubrió la cabeza […]
> Mao aguantó sin respirar apenas, firme en su sitio, con los pies hundidos en el barro y agarrado a unas cañas, frente a la flor de loto.
> Suerte que la avalancha llega y pasa con rapidez.

> Descendió la crecida y aparecieron de nuevo los remolinos negros y la cabeza y los hombros del chico.
> Y todos pudieron ver la flor de loto que Mao había protegido con su cuerpo. Ahora terminaba de abrirse gloriosa, y seguiría luciendo en el remanso y floreciendo todas las primaveras (Amo, 2009d: 85-87).

El mundo animal es un tema significativo dentro de la naturaleza para Del Amo. En su obra se aprecia como mensaje el amor a los animales. Esto se comprueba en que haya personajes que tienen como amigo a un animal, normalmente un perro. En *Fin de carrera*, Puck[239] es el perro del niño paralítico, al que Luis y Emilio conocen durante su viaje. Puck hace compañía al chico mientras los padres de este trabajan. «Un perrillo vulgar. Vulgar y feo. Pero ya sabe su historia. ¿No sería una bonita película la historia de un perrillo que se quedaba acurrucado y quieto durante horas enteras junto a su dueño enfermo, que era leal y lamía suavemente las manos de un niño?» (Amo, 1949: 215-216). Gracias al animal, Luis y Emilio conocen al niño del que se hacen amigos. En *Gustavo el grumete*, Flos acompaña a Gustavo durante su infancia. Cuando comienza a ir a la escuela, deben separarse, pero a la salida de clase amo y perro se reencuentran. En cambio, cuando Gustavo se hace grumete, el animal echa de menos a su amo.

> Gustavo estaba contento y triste Flos. Desde que vió [sic] a su amo subir al Delfín tan a menudo, andaba con el rabo entre piernas [sic] y la cabeza gacha, tan pegado a los talones del muchacho que a penas le dejaba caminar.
> —Lo siento, Flos. Tú no puedes subir.
> Y allí se quedaba Flos en el puerto, ladrando tan tristemente que no podía alegrarle Gustavo cuando a la vuelta del barco le acariciaba entre las orejas.
> —¡Vamos, Flos, no te enfades! Yo no tengo la culpa de que no puedas ser marino.
> Y le colocaba sobre las orejas su propia gorra de hule negro.
> —¿Lo ves, Flos? No te sienta bien (Amo, 1952: 38-39).

Tax es la mascota de los Blok. Antonio encontró al perro antes de mudarse al Barrio Nuevo. Lo había atropellado un taxi; el chico lo curó y le puso un nombre.

> Le atropelló un taxi, ¿sabes? Me lo encontré una mañana aquí mismo, con la pata destrozada. Daba pena verle. Se le hubieran llevado los laceros. Los del mercado me ayudaron a curarle. Y como apenas podía moverse los primeros días, tuve que traerle comida. Y, ¡claro!, nos hicimos amigos. Entonces pensé en buscarle un nombre que le fuera bien. Al principio le llamé Taxi, pero, ¡se armaba cada lío! […] Desde entonces se llama *Tax*. ¿Qué te parece? (Amo, 1972b: 16-17)

239 Hiriart: «[…] se me antoja que tiene muchas de las cualidades del perro de Julio Verne en *La isla misteriosa*» (2000: 70).

Como Antonio no puede acoger a Tax en su nueva casa, llega a un acuerdo con Rafa: compartir la propiedad del perro, aunque este se quede en su casa.

> —Tax puede vivir en mi casa —dice Rafa—. Mis padres me dejan hacer lo que quiera, siempre que sea razonable, claro está, y tener un perro es lo más razonable del mundo.
> Antonio no parece muy satisfecho con la solución, pero como no queda otro remedio…
> —Bueno —acepta al fin—. Pero el perro es mío. ¡No lo olvides! (Amo, 1972b: 110).

En *Chitina y su gato* la mascota del relato en esta ocasión es un gato. «Chitina tiene un gato. Es casi negro como el carbón, y casi listado, como un tigre. Por eso se llama Casi» (Amo, 1976). La niña y Casi son amigos. «Chitina y Casi son muy amigos. Están todo el día juntos» (Amo, 1976). Por eso Chitina se da cuenta pronto de la desaparición de Casi, y acude a su búsqueda.

En *Animal de compañía*, Ñak es el perro perdido de Sofi. La niña pone mensajes en la calle para que le ayuden a encontrarlo. Mario que lee uno de estos mensajes siente envidia del amor que la niña demuestra por su mascota. «"¡Ayúdame a encontrar a Ñak, porque lo quiero mucho!" Mario relee el anuncio de cabo a rabo, emocionado. Con el papel en la mano, piensa: "Menuda suerte tiene Ñak, Sofi lo quiere muchísimo"» (Amo, 2008i: 15).

Una forma de amar a los animales es su estudio por parte del investigador, como se ve en *Montes, pájaros y amigos*. Martín González se traslada a vivir al monte durante una temporada para estudiar el vuelo de las aves con el fin de diseñar nuevos aviones.

> Eso es lo que intenta Martín: aprender de los pájaros observando la forma de sus cuerpos; la línea de sus colas; el tamaño de sus alas y su modo de volar para diseñar aviones cada vez más rápidos y seguros.
> Por eso se pasa tantas horas mirando al cielo con los prismáticos, consultando una guía de aves que siempre lleva consigo y tomando notas en su cuaderno de campo (Amo, 2011e: 43-44).

En «Miel y ciencia» los alumnos de quinto son instados por la maestra de la asignatura de Ciencias a que traigan seres vivos, sin hacerles daño, para su estudio en clase.

> —¿Y seres vivos? ¿Nadie ha traído seres vivos?
> La maestra explica:
> —No se trata de matar, sino de buscar y observar seres vivos como escarabajos, hormigas, mariposas, avispas, moscas… Todos los insectos valen. ¡Pero, eso sí, vivos!, para que sigan viviendo en libertad una vez que los hayamos observado y estudiado en clase (*Mini Dominical*, 68, 5-VI: V).

Victorina tiene la idea de untar una rebanada con miel para atrapar varios insectos sin causarles ningún daño. Gracias a ello, «por esta vez la fauna de la zona se ha salvado. Y las investigaciones de los de quinto, también» (*Mini Dominical*, 68, 5-VI: V).

Varios relatos enseñan a proteger a los animales. En «La pecera» Manoli recibe de regalo un pez colorado. «Ahora tienes que cuidarlo mucho» (*Bazar*, 541: 14). En «Yolanda y Tin», un niño da una lección de amor a Yolanda cuando la niña ve al muchacho jugar con su perro.

> —¡Fíjate! A éste me lo encontré yo en la calle, tiritando de frío y con una pata rota. No sabía saltar, ni ponerse de pie ni dar la mano. ¡Ni siquiera se llamaba Tin! Yo le he cuidado, yo le he enseñado. Ahora es mi compañero. Me acompaña a todas partes, me ayuda, me defiende si es necesario. No basta comprarlo. Además hay que quererlo.
> —¿Quererlo?
> —Sí —dice el chiquillo—. Hasta que ya no sea «un perro» sino «tu perro». Eso es lo importante (*Bazar*, 551: 7).

En «El gato de Conchita» la niña confunde a una cría de tigre con un gato, dedicándole sus atenciones. O en «Chupetín y su perro», este salva la vida de Chupetín y tía Ramona de un incendio. Gracias a ello, Ramona «ama mucho a los niños y a los animales» (*Bazar*, 549: 15).

Salvar o proteger a los animales conlleva a veces una recompensa para los personajes[240]. En «El jalmeso», Majut pesca a un pececito de esta clase que le pide que le salve la vida y le suelte.

> —¿Qué piensas hacer conmigo?
> —¡Comerte! —responde Majut.
> El jalmeso se asusta más todavía. Y vuelve a suplicar:
> —¡No me comas! ¡Soy tan pequeño y tú tan grande que aunque me comas no se te quitará el hambre! ¡Devuélveme al mar! ¡Yo era tan feliz nadando bajo las olas! Si me dejas libre, yo seré tu amigo y sabré devolverte el favor. Si alguna vez te ves en un apuro no tienes más que llamarme. Yo acudiré enseguida y te ayudaré. Te lo prometo (Amo, 1986: 17-18).

Pasado el tiempo el jalmeso, al que Majut perdona finalmente la vida, salva a su amigo de la guerra. En «La novia del vestido verde» el hijo pequeño del zar encuentra a una rana como novia. Pero lejos de arredrarse decide agasajarla. El zar les impone tres pruebas a las amadas de sus hijos, de las que solo sale victorioso el pequeño. En el baile real, cuando

[240] Morote y Labrador hablan del «motivo del animal agradecido» que para ellos se remonta a Propp y a los hermanos Grimm, siendo un motivo propio de los cuentos tradicionales (Morote y Labrador, 2010: 302).

la rana llega al palacio, el pequeño la besa, gracias a lo cual, se convierte en una «bellísima mujer ataviada con un vestido verde» (Amo, 1986: 78). También reciben ayuda personajes por ayudar a los animales en «Lanka y el elefante», en donde una niña de Sri Lanka es ayudada por su amigo el elefantito, en «Los elefantes: Una aventura del capitan Santiago» [sic] en donde los hombres del capitán son salvados del tigre por los elefantes y en «Los monos: Una aventura del capitan Santiago» [sic] en el que aquellos ayudan a la expedición a coger cocos gracias a que estos les salvan la vida en el mar.

Es frecuente la denuncia de la caza de los animales. En «Colmillos de elefante» el elefante que conduce la manada se enfrenta a los cazadores para defender al resto de animales. El elefante critica el afán por cazar del ser humano. «Cazar cuando se tiene hambre, pase. Una pieza de vez en cuando. Pero matar así, a lo tonto…» (Amo, 1987: 100). El animal no entiende a los hombres. «¿Hombre? ¿Balas? ¿Calibre? El elefante, tan grande y sabio como es, no entiende lo que dice el extraño animal, que continúa explicándole despacito, como si le creyera tonto: —Le repito que yo no soy un mono. Soy un hombre. Un cazador» (Amo, 1987: 91). En «Cazando osos: Una aventura del capitan Santiago» [sic] este decide salvar la vida de dos oseznos. «¡No los mates! Son pequeños y muy graciosos. Los llevaré a la casa de fieras, en España, y los niños serán sus amigos. Les darán pan y golosinas» (*Bazar*, 531: 4). En «El conejo fantástico» un cazador inventa la historia de un conejo que le roba los cartuchos de su escopeta para poder ir al monte sin necesidad de cazar. «¡En adelante podrá seguir yendo al monte, paseando, viendo los animales y los pájaros sin tener que matar a ninguno!» (*Bazar*, 551: 15). Pues, piensa: «¡Es tan bonito ver volar a las palomas! Las liebres ¡corren con tanta rapidez! Las perdices ¡son tan graciosas! Da pena matarlas. El cazador vuelve a colgarse al hombro la escopeta y sigue caminando. Tan contento» (*Bazar*, 551: 14). En «El cervatillo» se denuncia la caza furtiva durante la época de veda. Gracias a una familia un cervatillo que se ha quedado sin madre salva su vida.

> Sin duda, unos cazadores furtivos entraron en el coto y cazaron a una hermosa cierva. Su hijo el cervatillo, corrió asustado, tratando de seguirla. Así, perdido, cansado y hambriento, llegó hasta la puerta de la casilla de los peones camineros.
> —Si no llegáis a encontrarle vosotros, se habría muerto. No hubiera podido sobrevivir solo en el bosque (*Bazar*, 558: 5).

En *Montes, pájaros y amigos*, Martín comprueba que se está envenenando a las aves del monte. Ello unido a su caza puede provocar la extinción de las diferentes especies.

> Si la bandada, diezmada por el veneno, tiene que sufrir después el acoso de los cazadores, pocas palomas llegarán sanas y salvas a la invernada y menos aún serán las que regresen en la primavera a anidar por estos parajes. De no tomarse medidas eficaces de protección, en poco tiempo desaparecerán los pájaros. ¿Qué sería del bosque sin el chiar de las golondrinas, sin el canto de los cucos, sin el silbido de los mirlos? (Amo, 2011e: 57)

A pesar de los esfuerzos de Martín, ni los lugareños ni las autoridades locales le ayudan a poner solución al problema de subsistencia de las aves en el campo.

> Hasta ahora han sido inútiles mis esfuerzos. Tengo que reconocerlo. No conseguí que se adoptaran las medidas especiales de protección para las aves de la zona que el envenenamiento masivo que las ha diezmado este verano exigía. He fracasado por completo (Amo, 2011e: 71).

En la novela los adultos no desean comprometerse (los lugareños) o no quieren (los cazadores) porque no les conviene. «Las voces de los cazadores suenan cada vez más fuertes e indignadas» (Amo, 2011e: 77). En cambio, los niños Pedro Chico y María Sola consiguen con sus ideas salvar a las aves.

En *Tranquilino, rey*, este no quiere participar en la cacería del oso pardo, no por temor, sino porque considera la caza innecesaria.

> Tranquilino rey, que no había podido negarse a asistir a la cacería como invitado, se había ido quedando rezagado, sin importarle las miradas burlonas de los demás cazadores que lo tachaban de cobarde. La verdad es que no le gustaba derramar sangre y tenía la suerte de que a Rosalía le bastase con un manto de fina lana para abrigarse (Amo, 1990c: 38).

En *La cometa verde,* Ana quiere coger una mariposa, pero su hermano César la retiene. Le explica que, si se coge a una mariposa, esta pierde el polvo que le permite volar.

> —¡Eh, no la caces!
> Aviso inútil. Volando, no hay quien la atrape, pero cuando se posa sobre la flor morada de un cardo y Ana se acerca despacito, César detiene a su hermana:
> —¡Quieta! —murmura bajito para no espantar a la mariposa.
> —¡No la iba a cazar! Sólo quería acariciarla —protesta Ana.
> —Pues no eso. Si la tocas y le quitas el polvillo de oro que tiene en las alas, ya no puede volar.
> César lo sabe todo. Y lo que no sabe, se lo inventa.
> No es polvillo de oro lo que las mariposas tienen en las alas, pero sí que lo necesitan para volar. No se debe tocar.
> Ana cierra la mano y abre la boca:
> —¡Ah! —dice de nuevo. Y se contenta con mirar la mariposa desde lejos (Amo, 2008j: 20-21).

La propuesta de cultivar la tierra para evitar la caza aparece en varias narraciones. En «Piel de león»[241], Dongo propone como alternativas a la guerra, el cultivo. «—¿Qué vamos a comer cuando se nos acaben los alimentos? —Tendremos siempre lo necesario. La sabana es grande. La selva es grande. Cultivaremos todas las tierras de las orillas de la laguna, de modo que jamás nos ataque el hambre» (Amo, 2010b: 57).

> Dejaremos un espacio libre para que todos los animales de la sabana y de la selva, los monos, los elefantes, las gacelas, las jirafas, las cabras, los leones y hasta los chacales, puedan acercarse al agua. Regaremos los campos y conseguiremos buenas cosechas. Recogeremos hasta el último grano… (Amo, 2010b: 58-59)

«La lanza y el arado» es un relato sobre el origen de la agricultura. Tor quiere impedir que se ataque a otros poblados debido a la escasez de alimentos.

> —Pero, sin bisontes, ¿qué haremos nosotros? —se lamentó Tor.
> —Pasar hambre —respondió el viejo rastreador, lanzando una mirada al paisaje amarillento […]
> —Se pueden comer otras cosas, cuando falta carne —replicó Tor, tratando de buscar una solución que no supusiera tener que utilizar contra otros hombres las armas que hasta entonces habían dirigido contra los animales.
> —¿El qué? ¿Unas cuantas frutas, algunos granos? Hay que pasar todo el día en el bosque para conseguir un puñado de nueces o unas espigas. No es bastante para alimentar a toda la tribu (Amo, 1987b: 55).

Sin saberlo, Tor hace un surco en la tierra con una lanza del que crecen espigas. Descubre el cultivo, una forma de alimentación con la que evitar la caza. Además, se le da una finalidad pacífica a un arma, como la lanza, que sirve de herramienta para arar la tierra de la que sacar alimentos.

> Eso significaba que bastaba arañar la tierra, echar granos en el surco, cubrirlas con una ligera capa de tierra y esperar el buen tiempo para recoger el fruto. Una lanza valía para realizar el trabajo.
> La repetición del hecho en años sucesivos convenció a la tribu de la verdad de las explicaciones de Tor. Ya no tendrían que depender exclusivamente de la caza para alimentarse. Una lanza se había convertido, de arma, en instrumento al servicio del hombre: había aparecido el primer arado del mundo (Amo, 1987b: 57).

Los animales temen a las personas adultas, por ello no quieren tratar con los seres humanos. En *Fin de carrera* el director de cine Le Blanche se encuentra atrapado en la

[241] «Este cuento encaja perfectamente en la tendencia ecologista actual de la literatura infantil y juvenil. La autora muestra que el hombre y su ambiente son un todo, cuya finalidad sería la de acabar con el hambre secular que sigue arrastrando en el siglo XXI el continente africano» (Morote y Labrador, 2010: 300).

carretera por un rebaño que le entorpece la circulación. Entonces, afirma: «¡Estúpidos animales!» En su mente práctica los animales resultan un incordio. En cambio, los niños son una excepción; los animales dialogan con los pequeños. En «Piel de león», este no quiere hablar con los humanos[242].

> —¿Humanos? Entonces no puedo seguir hablando con vosotros. Sólo puedo rugir […]
> —Somos humanos, pero pequeños […]
> —No me pongo de ninguna manera, pero tengo que callarme. Los humanos no deben saber que los leones hablamos —Y ruge de nuevo.
> —¡Pero nosotros ya te hemos oído! Y no nos dan ni pizca de miedo tus rugidos.
> —Eso ya lo veremos. —Y lanza un concierto de rugidos (Amo, 2010b: 29-30).

En «Don oso en la ciudad» este decide irse a vivir a la ciudad con los hombres.

> A don Oso le interesa, sobre todo, sus historias sobre la ciudad. Se la imagina preciosa, con sus calles anchas, sus casas altas y sus grandes comercios. Luces, ruido y movimiento por todas partes. Así es la ciudad […] No piensa regresar a su guarida del bosque. Irá a la ciudad. Está decidido (*Bazar*, 556: 4).

Pronto descubre que hay que trabajar para poder alimentarse. Su experiencia con las personas es tan amarga que don Oso decide volver a la naturaleza. «¡Al monte! ¡De donde nunca debía haber salido!» (*Bazar*, 556: 5).

Los animales a veces se comportan mejor que los seres humanos. En «El espantapájaros» las golondrinas saben ver la soledad de aquél, así como sus sueños de libertad. «¿Quisieras volar y te agachas hacia el suelo? ¿Acaso tienes miedo?» (Amo, 1987b: 25). Las aves deciden ayudar al espantapájaros.

> ¿Quieres volar? Pues, ¡vuela! No le culpes al viento. No importa que la cometa vuele al primer soplo y tu [sic] no hayas logrado aún tu deseo. ¡Prueba de nuevo! ¡Levanta la cabeza! ¡Ahueca las alas del sombrero! ¡Extiende los brazos! ¡Empínate! ¡Recoge el viento en tu chaqueta y arráncate del suelo! ¡Ahora!
> La golondrina abrió las alas y echó a volar sin volver la cabeza. Se oyó un chasquido —el último— y el palitroque se rompió. El espantapájaros ascendía con los brazos abiertos y poco después volaba ya tan alto que parecía una más —la más grande, la más fuerte—, en la bandada de golondrinas viajeras (Amo, 1987b: 25).

[242] Torrecilla, en cambio, considera que «se consigue cierto grado de conciliación entre el mundo de los humanos y el reino animal» (2015: 99).

Ayudan a otras especies animales. En «Colmillos de elefante» este da una lección al sacrificar sus dos colmillos de marfil a cambio de que los cazadores respeten la vida de los demás animales[243].

> ¿Quién le va a obedecer y respetar ahora, si ni siquiera puede barritar? La manada le abandonará. Va a quedarse solo. Pisotea la hierba de la orilla, casi sin ganas de bañarse. Pero, de pronto, oye un chapoteo a su alrededor. Son los elefantes de la manada que lo rodean, lo abanican con las orejas y le obligan a entrar con todos en la laguna […] El elefante sin colmillos se siente ahora más compañero y menos conductor de la manada (Amo, 1987: 109 y 111).

En «Agencia de viajes» los canguros montan una agencia para llevar al resto de animales de turismo con todos los servicios incluidos, transporte y habitación. En «Dos valen más que uno» el hipopótamo y el pájaro unen sus fuerzas para ayudar al resto de animales, pues «cuando llegaron los cazadores, fueron ellos dos los que dieron la señal de alarma, mucho antes de que pudiera verlos la jirafa. Y todos se pusieron a salvo» (*Bazar*, 559: 5).

Otras veces brindan su ayuda a los hombres. En «Plumas de pingüino», Alk que va a la deriva en un témpano es acogida por varias especies de animales que la quieren salvar a su modo. Primero las focas quieren adoptarla creyendo que es una cría de su especie. «Tomándola al fin por una verdadera foca se empeñan ahora en que se lance al agua junto con todas ellas» (Amo, 1987: 62). Luego, los pingüinos creen que es uno de ellos. «Pero como ya lo han cuidado y alimentado tanto tiempo lo aceptan como es y tratan de sacar el mejor partido posible de su extraña cría» (Amo, 1987: 72). En «Los delfines» estos ayudan a la Reina del Mar a encontrar el collar que ha perdido. «Por eso saltan y se zambullen, sobre las olas y entre la espuma, sin parar un instante para buscar las perlas de la Reina del Mar» (Amo, 1987b: 41). En «La batalla de los pájaros» estos ayudan al paje a llevar comida al rey.

O pueden enseñar lecciones a las personas. En «Romualdito en el zoo» este comprende por los animales del zoo que no debe ser egoísta. En «Nac y el hermanito», María Rosa encuentra a Tomasín gracias a su perro descubriendo que «no hay que despreciar ninguna ayuda» (*Bazar*, 555: 5). En «Pérez en el circo» el payaso Nicanor aprende a hacer más divertidos sus números debido a la ayuda del ratoncito Pérez. En «Pizca y Gris» dos perros enseñan a sus respectivos amos, Toni y Julita, que no deben pelearse. En

[243] «En general, se acentúa el valor de la vida de los animales enfrentados a los cazadores que se enriquecen unos a otros con la venta de colmillos y pieles» (Morote y Labrador, 2010: 301).

«Tempestad en los Andes» gracias a su rebaño de llamas la indiecita Xchecla encuentra el camino de la escuela. En «La liebre», gracias a este animal un grupo de chicos descubre una gruta con estalactitas y estalagmitas. En «San Roque y el perro», el animal enseña a su señor, el caballero Gotardo, a ser caritativo con San Roque, que se encuentra enfermo. «—Apártate —le dijo Roque—. Soy un apestado. Si te acercas tú también te pondrás enfermo. El caballero Gotardo estuvo a punto de huir, pero pensó avergonzado: —Mi perro es más caritativo que yo. Y se quedó a cuidarle» (*Bazar*, 572: 10). En «San Antonio de Padua», los peces escuchan la predicación del santo, a diferencia de los hombres.

> «Bueno —dijo Antonio—. Como los hombres no quieren oír la palabra divina, hablaré a los peces».
> Antonio se fue a la orilla del mar y empezó a predicar a los hermanos peces, recordándoles la grandeza y misericordia de Dios. Poco a poco los peces se fueron acercando a la orilla. Sacaban la cabeza del agua y parecían escuchar con mucha atención.
> Las gentes de Rimini, admiradas del prodigio, suplicaron a Antonio que volviera a la ciudad para hablarles de Dios (*Bazar*, 586: 5).

En «El perro azul», el dibujo de un perro azul regalado por el compañero de la infancia llena de esperanzas a la narradora escritora. «Me dio mucha pena el primer adiós. Pero el perro azul me lamió la mano por primera vez y descubrí que nada se pierde del todo, que detrás de cada despedida nos aguarda un nuevo encuentro, y detrás de cada tarea cumplida, una nueva ilusión» (Amo, 2001: 15).

También las personas pueden llegar a comportarse tan bien como un animal de compañía. Así, se ve en la obra homónima. Mario decide convertirse en la mascota de don Gerardo. Como le dice, puede comportarse como el mejor de los perros.

> Al leer el anuncio empecé a pensar que yo podía ser un buen animal de compañía. Mejor que un perro. Sé correr y jugar y recoger un palo y ladrar de tres modos distintos, a gusto del amo: ¡Bua! ¡Guau! ¡Hauuuu! Bueno… Todavía no me sale muy bien, pero ensayando… Sería como un juego. Yo jugaría a ser animal de compañía y usted jugaría a ser el amo (Amo, 2008i: 47).

La ironía de la obra es que en este caso el animal de compañía no pertenece a una especie animal sino que es un niño. Este llena la soledad de un anciano y la suya propia comportándose como el mejor de los animales.

Dentro de la naturaleza son significativos los motivos temáticos de la escalada y la excursión como actividades que posibilitan el contacto de los personajes con el medioambiente. A la autora le interesa la escalada por su semejanza con la vida. Entiende

Del Amo que hay que vivir en el presente, sin miedo al futuro. «Hay que olvidarse del peligro, y hasta del deseo de alcanzar la cumbre, y vivir a fondo cada instante de la escalada» (Amo, 2007b: 80). Es decir, «disfrutar cada instante de la escalada, vivir a fondo cada momento de la vida: ese es el secreto» (Amo, 2007b: 80). Se distinguen dos conceptos importantes: *grupo* y *nudo*. El *grupo* tiene que alcanzar una meta. Es imprescindible la unión del grupo para el cumplimiento de la misión mediante la ayuda solidaria de todos los miembros entre sí. El *nudo*[244] es la parte de la cuerda que sostiene a todo el grupo mediante la cordada. Esto se ve bien en *El nudo*, cuya tercera parte se titula «La escalada»[245]. En ella se narra la escalada a Peñablanca por Gonzalo, María y Agustín. Gonzalo y Agustín tienen ya amplia experiencia, pero María es casi una novata. En la narración se transmite el amor a la naturaleza. «La chica se había entrenado y amaba la montaña» (Amo, 2007b: 78) o «el espléndido panorama que se divisa desde lo alto compensa el esfuerzo de la escalada» (Amo, 2007b: 91). Pero sobre todo se hace hincapié en el grupo que da y requiere ayuda.

> Y aspirar después despacio el aire puro de las cumbres para apropiarte de todo lo que te rodea: la resistencia de la roca que palpas, la suavidad del musgo que mitiga los arañazos, la cuerda que te asegura, la presencia de los compañeros de cordada que te acompañan, siempre dispuestos a dar y recibir ayuda… (Amo, 2007b: 80)

En los momentos de peligro, hay que pensar siempre en el grupo, y no en uno mismo. «María sabe que Agustín, delante, y Gonzalo, detrás, harán todo lo posible por retenerla; pero si no se dan cuenta del peligro en el que se encuentra, si no consiguen ayudarla a tiempo, por su culpa correrá un grave riesgo todo el grupo» (Amo, 2007b: 82). Gracias al nudo[246] de la cordada el grupo se mantiene unido. Así, se ve en varios testimonios. «Agustín y María podrían ya tocarse con las manos, pero ni el uno ni la otra sueltan la

244 Para Rodríguez el nudo es «el motivo por el cual todos nos sentimos de alguna forma unidos a alguien o a algo» (2004: 366).

245 Rodríguez incide en que «*La cordada* aborda el tema de la escalada, deporte que la autora ha practicado» (2004: 380). Moreno destaca en esta narración los temas de la naturaleza y la amistad en varios momentos. A continuación, se selecciona una de sus citas: «El premio al esfuerzo deportivo del escalador está en la posibilidad de contemplar paisajes maravillosos. La necesidad del grupo y el valor de la amistad se plasma en la mutua comprensión y ayuda. La complicidad es un nivel distinto de comunicación. Es una comunicación que no necesita palabras. Es la experiencia de vivencias compartidas e igualmente sentidas» (2006: 114).

246 Para Moreno la cuerda es un símbolo. «La cuerda con los nudos adecuados, en los lugares y momentos precisos, sujeta, afirma a cada uno y une a todos» (2006: 114). Y concluye: «En la obra de Montserrat del Amo la cuerda cobra un singular y variado relieve debido a su aparición en relatos muy distintos, simboliza la tensión de la vida, la herramienta de trabajo y la unión y la fuerza de los escolares» (2006: 475).

cuerda, porque no es el contacto físico, sino la cuerda, lo que de verdad los une y ayuda en la escalada» (Amo, 2007b: 86).

> El viento hace temblar la cuerda que la enlaza a sus amigos. No puede verlos, pero sabe que Agustín está por encima de ella y Gonzalo siguiéndola más abajo, a poca distancia.
> Ya no se siente sola, pegada a la roca, inmovilizada por el pánico, sino enlazada con sus compañeros que pueden evitar su caída libre con ayuda de la cuerda, sujeta en uno y otro extremo por manos expertas que aguantarían el tirón si acaso llegasen a faltarle las fuerzas.
> La cuerda es mucho más que un recurso técnico, una parte del material necesario para la escalada, como las botas especiales, los pantalones de lona, los mosquetones o los clavos. No son solamente treinta metros de cuerda en buen estado que enlazan a tres escaladores a intervalos de quince metros. La soga, transformada en elemento esencial de la cordada, parece adquirir vida propia, es capaz de transmitir mensajes sin palabras. Vincula, en el esfuerzo común de estos instantes, no solo a los que ahora abordan la subida, sino también a los que antes la intentaron, fracasando o coronando con éxito la cima. Y también a los que allá abajo, en el campamento base, siguen con los prismáticos las incidencias de la escalada, dispuestos a intervenir en caso de que hiciera falta un salvamento (Amo, 2007b: 83-84).

En otros escritos también se destaca la unión del grupo en la escalada. «La compenetración de sus componentes es una de las condiciones precisas para el buen éxito de la escalada» (*Banda Azul*, 17). La importancia de la cordada. «La cuerda es la seguridad del montañero. De esos cincuenta metros de cáñamo o de perlón trenzado depende muchas veces la vida del escalador» (*Banda Azul*, 17).

> ¡La cordada! ¡No, no está sola! No es sólo su pie el que resbala, no es sola su mano la que falla. Es toda la cordada […] Maribel ha sentido que toda la cordada —Jacinto, Hilde, Paco y también los del campamento-base, y todavía más, una gran muchedumbre humana— estaba a su lado, en la pared norte de Peña Blanca, ayudándola y, al mismo tiempo, dependiendo de ella.
> Nunca hasta este momento había comprendido Maribel toda la ayuda y la carga de la cordada, el apoyo y la responsabilidad del hermano, la alegría y la exigencia de una tarea común. Cualquier tarea. Escalada o trabajo. Porque la vida no es más que una inmensa cordada en ascensión esperanzada y difícil (*Banda Azul*, 17).

Y la ayuda de los miembros.

> —¡Ségor! ¡No te muevas! ¡Te ayudaré! —dice procurando que el tono de su voz no refleje su temor […]
> No podrá encontrarla solo. Es preciso que Titul descienda más aún, hasta situarse por debajo y ofrecerle los hombros como seguro apoyo. La operación requiere tiempo y el jadeo se hace por instantes más entrecortado y angustioso. ¿Llegará a tiempo para evitar su caída? (Amo, 2000: 42).

Además de la escalada hay otras actividades deportivas, como el senderismo o el montañismo, que potencian la conexión con el medioambiente. En *Pistas para los Blok* el grupo de chiquillos sube andando la montaña más alta de Villaperales para tratar de resolver la desaparición de Vicentito. «Desde allí se contempla un magnífico panorama» (Amo, 1974: 85) El espectáculo les hace olvidar la finalidad de la caminata. «Pero el verdadero fin de la excursión no era caminar monte arriba respirando aire puro, ni gozar de vistas maravillosas, sino tratar de resolver el asunto que tienen ahora entre manos los Blok, que cada vez resulta más complicado» (Amo, 1974: 85). En *Montes, pájaros y amigos* Martín emprende una marcha con Pedro Chico. «Se trata esta vez de llegar a la Garganta del Romeral y acampar bajo Peña Blanca todo el tiempo que sea necesario para aprender las lecciones de las águilas, maestras de vuelo» (Amo, 2011e: 48). Allí, el investigador, que procede de la ciudad, se queda deslumbrado ante la visión del monte. «La vista es preciosa. Martín se detiene a contemplar el espléndido panorama» (Amo, 2011e: 52). Por ello, «lanza una mirada en semicírculo exclamando admirado: —¡Grandioso, bellísimo, impresionante!» (Amo, 2011e: 53) En «Aquel pino» la narradora desea permanecer en la cumbre del monte ante la visión de la naturaleza, por eso planta el pino que ha encontrado y que le ha servido de bastón durante la ascensión.

> Quisiera quedar siempre aquí (las estrellas, las primeras estrellas comenzaban a salir). Ya sé que no es posible. Mi compañero de ascensión velará por mi [sic] Mi compañero de ascensión (su mano, su mano firme que olía a viento y a sol acariciaba mi corteza áspera) contará a cuantos lleguen aquí la locura de la cumbre. Y nosotras, cuando la veamos desde la ciudad, firme entre las rocas del picacho, haremos más decidido el andar y más alegre la vida (*Semilla*, 21: 23).

También en el senderismo es necesario que el grupo se anime entre sí, cuando algún miembro se desanima. Así en «Oxígeno y bocadillos», «—Entonces, ¿en marcha? —En marcha. —¿Al galope? —Al galope» (*Molinete*, XV, 3: 6-7). Y que se ayuden entre sí los compañeros. En «La cantimplora» Martín ayuda a Manolo en la escalada con deportividad cuando sus compañeros habían desconfiado de él.

> —¡De prisa, la cuerda!
> Ata un extremo a su cintura, y asegura el otro al tronco de un viejo pino. Desciende lentamente y una vez junto a Manolo ve que, gracias a Dios, no tiene nada importante. Sólo unos rasguños, y el susto consiguiente (*Valentín Tin-Tan*, 160).

Por supuesto, se denuncia la falta de deportividad haciendo trampas. En «Una aventura de Tere Bloc: La excursión», los Blok organizan una excursión en la que pillan a Jorge y

su grupo haciendo trampas. Como dicen: «Hay que tener espíritu deportivo, y jugar con lealtad», pues «lo importante no es ganar, sino participar en la excursión».

También la excursión posibilita el contacto con la naturaleza. En *Álvaro a su aire*, el protagonista acude con su clase a la sierra. «Marcha a pie por la montaña. Y ya en la cumbre, podrán observar el vuelo de los pájaros, ver plantas, escalar rocas, jugar, beber agua del arroyo, comer…» (Amo, 2013b: 35) Y en *Animal de compañía* Mario le pide al señor Gerardo que haga de guía de su clase por el parque para que les enseñe los árboles y pájaros. «Ahora están todos muy alborotados, proyectando una excursión de un día entero […] Y usted a la cabeza de toda la patulea, nombrando árboles, jugando con las ardillas y sorprendiendo a los pájaros» (Amo, 2008i: 121).

La naturaleza es uno de los temas más importantes en la obra de Del Amo. Destaca el mensaje de protección para las futuras generaciones o el hermanamiento de culturas diferentes. Dentro del tema hay que incluir el del mar que aparece de forma recurrente como un elemento idealizado por los jóvenes protagonistas. La escalada y el senderismo son actividades que acercan a la naturaleza. La naturaleza es amiga, aunque en ocasiones puede ser un peligro como en el motivo de la riada. Aunque el ser humano pueda controlar algunos de sus elementos, nunca puede conocerla del todo, ya que la naturaleza es algo superior al ser humano. Pero es su mundo, y debe ser conservado y transmitido a las futuras generaciones.

## Orígenes

El tema de los orígenes es clave en la obra de Montserrat del Amo[247]. La autora acuñó un término propio para referirse a ellos, *la memoria de la tribu*. A continuación, se ofrece la definición que formuló la propia escritora.

> Tal vez para sorpresa de muchos me atrevo a afirmar que también interesa a los niños y jóvenes el relato de las historias familiares, de lo que yo he dado en llamar «la memoria de la tribu», más aún si se refieren a acontecimientos y personas pertenecientes a dos o tres generaciones anteriores, siempre que se transmitan de modo directo y objetivo y en ocasión propicia, presentándolas como estampas vividas y no como ejemplos que deberían ser imitados (Amo, 2006c: 228-229).

De acuerdo a estas palabras, *la memoria de la tribu* se podría definir como la transmisión del recuerdo conservado de los orígenes a las generaciones venideras a través

247 Moreno afirma: «Para vivir el presente que proyecta el futuro es necesario el conocimiento del pasado, la historia, maestra de la vida, nos ayuda en ese cometido» (2006: 489).

de la narración (palabra). Para la escritora, la importancia de *la memoria de la tribu* es que sirve de lazo o unión entre las generaciones de una familia o grupo. «Compartir el pasado a través de la palabra reconcilia a las distintas generaciones, estrecha los lazos familiares o amistosos y restablece la comunicación entre personas distanciadas por los años» (Amo, 2006c: 229). Por ello, se entiende que la autora incorpore en varios títulos la narración oral de *la memoria de la tribu*. Se han encontrado dos formas de tratamiento.

Primero *la memoria de la tribu* en un sentido más amplio como la transmisión de los recuerdos (pasado) de una familia (colectivo) o de una persona (individuo). Aparece en la literatura más realista de la autora. En *Patio de corredor* aparece ejemplificada en los recuerdos individuales del padre de familia que transmite sus recuerdos a sus hijos. A través del padre de Maruja, Macario, se significa la importancia de transmitir a las generaciones venideras el pasado. Macario se convierte en un narrador espontáneo cada verano en el patio de corredor.

> Queda demostrado que la popularidad del señor Macario rebasa las fronteras del patio. Se la había ganado, y la había mantenido viva, contando historias en el corredor las tardes de verano. Basaba sus relatos en sus propios recuerdos, en los sucesos de su niñez en ese mismo patio y en esa misma ciudad. Era sorprendente que de un panorama tan limitado pudiera sacar tantas y tan interesantes historias (Amo, 2009b: 124).

La transmisión de la memoria a las generaciones siguientes se observa en el interés de los niños porque el señor Macario les narre su vida, especialmente su niñez. «En principio, hablaba sólo para sus hijos, pero pronto se fueron acercando otros chicos del tercer corredor, los del patio y hasta muchos de las casas vecinas, sin que faltaran unas cuantas personas mayores con sus sillas a cuestas para escucharle» (Amo, 2009b: 124). Pero los niños se van sustituyendo los unos a los otros. «Claro que los oyentes eran nuevos. Los chicos desaparecían del corro a medida que iban creciendo y otros más pequeños les sustituían, como Pepito había sustituido a sus hermanos mayores, y el interés se mantenía vivo verano tras verano» (Amo, 2009b: 126).

Maruja desea huir de sus orígenes familiares de los que se avergüenza. En varios momentos se refieren los deseos de escapada de la joven.

> «Pasos de chica que sabe adónde va». Ojalá fuera cierto, porque estaba a punto de dar un paso definitivo. Si se quedaba allí, acabaría siendo tan chismosa como la mujer del taxista, tan amargada como la Eladia, tan mezquina como la portera y tan vulgar como cualquiera de las vecinas del patio de corredor donde vivía. Tenía que irse lejos, para llegar lejos (Amo, 2009b: 79).

También:

> Ni siquiera era capaz de recordar cuándo se le había ocurrido por primera vez la idea de marcharse, de abandonar para siempre el barrio en el que había nacido, el patio de corredor y la familia para abrirse camino por sus propios medios en otro lugar, a otro nivel, en otro ambiente (Amo, 2009b: 80).

Tras arrepentirse de su intento de fuga, regresa al hogar. Es entonces cuando descubre el verdadero valor que tiene su origen, y que ella no había sabido ver. «Esas charlas de verano, que tanto le fastidiaban, le habían valido de coraza protectora en medio de la brea» (Amo, 2009b: 127). En otras narraciones aparece el mismo argumento, «El precio de la libertad» o «Nuestros recuerdos». En ambos textos las protagonistas, Angelita y Marta Ros, desean volar del nido familiar. En el primero Angelita desea independencia, pero el precio que sufre es muy alto, la soledad y la enfermedad, por ello decide volver con los suyos. En el segundo Marta Ros, que pertenece a una hidalga familia campesina, decide dejar el pueblo natal para viajar sola a la ciudad, fuera del círculo íntimo de los suyos.

> La zona de esta influencia familiar se extendía a su pueblo y a los pueblos vecinos, hasta el otro lado de las montañas, al norte y al sur de esta orilla del río, lugar por el que se extendían los campos de los Ros, donde eran queridos, temidos u odiados, pero donde indiscutiblemente, ser de la casa de los Ros era un título que se respetaba (*Alba de Juventud*, 129: 10-11).

Marta, en su afán de marcharse, no valora la ayuda que le ha brindado el origen de pertenecer a la familia Ros.

> Acostumbrada a poseer desde niña esta sombra familiar (siempre hay, para uno de la casa Ros, un trago de agua en los botijos exhaustos de las tardes de siega, o un vaso de leche en las cabañas de los pastores, o sitio junto al fuego, en las noches de invierno), Marta no la había apreciado en todo su valor.
> Ni siquiera la había notado, sino que la aceptaba sencillamente, como un privilegio que le era debido (*Alba de Juventud*, 130: 20).

Al marcharse lejos la muchacha se desvincula de sus orígenes, perdiendo los privilegios que el apellido de su familia tiene en el pueblo.

> En adelante, cuando ella dijese «Marta Ros», las gentes la mirarían a los ojos con un gesto vacío, cansado, casi muerto. Su nombre no haría brotar como en el pueblo, la imagen de un Ros montado a caballo, vigilando la siega, recorriendo los sembrados, cortando el primer racimo de la vendimia. La imagen del amo.

> El amo montado a caballo, siempre un Ros habían conocido los campesinos, y los abuelos, junto a la lumbre, ya recordaban un amo Ros en sus años mozos.
> Y, de pronto, este privilegio se había hundido, se había quemado en el aire como un castillo de fuegos artificiales. Y era ella misma, con su deseo de abandonar el pueblo, quien había aplicado la mecha (*Alba de Juventud*, 130: 20).

La determinación de Marta por abandonar su origen es firme. «Se iba, sí. Abandonaba todo aquello por unos meses tal vez para siempre. Se iba, dejando atrás toda su vida de niña, sus años de muchachita llenos de vagos ensueños» (*Alba de Juventud*, 129: 10-11). En su inocencia ignora que al abandonar su hogar sacrifica la comodidad de su vida; piensa que no echará de menos a los suyos. Como se dice en el relato,

> Seguía creyendo que lo que había aprendido en sus cuentos de niña. Que la pastorcilla hecha reina por el amor de un príncipe no sentía nostalgia de su vida libre y sencilla, y que el rey hecho pastor por la varita de un hada conocía la felicidad gracias al amor (*Alba de Juventud*, 130:22).

A continuación, el relato desarrolla las dificultades de la protagonista por hacerse un hueco en la ciudad hasta que le llega la oportunidad de entrar a trabajar en la redacción de un periódico. Su familia, con la que se cartea, no ve con buenos ojos el trabajo. «… dinos si es verdad o si únicamente se trata de una broma, como esperamos que sea. Tu hermano y yo estamos muy disgustados y sentimos haberte dejado marchar» (*Alba de Juventud*, 134: 19). Marta conoce a Federico que trabaja en el periódico. Una noche cenando con él ve una jarra de las que hacen los cacharreros de su pueblo. Marta se avergüenza de sus recuerdos. «¡Recuerdos! ¡Es ridículo a mi edad tener recuerdos!» A lo que contesta Federico: «No. No es ridículo. Es maravilloso. Yo he crecido solo, desarraigado de los míos. No tengo nada que recordar. Y no creas, es aún más doloroso». (*Alba de Juventud*, 135: 18). Marta aprende como lección que no se puede huir de los recuerdos que, en el relato, son los orígenes.

En *El bambú resiste la riada*, Corazón Valiente y Rey de la Alegría, dos niños chinos que han tenido que ser adoptados por Amelia y Esteban para escapar de su país debido a la ley del hijo único, cuentan a sus nuevos padres españoles su pasado. La infancia de los dos chicos con sus padres biológicos constituye su *memoria de la tribu*. Los padres adoptivos deben conocer el origen de sus hijos para conocerlos del todo.

> Amelia y Esteban quieren saber quiénes son Sol Naciente, Han Yu y Luna Llena, cómo son Padre y Madre y cómo es la Comuna en la que habían vivido sus hijos antes de salir de China.

> Ahora se dan cuenta de que la vida de Corazón Valiente y Rey de la Alegría no empieza en la línea roja de la frontera, cuando ellos los aceptaron como hijos, sino que llegaron allí con diez años de vivencias, afectos y recuerdos que sus papás de España tienen que conocer a fondo para acercarse más a ellos (Amo, 2012: 158)

Es importante que conserven este recuerdo que forma parte de la vida de sus hijos. De esta forma, el pasado se une al presente para crear el futuro familiar. Y la familia se agranda pues empieza en la biológica en China para cerrarse en el grupo familiar adoptivo en España.

> —¿Sabes lo que estoy pensando? —dice Esteban—. Que tenemos que mandar una fotocopia a la Comuna, con una carta escrita por detrás para que sus padres sepan cómo les va en España a nuestros hijos, que son también los suyos. Y otra a Pekín, para que su hermano Sol Naciente se la regale a Luna Llena. Y otra al amigo sabio, para que Han Yu pueda contemplar el paisaje cuando quiera… Será como alargar el dibujo del puentecillo de bambú unos doce mil quinientos kilómetros…
> —… veinticinco mil lis… —traduce Felipa.
> —… para que llegue desde España hasta China.
> —¡Buena idea! —aprueba Amelia (Amo, 2012: 159-160).

Segundo *la memoria de la tribu* en un sentido literal como los recuerdos conservados de los orígenes de una población tribal (colectivo). Aparece en la literatura histórica de la autora. Se enlaza a un pasado glorioso conservado en la memoria frente a una realidad pobre e imperfecta. Equivaldría al mito de las edades del hombre de la mitología griega o al pasaje del paraíso perdido de la Biblia. Las figuras que conservan *la memoria de la tribu* detentan normalmente el conocimiento en la tribu, pues este recuerdo muchas veces se refiere a los descubrimientos para la constitución del grupo.

En *El nudo*, en «La montaña canta», el recuerdo de los orígenes aparece en un momento de peligro para la aldea que va a ser atacada. El recuerdo de los padres del pasado de la aldea surge frente a una nueva realidad histórica que pone en peligro a la tribu. La fórmula equivale al recuerdo de un pasado glorioso que se desvanece en un presente en peligro. Es la lucha del pasado (historia) frente al futuro incierto (progreso). Pues, mientras la tribu se mantiene fiel al neolítico, ya empieza la modernidad de la Edad de Bronce. En varias ocasiones miembros de la tribu aluden a los hechos del pasado. Así, para celebrar la victoria de la Gran Prueba de Manu, Kimu y Gud[248], se pide que «se narren las hazañas que guarda la memoria de la tribu» (Amo, 2007b: 20). O frente a las noticias del peligro de los hombres del llano, se alude al pasado glorioso de la aldea como su defensa pues es

248 Moreno afirma de los tres protagonistas que tienen «actitudes que expresan la apertura al mundo, el deseo de saber y la conciencia sobre la ignorancia» (2006: 105).

lo conocido frente a lo nuevo. «Nuestros padres, los primeros cazadores de la montaña, inventaron los nombres de la nube y del rayo, de la flor y de la piedra. Nosotros no queremos aprender las malas palabras de las gentes del llano. Ni sus extrañas ideas» (Amo, 2007b: 19). *La memoria de la tribu* cuenta hazañas del pasado que han definido la historia de la tribu, es decir, alude a los logros de los grandes hombres del pasado de la aldea. El fuego representa, como los orígenes, la unión de la aldea[249]. Es una de las hazañas del pasado de la que se rememora su descubrimiento a través de la narración en voz alta. El ataque de los hombres del llano, que usan ya armas de metal más evolucionadas, puede significar la destrucción del fuego de la aldea. De esta manera aquellos representan el progreso desconocido frente a la aldea que encarna el pasado conocido.

> Cuenta la memoria de la tribu que fue allí precisamente donde los cazadores de la montaña consiguieron arrebatar por primera vez el fuego al rayo que estalla en la tormenta, tendiéndole una trampa para cazarlo como si fuera un animal salvaje […] Desde entonces, el fuego arde noche y día en la explanada […] ese fuego es el corazón de la aldea y el lazo de unión entre todos sus miembros.
> La muchacha apenas puede imaginarse cómo sería la vida sin fuego en el pasado. Si los cazadores no lograban detener en las laderas el peligro que amenazaba a la tribu, les aguardaba un terrible futuro; ya le parecía estar viendo las chozas abrasadas, las brasas apagadas y las cenizas pisoteadas por los guerreros del llano.
> La muerte del fuego supondría la muerte de la tribu (Amo, 2007b: 49-50).

Podría considerarse que la narración de «La montaña canta» forma parte de *la memoria de la tribu*, pues cuenta una hazaña del pasado de la aldea, aunque el tiempo verbal sea el presente histórico. La invención de la música asusta a los hombres del llano que deciden abandonar la montaña. De esta forma, la tribu mantiene su secreto y no es atacada. Aunque no se diga en la narración, en la aldea que permanece indemne, en lo venidero, se recordaría esa hazaña, a través del tiempo, en la memoria de los miembros de la tribu, los contemporáneos a esa hazaña, y a través de la palabra, en las generaciones siguientes del futuro[250].

> […] los guerreros se han detenido atemorizados ante «la montaña que canta» y jamás intentarán atacarla.

249 Moreno destaca el concepto de grupo o tribu. «El esfuerzo por el trabajo bien hecho y orientado desde el bien común se presenta en sí mismo como recompensa» (2006: 106). Así también piensa Sáiz: «La importancia de pertenecer a algún sitio, de formar parte de un grupo es de vital importancia» (2008b: 83).
250 Publicado previamente en *Banda Azul* con el título de «El arco de Kimu».

> Los cazadores pueden regresar a la aldea y todos los habitantes se reúnen en la explanada del Gran Consejo para celebrar la buena nueva. Añaden leña, soplan sobre las brasas, avivan el fuego y saltan las llamas (Amo, 2007b: 59-60).

*La piedra y el agua* tiene como temática central el conflicto entre los orígenes y el progreso. En su estructura narrativa presenta ocho capítulos que van precedidos por sendos escritos en cursiva que se refieren a *la memoria de la tribu*. En ellos se desarrollan los hitos del pasado que configuran la aldea: «El fuego», «El caballo», «El mamut», «La tribu», «Las plantas olorosas», «El consejo», «La piedra I», «La piedra II» y «El agua»[251]. Es significativo que el tiempo verbal de los escritos pertenecientes a la memoria de la tribu están escritos en la primera persona del plural, nosotros, y en pasado simple; mientras que los capítulos de la novela se encuentran en tercera persona y presente simple[252]. Por ejemplo, en «El fuego» se lee: «[…] creció el grupo y se formó la tribu. Nuestra tribu, que seguirá existiendo mientras permanezcamos unidos en torno al fuego» (Amo, 2000: 10). Si los escritos de *la memoria de la tribu* desarrollan el origen de la configuración de la aldea; los capítulos narran el declive de ella. La novela presenta en su argumento el declive de una tribu ante la romanización de la Península. Presenta, pues, el conflicto entre el origen (el pasado) y el progreso (el futuro). El poder en la aldea lo detentan el jefe Cau y Nasco, el hechicero que conserva la memoria de la tribu, mediante un «acuerdo de mutuo apoyo que mantiene a la tribu bajo el doble control del jefe y el hechicero» (Amo, 2000: 21). Ellos quieren tener a los miembros de la tribu ignorantes del avance de las tropas romanas porque les conviene para mantener su poder para lo cual piden que la aldea se refugie a las montañas y se retrotraiga en sus costumbres a los primeros tiempos. Los dos, en su poder, quieren mantener las cosas como siempre, sin integrar lo nuevo. «¡Evoquemos ahora la memoria de la tribu! ¡Recordemos las historias

251 Los tres primeros fueron publicados por primera vez en *Banda Azul* con los títulos «La conquista del fuego», «El caballo de Kimu» y «El gran mamut».

252 Sotomayor ha destacado el elemento narratológico del tiempo en esta novela: «la estructuración de la historia se basa precisamente en un especial tratamiento del tiempo. La obra se organiza en dos partes, subrayadas con diferente calidad tipográfica: la parte mítica, que representa la memoria de la tribu, y la parte histórica que cuenta la acción presente. Dos relatos paralelos, que se suceden en una alternancia perfecta hasta confluir al final de la obra. El tiempo del relato mítico es el pasado, y sigue una progresión que, partiendo de lo más primario, va relatando la evolución del hombre a través de distintos símbolos que representan la progresiva conquista de la naturaleza: el fuego, la tribu, el caballo, las hierbas… Por su parte, el tiempo del relato histórico es el presente, que se bifurca en dos líneas argumentales: la que sigue la trayectoria de la tribu y la que sigue a Segor y Titul cuando abandonan esta. Ambas transcurren paralelas en el tiempo y divergentes en el espacio. La conjunción, al final de la historia, de las diferentes partes del relato (el mítico y el histórico en sus dos vertientes) es la clave para descubrir el significado del relato» (2000: 33-34). Y concluye: La perfectamente elaborada estructura temporal de esta novela es, por tanto, altamente significativamente, puesto que en ella reside el sentido de la obra» (2000: 34).

de Dusco, conquistador de fuego» (Amo, 2000: 19-27)[253]. Por eso a Verges lo juzgan por olvidar *la memoria de la tribu*. «¡Este hombre ha olvidado la memoria de la tribu! Ha cerrado su corazón y sus oídos a las palabras de Dusco, el padre común. ¡Ha permanecido alejado del fuego durante mucho tiempo!» (Amo, 2000: 19-20). Llega el momento de la revelación. La tribu se entera de la llegada de las tropas romanas por Verges, sin que lo puedan impedir Cau ni Nasco.

> «¿Qué está diciendo este insensato?»
> Obedeciendo a una señal de Nasco, Cau se alza con salto de animal herido, recogiendo sus últimas fuerzas en un intento desesperado por seguir manteniendo el secreto guardado celosamente durante tanto tiempo. Es preciso impedir que Verges lo revele a los habitantes del poblado. Cau y Nasco han dedicado su vida a mantener a la tribu encerrada en sí misma, ignorante de lo que estaba ocurriendo a su alrededor, pensando que ese era el único medio de asegurar su supervivencia. Si hablaba Verges, todos los esfuerzos y todos los sacrificios impuestos a la tribu durante tanto tiempo, resultarían inútiles.
> Sin entrar en discusiones, usando un tono severo, acusador, Cau ataca:
> —¿Acaso pretendes insinuar que tu fuerza y tu poder superan a los del gran Dusco?
> Nasco apoya la acusación del jefe. Dice, dirigiéndose a los presentes:
> —Verges desprecia y ofende la memoria de la tribu y por esto merece el mayor castigo —decide.
> Cau se adelanta para ejecutar inmediatamente la sentencia pero Verges saca rápido el cuchillo y hace relampaguear la hoja, desafiante:
> —Antes habréis de escucharme. ¡Oídlo bien! ¡Oídlo! No es el majmú ni la piedra, ni el bisonte ni el rayo, nuestro verdadero enemigo. Hombres de un pueblo poderoso, compañero del sol, nos amenazan. Vienen vestidos de hierro, con armas afiladas, y su número es mayor del que pueden contar juntos los dedos de las manos y los pies de todos los presentes. Hace tiempo que conocía su existencia pero ahora los he visto de cerca. ¿Queréis saber su nombre? ¡Los romanos! (Amo, 2000: 109-110).

El conflicto entre los orígenes y el progreso se traslada al personaje de Titul. Este huye siendo un muchacho de la aldea; se traslada a la ciudad romana con Ségor. Aunque le cuesta finalmente se integra en el nuevo modo de vida. Se convierte entonces en el arquitecto Tulio. El reencuentro con Cosla y Argos impresiona al joven que acude a ayudar a la aldea. La vuelta a la tribu le conmueve; se siente perdido. «¡Yo no soy un romano! Pertenezco a la tribu…» (Amo, 2000: 179) «¿Tulio? ¿Titul? ¿Quién soy yo? ¿Quién era yo?» (Amo, 2000: 182) Argos, el yerbatero, le responde: «La última respuesta, la verdad, está dentro de ti, pero te sobrepasa. Se encuentra en la memoria de la tribu, pero no se agota en ella» (Amo, 2000: 183). La novela acaba con un final abierto, lleno de esperanza, que apunta a la idea de que no se puede renunciar a los orígenes, pero

253 Dusco es el jefe o padre de la tribu. En prensa, aparece con diferentes nombres: Kitu, Kim pero sobre todo Kimu, que es el nombre del muchacho protagonista de la novela *El nudo*.

tampoco al progreso[254]. «[…] se habían liberado de la amargura del pasado inmediato y habían recobrado la esperanza, ahondando en la memoria de la tribu. Seguramente, el trabajo en común ayudaría a encontrar a cada uno su propia respuesta» (Amo, 2000: 188).

Otros relatos presentan la historia de una tribu primitiva. En *Banda Azul*, aparece la serie protagonizada por Guagua-Pichincha que es el jefe de una tribu ubicada en Hispanoamérica. Cuando las narraciones se recopilan en libro, en *Comba. Lecturas*, la aldea se sitúa en la Península, además se cambia el nombre del héroe por el de Tor.

En *Los hilos cortados* vuelve a aparecer el tema de *la memoria de la tribu* a través de Yamel, nieto del viejo mayoral de un grupo de pastores nómadas de las montañas del Kurdistán. En el aduar de invierno, alrededor del fuego, que es la unión del grupo de pastores, se narran las hazañas del pasado. El asik es quien conserva la memoria de la tribu, por ello, tiene el conocimiento frente al resto de pastores. Su saber se transmite entre generaciones. Su papel es similar a los juglares medievales: canta y recita los romances o cantares de gestas del pasado al resto de los integrantes del grupo.

> En cada grupo nómada, en cada pueblo de Turquía, hay un asik que canta canciones de amor, narra cuentos maravillosos y recita leyendas heroicas. El asik es la memoria del grupo, el guardián del código de conducta y de las tradiciones. Recuerda lo que aprendió de labios del anterior asik y añade nuevos capítulos a la historia pasada con hechos del presente, y se lo enseña todo de palabra a un nuevo asik, que a su vez seguirá contado la historia del grupo a las generaciones venideras. El asik no toma decisiones como el Consejo de los Ancianos ni manda en los rebaños como el rabadán, ni en los hatos como los mayorales, pero todos le escuchan atentamente cuando alza su voz en las reuniones de los nómadas (Amo, 2010c: 12).

El asik descubre a Yamel su verdadero origen pues forma parte de *la memoria de la tribu*. Es un niño abandonado en la guerra al que los pastores recogen. Al descubrirlo, el grupo discute si acoger al chico o no. El asik rescata una historia del pasado que cuenta a todo el grupo.

254 Hiriart defiende que «la narración valora la confianza en el regreso al hogar» (2000: 85). Sotomayor coincide: «la historia demuestra que el progreso humano sólo se produce mediante la integración de lo nuevo en las formas de vida que poseemos; no se pueden rechazar visceralmente los cambios ni tampoco renunciar a la propia identidad» (2000:34). Sáiz piensa en el mismo sentido que alude, con un lenguaje de gran calidad poética, al cambio de costumbres de esta tribu que, poco a poco, ha de abandonar la ley del hechicero para integrarse en los nuevos tiempos, aunque, y el mensaje es claro, no debe renunciar por ello a los propios orígenes» (2008b: 82). También en las reseñas se indica la misma idea: «El libro, literariamente el más conseguido de la autora, representa la lucha entre la tradición (la piedra) y el progreso (el agua). Con personajes muy bien caracterizados, es el ejemplo de asimilación de las nuevas formas sin perder las raíces» (VV. AA., 97: 23). O: «La autora plantea el problema de la convivencia del progreso con la tradición o, mejor dicho, de la lucha atemporal (aunque el relato se sitúa en la época de la romanización de la península ibérica) entre el inmovilismo y el progreso, entre el ímpetu juvenil y el conservadurismo de los ancianos, entre la inteligencia y la sinrazón» (*La Voz de Galicia*, 15-IV-2015: 6).

> Siguieron discutiendo sobre si el grupo debía aceptar al niño o no hasta que entre las palabras de la disputa se abrieron paso unas cuantas notas: era el asik, que acompañado con la música de su laúd empezaba a narrar la historia del primer rabadán del grupo nómada. Era una canción que gustaba a todos: a los pastores, porque les recordaba sus orígenes; a las mujeres, porque el héroe era joven y guapo; a los niños, porque tenía un estribillo que ellos coreaban al final de cada estrofa:
>
> «El rabadán superó todos los peligros…,
> *¡Cuarenta, cuarenta, cuarenta!*
> esquivó a sus enemigos…,
> *¡Cuarenta, cuarenta, cuarenta!*
> juntó varios rebaños…,
> ¡Cuarenta, cuarenta, cuarenta!
> levantó un aduar con muchas tiendas…,
> *¡Cuarenta, cuarenta, cuarenta!*
> y acogió a los extraños perdidos en la nieve.
> *¡Cuarenta, cua…!»*
>
> El estribillo se quedó colgado del aire porque el asik interrumpió la melodía bruscamente.
> —¿Qué pasa? —exclamaron los niños.
> —¿Por qué no sigues? —le preguntaron los pastores.
> —¿Se han roto las cuerdas del laúd? —supusieron las mujeres.
> Y el rabadán le interrogó, preocupado:
> —¿Has olvidado el final de la historia?
> El asik contestó que no con la cabeza, pero se negó a seguir tocando su laúd y repitió sin música el mensaje de la última estrofa:
> —…y acogió en su tienda a cuarenta caminantes extraños perdidos en la nieve…
> La canción de «los cuarenta» venía desde el fondo del tiempo a recordar al grupo la tradicional hospitalidad de los nómadas (Amo, 2010c: 20-22).

El asik aunque no tiene capacidad de decisión, tiene el conocimiento para influir en el grupo mediante su sabiduría del pasado, como demuestra la historia del origen de Yamel.

Dentro de los orígenes, hay que incluir el motivo temático del descubrimiento de restos arqueológicos que aparece asociado al pasado o a la historia[255]. En numerosos títulos aparece. En *El nudo*, el descubrimiento de instrumentos musicales prehistóricos actualiza la leyenda del pasado en la localidad de Rocablanca sobre el origen de la música como defensa de una tribu de la montaña frente a otra más avanzada procedente del llano. «De momento, mientras se realizan los estudios pertinentes, se recuerda la existencia de una antiquísima leyenda local, transmitida oralmente a lo largo de los siglos, que localiza el nacimiento de la música en estos lugares» (Amo, 2007b: 127). En *La piedra y el agua*, el hallazgo se asocia a los orígenes de la tribu. Titul y Ségor descubren la cueva de los

255 Del Amo definió la arqueología de la siguiente manera: «Muchas palabras forman una especie de rompecabezas. Arqueología tiene dos piezas griegas: arqueo (antiguo) y logos (discurso). Quiere decir discurso o estudio de la antigüedad. El arqueólogo estudia la antigüedad (*Domingo infantil de Ya*, 14-VIII).

orígenes, en la que se supone que moraban los antiguos cazadores de la aldea. Gracias a los dibujos sobre la roca Titul se convence del descubrimiento.

> Nos encontramos en una de esas cuevas de la montaña de las que salieron los cazadores para formar nuestra tribu […]
> Puede que el mismo Dusco, el padre de la tribu, haya habitado en esta cueva, puede que alguna de estas manos sea la huella de su mano. ¡Las manos que vencieron al majmú, conquistaron el fuego, dominaron el agua! (Amo, 2000: 65).

Hay otros personajes que encuentran restos arqueológicos, pero ya en época contemporánea que les vinculan con sus orígenes. En «El Rastro de los Siglos», Dolores, una muchacha, encuentra unos restos cuando los arqueólogos han abandonado su excavación. Como se dice en el relato: «lo importante era que el Rastro de los Siglos había sido seguido y descubierto». En «El fondo del mar», Rosa Mari y su hermano Jorge extraen una ánfora griega que han encontrado mientras bucean. En «El descubrimiento» y «Los turistas» Pedro, Juan Teo y el Rubio descubren una cueva gracias a la cual salvan al pueblo, ya que se espera que lleguen turistas que incentiven la economía local. Los sobrinos de «Tío Ernesto» durante el verano hallan unos restos ibéricos que les aficionan a la arqueología. Este hecho une a los niños con su tío. «El tío Ernesto es, para Pepito y Marta, el espacio simbólico de lo ilimitado, lo desconocido; es el aventurero que les lleva un espacio lejano (el de la aventura, el tesoro, ejemplificado en el yacimiento arqueológico) y se lo hace próximo» (Ayuso, 2010b: 45). Los hermanos Daniel, Elena y Juan de *Comba. Lecturas* descubren en el pueblo del padre unas cuevas entre las que piensan que hay alguna gruta desconocida. Ello les vincula a sus orígenes, ya que su mismo padre jugó de niño en esas cuevas. «Lo chicos ya no dicen «el pueblo del abuelo» sino simplemente «el pueblo» e incluso, sobre todo Daniel, algunas veces «mi pueblo», sintiéndose más y más unidos a sus orígenes. Se dan cuenta de que no importa solamente lo que ahora es […] sino que cuenta también lo que fue en el pasado y las gentes que lo habitaron a través de los tiempos y las que lo vivirán y lo formarán, si es que sigue existiendo, en adelante» (Amo, 1987b: 20).

Otros títulos tratan de la desaparición o destrucción de hallazgos históricos, como en «Una aventura de Tere Bloc: La espada del Cid» en donde los Blok descubren quién ha robado la espada del Cid del museo o en *Excavaciones blok* en el que los niños ayudan a desvelar el misterio del ladrón de los restos desaparecidos del yacimiento. En esta obra Rafa cae al emplazamiento de la excavación destrozando parte de ella. Situación parecida encontramos en *El bambú resiste la riada* en donde los tres hermanos protagonistas caen

sin querer en un foso en donde se encuentran los guerreros de Xian, los soldados de terracota mandados construir en el mausoleo del emperador Quin. Y en «El conjunto «Los Disco»: El tomavistas» el grupo de Los Disco desenmascara a los ladrones de piedras románicas.

La falsificación o imitación de restos arqueológicos o de obras de arte del pasado aparece en *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!* en donde Mariano descubre la estafa de una arqueta presuntamente de la época de los Reyes Católicos que se quiere vender a un coleccionista de arte americano; en «Una aventura de Tere Bloc: El descubrimiento» y *Excavaciones blok* se finge el descubrimiento de sendos yacimientos; en *El abrazo del Nilo* el viejo Haken y su nieto Gaad construyen una barca similar a las de las épocas de los faraones gracias a los dibujos proyectados en los jeroglíficos de las paredes de las pirámides; y en *Las Brit del 38* los protagonistas, que han descubierto unas piedras talladas del siglo XIII en la casa del abuelo, atrapan a los falsificadores de piedras históricas.

En conclusión, para Montserrat del Amo, como queda reflejado en su obra, los orígenes sirven de unión, no solo a nivel más reducido, como la familia, sino también en un grado más amplio y colectivo, al grupo, es decir, a la sociedad. No se puede ignorar la historia que ha llevado a una cultura a formarse dotándola de idiosincrasia, al contrario, debe recordarse y amarse. En la obra destaca un mensaje positivo hacia el futuro que parte de la unión entre tradición y progreso, pues ambos conceptos no solo son compatibles sino también necesarios entre ellos.

## Triunfo

El fracaso que se convierte en triunfo es el último tema analizado en la obra de Del Amo[256]. La autora cuestionó en su obra los límites entre el fracaso y el triunfo. Lo que parece fracaso puede ser un triunfo o al revés. Todo depende del orden de valores. En varios libros el lector puede ver cómo un personaje fracasa en un objetivo anhelado, pero por encima de este fracaso alcanza una victoria particular.

Destacan dos situaciones. En la primera, se presenta el sacrificio del triunfo o la fama terrenal a cambio de obtener otras compensaciones inmateriales relacionadas con el amor en sus diferentes vínculos, familia, pareja o Dios. En *Patio de corredor*, Maruja quiere triunfar en la vida, pero descarta la fama a cambio de conservar el amor de su familia. La

256 Moreno destaca: «Se alude expresamente a medir las fuerzas, a remontar las dificultades» (2006: 109).

chica tiene como meta llegar lejos en la vida. «Ya les escribiría después, cuando hubiera triunfado» (Amo, 2009b: 83). Debe huir del ambiente del patio de corredor en el que ha nacido. «[…] le sería imposible superarse sin alejarse del barrio, sin escapar del patio de corredor que limitaba su horizonte» (Amo, 2009b: 83). Lo cierto es que la chica no es feliz en su hogar. El estudio es su única salida para triunfar.

> Maruja se impacientaba con la charla insulsa, con las preguntas siempre repetidas. La madre notaba el desagrado de su hija y se callaba, ahogando un suspiro […]
> Y todos venían con ganas de charla: imposible estudiar con tanto jaleo.
> Maruja cerraba los libros, enfadada. Durante la cena permanecía silenciosa, y apenas terminaba su naranja, se encerraba en la alcoba (Amo, 2009b: 57).

Un día la chica se decide a poner en práctica sus planes; huye del barrio y se escapa de casa. Pero durante el viaje se encuentra casualmente con su hermano mayor. En ese momento se arrepiente. «¡Te ibas de casa, sin decírselo a nadie! Su voz suena dura, acusadora: —Y ahora quieres volver. ¡Así de fácil!» (Amo, 2009b: 112). Al final deciden volver juntos: «Está bien, sube. Si tú quieres, te llevo. Veremos lo que pasa» (Amo, 2009b: 113). Maruja al volver a casa descubre que su familia no es como ella piensa. Su vuelta es una renuncia al triunfo pero en cambio obtiene como premio el amor de los suyos.

> Ahora sabe el porqué y el para qué de su regreso. Ha vuelto porque hay amor en casa, en el patio, en el barrio, y el amor la llama. Ha vuelto para cambiar la búsqueda en solitario de un futuro mejor, en una aventura compartida. En una aventura compartida con todos los suyos (Amo, 2009b: 176).

«El precio de la libertad» presenta un argumento similar. Angelita, como Maruja, quiere triunfar; para eso debe alejarse del ambiente familiar. Acaba de aprobar unas oposiciones, en las que va a pedir el destino más alejado de su ciudad. «Estoy cansada de que en casa me traten como a una niña. No veo a qué viene tanta extrañeza; quiero marcharme y lo conseguiré. Estando la última en la lista, seguro que me tocará el destino más lejano. Así que no tienes que compadecerme. Lo deseo así» (*Volad*, 94: 6). Pero al enfermarse, Angelita se da cuenta del valor de la familia. «¿Elegir? Su casa. Los suyos. ¡Era demasiado elevado el precio de la libertad!» (*Volad*, 94: 21).

«El verdadero triunfo» destaca ya desde el título el tema del relato. En esta ocasión, se desarrolla en el texto las consecuencias del triunfo. La protagonista es Magda que ha

logrado ser reconocida como escritora. Pero el triunfo no le llena como esperaba. Al contrario, provoca en la protagonista una especie de depresión que coarta su creación.

> Estaba cansada; eso era lo que sentía: cansancio.
> Un hondo cansancio durante los últimos meses, que la aniquilaba, que la inutilizaba en su trabajo, paralizándolo aun antes de conseguir empezarlo.
> Un cansancio que la despegaba de la pluma y las cuartillas, que dejaba en blanco su imaginación y su pensamiento, tantas otras veces apasionantemente repletos de asuntos, de tramas, de frases acertadas, de atinadas observaciones.
> Nunca hubiera podido imaginar que eso era el triunfo, que así se iba a sentir después de llegar a la meta que tan ardientemente había ambicionado.
> Nunca había contado con este cansancio que la cercaba, que la vencía como el peor de los enemigos.
> Porque lo cierto era que Magda había triunfado (*Volad*, 1953: Almanaque: 48).

El camino hacia el éxito no había sido sencillo para Magda. «No habían sido fáciles, no, los primeros meses, ni los primeros años» (*Volad*, 1953: Almanaque: 49). De pronto, cuando menos lo espera llegó. «Un éxito que llegó por sorpresa, cuando ella empezaba a creer que no pasaría de ser una escritorcilla de segunda fila, una mediana periodista, sin vocación y sin estilo» (*Volad*, 1953: Almanaque: 49). Lo malo que el éxito no proporciona la felicidad deseada; la creatividad se enmudece. «Joven aún, con una magnífica salud, una posición económica desahogada y un puesto destacado en la literatura, Magda no era feliz. Ni siquiera medianamente feliz» (*Volad*, 1953: Almanaque: 50). Sin embargo, todo cambia para Magda. Esta encuentra a Dios. En una pequeña iglesia reconoce: «Yo no me había dado cuenta, pero éste era el enorme vacío que sentía en el alma. El vacío de Dios» (*Volad*, 1953: Almanaque: 51). De esta manera, Magda encuentra sentido a su vocación de escritora guiando a sus lectores hacia Dios. «Así había estado su alma. Sedienta de Dios. Así estaban las almas de todos los hombres. Y ella, ella podría hacer algo por calmar su sed…» (*Volad*, 1953: Almanaque: 51).

Muy similar es el relato por entregas titulado «Nuestros recuerdos» en donde el triunfo se asocia al esfuerzo pues es un bien que se debe ganar. Marta Ros marcha a la capital para buscar trabajo como escritora. Su vida parece sacada de uno de sus cuentos: «la historia de una mujer que venía deslumbrada a la ciudad. Una muchacha que apenas conocía otra cosa de la ciudad que lo que había imaginado en sus pensamientos. Una muchacha sencilla, tenaz, bastante ambiciosa» (*Alba de Juventud*, 132: 23). Marta anhela alejarse del mundo conocido del pueblo y dejar atrás a las personas que viven en él. «Abandonaba todo aquello, sin detenerse a mirarlo siquiera; sin parar los ojos un instante sobre la casa, el lejano perfil de las montañas o las retorcidas llamas de la chimenea, sin

darse cuenta que, durante mucho tiempo, no las volvería a ver (*Alba de Juventud*, 130: 22). A Marta no le resulta fácil abrirse camino en la gran ciudad. «Pero la vida era distinta, más compleja y dolorosa que los cuentos de hadas. Para poseer algo que deseamos hay que renunciar a muchas cosas, y todo goce nace de un dolor» (*Alba de Juventud*, 130: 22)

> Y debía luchar. ¡Sí! Debía luchar. No podría volver a la estación con su maleta vieja y sus ojos tristes y regresar al pueblo, descendiendo en la pequeña estación, y entrar en la cocina donde su cuñada preparaba las confituras y decir: «He sido vencida».
> Y sentir más tarde que la vida le había prometido mucho y que nada le había llegado a dar. Sentir el dolor de los horizontes que no había alcanzado. Resultaría insoportable pensar que todo aquello no había sido suyo porque una noche de desaliento huyó dándoles la espalda para siempre (*Alba de Juventud*, 132: 22).

La soledad se apodera de la muchacha en la ciudad en donde acaba echando de menos a su familia. Así se afirma en varios momentos: «Marta se sintió triste y sola. Alejada de los suyos por sus propios pensamientos» (*Alba de Juventud*, 132: 22). O:

> Estoy sola, terriblemente sola. Como si fuera la única superviviente de una gran catástrofe. Todo lo que era para mí familiar y querido está tan lejano que parece que no haya existido jamás. Me muevo en un mundo extraño, en el que las palabras que yo conozco no tienen el mismo significado que aprendí de niña (*Alba de Juventud*, 132: 22).

En la ciudad no encuentra verdaderas amistades. «[…] lo que más deseaba de momento: el advenimiento de una verdadera amistad» (*Alba de Juventud*, 132: 22). Cuando a Marta le parece imposible encontrar un trabajo en la ciudad, la contratan en la redacción de una revista a la que ha ido a llevar unos originales con sus cuentos. En la redacción Suárez aconseja a Marta que «debe olvidar sus sueños de gloria» (*Alba de Juventud*, 134: 19). Suárez es ejemplo de las consecuencias del éxito.

> […] había tenido sus veinte años poblados de sueños heroicos. Sus escritos, ágiles y vibrantes, habían logrado unos pequeños éxitos, que lo envanecieron. Este fue el principio de su fracaso, porque, engañado por las excesivas alabanzas de unos pocos, se creyó un genio, un escritor consagrado que tenía derecho a todo […]
> «Ningún trabajo era bastante bueno para él. Dió [sic] la espalda al mundo y el mundo acabó por olvidarle» (*Alba de Juventud*, 134: 19).

Marta con la escritura no busca triunfar sino ayudar. «Las aspiraciones de escribir parecían rebajas en los labios de Suárez. «Triunfar, tener un nombre y todas esas cosas». Ni siquiera había pensado en ello. No era eso lo que ella soñaba» (*Alba de Juventud*, 133: 22). Su vocación le nace del deseo de ayudar, no del afán de triunfar. De esta manera, por

medio de un relato metaliterario protagonizado por una escritora se defiende el triunfo literario como la ayuda que brinda un autor a sus lectores, lo que no tiene nada que ver con las ventas ni la popularidad.

> Allí estaban los libros, brindándole el contenido de muchas vidas dispares, mil distintos pensamientos, cada uno de ellos capaces de cambiar la vida de un hombre.
> A Marta le dolió pensar que nunca lograría ofrecer los suyos, tenderlos amistosamente como una mano amiga, generosamente, sin pedir nada en cambio.
> Ofrecer su mano a muchos que gozarían gracias a ella, que tal vez serían más profundos, más buenos, más puros, más capaces de gozar toda la belleza que Dios derramó sobre la tierra; que se interrogarían, sorprendidos, de dónde había llegado esa nueva luz y que nunca se la podrían agradecer.
> Tal vez era esto lo que más le apasionaba de su recién descubierta vocación de escritora. Este poder darse a todos, desmigando el corazón, sin que nadie llegase a advertirlo (*Alba de Juventud*, 133: 20).

En la obra teatral «Brisa o vendaval», Josefina, una muchacha impulsiva, quiere triunfar como estrella del ballet. «Yo quiero ser estrella del ballet. Salir en un escenario y que me aplauda todo el mundo» (*Bazar*, 494: 4). Sin embargo, la niña pronto se enfrenta a las dificultades de la disciplina del ballet. Gracias a ello, la niña cambia de forma de ser, se vuelve más reflexiva, además aprende que el trabajo es más importante que el triunfo.

> VECINA. —(*Mirándola muy sorprendida*.) Pero, ¿qué veo?
> MADRE. —Es que está aprendiendo ballet.
> VECINA. —¿Ah, sí? (*Muy interesada*.) ¿Y qué? ¿Lleva camino de ser una gran estrella? Cuente, cuente.
> MADRE. —(*Sonriendo*.) ¡Nada de eso! ¡Qué ideas!
> VECINA. —Pero lo dijo la niña, y usted parecía creérselo.
> MADRE. —Eso son fantasías locas. Josefina será maestra, o enfermera, o secretaria. Lo que ella prefiera. Pero estrella…
> VECINA. —Usted bien que la animaba.
> MADRE. —Para que aprendiera unos cuantos pasos de ballet sin impacientarse ni aburrirse. Y ya ve el resultado. Josefina ha aprendido a apreciar el ritmo y la música. Ha suavizado sus movimientos. Está más formal, más fina, más reflexiva.
> VECINA. —Entonces…
> (*Entra en ese momento Josefina, con la cesta en la mano, bailando. Da la cesta a la vecina y termina con una ceremoniosa reverencia*.)
> MADRE. —Ya lo está viendo. El vendaval se ha convertido en una suavísima brisa (*Bazar*, 495: 13).

En *La constante respuesta*, Pedro Bienvenido Noailles es descrito en su juventud como un chico con un futuro prometedor.

> Pedro Bienvenido es distinto: brillante, audaz, ambicioso, de clara inteligencia y gran curiosidad intelectual, buen conversador y muy metido en sociedad, posee las cualidades

> apropiadas para triunfar en el foro. Tiene ya veintitrés años; por lo que es aconsejable que se dedique exclusivamente al estudio de la carrera de Leyes, mejor aún en París, pues el prestigio de su Universidad es tal que a un titulado por la Sorbona se le abren las puertas del éxito en cualquier ciudad de Francia (Amo, 1990: 43).

A pesar de ello, el joven prefiere consagrase a la religión, por lo que renuncia a los éxitos terrenales. «No es el único joven que abandona una carrera prometedora por motivos sobrenaturales» (Amo, 1990: 45).

En *La piedra y el agua*, Titul el joven arquitecto, sueña con la fama en Roma. En el campamento romano ha ganado nombre como arquitecto pues ha convertido el lugar en una urbe. El joven sueña con superar al reconocido Vitrubio.

> Todavía su nombre, a pesar del «gran» añadido por el ayudante, no tiene poder para dividir en dos la masa de la plebe, como ocurre cuando les anuncian la llegada del Prefecto o de un Centurión, pero algún día llegará en que esto ocurra. Y no sólo en esta lejana ciudad de provincias, sino incluso en Roma, donde Tulio sueña superar la fama del mismo Vitrubio, arquitecto del César (Amo, 2000: 158).

Sin embargo, Tulio se enfrenta a su pasado al volver a ver a Cosla, su antigua amiga en la tribu de la que huyó de niño cuando era conocido como Titul. El reencuentro hace plantearse sus valores. El joven arquitecto decide quedarse con Cosla y ayudar a los de su aldea renunciando a la fama.

> El joven arquitecto también está sorprendido de sus propias palabras. ¿De dónde ha surgido esta repentina decisión, que desmiente los planes que esta misma mañana acariciaba para su futuro? Lo cierto es que Roma, Vitrubio, la fama, parecen haberse desvanecido ante dos sílabas —Ti-tul— pronunciadas por una voz que creía olvidada (Amo, 2000: 172).

En «Pilotos de carreras», Herman Muller es un mítico piloto de carreras que decide dejarlo todo por influencia de un misionero que lo recoge borracho en África, tras ganar una etapa. Se traslada a una misión en América del Sur, en el Chaco, en donde se encuentra como misionero un amigo de su infancia. «[…] decidí dejarlo todo y buscar en el tercer mundo la ayuda necesaria para salir del circuito cerrado de ambición y zancadillas, de triunfos y juergas en el que yo, en el primer mundo, me había metido» (*Supergesto*, 52: 33).

La segunda situación es el fracaso[257] como resultado de emprender una aventura o hazaña que no se consigue. En este fracaso se premia el esfuerzo. Así, que el personaje en cierta forma también triunfa ya que se reconoce su trabajo. En *La casa pintada*[258] Chao anhela con todas sus fuerzas tener un hogar lleno de colores semejante al palacio del emperador de Pekín. Primero trata de conquistar los colores, el azul, el verde, el rojo y el blanco según los consejos de su abuelo. «Que el azul y el verde, el rojo y el blanco, son de cualquier hombre» (Amo, 2008h: 41). Pero fracasa. En busca de este objetivo, trata de llegar al Palacio. Idea participar como equilibrista en las Fiestas del Año Nuevo. Pues los mejores equilibristas entran al Palacio a hacer su número ante el emperador.

> De pronto, Chao sintió renacer sus esperanzas. Si había fracasado en la conquista de los colores, trataría de triunfar como equilibrista. Estaba decidido a alcanzar su deseo, costara lo que costara.
> —Un equilibrista se hace con mucho tiempo y mucho esfuerzo.
> —Claro que algunos reciben después una buena recompensa.
> Chao aspira a la mejor de todas: vivir en una Casa Pintada (Amo, 2008h: 83).

Así es como después de fracasar en su intento de conquistar los colores, Chao se entrena en serio para convertirse en equilibrista para participar en los próximos Juegos del Año Nuevo. «Tras unos meses de durísimo entrenamiento, Chao había hecho importantes progresos» (Amo, 2008h: 93). Cuenta con la ayuda de Li que se convierte en su pareja como equilibrista.

> En pocos meses, Chao y Li se habían convertido en unos estupendos equilibristas. Había llegado el momento de ir a Pekín, a tomar parte en el espectáculo de las «cien diversiones», donde esperaban destacar por su habilidad y por la novedad de sus ejercicios, y entrar en la Casa Pintada por la puerta grande.
> Había sido un acierto formar compañía. Entre los dos habían conseguido montar unos números mucho más interesantes y vistosos de los que hubiera podido presentar Chao en solitario.
> Resultaba además otra ventaja. Si ganaban, y estaban seguros de ganar, entrarían juntos en la Casa Pintada, y Chao no tendría que volver a la aldea en busca de Li más adelante. Porque olvidarla, lo que se dice olvidarla, no lo había conseguido ni un momento, por más que se lo propusiera tiempo atrás. Ahora ya no podía vivir sin ella (Amo, 2008h: 103).

257 «Para Cañamares el tema del fracaso nace de la propia experiencia vital de la autora que vivió el fracaso de su propia familia. Esta idea de fracaso se repite continuamente en el entorno de la autora […], porque percibe un cierto fracaso en su familia tal vez por no haberse cumplido las ambiciosas expectativas que entre los hermanos se barajaban» (Cañamares, 2007: 121).
258 Rodríguez asegura: «*La casa pintada*, revela la entrega del protagonista, olvidándose de sí mismo por ayudar al que más lo necesita» (2004: 12) y la resume en «la lucha por la ilusión» (2004: 328).

A pesar de las buenas intenciones, Chao no llega a participar en los Juegos. Una riada interrumpe su viaje con Li. Los dos se comportan como héroes salvando a cuatro personas de la crecida del río. Para lo cual, les viene bien todo lo aprendido como equilibristas. Este sacrificio significa el fracaso para Chao que abandona su propósito de conquistar la casa pintada para siempre. «No. Las puertas de la Casa Pintada ya nunca se abrirían para ellos» (Amo, 2008h: 117).

> Por primera vez en su vida, Chao no tenía planes. No deseaba nada. Al contrario. Le dolía tener que volver a casa porque el regreso, después de lo ocurrido, era el reconocimiento del fracaso, la pérdida definitiva de sus sueños. Se le habían hundido, igual que el puente. No le quedaban fuerzas para reconstruirlos (Amo, 2008h: 116).

Pero el fracaso de Chao debido a su sacrificio es su triunfo[259]. El muchacho recibe como premio su casa pintada en diferentes colores por cada una de las personas a las que ha salvado la vida.

> —¡La casa pintada!
> Así era. Su casa de siempre, pequeña y negruzca, aparecía ante sus ojos adornada con preciosos dibujos en verde, azul, blanco, rojo y amarillo.
> Chao miró al Abuelo:
> —¿Mi casa pintada? —repitió, como pidiéndole confirmación de lo que sus ojos veían.
> —Sí —respondió el Abuelo.
> Entonces… ¿no se había reunido allí aquella gente para burlarse de su fracaso, sino para celebrar su triunfo? ¿Era posible triunfar fracasando? ¿Se podía llegar a la meta por caminos desconocidos? ¿Se conquistaba el aire saltando, y el agua enfrentándose con la riada, y la tierra haciendo que volvieran a pisarla los que estaban a punto de caer al vacío, y…? (Amo, 2008h: 120)

259 Rodríguez: «El afán de superación de la persona con la constancia y el entrenamiento constante para conseguir ser admirado por los demás y de este modo abrirse puertas para llegar al puesto deseado. Esto se ve perfectamente en *La casa pintada*. Sin embargo, la autora siempre antepone el servicio al prójimo, incluso sacrificando sus intereses; así lo hace Chao en la obra anteriormente citada, que lo deja todo en el camino. Prefiere salvar a unas personas que se iban a ahogar en el río a causa de la rotura de un puente antes que continuar su camino» (2004: 160). Para Lara y Ródenas, Chao logra su sueño de conquistar la casa pintada: «El valor y la bondad eran los únicos secretos para conseguir ese sueño» (2007: 584). Martos Núñez y Martos García, por su parte, son de la misma opinión, aunque observan la influencia del zen en el fracaso/triunfo: «Chao consigue acceder a la casa pintada por otros caminos de los que él había previsto. Incluso lo consigue por un camino antagónico. Un primer ejemplo es el episodio en que sale ardiendo su casa: aunque la intención era buena, Chao pone en peligro su propia vida y su casa. Aparece, pues, el tema de la frustración, del fracaso: las cosas no salen como él preveía, y además sus acciones generan en los demás aprobación o rechazo, igual que le pasó cuando Kum Tse condenó sus opiniones (2008: 3). También las reseñas destacan este mismo mensaje: «Relato iniciático, que alecciona por luchar por lo que se desea, con paciencia y esperanza» (VV. AA., 97: 26).

En *La torre*[260], todas las empresas que inicia Luis fracasan. Como le dice primo Andrés: «¡Se cayó la torre de la ilusión!» (Amo, 2006d: 154). Así, el niño pierde en la tómbola o no le funciona la cometa. Lejos de desanimarse Luis busca una torre que nunca se caiga. «Va en busca de una torre. Una torre que no se caiga nunca. Pero ya no está seguro de encontrarla» (Amo, 2006d: 166). De pronto un día Luis reconoce la torre en un rayo de sol. «La torre estaba allí. ¿Para qué buscarla más lejos?» (Amo, 2006d: 170).

En *Velero de tierra y mar*[261], Luis y Jorge desean ganar en los Campeonatos Nacionales de Vela.

> —Sólo deseo ganar para demostrar a todos estos que tanto presumen de océano Atlántico lo que sabemos hacer los del mar Mediterráneo —dice Jorge, enfurruñado.
> —Pues yo deseo ganar sencillamente para brindarles el triunfo a todos los que nos han ayudado a llegar hasta aquí —declara Luis (Amo, 1989: 102).

Luis y Jorge no ganan en el Campeonato ningún puesto de honor. El fracaso afecta especialmente al segundo. «Seguramente su compañero está afuera, en la terraza, consolándose frente al mar de su fracaso en las regatas» (Amo, 1989: 113). Pero en la entrega de trofeos se llevan una sorpresa pues consiguen llevarse un reconocimiento especial. El jurado premia el esfuerzo de los dos chicos.

> —Todo lo dicho ha quedado patente en este Campeonato con un ejemplo verdaderamente notable, vivido por la tripulación de uno de los veleros participantes. Con escasos medios económicos, venciendo grandes dificultades, superando obstáculos de todo tipo, travesando largas distancias, transportando una embarcación anticuada en un remolque inverosímil […]
> —… un estudiante de química y un joven obrero de la construcción han conseguido por sus propios medios, a fuerza de entusiasmo, botar su velero en aguas del Atlántico y participar en las regatas […]
> —… por lo que les ha sido concedido el Trofeo a la Deportividad que se otorga por primera vez en este año y que servirá de ahora en delante de estímulo a los jóvenes que han de superar grandes dificultades para practicar el noble deporte de la vela (Amo, 1989: 112-114).

260 Rodríguez comenta que «se destaca el valor de la constancia, después de una desilusión por conseguir algo que se desea» (2004: 12), más adelante: «los fracasos son motivadores porque animan al héroe a la búsqueda de algo permanente» (2004: 202) y concluye: «Esta obra puede resumirse en una frase: "el triunfo de la perseverancia" y también en una sola palabra: "tenacidad"» (2004: 212). Torrecilla defiende: «Un argumento sencillo y un tanto ingenuo, que gira en torno a la búsqueda de pilares firmes que den sentido a nuestra vida, da lugar a una reflexión compleja y bastante profunda: por grandes que sean nuestras desilusiones, siempre hay algo que nos invita a empezar de nuevo, ejemplificado en un sol que todos los días renace» (2015: 86). Y: «Nunca debe perderse la esperanza y la ilusión. El que la sigue la consigue» (VV. AA., 97: 27).

261 «Relato sobrio y entretenido, donde se valoran la constancia y la fuerza de la voluntad» (VV. AA., 97: 28).

En *Álvaro a su aire*[262], el muchacho fracasa en todas las actividades en las que se apunta, sin embargo, no ceja de tener buena predisposición, a pesar de tener un brazo más corto que el otro. Álvaro no es un chico normal, pero él acepta sus circunstancias, y lejos de deprimirse, destaca por su optimismo, *triunfando* a su modo.

En la temática del triunfo se reconoce el pensamiento humanista y cristiano de la escritora. En su obra se desprende la lectura de que el verdadero triunfo no se consigue en la tierra. Por eso en las hazañas normalmente se fracasa, a ojos de los humanos, pero en contrapartida se acaba premiando al personaje derrotado con un reconocimiento con valor inmaterial. El triunfo para la autora no es material, sino una victoria de valores intangibles. Por eso se encuentra esa ambigüedad en las fronteras entre el éxito y el fracaso. Varía en función de las prioridades. En el caso de la obra de la autora el amor en sus diferentes variantes es el premio que da el verdadero triunfo.

## Conclusiones

En definitiva, Montserrat del Amo cultivó en su obra temas nuevos y clásicos, dentro de la literatura infantil y juvenil, pero siempre desde un tratamiento personal y original.

La escritora fue partidaria de buscar la materia narrativa en la realidad cotidiana y conocida. Pero es necesario *saber ver* la realidad con una mirada nueva y distinta que es la propia del creador. El escritor, según Del Amo, se apoya en la realidad cercana y, con la imaginación, crea el suceso imaginario, que es asunto de la novela. Del Amo siguió esta premisa en su novelística. «Todo lo que cuento es como una fruta que hace madurar la fantasía pero que tiene sus raíces en mi vida» (Amo, 1987: 4).

> Algo parecido pasa con las ideas. Están en todas partes: en el mundo en que vivimos, en las personas que nos rodean, en las cosas que nos ocurren… Lo que te parezca más pequeño, vulgar e insignificante, esconde una chispa de luz, una sugerencia, una idea. No hay que irse muy lejos.
> Lo que ocurre es que no las sabemos ver. Vivimos en «plan momia», sin ver, ni oír, ni oler, ni palpar, ni saborear, ¡ni sospechar siquiera!, lo que pasa al otro lado de la venda, somnolientos y aburridos. Y ¡claro! Así no hay modo de inventar nada.
> Haz la prueba. ¡Tira de la venda! ¡Se acabó la vida momia! Abre los ojos. Descubre el mundo. No te alarmes si el tirón te hace girar como una peonza. ¡Mejor! Así podrás ver todo lo que hay a tu alrededor.
> ¡No te la pierdas!, ¡no te distraigas!, ¡no te dejes ganar por el aburrimiento y la rutina!

[262] «Álvaro es un ejemplo de superación que, a pesar de ser «medianito» en todo, no cede a la hora de proponerse metas. Acepta deportivamente sus fracasos con lo que demuestra que el mayor logro de su vida es ser como es: un niño desenfadado, despierto, tenaz y sin complejos. Su manera de actuar en el relato no es sino muestra de cómo es su carácter y su actitud frente a la vida, que en definitiva es lo que más interesa al lector» (Torrecilla, 2015: 136-137).

> Si quieres escribir, has de vivir intensamente, atento a cada momento de tu existencia cotidiana. Tu vida es muy interesante (Amo, 2018b: 27-28).

Apostó en su literatura por hallar el punto medio entre el fondo (tema) y la forma (estilo), de esta manera el escritor debe enganchar al lector con el argumento, pero además debe hallar la forma poética bella para expresar su historia.

> Siempre se puede perfeccionar el poema que fue escrito rápidamente, en un instante de inspiración, y siempre es aprovechable la idea que parecía interesante, aunque no se haya logrado darle una forma literaria bella y acertada en una primera redacción» (Amo, 2018b: 62).

Por ello, la autora defendió la sencillez en el estilo para no distraer al lector de la trama de la obra. La escritora creó una poética fundamentada en el equilibro entre todas las partes de la novela: el discurso, el estilo, el argumento y los temas. La autora lo explicó con la metáfora del hilito que el autor arroja al lector para ir tirando poco a poco de él: «Como lectora y como autora, para leerlos, escribirlos y ofrecerlos a los niños prefiero libros equilibrados, que en vez de garra tengan un hilito conductor, capaz de mantener la atención por el interés del argumento sin sacrificar la forma literaria» (*Ya*, 24-X: 58).

> Se dice mucho «escribir un libro con garra». Yo no quiero un libro con garra. Yo quiero hacer libros con hilito que vayan tirando; ese hilito vaya tirando del interés del lector, pero que le deje libre también, que no lo domine, que le deje un espacio critico entre la lectura y él mismo, porque así es como se debe realizar una buena lectura, y que si quiere rompa el hilo (Ayuso, 2010).

Para la autora, la literatura infantil y juvenil debe aumentar la competencia lectora del niño y el joven. Por ello, no debe ser *facilona*, sino mantener la calidad literaria que implica esfuerzo y belleza. Debido a la importancia de esta idea, a continuación, se transcribe el pensamiento íntegro de la autora.

> No nos dejemos engañar por la creencia de que el niño se hará lector comenzando por libros de facilísima lectura. Él sabe muy bien que vencer dificultades —el reglamento, el árbitro, la limitada portería, los once jugadores del equipo contrario— es lo que hace al juego divertido. Podemos hacerle comprender que el buen lector, el que más goza y se divierte es el que quiere y sabe superar la resistencia que ofrece el texto para la transmisión del mensaje.
> El gozo de la lectura está prácticamente en descubrir las pistas que conducen a la comprensión del relato, seguir el hilito que el autor tiende como ayuda y llegar al final, sin romperlo de un tirón impaciente, aunque parezca perdido o enredado en las incidencias del argumento.
> No presenta inconvenientes, sino ventajas el que la lectura de un libro exija al niño algún esfuerzo si el interés del argumento, en perfecto equilibrio con la calidad de la forma,

> consigue tirar de la lectura sin que el estilo se refuerza en artificiosidades innecesarias ni se haya pretendido mantener siempre una fuerte tensión, violentando el argumento.
> No es a fuerza de zarpazos como se crean los hábitos lectores, sino facilitando el encuentro gozoso libro-niño en un contexto de atenta curiosidad, meditación y serenidad exigidas por la lectura (*Ya*, 24-X: 58).

En esta misma idea inciden, a su manera, dos estudiosas. Rodríguez concluyó que «hemos descubierto en M. del Amo a una creadora de arte, gran conocedora de la psicología infantil, que pone el arte en sus obras al alcance de los niños o jóvenes de la forma más atractiva y envolvente» (2004: 409). Mientras que Torrecilla destacó que en su obra Montserrat del Amo supo adaptarse al lector infantil y juvenil sin rebajar la calidad literaria.

> El análisis detallado de la obra narrativa completa de Montserrat del Amo avala nuestra hipótesis de partida: es decir, que el conjunto de la obra narrativa de la autora ofrece una serie de características referidas a la calidad y el rigor literarios, por un lado; y a la adaptación a la psicología del lector infantil o juvenil, dando respuesta a sus inquietudes, problemas, necesidades y anhelos en las primeras etapas de su evolución, por otro lado (2015: 207).

Es reconocible en la temática un sello personal de la autora. A través de los diferentes géneros se vehiculan los temas o preocupaciones esenciales de Montserrat del Amo. Esto es gracias a la cohesión del conjunto de su obra total que, aunque con el tiempo evolucionó, no dejó de presentar unos temas o preocupaciones permanentes a lo largo de los años. En este capítulo se han seleccionado algunos de los temas más importantes que aparecen de forma recurrente en su obra.

En el tratamiento temático la característica más notable en los temas de Montserrat del Amo es el humanismo. Desde el pensamiento humanista de la autora se seleccionan los temas y se condiciona su tratamiento. La obra toma partido por los seres históricamente más desprotegidos (enfermos, emigrantes, mujeres, ancianos o niños). Saíz afirma: «Montserrat del Amo observa el desequilibro social y la pobreza y le indignan siempre. Está a favor del que nada tiene y lo mira con simpatía para darle un poco de esperanza, aunque sea difícil; pero ella, en sus historias, siempre ve un futuro mejor» (2008: 83). O Cañamares:

> Los protagonistas de sus libros son los «menos importantes» para su sociedad (discapacitados, mujeres, muchachos), precisamente porque esa «debilidad» hace que puedan resolverse a dirigir su propia vida sin imposiciones de fuera. Son los «abocados al fracaso» que, finalmente, consiguen superar sus limitaciones y salir airosos, en mayor o menor medida, en el desenlace de la historia […]

> Montserrat del Amo utiliza estos protagonistas «poco importantes» para la sociedad (por ser menores, discapacitados, pertenecer a minorías étnicas o ser de un bajo estrato social) para reflejar las injusticias que contra ellos se cometen y contarnos lo que para la autora es lo más importante: la historia de cada uno de ellos (2008: 121-122).

Es significativa la mirada altruista hacia el otro.

> […] he procurado desde entonces, además de directamente, mirar el mundo con los ojos de los «otros» más aún, con los ojos de «el otro», «el otro» sartriano, el oponente, el enemigo que por dentro encontré tan asustado o más que yo, al que ya no podía oponerme ni odiar, sino que debía consolar agarrándole por el cogote en el gesto protector de las manos de mis hermanos mayores en mi infancia (*CLIJ*, 210: 82).

Lara y Ródenas resaltan la importancia del otro en la obra de Del Amo pues «ha aportado muchísimo en relación con la interculturalidad» (2007: 583).

> Sabe como nadie percibir la riqueza de otras culturas y extraer todo lo que de hermoso y admirable se encuentra en ellas, pero sin caer en el error del idealismo, puesto que siempre es muy consciente en sus novelas de los aspectos negativos y desechables de las tradiciones en que se centra, pues, ante todo, están los derechos de las personas y, sobre todo, del niño (2007: 589).

Quiles[263] habla de «la piel del otro» en relación a la mirada de Del Amo por el otro o la otredad.

> Lo cierto es que tanto unos como otros relatos nos sitúan ante realidades muy distintas a la nuestra y nos ayudan a introducirnos en la piel del otro, a entender que existen formas muy diversas de concebir el mundo y las relaciones sociales. Al mismo tiempo, increpan al lector para reaccionar ante situaciones sociales que llevan a la desigualdad o la destrucción (Quiles, 2010: 342).

Ibarra explica que «gran parte de sus libros se centran en la aproximación a grupos sociales diferentes de las comunidades occidentales, en la que teóricamente, se encuentra su lector modelo». Esto es porque para la autora la lectura es también un viaje hacia «paisajes diferentes al propio, en otros países y, por lo tanto, en el conocimiento de otras realidades distintas al contexto de origen» (2013: 11-12).

> La pupila atenta de Montserrat del Amo abre, a través de sus páginas, una ventana a tradiciones, costumbres, colectivos humanos y territorios, en definitiva, a todos esos otros, a todas las personas procedentes de colectivos diferentes del occidental. A nuestro

263 «[…] inquietud inherente a la personalidad de la autora por contar desde lugares y modos de vida diferentes, muchas veces con una importante carga de crítica social y compromiso con el desfavorecido» (Quiles, 2010: 341-342).

> juicio, desde la consciente elección de temas y tópicos, así como de la variada galería de personajes que los protagoniza, se vislumbra un claro compromiso con la construcción de una sociedad intercultural (Ibarra, 2013: 12).

García Padrino destaca «la presentación de otras realidades culturales y la necesidad de comprensión hacia los demás» así como «el predominio de la comprensión y la aceptación a los diferentes» (2018: 404). Como se ha citado, Marull afirma: «La amistad es el asunto común que recorre toda su obra, así como el respeto a otras culturas» (Marull, 2018: 8).

Hay numerosos testimonios. En «El ancho mundo», un relato escrito en los primeros años de su producción literaria, se concluye la narración con la siguiente afirmación: «Por primera vez, piensa Carmen que el mundo no termina en la esquina de su calle, ni en el estrecho círculo de sus compañeras de colegio. Hay otros cielos, otros paisajes y otras gentes que conocer y amar lejos, en el ancho mundo» (*Volad,* Almanaque 1956: 45). La narración «Yolanda y Tin» finaliza con la siguiente conclusión: «Hay que mirar con cariño al mundo entero. Y el mundo se volverá maravilloso» (*Bazar*, 551: 7). O en *¡Ring! ¡Ring!*, tras la visita sorpresa de la familia de inmigrantes de Hamed, las dos hermanas protagonistas cambian su forma de ser. Doña Carmen se hace más abierta, pero doña María aprende a comprender y aceptar al otro. Surge la amistad de las ancianas con la familia de Hamed.

> Escúchame, María. Nosotras hemos vivido solas, encerradas en casa, mucho tiempo. Y de pronto, sin buscarlo siquiera, en cuanto hemos abierto la puerta una rendija, nos han entrado nuevos amigos por la puerta. Ahora tenemos que conservar esas huellas para recordar a Fátima, a Hamed y a sus hijos. Para alegrarnos con la promesa de su vuelta. Y para que sepamos vivir en adelante dando y recibiendo a manos llenas (Del Amo, 2002: 77).

Un caso proverbial se encuentra en *El nudo*[264], en «La escalada», en el encuentro del grupo de escaladores con el marciano. Gonzalo y Agustín tienen miedo de él, en cambio, María vence su miedo ante la necesidad de proporcionarle ayuda[265]. «María deja que la

264 Según Rodríguez: «Es preocupación primordial en Montserrat del Amo el amor y la concordia entre los humanos, como está exactamente reflejado en *El nudo* (2004: 160); «Dos temas apasionantes incluye la autora en esta obra: la escalada y la ciencia ficción» y «la obra puede resumirse en una frase: "Haz el bien y no mires con quién"» (2004: 380). En este sentido se afirma de la obra que tiene «un transfondo la solidaridad» [sic] (*Platero,* 97: 23).

265 Como señaló Moreno: «el respeto, la confianza y el amor potencian el ser, sus contrarios lo disminuyen» o «se dice que hay un ser al que potencia el amor y paraliza la desconfianza» (2006: 113). Para la especialista: «el significado de que el amor potencia y la desconfianza paraliza, es experiencia genuinamente humana» (2006: 114).

compasión venza en su ánimo al temor que mantiene alejados a sus compañeros» (Amo, 2007b: 106). Afirma: «Sea quien sea, parece malherido y debemos ayudarle» (Amo, 2007b: 106). Cuando María ayuda al extraterrestre, este se reanima, pero cuando se siente atacado se vuelve rígido. La chica encuentra la explicación ante la sorpresa de sus compañeros. «Parece que el extraterrestre se reanima cuando nos acercamos para ayudarle y que el aislamiento, el temor y la desconfianza le paralizan» (Amo, 2007b: 112). O:

> «¿No os habéis dado cuenta todavía de que es un ser pacífico, que se aviva con el amor y se paraliza con el odio? Las fuerzas le abandonan cuando se siente rechazado. Estoy segura de que no quiere hacernos ningún daño. Abrid los puños y no sigáis amenazándole» (Amo, 2007b: 113).

María se comunica con el extraterrestre para transmitirle tranquilidad. Ya lo considera un amigo. «No tengas miedo. Yo estoy a tu lado. Agustín y Gonzalo son buena gente y acabarán por aceptarte, por tratarte como a un amigo, como si fueras un nuevo compañero de cordada» (Amo, 2007b: 114).

Es importante el canto apasionado a la vida. En su obra se defiende la vida por encima de todo. En todas las temáticas analizadas se concluye una lectura vital, de sorpresa ante la vida, de atención, y de superación ante las dificultades. La narración «Yolanda y Tin» finaliza con la siguiente conclusión: «Hay que mirar con cariño al mundo entero. Y el mundo se volverá maravilloso» (*Bazar*, 551: 7). En «El camino de la sabiduría» el muchacho protagonista al encontrarse con el sabio encuentra la siguiente respuesta del anciano. «El hombre había escrito tan sólo una palabra: —ATENCION [sic] (Amo, 1983: 86). Como no obtiene otra respuesta, el chico decide marcharse, pero en el camino de vuelta a la aldea comprende el mensaje del hombre sabio. «Sin que él mismo se diera cuenta, el mensaje del hombre sabio había penetrado profundamente en sus entrañas de modo que formaba ya parte de su vida, transformándola y transformándole» (Amo, 1983: 101). O en «El camino de las tierras nuevas» incluido en *Tres caminos*, a propósito de la conquista de América por los españoles, Hernán y Alonso viajan hacia una nueva ciudad recién descubierta, capital del Virreinato. Alonso enseña a Alonso a ver la realidad con toda su inmensa riqueza de detalles[266] y le habla de que el mundo no se puede conquistar por las armas.

[266] Según Torrecilla: «La relación con la naturaleza y sus elementos, por insignificantes que sean, nos muestra el camino hacia la perfección, liberándonos de nuestros perjucios [sic] y limitaciones, siempre y

> Largo rato sigue hablando Alonso, descubriendo y mostrando nuevas maravillas en esa porción de mundo que encierra el mundo entero y que jamás podrá ser conquistada por las armas ni pertenecer a un solo dueño. Sí a los que sepan ver. Como Alonso (Amo, 1983: 72).

Moreno ha destacado esta mirada positiva de la escritora sobre la vida.

> Sus palabras son un brindis al ejercicio de la libertad, una llamada expresa a la misma desde esa múltiple retahíla de opciones que se ofrecen ante unas hojas en blanco. Son una llamada a la libertad positiva, a la capacidad para fraguar la identidad personal. La autora reconoce la dificultad que entraña por eso anima abriendo posibles caminos y aún reconociendo potencial camino aquel que aún no se emprende. Sus palabras son un canto a la libertad. Y son así mismo indicadoras de orientación. Están señalando su necesaria búsqueda para saborear, para percibir, para darse cuenta, para comprender y expresar, para aprender a vivir, para vivir aprendiendo. Estas palabras son también un canto a la vida (Moreno, 2006: 110).

O en su última novela, que dejó escrita antes de fallecer y apareció de forma póstuma en 2018, *La vida no tiene música de fondo* en donde se habla de la vida como de una aventura: «Lo bueno es que la vida no tiene música de fondo, / que no adelanta el éxito, / que no avisa del peligro, / que no anuncia el amor / o señala el misterio, / y cada momento nos pilla por sorpresa» (Amo, 2018: 6).

Por último, se observa la incorporación de temas novedosos dentro de los señalados por Colomer en la literatura infantil y juvenil, en la obra de la autora, con la intención de ampliar la mente de sus lectores aumentando su nivel de competencia lectora a la vez que se les enriquece para el futuro.

Todo ello hace reconocible la obra de Del Amo respecto a la temática.

cuando proyectemos ante ellos una mirada atenta que nos descubra la verdadera esencia de la vida» (2015: 102-103).

«Esto es escribir:
un rudo trabajo a las puertas del misterio para abrir,
todo lo más, una rendija»
(«Escribo al dictado de la niña que fui»
de Montserrat del Amo)

## Conclusiones

En la introducción a este trabajo, se han planteado dos preguntas de partida. La primera hipótesis se refiere a la unidad de la obra completa de Del Amo: ¿se puede entender la obra de Montserrat del Amo como un texto total? La segunda cuestión trata del núcleo que unifica esta producción: ¿es la persona el centro sobre el que gira la producción literaria de Montserrat del Amo? De acuerdo con estas hipótesis, las conclusiones principales de esta investigación se resumen, a su vez, en dos puntos:

1. La obra de Montserrat del Amo es un texto total[267]. Esto es debido a que presenta una fuerte cohesión independiente del género o la forma comunicativa empleada por la autora. Esta cualidad la hace reconocible por parte del lector. Los aspectos abordados bio-bibliográficos arrojan luz sobre la unidad entre los periodos de su obra:

1.1 La biografía completa y documentada de Montserrat del Amo. Como han señalado los estudiosos, es difícil entender la obra sin considerar la trayectoria vital de la escritora[268]. Los hitos biográficos capitales se convierten en fuente inspiradora de los temas y motivos de su producción. Esto construye un discurso homogéneo mediante el mecanismo de la repetición temática en los textos a lo largo del tiempo. La guerra civil, que marcó a Montserrat del Amo, recorre su obra a través del mensaje de paz y la crítica de cualquier forma de violencia. El descubrimiento de la naturaleza por la niña durante los veraneos en San Andrés de Llavaneras (Barcelona) y en El Escorial (Madrid) se refleja en la lección sobre su protección, también en motivos como el conocimiento del mar para los niños del interior o el temor a la crecida repentina de la riada. Un gesto familiar para la escritora (la mano en la nuca) que le hacían sus hermanos mayores simboliza en su obra la protección del niño. La despedida del compañero de la infancia aparece reflejada en un personaje: el niño del pupitre de al lado que aparece en diferentes títulos. La renuncia a la carrera universitaria en la juventud se trasluce en la importancia de la educación para los personajes. La trayectoria profesional de la mujer escritora y editora sirve de experiencia para tratar en sus libros el cambio social de la mujer en la sociedad española contemporánea. El fracaso familiar de algunos de los hermanos mayores tiene

267 El concepto de texto total se ha tomado prestado de la estudiosa de la literatura Palomo que lo ha analizado en numerosos autores, como Bécquer o recientemente Unamuno: «Al afrontar una aproximación al contenido del pensamiento unamuniano en su conexión de poesía y fe religiosa, no puedo dejar de considerar la totalidad de su obra como un texto total, ya que dicha totalidad está determinada por la presencia de una fuerte cohesión, sea cual sea el género de cada una de sus obras y por encima de su forma comunicativa» (Palomo, 2018: 5)

268 No en vano, Hiriart tituló su monografía, *Vocación y oficio: Montserrat del Amo*.

como respuesta la defensa de los orígenes familiares. Además, sus aficiones se reflejan en la producción literaria: la escalada, la arqueología, la pintura o el zen.

1.2 El acopio por primera vez de la obra completa de la autora. Esto es fundamental para tener una visión de conjunto de toda su producción. Hasta ahora no se había realizado la presentación de la producción íntegra. Los esudiosos han basado sus análisis únicamente en los textos narrativos por ser los más conocidos y premiados y por desconocimiento de la obra completa. La reunión de los textos permite comprobar la unidad de la producción como un texto total, con independencia de la forma genérica. Primero, los personajes. Algunos de ellos se repiten en diferentes títulos, como en la literatura del denominado «boom hispanoamericano», lo que configura un universo literario unitario. «El Sentao» aparece en tres títulos. Estos no llegan a configurar una serie narrativa con un personaje protagonista, pues en las dos continuaciones «El Sentao» es solo un motivo argumental[269]: *Rastro de Dios*, *«El Sentao» y los Reyes* y *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!* El niño del pupitre de al lado aparece en la obra de la autora a lo largo del tiempo de manera significativa, como protagonista o secundario. Las novelas *Misión diplomática* y *Gustavo el grumete* comparten personajes, pues en las dos aparece un grupo de prisioneros en un campo de concentración soviético: Víctor, el profesor Wladoska y su hija Paloma, el comerciante Pierre Stalovik, el abuelo o Gustavo el grumete. Pero hay otros personajes tipos también repetidos como la tía soltera Eloísa, el muletilla o el ratero. Hay una recurrencia por parte de la escritora al personaje colectivo[270]. Tres grupos de amigos configuran sendas series narrativas: Los Blok, Los Rosca y los Disco. En otros libros se encuentra un protagonismo colectivo. Un caso paradigmático es *Patio de corredor* con los personajes residentes en la corrala o el patio de vecinos madrileño. Normalmente los personajes, si bien al comienzo no se conocen entre ellos, al final logran tener una amistad. Segundo, el espacio: se encuentra la gran ciudad ejemplificada en Madrid, el espacio más importante para Del Amo, pero también el pueblo del interior. Y escenarios exóticos que incorporan otras culturas a su literatura: China, Egipto, Kurdistán o Colombia. Además, hay escenarios menores recurrentes: la imprenta, el mundo del cine, la excavación arqueológica, etc. Tercero, el tiempo: destaca la época contemporánea a la escritora, la posguerra (Madrid de la posguerra), pero también etapas históricas pasadas como la Edad Media o la época ibérica antes de la

269 Como ya se ha visto anteriormente, así lo han visto todos los críticos y estudiosos.
270 Del Amo reconoció que el protagonismo del grupo aparece «en el conjunto de mi obra con una frecuencia significativa» (Amo, 1990b: 80).

romanización. Cuarto, los temas que se repiten en el tiempo y con independencia de los géneros. Quinto, el discurso. La autora defendió la sencillez en el estilo para no distraer al lector de la trama de la obra. La escritora creó una poética fundamentada en el equilibro entre todas las partes de la novela: el discurso, el estilo, el argumento y los temas. Su literatura es fundamentalmente realista pues siempre nace de la realidad de la que no se aparta nunca, aunque incorpore en ocasiones el elemento fantástico. Sexto, los géneros. Una característica importante en la obra de Montserrat del Amo es la mezcla de géneros en los textos[271], de forma que con frecuencia se encuentran textos caracterizados por la ambigüedad genérica.

1.3 La inclusión de las colaboraciones en prensa de la escritora. Hasta ahora no se habían tenido en cuenta sus colaboraciones periodísticas en los estudios de la obra de Montserrat del Amo. Ya se ha visto que la obra completa presenta unidad en elementos como los personajes, el espacio, el tiempo, los temas, el discurso o los géneros. Las colaboraciones en prensa confirman la unidad del texto total, pues estas fueron el origen de muchos de los libros de Montserat del Amo. En el capítulo de presentación de su obra regocido en este trabajo se ha señalado la primera publicación, la reedición o la reescritura de las obras. Ejemplos significativos, son los relatos de los Blok. Publicados en prensa, fueron el origen posteriormente de las novelas. Comparten personajes, trama policíaca y discurso, aunque hay variaciones, como se ha señadado en este estudio. El relato «Un poco cambiada» es el punto de partida de la novela *Patio de corredor*. «La montaña canta» de *El nudo*, una de las obras más significativas de la autora, nace del relato «La cordada» publicado por primera vez en prensa. Muchos de los capítulos de *La piedra y el agua* fueron editados previamente en prensa en una serie de narraciones sobre una tribu primitiva. *Tranquilino, rey* también tiene su origen en prensa, en especial en la breve narración titulada *Valentín y la espada del rey*. O el libro *Comba. Lecturas* es una recopilación de algunas de las colaboraciones en prensa de Del Amo. Esta primera publicación en prensa se traslada al libro, bien a través de la reedición (sin apenas cambios textuales) o a través de la reescritura. Salvo un libro enteramente publicado en prensa, como *Comba. Lecturas*, la tendencia es que sea una parte del material literario el recogido, ampliándolo, reduciéndolo o manteniéndolo sin cambios. Las conexiones son como afluentes que conforman una literatura unitaria. Las colaboraciones muestran un aspecto determinante en la literatura de la escritora: la variedad de géneros cultivados y la mezcla.

271 Como ya se ha visto, la propia autora señaló esta querencia cuando afirmó que le gusta mantenerse en las fronteras de los géneros (Rodríguez, 2004: 121).

Siempre se define a Del Amo como narradora, pero no se pueden obviar sus obras de teatro, biografías, historietas, artículos, reportajes o poemas. Además, la imagen de Del Amo se ilumina más aún pues, aunque mayoritariamente se dirigió al lector infantil y juvenil, las colaboraciones muestran textos destinados al lector adulto también. Otro aspecto importante es que los artículos tratan algunas de las ideas que la escritora desarrolla en su obra de ficción. En los artículos especializados, Del Amo expresó sus ideas sobre la literatura infantil y juvenil y la narración oral. Además, en un conjunto de trabajos sobre escritura creativa comunicó su proceso creador y lo que podría denominarse su poética. Son un testimonio significativo para comprender su literatura. Muchas de estas ideas fueron recogidas por la autora en sus ensayos sobre estos temas. Además, en los artículos más periodísticos se encuentran algunos de los temas narrativos: la importancia de la educación en la mujer, la muerte no como un fin, sino como una salvación, el sacrificio del sufrimiento o la comprensión del *otro*.

2. La obra de Montserrat del Amo es humanista[272] al situar a la persona como centro de toda su producción. La literatura de la autora queda definida por la unidad de su cosmovisión llena de amor hacia el ser humano. Con independencia de los géneros cultivados, las temáticas principales se repiten a lo largo del tiempo en toda la obra completa de Montserrat del Amo. Esto lo avalan tres aspectos:

2.1 El análisis detallado de los temas. La obra de la escritora es un acto de asunción del *otro*[273]. Por ello, da voz a los seres históricamente más desprotegidos (enfermos, emigrantes, mujeres, ancianos o niños). Es importante el canto apasionado a la vida. En su obra se defiende la vida por encima de todo. En todas las temáticas analizadas se concluye una lectura vital, de sorpresa ante la vida, de atención, y de superación ante las dificultades. Es significativa la religiosidad que de manera más explícita en sus inicios y posteriormente más implícita recorre toda su literatura. Frente al pobre de corazón que se encierra en el rencor por el sufrimiento, se debe sacrificar este con la ilusión de una nueva vida. Sus personajes aprenden que deben estar llenos de optimismo, rebosantes de corazón, en espera de alcanzar una vida mejor y más luminosa.

2.2 La búsqueda como lector explícito del niño a través de la seriedad con él. La obra presenta al niño y joven como lector explícito. Para ello, se recurre a crear una relación

272 Su sobrino Juan del Amo calificó a Montserrat del Amo como una indesmayable humanista (Amo, 2015: 83-84).
273 A este respecto, es muy significativo su artículo «Para ver el mundo con los ojos de "el otro"», CLIJ, 210: 82.

de seriedad con él. Esto lo consiguió la escritora con una poética fundamentada en el equilibro entre las partes de la novela. Apostó en su literatura por hallar el punto medio entre el fondo (tema) y la forma (estilo), de esta manera el escritor debe enganchar al lector con el argumento, pero además debe hallar la forma poética bella para expresar su historia. La autora lo explicó con la metáfora del hilito que el autor arroja al lector para ir tirando poco a poco de él. Para la autora, la literatura infantil y juvenil debe aumentar la competencia del lector. Por ello, no debe ser fácil, sino que tiene que mantener siempre la calidad literaria en el uso expresivo de los elementos narratológicos (narrador, tiempo, espacio, personajes o discurso).

2.3 El hallazgo como lector implícito del adulto al constituir el centro de la obra el ser humano. La obra de Del Amo encuentra como lector implícito al adulto. Esto es debido a que tiene al ser humano como centro. Para la autora, la literatura tiene como función descubrir, si quiera una rendija, del misterio al ser humano (*Alacena*, 5: 10). Por ello, el adulto conecta también con la literatura de la autora. Además, la literariedad de la técnica narrativa implica la lectura placentera del adulto.

En los temas principales analizados en la obra de Del Amo el ser humano es el centro de su literatura. Por medio de la adolescencia se trata el paso a la vida adulta como un cambio natural que se debe afrontar con alegría, aunque se ofrecen palabras de ánimo pues se entiende que puede dar miedo este cambio. La amistad es un tesoro que une a las personas, a pesar de sus diferencias, encontrando en este afecto comprensión y ayuda. El amor aparece como un sentimiento idealizado y una consecuencia feliz que se logra tras superar una serie de pruebas. Dios es un tema significativo, pues es el consuelo en los personajes, en situaciones adversas como la guerra o la muerte. Se defiende que el ser humano encuentra vida más allá de la muerte. Además, gracias a Éste la persona abre su corazón al prójimo. La educación sirve a los personajes como un medio de mejora vital o puerta al futuro, por eso nunca es tarde para cruzar su umbral. En la emigración es evidente el tratamiento de comprensión hacia el *otro* que otorga la autora por medio del respeto a los grupos minoritarios inmigrantes o a otras culturas. La enfermedad es tratada como una realidad que hay que afrontar, por ello se transmite la lección de que se debe prestar ayuda al enfermo, pero no compadecerlo ni maleducarlo. La guerra es un tema capital. La autora ofrece en su obra un mensaje de paz y hermandad para pedir el amor como único medio de acabar con la guerra. El punto de vista empleado es el del niño y adolescente que no entiende la guerra de los adultos. En el tratamiento Del Amo supera la tradicional dicotomía entre vencedores y vencidos, en cambio, enfrenta a una población

civil empobrecida con un pequeño grupo de poder que se enriquece a costa de los pobres. En la mujer se puede percibir una mirada de comprensión y ternura hacia la figura femenina por su indefensión en muchas sociedades. Por ello, se defienden sus derechos y se les da voz. Sobre la naturaleza destaca el mensaje de protección para las futuras generaciones o el hermanamiento de culturas diferentes. Aunque el ser humano pueda controlar algunos de sus elementos, nunca puede conocerla del todo, ya que la naturaleza es algo superior al ser humano. Pero es su mundo, y debe ser conservado y transmitido a las futuras generaciones. Los orígenes sirven de unión, no solo a nivel más reducido, como la familia, sino también en un grado más amplio y colectivo, al grupo, es decir, a la sociedad. En la obra destaca un mensaje positivo hacia el futuro que parte de la unión entre tradición y progreso. Por último, en la temática del triunfo se reconoce el pensamiento humanista de la escritora. Ya que se desprende la lectura de que el verdadero triunfo no se consigue en la tierra. Por eso en las hazañas normalmente se fracasa, a ojos de los humanos, pero en contrapartida se acaba premiando al personaje derrotado con un reconocimiento con valor inmaterial. En el caso de la obra de la autora el amor en sus diferentes variantes es el premio que da el verdadero triunfo.

Por todo ello, en este trabajo se ha definido la obra de Montserrat del Amo como un texto total y humanista, dos características esenciales para entender toda la producción literaria de la escritora. El lector (niño, joven o adulto) que se acerque a su literatura encontrará el disfrute del argumento y el placer de su forma bella (mediante el lenguaje hermoso y verdadero y los elementos narratológicos). Pero, más importante todavía, a través del reconocimiento en las temáticas humanistas se produce una catarsis o purificación que lleva a la reflexión final de la comprensión del ser humano (desde uno mismo al *otro*). En definitiva, Montserrat del Amo entendió la literatura como una vocación y un oficio para ayudarse a ella misma, pero también ayudar a los lectores.

Sencillamente escribe

buscando la Verdad

en la Belleza

(«El poeta» de Montserrat del Amo)

# Addenda. Documentos fundamentales para el desarrollo del trabajo

## Addenda I. Clasificación genérico-cronológica de la obra de Montserrat del Amo

Montserrat del Amo publicó su obra a lo largo de setenta años, desde 1945 y hasta su fallecimiento en 2015[274]. En este capítulo se presenta, por primera vez, la producción completa de la escritora[275]. Hasta ahora las monografías de la autora han insistido en su obra publicada en libro impreso[276]. Se ofrece la obra íntegra[277], con independencia del medio de publicación. La clasificación es genérico-cronológica, ya que está organizada por año de publicación y género literario[278]. Se han recogido todos los géneros en los que se divide la obra de la escritora: adaptación literaria (ADAP), artículo (ART), biografía (BIO), correspondencia con los lectores (CORR), crítica literaria (CRIT), cuento (CUE)[279], ensayo (ENS), catálogo de exposición (EXP), guion de televisión, radio u obra musical (GUI), historiografía (HIS), guion de historieta (HIST), novela (NOV)[280],

[274] Hay varias publicaciones póstumas de la autora que se han tenido en cuenta en este trabajo: *El turbante rojo* y «Un regalo sorpresa» de 2015 y *La vida no tiene música de fondo* de 2018.

275 Del Amo ayudó en esta investigación a reunir toda la obra e identificar los textos sin firma o seudónimo. También se ha tenido acceso a los índices del archivo personal de la escritora llevados a cabo por ella para tener una relación de las colaboraciones en prensa y, en concreto, dos de ellos para optar al Premio Nacional de Colaboraciones en Revistas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Información y Turismo que obtuvo en 1964.

276 Las principales monografías sobre la escritora han abordado su obra publicada en libro impreso: Hiriart (2000), Rodríguez (2004) o más recientemente Torrecilla (2015). La ingente obra editada en prensa apenas ha sido estudiada. Solo cuatro publicaciones presentan relaciones incompletas de las colaboraciones en publicaciones periódicas de la autora: Rodríguez (2004), pp. 127-147, Díez (2006), pp. 86-89, 215-222, 329-331; García Padrino (2007) y Moreno Valcárcel (2014). Y hasta el momento existen dos artículos: Ayuso (2010b), pp. 38-46, el más completo y anticipo de este estudio, y Chivelet (2008), además de una entrevista, Ayuso (2015b), también anticipo de este trabajo.

277 Selección de estudios generales sobre la obra de Montserrat del Amo: Aguirre (2008); Agulló (1958), pp. 451-453; Bravo-Villasante (1963), p. 223; Campos, Núñez y Martos Núñez (2010), pp. 285-361; Cañamares (2007), pp. 119-127; Fährmann y Gómez del Manzano (1985), pp. 58-62, 120-133, 150-153; García Padrino (1992), pp. 503, 512, 515, 523, 534-535, 541, 549, 554-555 y 560, (2007) y (2010), pp. 305-316; Gómez del Manzano (1987), pp. 82-85, 152-153,168, 264-265; Hiriart (2000) y (2006), pp. 7-38; Moreno Valcárcel (2014); Quiles (2010); Rodríguez (2004); Sáiz (2007), pp. 7-24; Sarto (1968), pp. 303-304; Toral (1957), Vol. I, pp. 154-155; Torrecilla (2015); VV. AA. (1997), pp. 1-28; VV. AA. (2008), pp. 115-122 y VV. AA. (2015), pp. 72-85.

278 Se toma como referencia metodológica la bibliografía genérico-cronológica del escritor Antonio Prieto que se puede encontrar en Arbona y Garrote (2006), vol. 1, pp. 31-60.

279 Los cuentos han sido estudiados en Díez (2006), pp. 86-89, 215-222, 329-331; Hiriart (2006), pp. 7-38; y Morote y Labrador (2010), pp. 297-304.

280 Como se ha anotado ya, las publicaciones monográficas sobre Del Amo se han centrado especialmente en la novelística: García Padrino (2010), pp. 305-316; Hiriart (2000); Rodríguez (2004); Sáiz (2007), pp. 7-24 y Torrecilla (2015).

pasatiempo (PAS), poesía (POE), prólogo (PROL), reportaje (REP), teatro (TEA) y traducción (TRAD).

La clasificación genérica ha tenido en cuenta una serie de criterios que se indican a continuación. Como artículos se han recogido tanto los aparecidos en la prensa periódica y las revistas especializadas como los publicados en capítulos dentro de obra colectiva de congresos o seminarios. En adaptación literaria se han incluido los libros y colaboraciones periodísticas de la autora dirigidos a niños y adolescentes que son versiones propias de obras clásicas de la literatura española y universal. Como biografía se han recogido los libros y colaboraciones publicadas en prensa que se ocupan de la vida de un personaje histórico del pasado. Dentro de la correspondencia con los lectores se han incluido las secciones en prensa que tuvo la escritora en las que interaccionaba con los lectores mediante cartas. Aunque no fue un género que Del Amo haya cultivado mucho, en ocasiones ha llevado a cabo crítica literaria, como también se señala. En los cuentos, se han indicado todos los relatos breves publicados tanto en prensa como en libro, así como aquellos que por indicación de la autora vienen sin firma, pero son de su autoría. En ensayo, se han englobado los libros que desarrollan tratados de escritura creativa y narración oral. Con catálogo de exposición, se hace referencia a las presentaciones escritas por Del Amo para exposiciones de arte. Guion comprende los textos que escribió la autora para serie de televisión, programa de radio o para obra musical. Historiografía designa al género del ensayo sobre historia. Se ha definido como historieta a los guiones para tebeo debido a su importancia y al elevado número de trabajos dentro de este género. En novela se ha recogido también la novela corta que supera la extensión y entidad del cuento. Dentro del epígrafe de pasatiempo se han incorporado diferentes subgéneros destinados al entretenimiento y ocio del lector, tales como los juegos, la manualidad o los concursos. En poesía, se han recogido los poemas juveniles escritos por la escritora y publicados en prensa. Son prólogos los textos que escribió Del Amo como preliminares de libros. Del Amo también escribió reportajes en prensa referidos a museos, viajes y entrevistas de varios temas al hilo de la actualidad. Dentro del teatro, se han referido las obras teatrales que escribió Del Amo en libro y prensa. Apenas hizo, pero se ha encontrado una traducción firmada por la escritora.

Por otra parte, se ha elaborado la cronología de la obra completa de la escritora, para ello se ha actualizado y modificado la fecha de algunos de sus libros[281]. Además, se refiere

281 Basándose en el Catálogo de la Biblioteca Nacional y habiéndose contrastado con la primera edición de la obra en cuestión.

el año de aparición y el número de la publicación en prensa de todas las colaboraciones periodísticas. Tan solo en el caso de la publicación *Bazar*, se han presentado dudas al no aparecer el año en la revista y contar solo con su número. Pero se ha podido reconstruir su cronología en casi todos los años gracias al Catálogo de la Biblioteca Nacional. Tan solo en los años que van desde 1966 hasta 1968, se disponen de fechas orientativas, como se señala.

Por último, se indican en las notas al pie de página los premios, ediciones[282] y estudios sobre las obras de Montserrat del Amo.

## 1945

CUE: «Lo que nos cuenta Conchin» [capitulo primero, capitulo II y capitulo III] [sic], *Semilla*, 2: 24-26; «Lo que nos cuenta Conchín» [capitulo IV] [sic], *ibid.*, 3: 45; «Lo que nos cuenta Conchín» [capitulo VI], *ibid.*, 4: 59; «Lo que nos cuenta Conchín», *ibid.*, 5: 70; «Lo que nos cuenta Conchín» [conclusión], *ibid.*, 6: 92 y 93; «La peña del monje», *ibid.*, 8: 118 y 119.

## 1946

CUE: «De Chuchi a M. Pilar», *Semilla*, 11: 5, 14 y 15; «De Chuchi a María Pilar» [continuación], *ibid.*, 12: 20-21; «De Chuchi a María Pilar» [continuación], *ibid.*, 13: 36-37.

PAS: «Los viajes de Conchin» [sic], *Semilla*, 11: 7; «Los viajes de Conchín», *ibid.*, 12: 30; «Los viajes de Conchín», *ibid.*, 13: 41; «Los viajes de Conchín», *ibid.*, 14: 50.

## 1947

CUE: «Aquel pino», *Semilla*, 21: 22-23.

## 1948

NOV: *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo[283] [dibujo de Fermín del Amo].

[282] Las ediciones anotadas de las obras están recogidas del Catálogo de la Biblioteca Nacional de España.
283 Reescritura del relato de las pp. 123-126 en «Arnarburgo» en *Compañero de sueños*. Madrid: Bruño, 1992, pp. 20-35. Síntesis en prensa: Toral, C., «Hombres de hoy, ciudades de siglos», *Senda*, 145: 24-25.

POE: «Balada del pastor de estrellas», *La Hora*, 8-I[284]; «En la Plazuela» [sic], *Letras*, 135: 13 [ilustración: J. Bernal]; «Balada del pastor de estrellas», *ibid.*, 137: 13 [ilustración: J. Bernal].

TEA: «Sueños», *Letras*, 134: 9-11[285] [ilustración: J. Bernal].

## 1949

CUE: «La Reina Palmera», *Letras*, 138: 6-7[286] [ilustración: J. Bernal]; «La nieve», *ibid.*, 142: 9-11[287] [ilustración: Lorenzo Goñi]; «Esta mañana», *ibid.*, 149: 50-51.

NOV: *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo[288] [dibujo de Fermín del Amo].

POE: «Quisiera», *Letras*, 141: 9 [ilustración: J. Bernal]; «Una vieja fotografía», *ibid.*, 145: 9 [ilustración: J. Bernal]; «Canta», *ibid.*, 148: 9 [ilustración: J. Bernal].

---

Estudios: García Padrino (2010), pp. 308-309 y (2018), p. 39; Hiriart, R. (2000), pp. 68-69; Toral (1957), Vol. I, p. 154; Torrecilla (2015), pp. 56-57. El tema de la guerra aparece en numerosas obras: *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1948; *Misión diplomática*. Cádiz: Escelicer, 1950; «Canción del soldado rubio», *Letras*, 156: 9; *Cuando las rosas florecen*. Cádiz: Escelicer, 1951; *Gustavo el grumete*. Cádiz: Escelicer, 1952; «Navidad en guerra», *Volad*, Almanaque: 80; «El musico» [sic], *Volad*, 141: 14-17, 34 y 38; «Historia de un hombre triste», *Volad*, 195: 15-18; «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [sic], *Bazar*, 406: 3-5; 407: 14-16; «Los colmillos de Fanti», *Bazar*, 550: 14-15; «Dongo y el leon» [sic], *Bazar*, 460: 4-5; «El jalmeso» en *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura, 1964; *Juana de Arco*. Barcelona: Instituto de Artes Gráficas, 1965; *El nudo*. Barcelona: Juventud, 1980; *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; *El fuego y el oro*. Barcelona: Noguer, 1984; *La encrucijada*. Madrid: Ediciones SM, 1986; *Tranquilino, rey*, Barcelona: Noguer, 1990; *Los hilos cortados*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002; *Andanzas del Cid Campeador*. Madrid: Bruño, 2006. El tema del amor aparece: *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1948; *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1949; «El café de los novios», *Letras*, 161: 50-51; «Cuento de primavera: La rosaleda», *Letras*, 167: 10-12; *«El Sentao» y los Reyes*. Madrid: Cid, 1961; *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; *El fuego y el oro*. Barcelona: Noguer, 1984; *La encrucijada*. Madrid: Ediciones SM, 1986; *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño, 1996; *Mao Tiang Pelos Tiesos*. Madrid: Bruño, 1997; *Los hilos cortados*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002; *Al pasar la barca*. Madrid: Pearson Alhambra, 2004.

284 Reedición: «Balada del pastor de estrellas», *Letras*, 137: 13.

285 Reediciones: «Sueños», *Bazar*, 414: 14-15; «La ventana abierta», *Banda Azul*, 12. El motivo temático de la ventana como huida del niño para la madre aparece en «Sueños», *Letras*, 134: 9-11 o «La ventana del patio» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 64-65.

286 Reediciones: «La Reina Palmera», *Bazar*, 445: 14-15; *Banda Azul*, 11; *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 16-17.

287 Reedición: «El regalo», *Banda Azul*, 14. Reescritura: «La nieve», *Bazar*, 482: 4-5.

288 Estudios: Hiriart, (2000), pp. 69-70; Toral (1957), Vol. I, p. 154; Torrecilla (2015), pp. 58-59. El motivo temático del fin de carrera aparece en: *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1949; «Agencia de Viajes "La vertical"», *Senda*, 177: 20-21; *Banda Azul*, 18; *A 2.000 kilómetros…* Madrid: Santillana, 1963; *El río robado*. Madrid: Ediciones SM, 2010.

## 1950

CUE: *El osito Niki*. Cádiz: Escelicer[289] [ilustraciones: Luisa Butler]; «El café de los novios», *Letras*, 161: 50-51 [ilustración: Lorenzo Goñi].

NOV: *Misión diplomática*. Cádiz: Escelicer[290].

POE: «Canción del soldado rubio», *Letras*, 156: 9 [Ilustración: J. Bernal].

## 1951

ART: «¿Sabes… quien fue Fernando el Católico?» [sic], *Letras*, 169, p. 62[291]; «¿Sabes… que quiere decir la palabra domund?» [sic], *ibid.*, 171: 52; «¿Sabes… quien puso el primer Nacimiento?» [sic], *ibid.*, 173: 72.

CORR: «Buzón de Jeromín», *Letras*, 169, p. 62; «Consultorio», *ibid.*, 169, p. 62; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 170: 52; «Consultorio», *ibid.*, 170: 52; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 171: 52; «Consultorio», *ibid.*, 171: 52; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 172: 52; «Consultorio», *ibid.*, 172: 52; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 173: 72; «Consultorio», *ibid.*, 173: 72.

CUE: «Cuento de primavera: La rosaleda», *Letras*, 167: 10-12 [ilustración: Lorenzo Goñi]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 169: 61-62 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 170: 51-52 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 171: 51-52 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 172: 51-52 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 173: 71-72 [ilustración: J. B.].

HIST: «La página de Jeromín», *Letras*, 169: 61; «Tu Cuarto», *ibid.*, 169: 61 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 170: 51; «Tu Cuarto», *ibid.*, 170: 51

289 Reescritura: «El cajon de los regalos» [sic], «El viaje a la India» y «Niki en la selva», *Bazar*, 507: 16-17; 508: 6-7; 509: 14-15; de la leyenda de Sri Lanka (39-40): «La isla maravillosa», *Bazar*, 489: 6-8; *Cuentos contados*, Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 33-34. Estudios: Toral (1957), Vol. I, p. 155; Torrecilla (2015), p. 61.

290 Estudios: Hiriart. (2000), pp. 70-71; Toral (1957), Vol. I, p. 155; Torrecilla (2015), pp. 60-61.

291 Entre 1951 a 1953, Del Amo se encargó de la sección infantil de *Letras* que incluía: «La página de Jeromín» y «La página de Marisa». Estudio: Chivelet (2008).

[ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 171: 51; «Tu Cuarto», *ibid.*, 171: 51 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 172: 51; «Tu Cuarto», *ibid.*, 172: 51 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 173: 71; «Tu Cuarto», *ibid.*, 173: 71 [ilustración: J. B.].

NOV: *Cuando las rosas florecen*. Cádiz: Escelicer[292].

PAS: «¿Sabes… jugar a los oficios?», *Letras*, 170: 52; «¿Sabes… hacer tu mismo tus juguetes?» [sic], *ibid.*, 172: 52.

POE: «El estanque vacio» [sic], *Letras*, 164: 9 [ilustración: J. Bernal].

## 1952

ART: «¿Sabes… quien es un filatelico?» [sic], *Letras*, 174: 58; «¿Sabes… por que algunos retratos parecen mirarnos?» [sic], *ibid.*, 175: 58; «¿Sabes que hace un director de orquesta?» [sic], *ibid.*, 176: 50; «¿Sabes… que es un Congreso Eucaristico?» [sic], *ibid.*, 177: 50; «¿Sabes… cuantas letras tiene que aprender un niño japones?» [sic], *ibid.*, 179: 50; «¿Sabes… que es un papiro?» [sic], *ibid.*, 180: 50; «¿Sabes… que quiere decir capicua?» [sic], *ibid.*, 181: 50; «¿Sabes… lo que son los platillos volantes?», *ibid.*, 182: 50; «¿Sabes… quien inventó el cine?» [sic], *ibid.*, 183: 50; «¿Sabes… quien fue Nobel?» [sic], *ibid.*, 184: 50; «¿Sabes… quien fue Juan de la Cosa?» [sic] *ibid.*, 185: 30.

CORR: «Buzón de Jeromín», *Letras*, 174: 58; «Consultorio», *ibid.*, 174: 58; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 175: 58; «Consultorio», *ibid.*, 175: 57-58; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 176: 50; «Consultorio», *ibid.*, 176: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 177: 50; «Consultorio», *ibid.*, 177: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 178: 50; «Consultorio», *ibid.*, 178: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 179: 50; «Consultorio», *ibid.*, 179: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 180: 50; «Consultorio», *ibid.*, 180: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 181: 50; «Consultorio», *ibid.*, 181: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 182: 50; «Consultorio», *ibid.*, 182: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 183: 50; «Buzón

[292] Estudios: Toral (1957), Vol. I, p. 155; Torrecilla (2015), pp. 62-64.

de Jeromín», *ibid.*, 184: 50; «Consultorio», *ibid.*, 184: 50; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 185: 30; «Consultorio», *ibid.*, 185: 50.

CUE: «Cosas de Marisa», *Letras*, 174: 57-58 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 175: 57-58 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 176: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 177: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 178: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 179: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 180: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 181: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 182: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 183: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 184: 49-50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid.*, 185: 29-30 [ilustración: J. B.]; «Historia de una frase», *Volad*, Almanaque: 34-37[293] [ilustración: Federico Blanco].

HIST: «La página de Jeromín», *Letras*, 174: 57; «Tu Cuarto», *ibid.*, 174: 57 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 175: 57; «Tu Cuarto», *ibid.*, 175: 57 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 176: 49; «Tu Cuarto», *ibid.*, 176: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 177: 49; «Tu Cuarto», *ibid.*, 177: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 178: 49; «Tu Cuarto», *ibid.*, 178: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 179: 49; «Tu Cuarto», *ibid.*, 179: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 180: 49; «Tu Cuarto», *ibid.*, 180: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 181: 49; «La página de Marisa», *ibid.*, 181: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 182: 49; «La página de Marisa», *ibid.*, 182: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 183: 49; «Tu Cuarto», *ibid.*, 183: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 184: 49; «La página de Marisa», *ibid.*, 184: 49 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 185: 29; «La página de Marisa», *ibid.*, 185: 29 [ilustración: J. B.].

293 Del Amo colaboró en *Volad* desde el Almanaque de 1952 hasta 1962.

NOV: *Gustavo el grumete*. Cádiz: Escelicer[294] [ilustraciones: Manuel Cuesta]; *Todo un joven*. Cádiz: Escelicer[295].

PAS: «¿Sabes… hacer un automovil?» [sic], *Letras*, 178: 50.

## 1953

ART: «Sucedio en Flandes: Antes de la batalla» [sic], *Letras*, 186: 47; «Jeromín Sabio: Clavileño, el primer aparato de propulsion a chorro» [sic], *ibid.*, 186: 48; «Sucedio en Ceylan: El visitante invisible» [sic], *ibid.*, 187: 47; «Jeromín Sabio: Julio Verne, el novelista de la ciencia», *ibid.*, 187: 48; «Sucedio en la China: Entre dos fuegos» [sic], *ibid.*, 188: 69; «Jeromín Sabio», *ibid.*, 188: 70; «Sucedio en La India: El mono vengativo» [sic], *ibid.*, 189: 69-70; «Jeromín Sabio: Los heroes del Far-West» [sic], *ibid.*, 189: 70; «Sucedio en Burgos: El cofre del tesoro» [sic], *ibid.*, 190: 73; «Jeromín Sabio: ¿Conoces tu idioma?», *ibid.*, 190: 74; «Sucedio en Sevilla: El pintor» [sic], *ibid.*, 191: 73; «Jeromín Sabio», *ibid.*, 191: 74; «Sucedio en Sevilla: Nieve en primavera» [sic], *ibid.*, 192: 71; «Sucedio en Portugal: Las rosas de la reina» [sic], *ibid.*, 193: 71; «Sucedio en El Escorial: La invencible» [sic], *ibid.*, 194: 71; «Sucedio en Madrid: Firmes propósitos» [sic], *ibid.*, 195: 73; «Sucedio en Alemania: El rosario del soldado» [sic], *ibid.*, 196: 73; «Sucedio en Corea: Cuatro horas antes», *ibid.*, 197: 73; «Jeromín Sabio», *ibid.*, 197: 75; «Arte de abrir la boca delante del arte», *Volad*, 84: 14-15; «Vocación de escritor», *ibid.*, 86: 14-15; «Un libro», *ibid.*, 87: 6-7 [ilustración: Federico Blanco].

CORR: «Buzón de Jeromín», *Letras*, 186: 47; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 187: 47; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 188: 69; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 189: 69; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 192: 73; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 193: 73; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 194: 73; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 195: 75; «Buzón de Jeromín», *ibid.*, 196: 75; «Pluma al Viento: El Santo Cáliz de la Cena» [sic][296], *Volad*, 80: 21; «Pluma al Viento: Que sonríe la nieve», *ibid.*, 81: 13; «Pluma al Viento: La muñeca

294 Reedición: Madrid: Escelicer, 1959. Estudios: García Padrino (2018), p. 39-40; Toral (1957), Vol. I, p. 155; Torrecilla (2015), pp. 65-66.
295 Reediciones: Madrid: Escelicer, 1955; 1967. Estudios: Toral (1957), Vol. I, p. 155; Torrecilla (2015), pp. 64-65.
296 Se pone por título el cuento destacado dentro de la sección. Estudio: Ballesteros (2014), pp. 57-63; Chivelet (2008) y (2009), pp. 137-138.

bailarina», *ibid.*, 82: 21; «Pluma al Viento: La Virgen de Pajares», *ibid.*, 83: 5; «Pluma al Viento», *ibid.*, 84: 20; «Pluma al Viento: Entrevista con un corazón», *ibid.*, 85: 23; «Pluma al Viento: Maria del Salto: Leyenda segoviana» [sic], *ibid.*, 86: 19; «Pluma al Viento: Getsemani» [sic], *ibid.*, 87: 23; «Pluma al viento», *ibid.*, 88: 19; «Pluma al Viento: Historia de una hoja», *ibid.*, 89: 13; «Pluma al Viento: Aventura de una peseta», *ibid.*, 90: 13.

CUE: *Montaña de luz*. Cádiz: Escelicer[297] [ilustraciones: Luisa Butler]; «El diario de Marisa», *Letras*, 186: 50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 187: 50 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 188: 72 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 189: 72 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 190: 76 [ilustración: J. B.]; «El chopo y la espuma: Cuento de verano», *ibid*., 191: 62-63[298] [ilustración: M. Aleorla]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 191: 76 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 192: 74 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 193: 74 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 194: 74 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 195: 76 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 196: 76 [ilustración: J. B.]; «Cosas de Marisa», *ibid*., 197: 76 [ilustración: J. B.]; «Lo que guardo para tí» [sic], *Volad*, 86: 8-9; «El verdadero triunfo», *ibid*., Almanaque: 48-51 [ilustración: DiA Williams].

HIST: «La página de Jeromín», *Letras*, 186: 47; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 186: 48; «La página de Marisa», *ibid.*, 186: 50 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 187: 47; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 187: 48; «La página de Marisa», *ibid*., 187: 50 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 188: 69; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 188: 70; «La página de Marisa», *ibid*., 188: 72 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 189: 69; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 189: 70; «La página de Marisa», *ibid*., 189: 72 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 190: 73; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 190: 74; «La página de Marisa», *ibid*., 190: 76 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 191: 73; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 191: 74; «La página de Marisa», *ibid*., 191: 76 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 192: 71; «A la

297 Reescritura: «La Película» [sic], *Bazar*, 442: 12-13; 443: 8-9: 447: 12-13; 448: 12-13; 449: 12-13; 450: 16-17; 451: 12-13. Estudios: Toral (1957), Vol. I, p. 155; Torrecilla (2015), pp. 66-67.
298 Reedición: El chopo y la espuma», *Volad*, 183: 17-19.

mañana siguiente», *ibid.*, 192: 73; «La página de Marisa», *ibid*., 192: 74 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 193: 71; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 193: 73; «La página de Marisa», *ibid*., 193: 74 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 194: 71; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 194: 73; «La página de Marisa», *ibid*., 194: 74 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 195: 73; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 195: 75; «La página de Marisa», *ibid*., 195: 76 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 196: 73; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 196: 75; «La página de Marisa», *ibid*., 196: 76 [ilustración: J. B.]; «La página de Jeromín», *ibid.*, 197: 73; «A la mañana siguiente», *ibid.*, 197: 75; «La página de Marisa», *ibid*., 197: 76 [ilustración: J. B.].

PAS: «Jeromín Pintor», *Letras*, 186: 49; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 187: 49; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 188: 71; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 189: 71; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 190: 75; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 191: 75; «Jeromín Pintor», *ibid*., 192: 72; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 193: 72; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 194: 72; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 195: 74; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 196: 74; «Jeromín Pintor», *ibid.*, 197: 74.

## 1954

ART: «Grecia», *Volad*, 100: 18-19.

CORR: «Pluma al Viento: La salida de Maite», *Volad*, 91: 9; «Pluma al Viento: Fantasía de invierno», *ibid*., 92: 17; «Pluma al Viento: El puente del queso», *ibid*., 93: 8; «Pluma al Viento: El sueño de Mimi», *ibid*., 94: 18; «Pluma al Viento: Entrevista de dos flores», *ibid*., 95: 12; «Pluma al Viento: La estilografica» [sic], *ibid*., 96: 17; «Pluma al Viento: La rosa de America» [sic], *ibid*., 97: 18; «Pluma al Viento: Antiguos amigos», *ibid*., 98: 6; «Pluma al Viento: El alma de un poeta», *ibid*., 99: 12; «Pluma al Viento: Tambien son heroes» [sic], *ibid*., 101: 12; «Pluma al Viento: Marcelina», *ibid*., 102: 12.

CUE: «Una entrevista con los personajes de Guiñol», *Volad*, 92: 15-16; «Barrio negro», *ibid*., 93: 6-7 [ilustración: Federico Blanco]; «El precio de la libertad», *ibid*., 94: 6, 7 y 21 [ilustración: Federico Blanco]; «El sargento Galligan», *ibid*., 96: 6-8 [ilustración: Federico Blanco]; «He vuelto a encontrar mis quince años», *ibid*., 99:

20-23[299] [ilustración: Federico Blanco]; «Un poco cambiada», *ibid*., Almanaque: 65-70[300] [ilustración: Federico Blanco].

PAS: «Me gusta… hacer teatro de guiñol», *Volad*, 92: 10-12 [ilustración: Federico Blanco]; «Me gusta montar cuadros», *ibid*., 101: 18-19.

## 1955

ART: «Los Romanos», *Volad*, 103: 14-15; «El arte cristiano», *ibid*., 104: 16-17; «El imperio Bizantino», *ibid*., 105: 14-15; «Arte Romanico» [sic], *ibid*., 106: 10-11; «La epoca Gotica» [sic], *ibid*., 107: 14-16; «Renacimiento», *ibid*., 109: 12-13 [ilustración: Federico Blanco]; «La musica» [sic], *ibid*., 112: 22-23; «La musica» [II] [sic], *ibid*., 113: 32-33; «La musica» [III] [sic], *ibid*., 114; «Un buen impermeable», *ibid*., 114: 28-29 [ilustración: Federico Blanco]; «La Vida es asombrosa» [sic], *ibid*., Almanaque: 9-10; «El zapatero y "Las Lanzas"» [sic], *ibid*., Almanaque: 38-39; «La historia de Rosetta», *ibid*., Almanaque: 53-54; «Florencia y yo», *ibid*., Almanaque: 65-66; «Ha muerto Concha Espina», *Mas*, Año V, II Época; «¿Es eso formación?», *Espiritualidad Seglar*, 22: 101-102; «Las Cuatro Tentaciones de la Formación» [sic], *ibid*., 25: 68-72.

BIO: «Tres Artistas del Renacimiento» [sic], *Volad*, 110: 10-12; «Tres Pintores Españoles» [sic], *ibid*., 111: 10-12.

CORR: «Pluma al Viento: ¡Sin cine!», *Volad*, 103: 22-23; «Pluma al Viento: El romance de una escoba», *ibid*., 104: 22-23; «Pluma al Viento: Nuestra Señora del Henar» [sic], *ibid*., 105: 32-33; «Pluma al Viento: Sabela», *ibid*., 106: 26-27; «Pluma al Viento: El pastor inesperado», *ibid*., 107: 30-31 [ilustración: F. B.]; «Pluma al Viento: Pititi», *ibid*., 108: 32-33 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: La insignia deportiva», *ibid*., 109: 30-31 [ilustración: F. B.]; «Pluma al Viento: Frente al viento y al mar», *ibid*., 110: 13-15; «Pluma al Viento: La Leyenda de la Virgen de la Ermita» [sic], *ibid*., 111: 32-33; «Pluma al Viento: ¡¡¡Políglota!!!» [sic], *ibid*., 112: 32-33 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: Cosas del

299 Reedición: «He vuelto a encontrar mis 15 años», *Banda Azul*, 15.
300 Reescritura: *Patio de corredor*. Madrid: Escelicer, 1956; Bruño, 1994.

Oeste», *ibid*., 113: 14-16 [ilustración: A. M.]; «Pluma al Viento: Virgen de Guadalupe», *ibid*., 114: 34-35.

CUE: «Pulso familiar: El dia de Reyes» [sic], *Letras*, 210: 15-16; «Pulso familiar: La boda de Marisa», *ibid*., 211: 15-16; «Pulso familiar: El santo de papá», *ibid*., 212: 15-16; «Pulso familiar: La mantilla», *ibid*., 213: 15-16; «Pulso familiar: La primera comunion» [sic], *ibid*., 214: 15-16; «Pulso familiar: Examenes» [sic], *ibid*., 215: 15-16; «Pulso familiar: La novia de Manolo», *ibid*., 216: 15-16 [ilustración: Goñi]; «Pulso familiar: El veraneo», *ibid*., 217: 15-16 [ilustración: Goñi]; «Pulso familiar: La partida de Maria Pilar» [sic], *ibid*., 218: 15-16; «Pulso familiar: En casa», *ibid*., 220: 15-16 [ilustración: Goñi]; «Pulso familiar: Navidad», *ibid*., 221: 15-16 [ilustración: Goñi]; «La cruz del Cisne», *Volad*, 104: 4-7 [ilustración: Federico Blanco]; «Un suspenso», *ibid*., 105: 25-27 [ilustración: F. Puente]; «El rastro de los Siglos» [capítulo I], *ibid*., 107: 4-7 y 34-35 [ilustración: Federico Blanco]; «El rastro de los Siglos» [capítulo II], *ibid*., 108: 4-7 y 34-35 [ilustración: Federico Blanco]; «El rastro de los Siglos» [capítulo III], 109: 9-11 y 27-29[301] [ilustración: Federico Blanco]; «Carmela» [capítulo I], *ibid*., 111: 6-9 y 13 [ilustración: Félix Puente]; «Carmela» [capítulo II], *ibid*., 112: 8-13 [ilustración Mara]; «Cuento de Invierno» [sic], *ibid*., 114: 22-24; «Hombres de hoy, ciudades de siglos (Síntesis)», *Senda*, 145: 24-25 [ilustración: Félix Puente]; «Viaje colectivo», *ibid*., 147: 8-9 [ilustración: J. Bernal].

REP: «La Marcha de la Cultura» [sic], *Volad*, 108: 20-23.

TEA: «La Nochebuena y su pensamiento», *Senda*, 150: 23[302].

## 1956

301 El motivo argumental del descubrimiento arqueológico aparece: «Tio Ernesto» [sic], Domingo infantil de Ya, 14-VIII, 21-VIII: 34-35, 28-VIII: 34-35, 4-IX: 34-35, 11-IX: 38-39, 18-IX: 39-40, 25-IX: 43 y 45; «El rastro de los Siglos», *Volad*, 107: 4-7 y 34-35, 108: 4-7 y 34-35, 109: 9-11 y 27-29; «El descubrimiento», *Molinete*, XV, 4: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: El descubrimiento», *Bazar*, 418: 4-5; *Excavaciones Blok*. Barcelona: Juventud, 1979; *El nudo*. Barcelona: Juventud, 1980; *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; *El abrazo del Nilo*, Madrid: Bruño, 1988; *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño, 1996; *Los hilos cortados*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002. Reescritura: «El rastro de los siglos» en *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura, 1964; 1970, 2ª ed. corr. y aum, pp. 76-77; *Bazar*, 519: 3-5.

302 Reedición: «La Nochebuena y su pensamiento», *Consigna*, 305: 12-14.

ART: «Elevando el nivel», *Volad*, Almanaque: 16-17 [ilustración: Federico Blanco]; «Marta esta enferma» [sic], *ibid*., Almanaque: 20-21 [ilustración: Federico Blanco]; «Manoli en la Iglesia» [sic], *ibid*., Almanaque: 56-57; «El plano del tesoro», *ibid*., Almanaque: 68-69; «Josefina y su jefe», *ibid*., Almanaque: 88-89.

BIO: «Agustin: Filosofo, escritor y santo» [sic], *Volad*, 115: 10-11; «Isidoro de Sevilla: sabio y santo» [sic], *ibid*., 116: 18-19; «Beato Ramon Llull: el apasionado amador» [sic], *ibid*., 117: 22-23; «Ignacio de Loyola», *ibid*., 120: 6-7; «San Juan de la Cruz», *ibid*., 122-123: 18-19 [ilustración: Federico Blanco]; «San Vicente de Paul y la Caridad», *ibid*., 125: 14-15; «Eva Lavaliere: artista de variedades», *ibid*., 126: 22-24.

CORR: «Pluma al Viento: El bosque de los robles», *Volad*, 115: 26-28; «Pluma al Viento: Tuvo la culpa el amor», *ibid*., 116: 36-38; «Pluma al Viento: Solo el fin...», *ibid*., 117: 24-26 [ilustración Ana Zaforteza]; «Pluma al Viento: La saeta (Semana Santa Malagueña)» [sic], *ibid*., 118: 24-26; «Pluma al Viento: El faro», *ibid*., 119: 14-16 [ilustración Ana Zaforteza]; «Pluma al Viento: Dos viajes interplanetarios», *ibid*., 120: 30-32 y 38; «Pluma al Viento: La Charca» [sic], *ibid*., 121: 26-28 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: Pero era rubio...», *ibid*., 122-123: 11-13 [ilustración: Rafael]; «Pluma al Viento: Gérmenes Infecciosos» [sic], *ibid*., 124: 26-27 y 38 [ilustración: Macial]; «Pluma al Viento: Er valiente de Sierra Nevada» [sic], *ibid*., 125: 17-19 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: Anustka», *ibid*., 126: 18-19 [ilustración: Federico Blanco].

CUE: «Pulso familiar: Tarde de domingo», *Letras*, 223: 15-16 [ilustración: Goñi]; «Pulso familiar: El primer nieto», *ibid*., 224: 15-16 [ilustración: Cárdenas]; «El gran descubrimiento» [capítulo I], *Volad*, 118: 5-10; «El gran descubrimiento» [capítulo II], *ibid*., 119: 5-10 [ilustración: Félix Puente]; «El ancho mundo», *ibid*., Almanaque: 39-45 [ilustración: Federico Blanco]; «Mi desconocida ciudad», *ibid*., Almanaque: 52-53 [ilustración: Federico Blanco]; «Una sonrisa», *Alba de Juventud*, 124: 12-13 [ilustración: J. Bernal]; «Hambre», *ibid*., 127: 3-5; «Nuestros recuerdos» [capítulo I], *ibid*., 129: 9-11 [ilustración: Félix Puente]; «Nuestros recuerdos» [capítulo I], *ibid*., 130: 20-22 [ilustración: Félix Puente]; «Nuestros

recuerdos» [capítulo II], *ibid*., 131: 18-19 y 21 [ilustración: Félix Puente]; «Nuestros recuerdos» [capítulo II y III], *ibid*., 132: 20-23; «Nuestros recuerdos» [capítulo III], *ibid.*, 133: 20-22.

NOV: *Patio de corredor*. Madrid: Escelicer[303].

## 1957

ART: «La pintura en España», *Volad*, 128: 26-27; «La pintura Romonica» [sic], *ibid*., 129: 26-27; «Pintores primitivos españoles», *ibid*., 130: 8-9; «El Renacimiento en la Pintura», *ibid*., 132: 20-21; «Lo Barroco en la Pintura» [sic], *ibid*., 133: 20-21; «Desde Orienonte al Occidente», *Senda*, 171: 25; «La Navidad del Hermano Triste» [sic], *ibid*., 173: 17 [ilustración: Izquierdo].

BIO: «El Greco», *Volad*, 134-135: 30-31; «Velazquez» [sic], *ibid*., 137: 10-11.

CORR: «Pluma al Viento: Del diario de mi abuela», *Volad*, 127: 18-19 y 37 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: Unos zapatos, un traje y unas gafas», *ibid*., 128: 10-12 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: El deber de un capitan» [sic], *ibid*., 129: 12, 28-29; «Pluma al Viento: Juego de estrellas», *ibid*., 130: 22-24 [ilustración: Miki]; «Pluma al Viento: La primera sonrisa», *ibid*., 131: 4-5 [ilustración: I. G. A.]; «Pluma al Viento: El payaso», *ibid*., 132: 14-16 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: Lo que cuenta un lapicero», *ibid*., 133: 6-8; «Pluma al Viento: Sardana», *ibid*., 134-135: 32-34; «Pluma al Viento: El alférez de Marita», *ibid*., 136: 6-7; «Pluma al Viento: La Castañera», *ibid*., 137: 22-24 [ilustración: Federico Blanco]; «Pluma al Viento: Duerme mi niño», *ibid*., 138: 13-15.

[303] Premio Abril y Mayo en 1956 y Lista de Honor del Premio Internacional Hans Christian Andersen en 1958. Primera versión: «Un poco cambiada», *Volad*, Almanaque 1954: 65-70. Reescritura: *Patio de corredor* [serie], Radio Televisión Española, 1966; *Patio de corredor* [novela], Madrid: Bruño, 1994. Publicación en prensa: «El libro del mes: Patio de corredor», *Senda*, 164: 16-17. Entrevista: Álvarez, «Pequeña semblanza de Montserrat del Amo», *Volad*, 120: 34-35. Reseñas: Toral, «Montserrat», *Senda*, 164: 16; «Patio de corredor» en VV. AA. (1997), p. 24. Estudios: Bravo-Villasante (1963), p. 223; García Padrino (2018), p. 108; González (1998), vol. 2, p. 57; Hiriart (2000), pp. 71-73; Torrecilla (2015), pp. 67-68. El motivo temático de la protección del hermano mayor aparece: *Patio de corredor*. Madrid: Escelicer, 1956 y Bruño, 1994; *La piedra de toque*. Madrid: Ediciones SM, 1983; *Montes, pájaros y amigos.* Madrid: Anaya, 1987; *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño, 1996; *Animal de compañía*. Madrid: Dylar, 1996; *Niña y Dos*. Madrid: Aderal Tres Comunicación, 1998; *El río robado*. Madrid: Ediciones SM, 2010.

CUE: «El hijo del Mulero» [sic], *Volad*, 129: 13-16 [ilustración: Federico Blanco]; «El billete falso», *ibid*., 136: 16-22 y 38 [ilustración: Niki]; «¿Dónde está tu victoria?», *ibid*., 137: 12-19 y 34-35; «Navidad en guerra», *ibid*., Almanaque: 80; «El sillón de tia Eloisa» [sic], *Senda*, 163: 14-15; «Patio de corredor (Extracto de novela)», *ibid*., 164: 16-17 [ilustración: Izquierdo]; «La muñeca de tía Eloisa» [sic], *ibid*., 167: 8-9[304]; «Nuestros recuerdos» [capítulo III y IV], *Alba de Juventud*, 134: 19-21 [ilustración: Félix Puente]; «Nuestros recuerdos» [último capítulo], *ibid*., 135: 18; «La polvera», *ibid*., 136: 14-15[305] [ilustración: Bernal].

TRAD: «Cuentos para niños: Nico: El niño que se volvio perro De Andre Maurois» [sic], *Alba de Juventud*, 138: 18-20; «Nico: El niño que se volvio perro» [continuación] [sic]», *ibid*., 139: 21-23[306].

## 1958

ART: «Pintores Romanticos» [sic], *Volad*, 141: 20-21; «Manos de mi corazon» [sic], *Alba de Juventud*, 153: 6-7; «La lectura de los niños, tarea de los padres», *El libro Español*, noviembre: 609 y 610.

BIO: «Murillo», *Volad*, 139: 16-17; «Francisco de Goya», *ibid*., 140: 34-35; «Picasso y Dali» [sic], *ibid*., 142: 14-15.

CORR: «Curso de colaboradoras *Volad*» [lección I], *Volad*, 139: 18-19; «Pluma al Viento: Nuestra Señora de las Lagrimas» [sic], *ibid*., 139: 22-24; «Curso de colaboradoras *Volad*» [lección II], *ibid*., 140: 31-32; «Pluma al Viento: Leka y el Edelweis», *ibid*., 140: 24-26; «Curso de colaboradoras *Volad*» [lección III], *ibid*., 141: 24-25, Ilustración: Chaval; «Pluma al Viento: Indecisión», *ibid*., 141: 22-23; «Curso de colaboradoras *Volad*» [lección IV], *ibid*., 142: 18-19; «Pluma al Viento: L de Luisa», *ibid*., 142: 32-35 y 38; «Curso de colaboradoras» [lección V], *ibid*.,

304 La tía Eloísa como prototipo de tía soltera de la familia aparece: «He vuelto a encontrar mis quince años», *Volad*, 99: 20-23 y *Banda Azul*, 15; «La cruz del Cisne», *Volad*, 104: 4-7; «El sillón de tía Eloísa», *Senda*, 163: 14-15; «La muñeca de tía Eloisa» [sic], *Senda*, 167: 8-9; *A 2.000 kilómetros…* Madrid: Santillana, 1963.
305 Reedición: La polvera», *Volad*, 183: 18-21.
306 Reseña: Toral, «Cuentos para niños», *Alba de Juventud*, 138: 18.

143: 10; «Pluma al Viento: El que quiso ser feliz», *ibid*., 143: 10-12; «Curso de colaboradoras *Volad*» [lección VI], *ibid*., 144: 22-23; «Pluma al Viento: Aquella mirada», *ibid*., 144: 24-26, Ilustración: Federico Blanco; «Curso de colaboradoras *Volad*» [lección VII], *ibid*., 145: 34-35; «Pluma al Viento: Amanecer», *ibid*., 145: 29-31, Ilustración: Carlos Pino; «Curso de colaboradoras *Volad*» [fin de curso-principio de curso], *ibid*., 146: 13-14; «Pluma al Viento: La soberbia de un zapato», *ibid*., 146: 26-28; «Pluma al Viento: La ilusion de un monaguillo» [sic], *ibid*., 147: 6-8, Ilustración: Peiro; «Pluma al Viento: Historia de un viejo coche», *ibid*., 148: 30-31; «Pluma al Viento: Dos enemigos», *ibid*., 149: 14-16 [ilustración: Félix Puente]; «Pluma al Viento: Ricardo», *ibid*., 150: 21-23 [ilustración: Miki].

CRIT: «"El leon dormido", una obra discutida e interesante de Graham Greene» [sic], *Alba de Juventud*, 144: 14.

CUE: «El musico» [sic], *Volad*, 141: 14-17, 34 y 38 [ilustración: Félix Puente]; «Historia de una pluma al viento», *ibid*., 146: 15-19 [ilustración: Félix Puente]; «La tapia», *Senda*, 176: 12 [ilustración: J. Bernal]; «Agencia de Viajes "La vertical"», *ibid*., 177: 20-21[307] [ilustración: Izquierdo].

REP: «La vuelta a España en 80 minutos», *Volad*, 144: 13-15; «Cincuenta siglos de arte en el corazón de París», *ibid*., 145: 20-22; «La pintura en el Louvre», *ibid*., 146: 22-25; «La pinacoteca de Munich: Uno de los mas importantes museos de Europa» [sic], *ibid*., 147: 2-5; «Las reales atarazanas», *ibid*., 149: 28-29; «La Navidad en el museo: Exposicion de nacimientos en el de Artes Decorativas de Madrid» [sic], *ibid*., 150: 14-15; «Vocacion maternal de las jovenes de hoy» [sic], *Alba de Juventud*, 147: 13-14; «¿Cómo viven las gentes de Ceylán? Un dia en una plantacion de te» [sic], *ibid*., 151: 14-15.

## 1959

BIO: «Isabel de España. Siempre admirada y recordada ¿subira a los altares?» [sic], *Volad*, 154: 14 -15; «Ana Frank: Una muchacha de trece años que conmueve al mundo», *ibid*., 155: 6-7 y 33; «Ester: la reina que salvo a su pueblo» [sic], *ibid*.,

[307] Reedición: «Agencia de viajes "La vertical"», *Banda Azul*, 18.

156: 24 -25; «Sor Juana Inés de la Cruz», *ibid*., 157: 12-13; «Mujeres celebres: Maria Guerrero: Gran actriz y gran señora» [sic], *ibid*., 159: 14-15; «Paulina Jaricot: La muchacha que regaló a la Iglesia la Obra de la Propagación de la Fe», *ibid*., 160: 21 y 34; «Mujeres celebres: Clara Schumann» [sic], *ibid*., 161: 26-27.

CORR: «Pluma al Viento: Maruchi», *Volad*, 151: 10-11 [ilustración: Geno]; «Pluma al Viento: Pinta», *ibid*., 152: 6-8; «Pluma al Viento: Maria Victoria» [sic], *ibid*., 153: 28-30 [ilustración: Félix Puente]; «Pluma al Viento: Luz de amanecer», *ibid*., 154: 12-14 y 28 [ilustración: La Prada]; «Pluma al Viento: El arbolito que quiso florecer», *ibid*., 155: 14-15 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Pino alto y pino bajo», *ibid*., 156: 26-28 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: El niño prodigio», *ibid*., 157: 26-28 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Ilusion y realidad» [sic], *ibid*., 158: 22-24 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: ¡Por la patria!», *ibid*., 159: 28-29 y 33 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Wista», *ibid*., 160: 22-24; «Pluma al Viento: La gran familia», *ibid*., 161: 22-24 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Sueño sin Fin» [sic], *ibid*., 162: 12-13 [ilustración: Ruiz de la Prada].

CRIT: «Hemos leido…» [sic], *Volad*, 153: 11 y 16; «Leído para ti», *ibid*., 154: 31; «Leído para ti», *ibid*., 155: 31; «Leído para ti», *ibid*., 156: 30; «Leído para ti», *ibid*., 157: 30.

CUE: «Exceso de equipaje», *Volad*, 155: 12-13; «El diario de Viti», *ibid*., 161: 8-11 [ilustración: Lima]; «Mi princesa» [capítulo I], *ibid*., 162: 21-25 [ilustración: Félix Puente].

REP: «El Museo de Arte Contemporaneo: Nueva galería en Madrid» [sic], *Volad*, 160: 17-20.

## 1960

ADAP: «Montserrat del Amo os habla de… Antigona: Mujeres de papel» [sic], *Volad*, 163: 22-23; «Mujeres de papel: Lady Macbeth», *ibid*., 164: 26-27; «Mujeres de

papel: Ifigenia», *ibid*., 165: 22-23; «Doña Jimena: Mujeres de papel», *ibid*., 166: 24-25; «Mujeres de papel: Virginia», *ibid*., 168: 21 y 34.

ART: «Ellos hacen Volad: Montserrat del Amo», *Volad*, 170.

CORR: «Pluma al Viento: La pescadora del lago», *Volad*, 163: 14-16 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: La solterona», *ibid*., 164: 12-14 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: ¿Exotica o vulgar?» [sic], *ibid*., 165: 14-16 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: El mejor camino», *ibid*., 166: 14-16 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Promesa cumplida», *ibid*., 167: 26-28 y 36 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: La estrella de la mañana», *ibid*., 168: 14-16 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Lo incomprensible de Isa», *ibid*., 169: 26-28 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Esperanza», *ibid*., 170: 26-27 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Separacion» [sic], *ibid*., 171: 14-15; «Pluma al Viento: El camino de la felicidad», *ibid*., 172: 28-29 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Practicando ingles», *ibid*., 173: 30-31 y 34 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Alma de artista», *ibid*., 174: 26-27 y 36 [ilustración: Ruiz de la Prada].

CUE: *Rastro de Dios*. Madrid: Cid[308] [ilustraciones: Dora Roda]; «Mi princesa» [capítulo II], *Volad*, 163: 17-21 [ilustración: Félix Puente]; «Mi princesa» [capítulo III y último], *ibid*., 164: 17-21[309] [ilustración: Félix Puente]; «El serial» [capítulo I y II], *ibid*., 174: 17-21 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Julita Garcia, perito mercantil» [sic], *Senda y Alba*, 208: 14-15; «Tio Ernesto» [sic] [capítulo I], *Domingo infantil de Ya*, 14-VIII[310] [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Tio Ernesto» [sic] [capítulo II], *ibid*., 21-VIII: 34-35 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Tio Ernesto» [sic] [capítulo III], *ibid*., 28-VIII: 34-35

308 Premio Lazarillo en 1960. Reediciones: *Rastro de Dios*, Madrid: Cid, 1965; *Rastro de Dios y otros cuentos*. Madrid: Ediciones SM, 1981; 1983, 3ª ed.; 1985, 5ª ed.; 1986, 7ª ed.; 1994, 17ª ed.; 2004, 20ª ed. rev. por la autora; 27ª ed. Reseña: «Rastro de Dios» en VV. AA. (1997), p. 25. Estudios: Bravo-Villasante (1963), p. 223; Cañamares y Sánchez (2010), pp. 345-353; García Padrino (1992), pp. 534-535, (2010), pp. 310-311 y (2018), p. 179; González (1998), vol. 2, p. 57; Hiriart (2000), pp. 74 y 95-97; Ortega (2007), p. 577-578; Rodríguez (2004), pp. 229-246; Sarto (1968), p. 304; Torrecilla (2015), p. 70 y 98-99. Guía de lectura: Cañamares, Cerrillo y Sánchez (2008).

309 Reescritura: *«El Sentao» y los Reyes*. Madrid: Cid, 1961, pp. 21-131; *Cuentos*, Madrid: Castalia, 2006, pp. 55-146.

310 Estudio: Ayuso (2010b), pp. 38-46.

[ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Tio Ernesto» [sic] [capítulo IV], *ibid.*, 4-IX: 34-35 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Tio Ernesto» [sic] [capítulo V], *ibid.*, 11-IX: 38-39 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Tio Ernesto» [sic] [capítulo VI], *ibid*., 18-IX: 39-40 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Tio Ernesto» [sic] [y capítulo VII], *ibid.*, 25-IX: 43 y 45 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada].

HIST: «Palabras, palabras», *Domingo infantil de Ya*, 14-VIII [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Excursiones», *ibid.*, 28-VIII: 35 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Una aventura arqueologica» [sic], *ibid.*, 4-IX: 35 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «¡Petroleo!» [sic], *ibid.*, 11-IX: 39 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «Palabras, palabras», *ibid*., 18-IX: 40 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada]; «La conquista del espacio», *ibid*., 25-IX: 45 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada].

PAS: «Tío Ernesto», *Domingo infantil de Ya*, 21-VIII: 35 [ilustración: María de los Ángeles Ruiz de la Prada].

## 1961

ADAP: *Mi primera comunión*. Madrid: Cid [ilustraciones: Ángeles Ruiz de la Prada].

CORR: «Pluma al Viento: Un mártir del siglo XX», *Volad*, 175: 26-29 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Miss Evelyn Smith y el castillo», *ibid*., 176: 26-27 y 33; «[Pluma al Viento]: Versos nuevos», *ibid*., 177: 26-27 y 33 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Charles Dupont», *ibid*., 178: 28-30 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Pedrucho», *ibid*., 179: 26-29 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Y empezó a vivir», *ibid*., 180: 24-26 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Historia de Chancha y Nena-Boba», *ibid*., 181: 24-26 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Copito», *ibid*., 183: 24-26 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: El indiecito», *ibid*., 184: 26-28 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Desde una pared», *ibid*., 185: 26-28 [ilustración: Ruiz de la Prada].

CUE: «El serial» [capítulo III], *Volad*, 175: 17-21 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Cuentos del tiempo: El chopo y la espuma», *ibid*., 183: 17-19[311] [ilustración: Félix Puente]; «Cuentos del tiempo: La polvera», *ibid.*, 183: 18-21[312] [ilustración: Félix Puente].

NOV: *«El Sentao» y los Reyes*. Madrid: Cid[313] [ilustraciones: Ángeles Ruiz de la Prada].

## 1962

ART: «¿A que jugamos?» [sic], *Familia*, 32.

BIO: «Cuatrocientos años de la reforma teresiana Santa Teresa de Jesus» [sic], *Volad*, 191: 4-5; «Hans Cristian Andersen: La maravillosa vida de un narrador de maravillas» [sic], *ibid*., 195: 4-5 y 30[314].

CORR: «Pluma al Viento: Vocacion» [sic], *Volad*, 186: 26-28 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Un pueblo va a morir», *ibid*., 187: 24-26 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Paquillo», *ibid*., 188: 24-26 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Objetivo la Luna», *ibid*., 189: 24-26 y 29 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: El ladron» [sic], *ibid*., 190: 18-19 y 30; «Pluma al Viento: A una muñeca», *ibid*., 191: 22-23 y 32 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Versos», *ibid*., 192: 24-25 y 32 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Uno entre tantos», *ibid*., 193: 26-27 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: La lamparilla», *ibid*., 194: 24-25 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Azul», *ibid*., 195: 26-28 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Pluma al Viento: Una luz en la niebla», *ibid*., 196: 8-10 y 32 [ilustración: Ruiz de la Prada].

311 Primera edición: «El chopo y la espuma», *Letras*, 191: 62-63.
312 Primera edición: «La polvera», *Alba de Juventud*, 136: 14-15.
313 Primera versión: «Mi princesa», *Volad*, 162: 21-25; 163: 17-21; 164: 17-21. Reedición: *Cuentos*, Madrid: Castalia, 2006, pp. 39-147. Estudios: García Padrino (2010), pp. 311-312 y (2018), p. 179; Hiriart (2000), p. 75 y (2006), pp. 22-25; Torrecilla (2015), pp. 70-71.
314 Reescritura: «Hans Cristian Andersen. La maravillosa vida de un narrador de maravillas», *Banda Azul*, 31; «Hans Christian Andersen, una vida de cuento» en *Cuentos contados.* Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 151-160.

CUE: «Los recuerdos», *Volad*, 193: 15-18; «Los recuerdos» [continuación], *ibid*., 194: 15-17; «Historia de un hombre triste», *ibid*., 195: 15-18; «Una aventura de Tere Bloc: La guitarra desaparecida», *Bazar*, 244: 1-3[315] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El gato de la estrella», *ibid*., 245: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «La bicicleta fantasma: Una aventura de Tere Blok», *ibid*., 249: 10-11 y 14[316] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «La espada del abuelito: Una aventura de Tere Blok», *ibid*., 251: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «¡Arriba el telón!: Una aventura de Tere Blok», *ibid*., 252: 1-3[317] [ilustración: Ruiz de la Prada]; « El serial misterioso: Una aventura de Tere Blok», *ibid*., 253: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El sacapuntas de la suerte», *ibid*., 258: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Misterio en el belén», *ibid*., 260: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El misterio del castaño», *ibid*., 261: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada].

NOV: *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!*. Madrid: Cid[318] [ilustraciones: Ángeles Ruiz de la Prada].

REP: «España en fotos: La tierra de los conquistadores», *Volad*, 188: 4-7; «España en fotos: La tierra de los conquistadores» [continuación], *ibid*., 189: 4-6; «España en fotos: La tierra de los conquistadores» [continuación], *ibid*., 190: 15-17; «Den Fynske Landsby: Un museo al aire libre donde el tiempo parece detenido», *ibid*., 196: 4-5.

## 1963

ART: «El oficio de madre», *Valentín Tin-Tan*, 180 [ilustración: R. de la Prada]; «Segundo premio: «La noche», de Montserrat del Amo», *Teresa*, 117: 12.

315 Desde 1962 hasta 1970, Del Amo colaboró en *Bazar*. Los relatos «Una aventura de Tere Bloc» fueron el origen de las novelas protagonizadas por los Blok. Estudio: Chivelet (2008).
316 Reescritura: *Los Blok y la bicicleta fantasma*. Barcelona: Juventud, 1973.
317 Reescritura: *Festival Blok*. Barcelona: Juventud, 1973.
318 Estudios: García Padrino (2010), p. 312 y (2018), pp. 179-180; Hiriart (2000), pp. 75-76; Torrecilla (2015), pp. 71-73. El motivo temático de la falsificación o imitación de la obra de arte aparece en: *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!* Madrid: Cid, 1962; «Una aventura de Tere Bloc: El descubrimiento», *Bazar*, 418: 4-5; *Excavaciones Blok*. Barcelona: Juventud, 1979; *El abrazo del Nilo*. Madrid: Bruño, 1988; *Las Brit del 38*. Madrid: Ants, 2013.

CUE: «Una aventura de Tere Bloc: Las pisadas misteriosas», *Bazar*, 267: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El pollito: Una aventura de Tere Blok», *ibid*., 268: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El cubo de plastico» [sic], *ibid*., 270: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: ¡¡Castañas, calentitas!!» [sic], *ibid*., 273: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «[Una aventura de Tere Bloc:] El cesto de nueces», *ibid*., 277: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La colección de sellos», *ibid*., 279: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Las flores misteriosas: Una aventura de Tere Blok», *ibid*., 280: 14-15 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La Excursión» [sic], *ibid*., 286: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Los negocios: Una aventura de Tere Bloc», *ibid*., 287: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Campeones de Natación» [sic], *ibid*., 288: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La canción misteriosa», *ibid*., 289: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La ducha misteriosa», *ibid*., 291: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El número premiado», *ibid*., 292: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Los bocadillos misteriosos», *ibid*., 293: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La fotografía misteriosa», *ibid*., 294: 2-3, [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El gato detective», *ibid*., 296: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El distribuidor automático», *ibid*., 297: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La clase de circulación», *ibid*., 298: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La caja de cerillas», *ibid*., 299: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La Coca-Cola misteriosa» [sic], *ibid*., 300: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El regalo sorpresa», *ibid*., 301: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: El gato detective», *ibid*., 302: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El laboratorio», *ibid*., 303: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El pastorcillo del Nacimiento» [sic], *ibid*., 304- 306, 14-15; «Tebeos gratis», *Valentín Tin-Tan*, 158[319] [ilustración: Alcalde]; «La cantimplora», *ibid*., 160[320]; «La mejor ayuda», *ibid*., 163 [ilustración: Iztorre].

319 Reedición: «Tebeos gratis», *Bazar*, 517: 12-13.
320 Reedición: «La cantimplora», *Bazar*, 522: 16-17.

HIST: «Tarjetas postales», *Bazar*, 295: 4-5.

NOV: *A 2.000 kilómetros…* Madrid: Santillana[321].

PAS: «Despierte en su hijo una afición: Empecemos hoy con el album de recortes» [sic], *Familia*, 44.

POE: «El poeta», *Tradición*, 33: 32.

TEA: «Mi amiga la princesa», *Bazar*, 297: 1-3[322] [ilustración: T. Zorrilla].

## 1964

CUE: «Una aventura de Tere Bloc: Detectives en trineo», *Bazar*, 307: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El roscón de Reyes», *ibid*., 308: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: La tapia misteriosa», *ibid*., 310: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El papelito misterioso», *ibid*., 312: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: El misterio de los globos», *ibid*., 313: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: El muñeco de goma», *ibid*., 314: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El chicle detective», *ibid*., 315: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Antonio, torero», *ibid*., 316: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: Los gusanos de seda», *ibid*., 318: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: Llamadas misteriosas», *ibid*., 319: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: Marineros de agua dulce», *ibid*., 320: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El repollo misterioso», *ibid*., 321: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: Las rosquillas del santo», *ibid*., 322: 1-3; «Una aventura de Tere Bloc: La enfermedad misteriosa», *ibid*., 323: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: La barquillera misteriosa», *ibid*., 324: 1-3; «Una aventura de Tere Bloc: El balón de trapo», *ibid*., 325: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: ¿Antonio, ladrón?», *ibid*., 326: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Las chuletas», *ibid*., 327: 10-11 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El «Palor» misterioso» [sic], *ibid*., 328: 2-3[323] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una

[321] Estudios: Hiriart, (2000), pp. 76-77; Torrecilla (2015), pp. 73-74.
322 Reedición: «Mi amiga la princesa», *Banda Azul*, 28.
323 Argumento similar: «La idea», *Bazar*, 437: 14-16.

aventura de Tere Bloc: La carta misteriosa», *ibid*., 329: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El cuarto de los trastos», *ibid*., 330: 1-3[324]; «Una aventura de Tere Bloc: Cartera con trampa», *ibid*., 331: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Mari Pili desaparece», *ibid*., 332: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: Los peligros de Villadiego», *ibid*., 333: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: El pregón», *ibid*., 334: 1-3; «Una aventura de Tere Bloc: El toro del aguardiente», *ibid*., 335: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: El cordero desaparecido», *ibid*., 336: 1-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de los Bloc en Villadiego: Collares, sortijas y misterio», *ibid*., 337: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: La campana», *ibid*., 338: 10-11; « Cinco gatitos: Una aventura del grupo Bloc», *ibid*., 339: 2-3[325]; «Fisica y vacaciones: Una aventura del grupo Blok» [sic], *ibid*., 340-343: 27-30 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El Príncipe Galán y la Princesa Rosada», *Vía Libre*, 5: 38[326] [ilustración: Ruiz de la Prada].

ENS: *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura[327].

HIST: «Lanka y el elefante»[328], *Bazar*, 314: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada].

PAS: «El domingo, excursión», *Bazar*, 327: 8-9 y 15.

POE: «Un cuento», *Tradición*, 34-35: 47.

TEA: «Ya no quiero ser mayor», *Bazar*, 313: 8-9 [ilustración: Sidela Serna]; «El medico» [sic], *ibid*., 319: 1, 8-9 y 13 [ilustración: Picolino].

## 1965

324 Argumento similar: «El viaje», *Bazar*, 454: 12-13.
325 Reescritura: «La mudanza de Mari Pili» en *Aparecen los Blok*. Barcelona: Juventud, 1971, pp. 21-31.
326 Argumento similar: «El banquete» de *Tranquilino, rey*, Barcelona: Noguer, 1990, pp. 32-36. Reedición: «El Príncipe galán y la Princesa Rosada» [sic], *Bazar*, 450: 6-7.
327 Reediciones: Madrid: Servicio Nacional de Lectura, 1970, 2ª ed. corr. y aum.; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Reescritura: *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006. Estudios: Martos García (2010), pp. 327-335; Torrecilla (2015), pp. 74-75. Entrevista sobre narración oral: Rodríguez (2004), pp. 116-125.
328 Con dibujo de Ángeles Ruiz de la Prada y texto de Montserrat del Amo, obtuvo para la primera el tercer galardón de Historieta de Premios Bazar en 1963.

BIO: *Juana de Arco*. Barcelona: Instituto de Artes Gráficas[329] [ilustraciones: Vicente Cobos].

CUE: *Valentín y la espada del rey*. Madrid: Folletos Mundo Cristiano. Edita S.A.R.P.E.[330] [ilustración: J. B.]; «Una aventura de Tere Bloc: Tabiques de papel», *Bazar*, 344: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Sitio seguro», *ibid*., 346: 10-11[331]; «Una aventura del grupo Bloc: Medalla de honor», *ibid*., 347: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: El escritor», *ibid*., 348: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: El escritor» [continuación], *ibid*., 349: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Las figuras de Nacimiento» [sic], *ibid*., 350: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: La vacuna de Mari Pili», *ibid*., 356: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Las eras», *ibid*., 357: 2-3[332]; «Una aventura de Tere Bloc: El capicúa», *ibid*., 359: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Los Bloc descubren la verdad», *ibid*., 360: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: El misterio del examen robado», *ibid*., 361: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Fracasan "Los Fuertes"» [sic], *ibid*., 362: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: ¿Ladrón fantasma o terremoto?» [sic], *ibid*., 363: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Final del misterio», *ibid*., 364: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Dos sistemas», *ibid*., 365: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Un pequeño fallo de "Los fuertes"» [sic], *ibid*., 366: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Discusiones», *ibid*., 367: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El camion» [sic], *ibid*., 368: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Saldos baratos», *ibid*., 369: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Las fresas», *ibid*., 370-373: 30-31; «Una aventura de Tere Bloc: Un nuevo compañero», *ibid*., 374: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Galgo y televisión», *ibid*., 375: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: El prisionero», *ibid*., 376: 2-3[333]; «Una aventura de Tere Bloc: El regreso», *ibid*., 377: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Los turistas», *ibid*., 378: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una

[329] Reediciones: Madrid: Afha Internacional, 1968, 2ª ed.; 1972, 3ª ed.; 1973, 4ª ed.; 1974, 5ª ed.; 1975, 6ª ed.; 1976, 7ª ed.; 1978, 9ª ed.; México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1979; 1980, 10ª ed.; 1981, 11ª ed. Estudio: Torrecilla (2015), pp. 75-78.
[330] Reescritura: «Mil años después» de *Tranquilino, rey*, Barcelona: Noguer, 1990, pp. 45-89.
[331] Reescritura: «El escondite secreto» en *Aparecen los Blok*. Barcelona: Juventud, 1971, pp. 43-66.
332 Reedición: «La trilla», *Bazar*, 456: 6-7.
333 Reescritura: «El misterioso habitante del barracón» y pp. ss. en *Aparecen los Blok*. Barcelona: Juventud, 1971, pp. 67-110.

aventura de Tere Bloc: Atraco y tortilla de patatas», *ibid*., 381: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El peregrino», *ibid*., 382: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Empieza el "Plan"» [sic], *ibid*., 383: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Extraño detective», *ibid*., 386: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Chaqueta y espia» [sic], *ibid*., 395: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Viaje espacial», *ibid*., 396: 2-3 y 15 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Enlace y castañas», *ibid*., 397: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Belen y bomberos» [sic], *ibid*., 398-401: 4-7 y 63 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Navidad 65», *Tradición*, 39: 12.

PAS: «Juegos dentro de la casa», *Bazar*, 398-401: 50-51.

## 1966[334]

CUE: «Una aventura de Tere Bloc: Antonio se pierde», *Bazar*, 404: 2-3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; Una aventura de Tere Bloc: Antonio y los etruscos», *ibid*., 405: 10-11; «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [sic], *ibid*., 406: 3-5[335]; «Una aventura de Tere Bloc: Antonio y el guardia», *ibid*., 406: 12-13 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Se descubre un tesoro», *ibid*., 407: 12-13 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [continuación] [sic], *ibid*., 407: 14-16; «Una aventura de Tere Bloc: Plan de ayuda», *ibid*., 408: 14-15 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El robo», *ibid*., 409: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Reunión interrumpida», *ibid*., 410: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Doña Clotilde y los gatos», *ibid*., 411: 4-5; «Una aventura de Tere Bloc: Un duro de castañas», *ibid*., 412: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El museo», *ibid*., 413: 12-13; «Una aventura de Tere Bloc: Pintura y detectives», *ibid*., 414: 12-13 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El mensaje de los "Fuertes"» [sic], *ibid*., 415: 14-15; «Una

334 Fechas orientativas de la revista *Bazar* entre 1966 a 1968. Se ha usado la referencia del año disponible en el Catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

335 Algunos de los cuentos del Rey Pedro fueron el origen de *Tranquilino, rey*. Reediciones: «El Rey Pedro», *Molinete*, XVI, 5: 1 y 10-11; «La cruzada del principe Pedro» [sic], *Banda Azul*, 21; «Cruzada de Paz», *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 34-35.

aventura de Tere Bloc: La tarta», *ibid*., 416: 12-13[336] [ilustración: Tuti]; «Una aventura de Tere Bloc: El descubrimiento», *ibid*., 418: 4-5[337]; «Una aventura de Tere Bloc: El caballito del Circo Perezoff» [sic], *ibid*., 419: 4-5; «Una aventura de Tere Bloc: El cepillo», *ibid*., 420: 12-13; «Una aventura de Tere Bloc: Examen y raton» [sic], *ibid*., 421: 14-15 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La beca», *ibid*., 422: 12-13; «Una aventura de Tere Bloc: Investigación particular», *ibid*., 425: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La espada del Cid», *ibid*., 426: 12-13; «Una aventura de Tere Bloc: El cantazo», *ibid*., 427: 16-17; «Una aventura de Tere Bloc: El grano de trigo», *ibid*., 428: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La trilla», *ibid*., 429: 12-13; «La batalla de los pajaros» [sic], *ibid*., 429: 14-15[338] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El timbre-policia» [sic], *ibid*., 430: 4-5; «Una aventura de Tere Bloc: El caballito del tío vivo» [sic], *ibid*., 431: 4-5[339]; «Una aventura de Tere Bloc: Campeón de natación», *ibid*., 432: 4-5; «Una aventura de Tere Bloc: Los tornillos», *ibid*., 433: 4-5; «Una aventura de Tere Bloc: Como un pez», *ibid*., 435: 4-5; «Una aventura de Tere Bloc: El sospechoso del descampado», *ibid*., 436: 4-5[340]; «Una aventura de Tere Bloc: El mensaje» [continuación], *ibid*., 437: 4-5[341]; «La idea», *ibid*., 437: 14-16[342] [ilustración: Tere Zorrilla]; «Una aventura de Tere Bloc: Misterio y diccionarios» [continuación], *ibid*., 438: 4-5[343] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El sospechoso descubierto» [continuación], *ibid*., 439: 4-5[344] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura del grupo Blok: Los turrones», *ibid*., 442: 6-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El gallo», *ibid*., 443: 4-5; «Una aventura de Tere Bloc: Niño raptado», *ibid*., 444: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Los nacimientos», *ibid*., 445: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «La reina palmera» [sic], *ibid*., 445: 14-15[345] [ilustración: J. M. Navas]; «El

336 Argumento similar: «¡Detras viene todo!» [sic], *Bazar*, 540: 8-9.
337 Reescritura: «La otra excursión» en *Excavaciones Blok*. Barcelona: Juventud, 1979, pp. 57-69.
338 Reedición: «La batalla de los pájaros», *Banda Azul*, 36.
339 Reescritura: *Los Blok dan en el blanco*. Barcelona: Juventud, 1972.
340 Reescritura: *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud, 1972.
341 Reescritura: *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud, 1972.
342 Argumento similar: «Una aventura de Tere Bloc: El «Palor» misterioso», *Bazar*, 328: 2-3.
343 Reescritura: *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud, 1972.
344 Reescritura: *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud, 1972.
345 Primera edición: «La Reina Palmera», *Letras*, 138: 6-7. Reediciones: *Banda Azul*, 11; *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 16-17.

equipaje», *Gente Joven*, 2; «Nuevos discos y nuevos amigos», *Luna Nueva*, 1: 6-7[346], Ilustración: DBlao; «Mensaje secreto», *ibid.*, 2: 6-7 [ilustración: DBlao]; «Una aventura de los «Disco»: ¡Feliz Navidad!», *ibid.*, 3: 14-15 [ilustración: DBlao].

GUI: *Patio de corredor*. Madrid: Radio Televisión Española.

HIST: «La Película» [sic], *Bazar*, 342: 12-13[347] [ilustración: Pepe]; «La Película» [continuación] [sic], *ibid.*, 343: 8-9 [ilustración: Pepe].

NOV: *Estudiantes en París*. Madrid: Triana[348].

TEA: «Mañanitas del Cielo» [sic], *Bazar*, 413: 10-11[349]; «Sueños», *ibid.*, 414: 14-15[350] [ilustración: Iván]; «La Nochebuena y su pensamiento», *Consigna*, 305: 12-14[351] [ilustración: Pili].

## 1967

ADAP: «El mendigo San Lazaro» [sic], *Bazar*, 452: 9[352] [ilustración: Ruiz de la Prada].

BIO[353]: «Santiago Ramon y Cajal» [sic], *Bazar*, 481: 12-13; «Hans Cristian Andersen» [sic], *ibid.*, 482: 16-17; «Juan Sebastian Bach» [sic], *ibid.*, 484: 12-13; «Selma Lagerlof», *ibid.*, 485: 8-9; «Santiago Monturiol», *ibid.*, 486: 4-5; «Velazquez» [sic], *ibid.*, 487: 4-5.

CORR: «[Notable en Literatura:] Alla en lo alto» [sic], *Genial*, 1: 58-59[354]; «Notable en Literatura: En busca de Dios», *ibid.*, 2: 58-59 [ilustración: P. M.]; «Notable en

346 Del Amo escribió en *Luna Nueva* en 1966 y 1967. Estudio: Chivelet (2008).
347 Primera versión: *Montaña de luz*. Cádiz: Escelicer, 1953. El motivo temático del cine aparece en las novelas *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1949, *Montaña de luz*. Cádiz: Escelicer, 1953 o en la historieta «Yo voy a ser estrella de cine», *Bazar*, 540: 17-18.
348 Novela finalista del Premio Ciudad de Madrid. Estudio: Torrecilla (2015), pp. 79-80.
349 Reedición: «Mañanitas de Cielo» [sic], *Banda Azul*, 29. Reescritura: «Isidro el madrileño» en *Historia mínima de Madrid*, Madrid: El Avapiés, 1985, 1987, pp. 37-40.
350 Primera edición: «Sueños», *Letras*, 134: 9-11.
351 Primera edición: «La Nochebuena y su pensamiento», *Senda*, 150: 23.
352 Reescritura: *Andanzas del Cid Campeador*. Madrid: Bruño, 2006, pp. 28-34.
353 Ilustraciones atribuidas a Tauler.
354 Del Amo escribió en *Genial* desde 1967 a 1970. Se pone por título el cuento destacado de la sección.

literatura: El encuentro», *ibid*., 3: 58-59; «Notable en literatura: La escalada», *ibid*., 4: 58-59; «Notable en literatura: Guerra y paz», *ibid*., 5: 58-59; «Notable en literatura: Tu» [sic], *ibid*., 6: 58-59; «Notable en literatura: Ilusion rota» [sic], *ibid*., 8: 58-59; «Notable en literatura: El empleo», *ibid*., 9: 58-59 [ilustración: Goton]; «Notable en literatura: Diálogo», *ibid*., 10: 58-59; «Notable en literatura: Servilletas de papel», *ibid*., 11: 10-11 [ilustración: Gloria]; «El camino de las letras» [Primer itinerario], *ibid*., 11: 54-55.

CUE: «Una aventura de Tere Bloc: El coro», *Bazar*, 446: 12-13 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El crisantemo: Leyenda japonesa», *ibid*., 447: 14-15[355] [ilustración: Iván]; «Un mundo nuevo», *ibid*., 447: 16-17; «El Príncipe galán y la Princesa Rosada» [sic], *ibid*., 450: 6-7[356] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El sello», *ibid*., 450: 12-13 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Cuento del ladron y de la escalera de Luna» [sic], *ibid*., 451: 3; «Una aventura de Tere Bloc: La bufanda», *ibid*., 451: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El perezoso», *ibid*., 451: 18 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: La sortija», *ibid*., 453: 4-5; «El juicio», *ibid*., 454: 3 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El tesoro perdido», *ibid*., 454: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El viaje», *ibid*., 454: 12-13[357] [ilustración T. Zorrilla]; «Una aventura de Tere Bloc: Los espias» [sic], *ibid*., 455: 8-9 y 17[358] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «La trilla», *ibid*., 456: 6-7[359] [ilustración: T. Zorrilla]; «Una aventura de Tere Bloc: El embajador», *ibid*., 456: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El mercado», *ibid*., 457: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Dongo y el leon» [sic], *ibid*., 460: 4-5[360]; «Una aventura de Tere Bloc: El campeon» [sic], *ibid*., 468: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Lápices», *ibid*., 469: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Las cartas robadas», *ibid*., 471: 12-13 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere

355 Reescritura: *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer, 1986, pp. 51-66; *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 115-121.
356 Primera edición: «El Príncipe galán y la Princesa Rosada», *Vía Libre*, 5: 38. Reescritura: «El banquete» de *Tranquilino, rey*, Barcelona: Noguer, 1990, pp. 32-36.
357 Argumento similar: «Una aventura de Tere Bloc: El cuarto de los trastos», *Bazar*, 330: 1-3.
358 Argumento similar: «El trepa», *Supergesto*, 57: 30-31.
359 Primera versión: «Las eras», *Bazar*, 357: 2-3.
360 Reedición: «Dongo y el leon» [sic], *Banda Azul*, 24. Reescritura: «Piel de león» en *Cuentos para bailar*. Barcelona: Noguer, 1982, pp. 5-47; *Piel de león, cuento para bailar*. Barcelona: Planeta, 2010, 1ª ed. en esta colección.

Bloc: De tiendas», *ibid*., 472: 12-13 y 17 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: Helado de fresa», *ibid*., 473: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Una aventura de Tere Bloc: El transistor», *ibid*., 474: 4-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El gatito: María y sus vecinos», *ibid*., 477: 6-9 [ilustración: T. Zorrilla]; «La television: María y sus vecinos» [sic], *ibid*., 478: 14-16 [ilustración: T. Zorrilla]; «El organillo: María y sus vecinos», *ibid*., 480: 12-13 [ilustración: T. Zorrilla]; «El biberón: María y sus vecinos» [sic], *ibid*., 481: 16-17 [ilustración: T. Zorrilla]; «Una aventura de Tere Bloc: El primo Eugenio», *ibid*., 487: 16-17 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «D. Ramon, Año Nuevo…» [sic], *Luna Nueva*, 4: 8-9 [ilustración: DBlao]; «El conjunto Los Disco», *ibid*., 5: 4-5 [ilustración: DBlao]; «El conjnto «Los Disco»: El tomavistas», *ibid*., 6: 8-10 [ilustración: DBlao]; «Una aventura de los «Disco»: El concurso», *ibid*., 7: 10-12 [ilustración: DBlao]; «El hombrecillo», *Genial*, 6: 51-53 [ilustración: Macías]; «Hoy es Navidad», *ibid*., 11: 48-53[361] [ilustración: José Ignacio Summers].

HIST: «La Película» [continuación] [sic], *Bazar*, 347: 12-13 [ilustración: Pepe]; «La Película» [continuación] [sic], *ibid*., 448: 12-13 [ilustración: Pepe]; «La Película» [continuación] [sic], *ibid*., 449: 12-13 [ilustración: Pepe]; «La Película» [continuación] [sic], *ibid*., 450: 16-17 [ilustración: Pepe]; «La Película» [continuación] [sic], *ibid*., 451: 12-13 [ilustración: Pepe]; «El jalmeso: Cuento popular de Ceilan» [sic], *ibid*., 474: 7-8 y 9[362] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «La nieve», *ibid*., 482: 4-5[363] [Ilustración: Ruiz de la Prada]; «Los elefantes: Una aventura del capitan Santiago» [sic], *ibid*., 486: 6-8.

TEA: «Juan Calamidad» [acto I], *Bazar*, 485: 14-16 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Caballito volador» [acto primero], *ibid*., 486: 14-16; «Caballito volador» [acto II], *ibid*., 487: 6-8.

## 1968

[361] Reediciones: «Ángel en la ciudad» en *Rastro de Dios y otros cuentos*. Madrid: Ediciones SM, 1981; 1983, 3ª ed.; 1985, 5ª ed.; 1986, 7ª ed.; 1994, 17ª ed.; 2004, 20ª ed. rev. por la autora; 27ª ed., pp. 99-120.
[362] Primera versión: «El jalmeso» en *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura, 1964; 1970, 2ª ed. corr. y aum, pp. 60-63. Reescritura: *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer, 1986, pp. 9-30; *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 33-45.
363 Primera edición: «La nieve», *Letras*, 142: 9-11. Reediciones: «El regalo», *Banda Azul*, 14.

BIO[364]: «Juana de Arco», *Bazar*, 489: 4-5; «Agustin» [sic], *ibid.*, 490: 8-9[365]; «Rabindranath Tagore», *ibid.*, 491: 4-5; «Maria Curie» [sic], *ibid.*, 492: 4-5; «Teresa de Jesus» [sic], *ibid.*, 493: 12-13; «Rubén Darío», *ibid.*, 494: 12-13; «Albeniz» [sic], *ibid.*, 496: 8; «Menéndez y Pelayo», *ibid.*, 497: 12-13; «Gutemberg», *ibid.*, 498: 4-5; «Raimundo Lulio», *ibid.*, 499: 8-9; «Murillo», *ibid.*, 500: 4-5; «Fortuny», *ibid.*, 501: 8-9; «Los Hermanos montgolfier» [sic], *ibid.*, 502: 8-9; «Julio Verne», *ibid.*, 504: 4-5; «Alfonso X El sabio» [sic], *ibid.*, 505: 4-5; «Isidoro de Sevilla», *ibid.*, 506: 4-5; «Braille», *ibid.*, 507: 4-5; «Maria Guerrero» [sic], *ibid.*, 508: 16-17; «Mozart», *ibid.*, 509: 16-17; «Hellen Keller», *ibid.*, 510: 16-17; «Ana Frank», *ibid.*, 511: 12-13; «Faraday», *ibid.*, 512: 16-17; «Francisco de Asís», *ibid.*, 514: 16-17; «Clara Shumann» [sic], *ibid.*, 515: 12-13; «Lope de Vega», *ibid.*, 516: 16-17; «Miguel Angel» [sic], *ibid.*, 517: 16-17; «Carlos Dickens» [sic], *ibid.*, 518: 16-17; «San Julián», *ibid.*, 519: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Jacinto Benavente», *ibid.*, 519: 16-17; «José Zorrilla», *ibid.*, 521: 16-17; «Pío X», *ibid.*, 524: 12-13; «Fernando I de Castilla y Leon» [sic], *ibid.*, 525: 16-17; «Francisco de Borja», *ibid.*, 526: 17; «Schubert», *ibid.*, 527: 12; «Garcilaso de la Vega», *ibid.*, 528: 16-17; «Tomás de Villanueva», *ibid.*, 529: 16-17.

CORR: «El camino de las letras» [Segundo itinerario], *Genial*, 12: 58-59; «Notable en literatura: Carta de un soldado», *ibid.*, 12: 38-39; «El camino de las letras» [Tercer itinerario], *ibid.*, 13: 54-55; «Notable en literatura: Entrega», *ibid.*, 13: 26-27; «Notable en literatura: Renacer», *ibid.*, 14: 38-39; «Notable en literatura: Retazo de un domingo», *ibid.*, 15: 26-27; «Notable en literatura: La realidad», *ibid.*, 16: 48-49; «Notable en literatura: …Y Dios se hizo nombre», *ibid.*, 17: 48-49; «Notable en literatura», *ibid.*, 21: 28-29; «Notable en literatura: Mi gran viaje», *ibid.*, 22: 26-27; «Notable en literatura: Un movimiento», *ibid.*, 23: 18-19.

CUE: «Los numeros» [sic], *Bazar*, 488: 14-15; «El palacio del príncipe Iván», *ibid.*, 492: 10-11 [ilustración: Blanca]; «El viaje del príncipe Iván», *ibid.*, 493: 14-15 [ilustración: Blanca]; «La felicidad del príncipe Iván», *ibid.*, 494: 6-7[366]

[364] Ilustraciones atribuidas a Tauler.
365 Reedición: «Agustín», *Bazar*, 590.
366 Primera versión: *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1949, pp. 218-230. Reedición: «El principe Ivan» [sic], *Banda Azul*, 19.

[ilustración: Blanca]; «El tigre», *ibid*., 497: 14-15; «Una aventura de Tere Bloc: Musica moderna» [sic], *ibid*., 498: 12-13; «La cometa en España», *ibid*., 500: 6-7; «La cometa en el Japon» [sic], *ibid*., 501: 14-15[367]; «La botella magica» [sic], *ibid*., 502: 6-7[368]; «Una aventura de Tere Bloc: Catorce resultados», *ibid*., 504: 16-17; «Una aventura de Tere Bloc: La quiniela robada», *ibid*., 505: 16-17; «Una aventura de Tere Bloc: Servicio de recuperación», *ibid*., 506: 16-17 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El cajon de los regalos» [sic], *ibid*., 507: 16-17 [ilustración: M. Teresa Zorrilla]; «El viaje a la India», *ibid*., 508: 6-7 [ilustración: M. Teresa Zorrilla]; «Niki en la selva», *ibid*., 509: 14-15[369] [ilustración: M. Teresa Zorrilla]; «La television» [sic], *ibid*., 514: 8-9 [ilustración: Blanca]; «El traje de Arlequin: leyenda popular» [I] [sic]», *ibid*., 516: 6-7 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «El traje de Arlequin: leyenda popular» [II] [sic], *ibid*., 517: 6-7[370]; «Tebeos gratis», *ibid*., 517: 12-13[371]; «Una aventura de Tere Bloc: Alarma en el barrio», *ibid*., 521: 8-9 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «La cantimplora», *ibid*., 522: 16-17[372] [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Yo dije si» [sic], *Genial*, 14: 53-55 [ilustración: Sumac].

EXP: *Tres pintoras: Concha Ibáñez, Ángeles Ruiz de la Prada y Carmen Zulueta*. Cuenca: Casa de la Cultura.

GUI: *Zuecos y naranjas*. Madrid: Radio Televisión Española[373].

---

367 Argumento similar en *Soñado mar*, Valladolid: Miñón, 1982; 1984, 3ª ed.; Madrid: Susaeta, 1990, 5ª ed.; *Cuentos*. Madrid: Castalia, 2006, pp. 171-199.

368 Reediciones: «La botella mágica», *Banda Azul*, 22; *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. pp. 78-81.

369 Primera versión: *El osito Niki*. Cádiz: Escelicer, 1950.

370 Reedición: «El traje de Arlequín», *Molinete*, XVII, 1: 10-11. Reescritura: «El traje de Arlequín», *Banda Azul*, 35.

371 Primera edición: «Tebeos gratis», *Valentín Tin-Tan*, 158.

372 Primera edición: «La cantimplora», *Valentín Tin-Tan*, 160.

373 Premio Doncel en 1969. Reescritura: *Zuecos y naranjas* [obra de teatro]. Barcelona: La Galera, 1972. Reediciones: 1975; 1980; *Zuecos y naranjas* [cuento]. Barcelona: La Galera, 1981. Reediciones: Barcelona: La Galera 1984, 2ª ed.; 1985; 1991, 6ª ed.; 1994, 1ª ed. en esta colección; 2002, 1ª ed. en esta colección. Estudios: Cañamares y Cerrillo (2006), pp. 73-76; Gómez del Manzano (1987), pp. 152-153; Hiriart (2000), p. 90; Ibarra (2013), pp. 9-22; Rodríguez (2004), pp. 213-228; Torrecilla (2015), pp. 85 y 92-95. El tema de la amistad entre niños de diferentes nacionalidades (a veces a través del personaje del niño del pupitre de al lado) aparece: *Misión diplomática*. Cádiz: Escelicer, 1950; *Montaña de luz*. Cádiz: Escelicer, 1953; «El ancho mundo», *Volad*, Almanaque: 39-45; «La Película» [sic], *Bazar*, 442: 12-13; 443: 8-9: 447: 12-13; 448: 12-13; 449: 12-13; 450: 16-17; 451: 12-13; «Nieves y Montserrat», *Bazar*, 554: 4-5; *Zuecos y naranjas* [obra de teatro]. Barcelona: La Galera, 1972; *Zuecos y naranjas* [cuento]. Barcelona: La Galera, 1981; *La reina de los mares*. Madrid: Pearson Alhambra, 2003; *Plaza de España*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 2005; *Tengo una muñeca vestida de azul*. Madrid: Pearson Alhambra, 2008; *Las Brit del 38*. Madrid: Ants, 2013. El tema de la emigración aparece: *Zuecos y naranjas* [obra de teatro]. Barcelona: La Galera, 1972; *Zuecos y naranjas* [cuento]. Barcelona: La Galera, 1981; *Soñado mar*.

HIST: «La isla maravillosa», *Bazar*, 489: 6-8[374]; «Las ardillas: Una aventura del capitan Santiago» [sic], *ibid.*, 499; «Los monos: Una aventura del capitan Santiago», *ibid*., 502: 4-5; «Una aventura del capitan Santiago: Los monos» [sic], *ibid*., 503: 16-17 [ilustración Tuti]; «El rastro de los siglos», *ibid*., 519: 3-5[375] [ilustración: Ruiz de la Prada].

PAS: «Contamos contigo», *ibid*., 511: 10-11 y 13 [ilustración: María Teresa Zorrilla]; «Viajando por la Peninsula» [sic], *ibid*., 516: 8 y 10-11 [ilustración: T. Zorrilla]; «Viajando por Baleares», *ibid*., 522: 11 y 13.

POE: «Corazon de barro» [sic], *Bazar*, 530: 10-11[376] [ilustración: Ruiz de la Prada].

TEA: «Caballito volador» [acto III], *Bazar*, 488: 6-8 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Juan Calamidad» [continuación], *ibid*., 491: 14-16 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Brisa o vendaval» [acto I], *ibid*., 493: 6-8; «Brisa o vendaval» [acto II], *ibid*., 494: 3-5 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Brisa o vendaval» [acto III], *ibid*., 495: 12-13.

## 1969

ART: «Un par de remos», *Genial*, 24: 18.

BIO[377]: «Mendelssohn», *Bazar*, 531: 16-17; «Tomás de Aquino», *ibid.*, 532: 8-9; «Martin de Tours», *ibid*., 533: 18; «Collodi», *ibid*., 534: 16; «Isabel de Portugal», *ibid*., 535: 13; «Margarita de Escocia», *ibid*., 536: 5; «Matilde», *ibid*., 537: 16; «Mariana de Jesús», *ibid*., 538: 8; «Clara de Asís», *ibid*., 539: 9; «Luis Gonzaga», *ibid*., 540: 13; «Los hermanos Grimm», *ibid*., 541: 9; «Camilo de Belis» [sic], *ibid.*, 543: 17; «Tomás Moro», *ibid*., 545: 16; «Pedro Nolasco», *ibid*., 546: 13; «El principe

Valladolid: Miñón, 1981; *La piedra de toque*. Madrid: Ediciones SM, 1983; *Montes, pájaros y amigos*. Madrid: Anaya, 1987; *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño, 1996.

374 Primera versión de la leyenda de Sri Lanka: *El osito Niki*. Cádiz: Escelicer, 1950, pp. 39-40. Reescritura: «El jalmeso» en *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer, 1986, 9-12; *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 33-34.

375 Versiones: «El rastro de los Siglos», *Volad*, 107: 4-7 y 34-35; 108: 4-7 y 34-35; 109: 9-11 y 27-29; «El rastro de los siglos» en *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura, 1964; 1970, 2ª ed. corr. y aum, pp. 76-77.

376 Reediciones: «Corazon de barro» [sic], *Banda Azul*, 26; *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 15.

377 Ilustraciones atribuidas a Tauler.

Casimiro» [sic], *ibid*., 547: 13; «Gonzalo y el puente», *ibid*., 548: 8; «Felipe el alegre», *ibid*., 549: 9; «Fusto y Pastor», *ibid*., 550: 17; «La medalla de Genoveva», *ibid*., 551: 17; «Eulogio y el Emir» [sic], *ibid*., 552: 14; «Juan de Mata no quiere matar» [sic], *ibid*., 553: 17; «El Principe Godo» [sic], *ibid*., 554: 15; «Juan pico de oro» [sic], *ibid*., 555: 15; «Juan de Ribera», *ibid*., 557: 15; «Teófano, el misionero», *ibid*., 558: 15; «Elena Emperatriz» [sic], *ibid*., 559: 15; «Patricio y el trebol» [sic], *ibid*., 560: 16; «Sebastian el centurión» [sic], *ibid*., 561: 6; «Francisco, el amable», *ibid*., 562: 15; «El buen compañero», *ibid*., 563: 15; «Kund, el rey de los vikingos», *ibid*., 564: 16; «San Gregorio y el mendigo», *ibid*., 566: 16; «Juan el Poeta» [sic], *ibid*., 567: 10; «San Francisco Javier», *ibid*., 568: 14; «Catalina de Sena», *ibid*., 569: 7; «San Pascual Bailón» [sic], *ibid*., 570: 10; «Domingo Savio», *ibid*., 571: 6; «San Roque y el perro», *ibid*., 572: 10.

CORR: «Notable en Poesia» [sic], *Genial*, 24: 34-36 [ilustración: Fchedste]; «Notable en literatura: Mi calle», *ibid*., 25: 34-35; «Literatura notable: El niño y el árbol», *ibid*., 26: 28-29; « Literatura notable: Atardecer en el asilo», *ibid*., 27: 16-17; « Literatura notable: Una foto para que tu escribas» [sic], *ibid*., 28: 30-31; «Notable en literatura: El niño», *ibid*., 29: 18-19; «Notable en Poesia» [sic], *ibid*., 31-32: 32-33; Notable en literatura», *ibid*., 33: 36-37; «Notable en Literatura: ¿Que hago Señor?» [sic], *ibid*., 34: 22-23; «Notable en Literatura: El rio?» [sic], *ibid*., 35: 22-23.

CUE: «El maletilla» [capitulo I] [sic], *Bazar*, 533: 14-15; «El maletilla» [capitulo II] [sic], *ibid*., 534: 14-15[378]; «La maestra», *ibid*., 535: 3-4; «La astronauta», *ibid*., 535: 6-7; «¡Detras viene todo!» [sic], *ibid*., 540: 8-9[379]; «Fuegos artificiales», *ibid*., 542: 18 [ilustración: Pepe]; «El globo azul», *ibid*., 544: 3-4[380]; «Nicanor, el osito de cuerda», *ibid*., 548: 6-7[381] [ilustración: Iván]; «El gato de Conchita», *ibid*., 549: 3-4; «Chupetín y su perro», *ibid*., 549: 14-15; «Romualdito en el zoo», *ibid*., 550: 6-7 [ilustración: Mariano Rueda]; «Los colmillos de Fanti», *ibid*., 550: 14-15[382]

378 El personaje del maletilla aparece también en la novela *Alarma en el tren*.
379 Argumento similar: «Una aventura de Tere Bloc: La tarta», *Bazar*, 416: 12-13.
380 El motivo de los globos aparece en diversos relatos: «Una aventura de Tere Bloc: El misterio de los globos», *Bazar*, 313: 10-11; «El globo azul», *Bazar*, 544: 3-4; «El Globo amarillo» [sic], *Bazar*, 546: 3-4; «El globo rojo», *Bazar*, 547: 8-9; «El globo verde», *Bazar*, 549: 6-7 y 564: 10-11.
381 Reedición: «Nicanor y su amigo», *Banda Azul*, 23.
382 Reescritura: «Fanti el elefante», *Banda Azul*, 32; «Colmillos de elefante» en *Cuentos para bailar*. Barcelona: Noguer, 1982, pp. 77-111; *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 132-141.

[ilustración: Iván]; «Yolanda y Tin», *ibid*., 551: 6-7 [ilustración: Iván]; «El conejo fantástico: Los cuentos del cazador» [sic], *ibid*., 551: 14-15 [ilustración: Iván]; «El campeón», *ibid*., 552: 6-7; «El Rey de la selva», *ibid*., 553: 3-4; «La verbena», *ibid*., 553: 6-7 [ilustración: Ruiz de la Prada]; «Nieves y Montserrat», *ibid*., 554: 4-5; «Nac y el hermanito», *ibid*., 555: 4-5 [ilustración: Iván]; «Don Oso en la ciudad», *ibid*., 556: 4-5 [ilustración: Iván]; «Pérez en el circo», *ibid*., 557: 4-5 [ilustración: Iván]; «El cervatillo», *ibid*., 558: 4-5 [ilustración: Iván]; «Agencia de viajes», *ibid*., 562: 4-5 [ilustración: Iván]; «Pancho y su poncho», *ibid*., 563: 4-5[383]; «Pizca y Gris» [sic], *ibid*., 564: 4-5; «Tempestad en los Andes», *ibid*., 570: 4-5 [ilustración: Iván]; «La rosa de los vientos», *Molinete*, XIV, 5: 7[384] [ilustración: Egu].

HIST: «Cazando osos: Una aventura del capitan Santiago» [sic], *Bazar*, 531: 3-5; «El barquito de corcho», *ibid.*, 534: 17-18 [ilustración: Alcalde]; «Los cocos», *ibid*., 536: 8-9 [ilustración: Alcalde]; «Los bolos», *ibid*., 538: 12-13 [ilustración: M. T. Zorrilla]; «Yo voy a ser estrella de cine», *ibid.*, 540: 17-18; «La Pecera» [sic], *ibid*., 541: 14-15 [ilustración: T. Mateo Moré]; «El carrito», *ibid*., 543: 14-15; «El Globo amarillo» [sic], *ibid*., 546: 3-4; «El globo rojo», *ibid*., 547: 8-9 [ilustración: T. Mateo Moré]; «El globo verde», *ibid*., 549: 6-7[385] [ilustración: T. Mateo Moré]; «Los tres manzanos», *ibid*., 552: 8-9; «El espejo y el sol», *ibid*., 558: 12-13 [ilustración: Alcalde]; «Dos valen más que uno», *ibid*., 559: 4-5 [ilustración: Iván]; «El fondo del mar», *ibid*., 560: 1-2; «La balsa», *ibid*., 561: 10-11 [ilustración: T. Mateo Moré]; «El piragüista», *ibid*., 563: 1-2; «El globo verde», *ibid*., 564: 10-11 [ilustración: Alcalde]; «Jaime y el yoyo» [sic], *ibid*., 570: 6-7; «La liebre», *ibid*., 572: 6-7 [ilustración: Alcalde].

PAS: «La biblioteca», *Bazar*, 534: 10-12 [ilustración: Pepe]; «El juego de los pajaritos», *ibid*., 536: 10-11 y 17 [ilustración: Pepe]; «El concierto», *ibid.*, 537: 5, 10-11 [ilustración: Pepe]; «La mudanza», *ibid*., 538: 5 y 10-11 [ilustración: Pepe]; «El teatro!», *ibid*., 540: 10-12 [ilustración: Pepe]; «Las islas afortunadas», *ibid*., 542: 10-11 y 16 [ilustración: Pepe]; «Visita la casa de fieras», *ibid*., 547: 10-12

383 Reedición: «Pancho y su poncho», *Banda Azul*, 25.
384 Desde 1969 a 1972 Del Amo colaboró en *Molinete*. Reescritura: «El rosal» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 42-44.
385 Reedición: «El globo verde», *Bazar*, 564: 10-11.

[ilustración: T. Mateo Moré]; «La Reconquista», *ibid*., 550: 10-11 y 16 [ilustración: T. Mateo Moré]; «El Cid», *ibid*., 555: 8-9 y 14 [ilustración: T. Mateo Moré]; «Volar», *ibid*., 566: 8-9 y 15 [ilustración: T. Mateo Moré]; «El periodico» [sic], *ibid*., 572: 8-9 y 11.

TEA: «El botijo» [acto I], *Bazar*, 535: 8-9; «El botijo» [acto segundo], *ibid*., 536: 14-16[386]; «El marciano» [primer acto], *ibid*., 560: 13-14; «El marciano» [segundo acto], *ibid*., 561: 12-14[387]; «Un marciano en la cocina» [acto primero], *ibid*., 565: 12-14; «Un marciano en la cocina» [acto segundo], *ibid*., 566: 12-14; «Figuritas de Nacimiento» [acto I] [sic], *ibid*., 572: 12-14 [ilustración: Tuti].

## 1970

ART: «La lectura de los niños, tarea de los padres», en VV. AA., *Libros infantiles y juveniles*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, pp. 67-68; «Los planes del domingo», *Bazar*, 607: 7; «Las vacaciones», *ibid*., 608: 15.

BIO[388]: «El Papa de Lepanto», *Bazar*, 573: 11; «Ana de San Bartolome» [sic], *ibid*., 574: 15; «El último libro de San Beda», *ibid*., 575: 15; «Daniel Defoe», *ibid*., 576: 15; «Salvadorcillo el del hospital», *ibid*., 577: 14; «El cura de Ars», *ibid*., 578: 6; «Una madre santa», *ibid*., 579: 10; «San Bernardo y su perro», *ibid*., 580: 15; «Buenaventura», *ibid*., 581: 15; «Carlos Perrault» [sic], *ibid*., 582: 10; «San Jenaro y sus hermanos», *ibid*., 582: 15; «Maestro de santos», *ibid*., 583: 10; «San Norberto», *ibid*., 584: 10; «Monica y la oración» [sic], *ibid*., 585: 10; «San Antonio de Padua», *ibid*., 586: 5; «La Reina Clotilde», *ibid*., 587: 12; «Francisco de Morales: Un misionero en el Japon» [sic], *ibid*., 588: 13; «Beato Buenaventura de Barcelona», *ibid*., 589: 6; «Agustín», *ibid*., 590[389]; «Felipe II», *ibid*., 590: 15; «Sófocles», *ibid*., 591: 7; «Goya», *ibid*., 592: 6; «San Vicente, el vencedor», *ibid*., 593: 10; «Imelda», *ibid*., 594: 15; «Beata María Victoria Fornari», *ibid*., 595: 15; «Beato Juan Carlos Cornay», *ibid*., 596: 15; «Santa Cristina», *ibid*., 597: 15; «San Pedro Pascual», *ibid*., 598: 6; «Pedro Claver», *ibid*., 599: 15; «San José de

386 Reescritura: «Andrés, el alfarero», en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 50-54.
387 Reedición: «El marciano», *Banda Azul*, 30.
388 Ilustraciones atribuidas a Tauler.
389 Primera edición: «Agustín», *Bazar*, 490: 8-9.

Cupertino», *ibid*., 600; «Gustavo Adolfo Becquer» [sic], *ibid*., 600: 10-11; «San Juan Cancio y la moneda olvidada», *ibid*., 601: 10; «Enriqueta Isabel Beecher» [sic], *ibid*., 602: 6-7; «San Roque y el perro», *ibid*., 602: 6; «San Luis Beltran» [sic], *ibid*., 602: 10; «Antonio Maria Esquivel» [sic], *ibid*., 603: 7; «Armando Palacio Valdés», *ibid*., 604: 10-11; «Alfredo Nobel» [sic], *ibid*., 608: 6-7; «Beato Santos de Urbino», *ibid*., 611: 8; «San Alfonso M.ª de Ligorio» [sic], *ibid*., 613: 15; «Gustavo Adolfo Becquer 1870-1970» [sic], *Genial*, 39: 46-47.

CORR: «Notable en Literatura: Un cuento sin nombre», *Genial*, 36: 22-23; «Notable en Literatura: Consuelo», *ibid*., 37: 38-39; «Notable en Literatura: Castilla», *ibid*., 38: 26-27; «Notable en Literatura: La Luna», *ibid*., 39: 28-29; «Notable en Literatura: Atomos para la paz» [sic], *ibid*., 40: 22-23; «Notable en Literatura: Florecer», *ibid*., 42: 28-29; «Notable en Literatura: Un juguete mas» [sic], *ibid*., 43-44: 38-39.

CUE: *Chitina y su gato*. Barcelona: Juventud[390] [ilustraciones: María Rius]; «Las reglas del juego» [inédito][391]; «El regalo», *Bazar*, 605: 14-15 [ilustración: Tere Zorrilla]; «El desierto de hielo», *ibid*., 611: 9; «Taxi al futuro», *Genial*, 37: 46-47; «La señal», *Molinete*, XV, 1: 8-9 [ilustración: Egu]; «Oxígeno y bocadillos», *ibid*., XV, 3: 6-7 [ilustración: Egu]; «El descubrimiento», *ibid*., XV, 4: 10-11[392] [ilustración: Egu]; «Los turistas», *ibid*., XV, 5: 10-11[393] [ilustración: Egu]; «El Tele-Burro», *ibid*., XV, 6: 10-11 [ilustración: Egu]; «Cucharas de palo», *ibid*., XV, 7: 14-15; «El nuevo», *ibid*., XV, 9: 6-7 [ilustración: Egu].

EXP: *Carmen Zulueta.* Madrid: Sala del Prado del Ateneo de Madrid.

PAS: «La excursion» [sic], *Bazar*, 575: 8-9 y 14; «El avion» [sic], *ibid*., 577: 8-9 y 15; «Parque de atracciones», *ibid*., 579; «Goya», *ibid*., 581; «Guerreros de la

390 Premio al Mejor Libro del Año de la Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI). Reediciones: Barcelona: Juventud, 1976, 2ª ed.; 1982, 3ª ed.; 1986, 4ª ed. Estudios: Fährmann y Gómez del Manzano (1985), pp. 59-62; García Padrino (1992), p. 554, (2010), p. 313 y (2018), pp. 246-247; Hiriart (2000), p. 78; Morote y (2010), p. 299; Torrecilla (2015), pp. 80-81.
391 Premio Hucha de Plata de Cuentos de la Confederación Española de Cajas de Ahorros en 1970.
392 Reescritura: «Huellas del pasado» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 12-15.
393 Reescritura: «Preparando una exploración» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987; pp. 16-19.

Reconquista en los tiempos de la TV», *ibid*., 607: 10-11; «El guiñol de feria», *ibid*., 613: 10-11.

TEA: «Figuritas de Nacimiento» [acto II] [sic], *Bazar*, 575: 4-6; «Carlota y los Enanos» [escena única] [sic], *ibid*., 600: 4-5[394] [ilustración: Horacio].

## 1971

CUE: «La reina Palmera», *Banda Azul*, 11[395]; «El Rey Pedro», *Molinete*, XVI, 5: 1 y 10-11[396] [ilustración: Tuti]; «Roque y el mar», *ibid*., XVI, 6: 10-11 [ilustración: Tuti]; «Resplandor, la espada maravillosa», *ibid*., XVI, 7: 10-11[397] [ilustración: Tuti]; «La moneda de Oro» [sic], *ibid*., XVI, 8: 10-11[398] [ilustración: Tuti].

EXP: *Marionetas de Peralta.* Madrid: Sala Goya del Círculo de Bellas Artes.

HIST: «Felices Navidades 1971», *Molinete*, XVI, 10: 6-7 [ilustración: Tuti].

NOV: *Aparecen los Blok*. Barcelona: Juventud[399] [ilustraciones: Rita Culla]; *Alarma en el tren*. Barcelona: Juventud [ilustraciones: Rita Culla].

## 1972

ART: «La hora del cuento», en VV. AA., *El libro y la lectura en la educación*. Madrid: Publicaciones ICCE, pp. 227-230; «Se ha creado una Biblioteca de Estudios de Literatura Infantil y Juvenil: Funcionara bajo el nombre de "Isabel Niño" en la Biblioteca Nacional» [sic], *El libro Español*, 171: 142-143.

394 Reedición: «Carlota y los enanos», *Banda Azul*, 27.
395 Primeras ediciones: «La Reina Palmera», *Letras*, 138: 6-7; *Bazar*, 445: 14-15; *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 16-17.
396 Reescritura: «El nombre» de *Tranquilino, rey*, Barcelona: Noguer, 1990, pp. 9-15. Reedición: «Nombre de rey», *Banda Azul*, 38.
397 Reescritura: «La espada de Tranquilino» de *Tranquilino, rey*, Barcelona: Noguer, 1990, pp. 83-89.
398 Reedición: «La moneda de oro», *Banda Azul*, 39.
399 Aro de Oro a la popularidad de TVE en 1971 por la serie de novelas de los Blok. Estudios sobre las novelas de los Blok: Fährmann y Gómez del Manzano (1985), pp. 120-133; García Padrino (2010), p. 314 y (2018), p. 247; Hiriart (2000), p. 79; Medina (2017), p. 214; Sáiz (2008); Torrecilla (2015), pp. 83-85. Reseña: «La pandilla y el blok», *J20*, 131: 33. Primera versión: «Cinco gatitos: Una aventura del grupo Bloc», *Bazar*, 339: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Sitio seguro», *Bazar*, 346: 10-11; «Una aventura de Tere Bloc: El prisionero», *Bazar*, 376: 2-3.

CUE: «La ventana abierta», *Banda Azul*, 12[400]; «Una sola canción», *ibid*., 13; «El regalo», *ibid*., 14[401]; «Hoy he vuelto a encontrar mis 15 años», *ibid*., 15[402]; «Ahora», *ibid*., 16; «El traje de Arlequin: Cuento popular», *Molinete*, XVII, 1: 10-11[403].

NOV: *Los Blok dan en el blanco*. Barcelona: Juventud[404] [ilustraciones: Rita Culla]; *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud[405] [ilustraciones: Rita Culla]; *Velero de tierra y mar*. Madrid: Magisterio Español[406] [ilustraciones: Ángeles Ruiz de la Prada].

TEA: *Zuecos y naranjas*. Barcelona: La Galera[407] [ilustraciones: Armando Muntés].

## 1973

ART: «Por una nueva Literatura Infantil», *Tauta*, 12: 97-100.

400 Del Amo colaboró en *Banda Azul* desde 1972 hasta 1980. Primeras ediciones: «Sueños», *Letras*, 134: 9-11; *Bazar*, 414: 14-15.
401 Primera edición: «La nieve», *Letras*, 142: 9-11. Reescritura: «La nieve», *Bazar*, 482: 4-5.
402 Primera edición: «He vuelto a encontrar mis quince años», *Volad*, 99: 20-23.
403 Primera edición: «El traje de Arlequín», *Bazar*, 516: 6-7; 517: 6-7.
404 Reediciones: Barcelona, Juventud, 1982, 2ª ed. Primera versión: «Una aventura de Tere Bloc: El caballito del tío vivo» [sic], *Bazar*, 431: 4-5.
405 Publicación en prensa: «Los «Blok» descifran la clave», *J 20*, 131: 30-33. Primera versión: «Una aventura de Tere Bloc: El sospechoso del descampado», *Bazar*, 436: 4-5, «Una aventura de Tere Bloc: El mensaje» [continuación], *Bazar*, 437: 4-5, «Una aventura de Tere Bloc: Misterio y diccionarios» [continuación], *Bazar*, 438: 4-5 y «Una aventura de Tere Bloc: El sospechoso descubierto» [continuación], *Bazar*, 439: 4-5.
406 Reediciones: Madrid: Magisterio Español, 1989; 1991, 3ª ed.; 1994, 4ª ed. Reseña: «Velero de tierra y mar» en VV. AA. (1997), p. 28. Estudio: García Padrino (2018), p. 247; Torrecilla (2015), pp. 81-82.
407 Reediciones: 1975; 1980. Primera versión: *Zuecos y naranjas* [guion de televisión]. Madrid: Radio Televisión Española. Reescritura: *Zuecos y naranjas* [cuento]. Barcelona: La Galera. Reediciones: Barcelona: La Galera 1984, 2ª ed.; 1985; 1991, 6ª ed.; 1994, 1ª ed. en esta colección; 2002, 1ª ed. en esta colección. Estudios: García Padrino (2018), p. 212.

CUE: «La cordada», *Banda Azul*, 17[408]; «Agencia de viajes "La vertical"», *ibid*., 18[409]; «El principe Ivan» [sic], *ibid*., 19[410]; «La fiesta de la Patrona», *ibid*., 20[411]; «La cruzada del principe Pedro» [sic], *ibid*., 21[412] [ilustración: Tuti].

NOV: *Los Blok y la bicicleta fantasma*. Barcelona: Juventud[413] [ilustraciones: Rita Culla]; *Festival Blok*. Barcelona: Juventud[414] [ilustraciones: Rita Culla].

## 1974

CORR: «Cualidades del narrador» en VV. AA., *Curso de narradores*, 3ª lección. Madrid: Centro de enseñanzas de prensa y literatura infantil por correspondencia; «Técnicas de la narración oral» en VV. AA., *Curso de narradores*, 4ª lección. Madrid: Centro de enseñanzas de prensa y literatura infantil por correspondencia.

CUE: «La botella mágica», *Banda Azul*, 22[415]; «Nicanor y su amigo», *ibid*., 23[416]; «Dongo y el leon» [sic], *ibid*., 24[417]; «Pancho y su poncho», *ibid*., 25[418]; «Cruzada de Paz», *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 34-35[419] [ilustración: Tuti]; «La reina Palmera», *ibid*., 10.243, 21-XII: 16-17[420].

NOV: *Pistas para los Blok*. Barcelona: Juventud [ilustraciones: Rita Culla].

---

408 Reescritura: «La escalada» de *El nudo*. Barcelona: Juventud, 1980; Barcelona: Juventud, 1985, 3ª ed.; 1986, 4ª ed.; Madrid: Ediciones SM, 2007, pp. 77-90.

409 Argumento similar: *Fin de carrera*. Primera edición: «Agencia de Viajes "La vertical"», *Senda*, 177: 20-21.

410 Primera versión: *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1949, pp. 218-230. Primera edición: «El palacio del príncipe Iván», *Bazar*, 492: 10-11; «El viaje del príncipe Iván», *ibid.*, 493: 14-15; «La felicidad del príncipe Iván», *ibid.*, 494: 6-7.

411 Primera versión: *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1949, pp. 58-63.

412 Primera edición: «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [sic], *Bazar*, 406: 3-5; 407: 14-16. Reediciones: «El Rey Pedro», *Molinete*, XVI, 5: 1 y 10-11; «Cruzada de Paz», *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 34-35.

413 Primera versión: «La bicicleta fantasma: Una aventura de Tere Blok», *Bazar*, 249: 10-11 y 14.

414 Primera versión: «¡Arriba el telón!: Una aventura de Tere Blok», *Bazar*, 252: 1-3.

415 Primera edición: «La botella magica» [sic], *Bazar*, 502: 6-7. Reescritura: *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. pp. 78-81.

416 Primera edición: «Nicanor, el osito de cuerda», *Bazar*, 548: 6-7.

417 Primera edición: «Dongo y el leon» [sic], *Bazar*, 460: 4-5. Reescritura: «Piel de león»: *Cuentos para bailar*. Barcelona: Noguer, 1982, pp. 5-47; *Piel de león, cuento para bailar*. Barcelona: Planeta, 2010, 1ª ed. en esta colección.

418 Primera edición: «Pancho y su poncho», *Bazar*, 563: 4-5.

419 Primera edición: «Historias del Rey Pedro: La cueva de Belen» [sic], *Bazar*, 406: 3-5; 407: 14-16. Reedición: «La cruzada del principe Pedro» [sic], *Banda Azul*, 21.

420 Primeras ediciones: «La Reina Palmera», *Letras*, 138: 6-7; *Bazar*, 445: 14-15; *Banda Azul*, 11.

POE: «Corazon de barro» [sic], *Banda Azul*, 26[421] [ilustración: Nuria Baquer]; «Corazon de Barro» [sic], *El Magisterio Español*, 10.243, 21-XII: 15[422].

## 1975

BIO: «Hans Cristian Andersen: La maravillosa vida de un narrador de maravillas» [sic], *Banda Azul*, 31[423].

CUE: *La torre*. Valladolid: Miñón[424] [ilustraciones: Miguel Ángel Pacheco]; «Operacion papel» [sic], *Papirola*, 36 [ilustración: Lopesino].

NOV: *Los Blok se embarcan*. Barcelona: Juventud [ilustraciones: Rita Culla].

TEA: «Carlota y los enanos», *Banda Azul*, 27[425]; «Mi amiga la princesa», *ibid*., 28[426]; «Mañanitas de Cielo» [sic], *ibid*., 29[427]; «El marciano», *ibid*., 30[428]; «Teatro de sombras: La noche de estrellas», *ibid*., 31.

## 1976

ART: «Para el profesor: Yo imito, tú imitas, él imita…», *Banda Azul*, 36.

CUE: «La batalla de los pájaros», *Banda Azul*, 36[429] [ilustración: Bavill].

EXP: *Ángeles Ruiz de la Prada.* Tarazana: Sala Albiana.

421 Primera edición: Corazon de barro» [sic], *Bazar*, 530: 10-11.
422 Primera edición: Corazon de barro» [sic], *Bazar*, 530: 10-11.
423 Primera versión: «Hans Cristian Andersen. La maravillosa vida de un narrador de maravillas», *Volad*, 195: 4-5 y 30. Reescritura: «Hans Christian Andersen, una vida de cuento» de *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 151-160.
424 Premio Nuevo Futuro en 1974. Reediciones: Valladolid: Miñón, 1980; 1983, 2ª ed.; *Cuentos*. Madrid: Castalia, 2006, pp. 149-170. Reseña: «La torre» en VV. AA. (1997), p. 27. Estudios: Fährmann y Gómez del Manzano (1985), pp. 150-153; García Padrino (2018), p. 247; Gómez del Manzano (1987), pp. 82-85 y 168; Hiriart (2000), pp. 78-79 y (2006), pp. 25-27; Rodríguez (2004), pp. 187-212; Torrecilla (2015), p. 86.
425 Primera edición: «Carlota y los Enanos» [sic], *Bazar*, 600: 4-5.
426 Primera edición: «Mi amiga la princesa», *Bazar*, 297: 1-3.
427 Primera edición: «Mañanitas del Cielo» [sic], *Bazar*, 413: 10-11. Reescritura: «Isidro el madrileño» de *Historia mínima de Madrid*, Madrid: El Avapiés, 1985, 1987, pp. 37-40.
428 Primera edición: «El marciano» [primer acto], *Bazar*, 560: 13-14; 561: 12-14.
429 Primera edición: «La batalla de los pajaros» [sic], *Bazar*, 429: 14-15.

TEA: «Teatro de sombras: Fanti el elefante», *Banda Azul*, 32[430]; «Teatro de sombras: La cometa», *ibid*., 33;[431] «Teatro de sombras: Ana y las letras», *ibid*., 34; «Teatro de sombras: El traje de Arlequin» [sic], *ibid*., 35[432].

## 1977

ART: «Para el profesor: Expresión gestual y comunicación», *Banda Azul*, 37; «Representación de "El espantapajaros"» [sic], *ibid*., 37; «El espacio», *ibid*., 38; «La improvisación», *ibid*., 39 [ilustración: Bavill]; «Para el profesor», *ibid*., 40 [ilustración: Bavill].

CUE: «El espantapajaros» [sic], *Banda Azul*, 37[433]; «Nombre de rey», *ibid*., 38[434]; «La moneda de oro», *ibid*., 39[435] [ilustración: Bavill]; «El gran mamut», *ibid*., 41[436].

TEA: «Mimo poetico: Romance de la noche y el dia» [sic], *Banda Azul*, 40 [ilustración: Bavill].

## 1978

CUE: «La conquista del fuego», *Banda Azul*, 42[437] [ilustración: Maly]; «El surco de la lanza», *ibid*., 43[438]; «El arco de Kimu», *ibid*., 44[439] [ilustración: Maly]; «El caballo de Kimu», *ibid*., 45[440]; «Sombras y sol», *ibid*., 46 [ilustración: Maly].

---

430 Primera versión: «Los colmillos de Fanti», *Bazar*, 550: 14-15. Reescritura: «Colmillos de elefante» en *Cuentos para bailar*. Barcelona: Noguer, 1982, pp. 77-111; *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 132-141.

431 Francisco Peralta escenificó con su compañía «Taller-teatro de títeres Peralta del Amo» en 1970 "La cometa"» (Hiriart, 2000: 111).

432 Primeras versiones: «El traje de Arlequín», *Bazar*, 516: 6-7; 517: 6-7; *Molinete*, XVII, 1: 10-11.

433 Reescritura: «El espantapájaros» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 23-25.

434 Reescritura: «El nombre» de *Tranquilino, rey*, Barcelona: Noguer, 1990, pp. 9-15. Primera edición: «El Rey Pedro», *Molinete*, XVI, 5: 1 y 10-11.

435 Primera edición: «La moneda de oro», *Molinete*, XVI, 8: 10-11.

436 Reescritura: «El mamut» de *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; 1984, 3ª ed.; 1987, 4ª ed,, pp. 52-56.

437 Reescritura: «El fuego» de *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; 1984, 3ª ed.; 1987, 4ª ed., pp. 7-10.

438 Reescritura: «La lanza y el arado (Historias del pasado)» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 55-57.

439 Reescritura: «La montaña canta» de *El nudo*, Barcelona: Juventud, 1980; 1985, 3ª ed.; 1986, 4ª ed.; Madrid: Ediciones SM, 2007, pp. 5-60.

440 Reescritura: «El caballo» de *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; 1984, 3ª ed.; 1987, 4ª ed., pp. 28-30.

## 1979

CUE: «El volcan pintado» [sic], *Banda Azul*, 47 [ilustración: Maly]; «La rueda», *ibid*., 48[441] [ilustración: Maly]; «El puente», *ibid*., 49[442] [ilustración: Maly]; «Sol en el camino», *ibid*., 50[443] [ilustración: Maly].

NOV: *Excavaciones Blok*. Barcelona: Juventud[444] [ilustraciones: Rita Culla].

## 1980

ART: «El lenguaje de los mayores y el niño», *Escuela en Acción*, 10.410: 6- 8; «La Literatura Infantil», *Razón y Fe*, 185: 313-316.

CUE: «Sol en el taller», *Banda Azul*, 51 [ilustración: Maly]; «Tras la tormenta, Sol», *ibid*., 52 [ilustración: Maly]; «Sol en la piedra», *ibid*., 53[445].

GUI: «Padre, en tus manos entrego mi espíritu», en *Las siete palabras de la pasión*. Madrid: Radio Nacional de España.

NOV: *El nudo*. Barcelona: Juventud[446] [ilustraciones: María Rius].

## 1981

[441] Reescritura: «La mano de Tor (Historias el pasado)» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 34-35.
[442] Reescritura: «Las dos orillas (Historias el pasado)» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 72-73.
[443] Reescritura: «Hilos de sol (Historias del pasado)» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 47-49.
444 Primera versión: «Una aventura de Tere Bloc: El descubrimiento», *Bazar*, 418: 4-5.
[445] Reescritura: «Sol en la piedra (Historias del pasado)» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. 58-61.
446 Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1978. Primera versión: «El arco de Kimu», *Banda Azul*, 44; «La cordada», *ibid*., 17. Reediciones: Barcelona: Juventud, 1985, 3ª ed.; 1986, 4ª ed.; Madrid: Ediciones SM, 2007. Reseña: «El nudo» en VV. AA. (1997), p. 23. Estudios: Gómez del Manzano (1987), pp. 264-265; Hiriart (2000), pp. 81-83; Moreno (2006), pp. 103-114; Rodríguez (2004), pp. 349-380; Torrecilla (2015), pp. 87-89. Los motivos temáticos de la escalada y la excursión aparecen: «Aquel pino», *Semilla*, 21: 22-23; «Una aventura de Tere Bloc: La Excursión» [sic], *Bazar*, 286: 1-3; «Oxígeno y bocadillos», *Molinete*, XV, 3: 6-7; «La cantimplora», *Valentín Tin Tan*, 160; «La cantimplora», *Bazar*, 522: 16-17; «El conjunto «Los Disco»: El tomavistas», *Luna Nueva*, 6: 8-10; *Pistas para los Blok*. Barcelona: Juventud, 1974; *El nudo*. Barcelona: Juventud, 1980; *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; *Montes, pájaros y amigos*. Madrid: Anaya, 1987; *Álvaro a su aire*. Madrid: Bruño, 1997.

CUE: *Rastro de Dios y otros cuentos*. Madrid: SM[447] [ilustraciones: Noemí Villamuza]; *Soñado mar*. Valladolid: Miñón[448] [ilustraciones: Ángeles Ruiz de la Prada]; *Zuecos y naranjas*. Barcelona: La Galera[449] [ilustraciones: Asun Balzola].

NOV: *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer[450] [ilustraciones: Juan Ramón Alonso].

## 1982

CUE: *Cuentos para bailar*. Barcelona: Noguer[451] [ilustraciones: Arcadio Lobato].

EXP: *Marionetas y Títeres.* Zamora: Casa de la Cultura.

TEA: *La fiesta*. Barcelona: Don Bosco[452].

## 1983

CUE: *Tres caminos*. Valladolid: Miñón[453] [ilustraciones: Ángel Esteban].

---

[447] Reediciones: Madrid: Ediciones SM, 1983, 3ª ed.; 1985, 5ª ed.; 1986, 7ª ed.; 1994, 17ª ed.; 2004, 20ª ed. rev. por la autora; 27ª ed. Supra nota 301.

448 Reediciones: Valladolid: Miñón, 1982; 1984, 3ª ed.; Madrid: Susaeta, 1990, 5ª ed.; *Cuentos*. Madrid: Castalia, 2006, pp. 171-199. Reseña: «Soñado mar» en VV. AA. (1997), p. 26. Estudios: García Padrino (2018), p. 247; Hiriart (2000), p. 83 y (2006), pp. 27-29; Torrecilla (2015), pp. 90-91. El mar como tema aparece en: «Una aventura de Tere Bloc: Marineros de agua dulce», *Bazar*, 320: 1-3; «Roque y el mar», *Molinete*, XVI, 6: 10-11; *Velero de tierra y mar*. Madrid: Magisterio Español, 1972; *Los Blok se embarcan*. Barcelona: Juventud, 1975; *Soñado mar*. Valladolid: Miñón, 1981; *La piedra de toque*. Madrid: Ediciones SM, 1983; «El cascarón de nuez» en *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; 1987, pp. pp. 68-71; *El abrazo del Nilo*, Madrid: Bruño, 1988; *Los hilos cortados*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002*; Al pasar la barca*. Madrid: Pearson Alhambra, 2004.

449 Reediciones: Barcelona: La Galera 1984, 2ª ed.; 1985; 1991, 6ª ed.; 1994, 1ª ed. en esta colección; 2002, 1ª ed. en esta colección. Versiones: *Zuecos y naranjas* [guion de televisión]. Madrid: Radio Televisión Española, 1968; *Zuecos y naranja* [obra de teatro]. Barcelona: La Galera, 1972. Reediciones: Barcelona: La Galera, 1975; 1980.

450 Primera versión: Relatos indicados que fueron publicados en *Banda Azul*: «El gran mamut», ibid., 41, «La conquista del fuego», ibid., 42 y «El caballo de Kimu», ibid., 45. Reediciones: Barcelona: Noguer 1984, 3ª ed.; 1987, 4ª ed. Reseña: «La piedra y el agua» en VV. AA. (1997), p. 23 y *La Voz de Galicia*, 15-IV-2015, p. 6. Estudios: García Padrino (1992), p. 555 y (2018), p. 265; Gómez del Manzano (1987), p. 265; Hiriart (2000), pp. 83-85; Sotomayor (2000), pp. 33-34; Torrecilla (2015), pp. 95-97. El motivo de la memoria de la tribu aparece: *El nudo*. Barcelona: Juventud, 1980; *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; *El abrazo del Nilo*, Madrid: Bruño, 1988; *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño, 1996; *Los hilos cortados*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.

451 Reediciones del cuento «Piel de león»: *Piel de león, cuento para bailar*. Barcelona: Planeta, 2010, 1ª ed. en esta colección. Estudios: García Padrino (2018), p. 238); Hiriart (2000), pp. 88-90; Morote y Labrador (2010), pp. 299-302; Torrecilla (2015), pp. 99-101.

452 Premio de la Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ) en 1970. Estudio: Hiriart (2000), pp. 90-93.

453 Reseña: «Tres caminos» en VV. AA. (1997), p. 24. Reescritura: «El camino de la sabiduría» en *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 74-85. Estudios: Alférez (2010), pp. 355-361; García Padrino (2018), p. 239; Hiriart (2000), pp. 85-86; Torrecilla (2015), pp. 102-103.

NOV: *La piedra de toque*. Madrid: SM[454].

## 1984

CUE: *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide[455].

NOV: *El fuego y el oro*. Barcelona: Noguer[456] [ilustraciones: Juan Ramón Alonso].

## 1985

ART: «La experiencia lectora», *Boletín A.E.A.*, *IBBY*, 1/1985: 21-23.

ENS: *Me gusta escribir*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez[457].

HIS: *Historia mínima de Madrid*. Madrid: El Avapiés[458].

## 1986

ART: «Narracion oral y animacion a la lectura» [sic], *Melilla*, 10: 5-9; «Animación a la lectura y narración oral», *Vive Leyendo*, marzo: 4-5; «Escribo al dictado de la niña que fui», *Alacena*, 5: 10.

---

454 Reediciones: Madrid: Ediciones SM, 1996; 2015, 38ª ed. Publicación en prensa: «La piedra de toque», *J 20*, 183: 26-29. Reseña: «La piedra de toque» en VV. AA. (1997), p. 23 y *J 20*, 183: 29. Estudios: García Padrino (1992), p. 554 y (2018), p. 247; Hiriart (2000), pp. 97-100; Rodríguez (2004), pp. 381-402; Torrecilla (2015), pp. 103-105. El personaje del discapacitado o enfermo aparece: «La bicicleta fantasma: Una aventura de Tere Blok», *Bazar*, 249: 10-11 y 14; «Una aventura de Tere Bloc: El «Palor» misterioso», *Bazar*, 328: 2-3; «La idea», *Bazar*, 437: 14-16; «Las eras», *Bazar*, 357: 2-3; «Una aventura de Tere Bloc: Los tornillos», *Bazar*, 433: 4-5; *Los Blok y la bicicleta fantasma*. Barcelona: Juventud, 1973; *La piedra de toque*. Madrid: Ediciones SM, 1983; *El río robado*. Madrid: Ediciones SM, 2010; *Las Brit del 38*. Madrid: Ants, 2013.

455 Primera versión: Relatos indicados que fueron publicados en *Bazar*, *Molinete* y *Banda Azul*: «El botijo», *Bazar*, 535: 8-9; 536: 14-16; «El descubrimiento», *Molinete*, XV, 4: 10-11; «Los turistas», ibid., XV, 5: 10-11; «El espantapajaros» [sic], *Banda Azul*, 37; «El surco de la lanza», ibid., 43; La rueda», ibid., 48; «El puente», ibid., 49; «Sol en el camino», ibid., 50 y «Sol en la piedra», ibid., 53. Reedición: Barcelona: Teide, 1987, 2ª ed.

456 Reediciones: Barcelona: Noguer, 1985, 3ª ed. Estudios: García Padrino (1992), p. 555 y (2018), p. 265; Hiriart (2000), pp. 87-88; Torrecilla (2015), p. 106.

457 Reediciones: Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986, 2ª reimp.; 1986, 3ª ed.; 1988, 4ª ed; Madrid: QUIJOTE 360, 2018.

458 Reedición: Madrid: El Avapiés, 1987, 2ª ed.

CUE: *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer[459] [ilustraciones: Jesús Gabán]; «La blusa viajera», *Mini Dominical*, 541, 2-II: 25 [ilustración: Madole]; «Aventuras del dado negrillo», *ibid*., 554, 4-V: 25 [ilustración: Madole]; «La isla niña», *ibid*., 568, 10-VIII: 25 [ilustración: Madole].

NOV: *La encrucijada*. Madrid: SM[460].

## 1987

ART: «La garra y el hilito», *Ya*, 24-X-1987[461]: 58; «Autorretrato de… Montserrat del Amo», *J20*, 183: 27.

CUE: «El rey de la selva», *Mini Dominical*, 9, 19-IV: IV-V [ilustración: Madole]; «Miel y ciencia», *ibid*., 68, 5-VI: IV-V [ilustración: Alicia Cañas].

NOV: *Montes, pájaros y amigos*. Madrid: Anaya[462] [ilustraciones: Luis García].

POE: «Yo», en VV. AA., *Guía de la IV Muestra Municipal del Libro Infantil y Juvenil y de las IV jornadas de información y estudio sobre la literatura infantil, Lorca*, p. 25.

---

459 Reediciones: «Los dos amigos» y «La pastora y los tres hijos del leñador» en *Historias de osos: cuentos para contar*, Barcelona: Planeta, 2011, 1ª ed. en esta colección; Madrid: El País, 2014; «El jalmeso» en *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer, 1986, pp. 9-30, *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 33-45; «El crisantemo» en *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 115-121. Estudios: Alférez (2008); García Padrino (2018), p. 239; Hiriart (2000), pp. 94-95; Morote y Labrador (2010), pp. 302-303; Torrecilla (2015), pp. 107-109 y 176.

460 Finalista del Premio Gran Angular en 1985. Reseña: «La encrucijada» en VV. AA. (1997), p. 24. Estudios: García Padrino (2018), p. 265; Hiriart (2000), pp. 100-101; Sotomayor (1998), pp. 13 y 18; Torrecilla (2015), pp. 109-113. Reedición: «El ciego», en VV. AA., *Relatos de hoy*, I. Madrid: Castalia, pp. 35-47.

461 Los periódicos se citan de esta manera: título, día-mes-año: página.

462 Reediciones: Madrid: Anaya, 2005, 1ª ed., 11ª imp; 2011. Reseña: «Montes, pájaros y amigos» en VV. AA. (1997), p. 28. Estudios: Hiriart (2000), pp. 93-94; Torrecilla (2015), pp. 113-115. El tema de la naturaleza aparece: «El crisantemo: Leyenda japonesa», *Bazar*, 447: 14-15; «Los colmillos de Fanti», *Bazar*, 550: 14-15; «Dongo y el leon» [sic], *Bazar*, 460: 4-5; *Chitina y su gato*. Barcelona: Juventud, 1970; *La torre*. Valladolid: Miñón, 1975; *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer, 1981; *La encrucijada*. Madrid: Ediciones SM, 1986; *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984; *Montes, pájaros y amigos*. Madrid: Anaya, 1987; *El abrazo del Nilo*, Madrid: Bruño, 1988; *La cometa verde*. Zaragoza: Edelvives, 1996; *Animal de compañía*. Madrid: Dylar, 1996; *Mao Tiang Pelos Tiesos*. Madrid: Bruño, 1997. El personaje del pastor aparece en: «Una aventura de Tere Bloc: El cantazo», *Bazar*, 427: 16-17; «La pastora y los tres hijos del leñador» en *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer, 1986, pp. 9-30; *Montes, pájaros y amigos*. Madrid: Anaya, 1987; *El abrazo del Nilo*, Madrid: Bruño, 1988; *Los hilos cortados*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.

## 1988

NOV: *El abrazo del Nilo.* Madrid: Bruño[463] [ilustraciones: Marina Seoane].

## 1990

ART: «El protagonismo del grupo infantil o juvenil», en VV. AA., *Corrientes actuales en la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, pp. 79-83; «Escribir y leer», *Tres en Raya*, febrero.

BIO: *La constante respuesta. Pedro Bienvenido Noailles: Su vida y su obra*. Madrid: Publicaciones Claretinas.

NOV: *La casa pintada*. Madrid: SM[464] [Ilustraciones: Francisco Solé]; *Tranquilino, rey*. Barcelona: Noguer[465] [ilustraciones: Juan Ramón Alonso].

## 1991

TEA: *¡Siempre toca!* Madrid: Bruño[466] [ilustraciones: Cristina de la Serna].

## 1992

463 Reediciones: Madrid: Bruño, 1995, 11ª ed.; 2004, 21ª ed.; 2008, 26ª ed. Reseña: «El abrazo del Nilo» en VV. AA. (1997), p. 25 y *La Voz de Galicia*, 15-IV-2015, p. 6. Estudios: García Padrino (2018), p. 265; Hiriart (2000), pp. 102-104; Lara y Ródenas (2007), pp. 587-589; Ortega (2007), p. 578; Torrecilla (2015), pp. 115-117.

464 Mejor Libro del Año de la Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI) en 1991. Reediciones: Madrid: Ediciones SM, 1993; 1994, 3ª ed.; 1998; 2001, 6ª ed.; 2008, 17ª ed. Reseña: «La casa pintada» en VV. AA. (1997), p. 26. Estudios: Hiriart (2000), pp. 104-105; Lara y Ródenas (2007), pp. 584-585; Llorens (2010), pp. 317-325; Martos Núñez y Martos García (2008); Morote y Labrador (2010), pp. 303-304; Ortega (2007), pp. 578-580; Rodríguez (2004), pp. 309-328; Torrecilla (2015), pp. 119-121. Guía de lectura: García Padrino, García Rivera, Martos Núñez y Solana (2008). El tema del fracaso que se convierte en triunfo aparece: «El verdadero triunfo», *Volad*, Almanaque 1953: 48-51; *Velero de tierra y mar*. Madrid: Magisterio Español, 1972; *La casa pintada*. Madrid: Ediciones SM, 1990 o *Las Brit del 38*. Madrid: Ants, 2013.

465 Publicado tras haber sufrido problemas con la censura. Primera versión: Relatos indicados del Rey Pedro: «El Rey Pedro», Molinete, XVI, 5: 1 y 10-11; «Resplandor, la espada maravillosa», *ibid.*, XVI, 7: 10-11; «Nombre de rey», *Banda Azul*, 38; «Valentín y la espada del rey». Madrid: Folletos Mundo Cristiano. Edita S.A.R.P.E. Reseña: «Tranquilino, rey» en VV. AA. (1997), p. 26. Estudios: Hiriart (2000), p. 104; Torrecilla (2015), pp. 118-119.

466 El motivo argumental del Siempre toca aparece: «Una aventura de Tere Bloc: El caballito del tío vivo» [sic], *Bazar*, 431: 4-5; «La verbena», *Bazar*, 553: 6-7; *Los Blok dan en el blanco*. Barcelona: Juventud, 1972; *La torre*. Valladolid: Miñón, 1975; *La fiesta*. Barcelona: Don Bosco, 1982; *¡Siempre toca!* Madrid: Bruño, 1991. Reediciones: Madrid: Bruño, 1995, 2ª ed.; 2004, 5ª ed.; 2009, 8ª ed. Estudio: Hiriart (2000), p. 106.

ART: «La pequeña», *CLIJ*, 41: 7-9[467].

CUE: «Arnarburgo», en VV. AA., *Compañero de sueños*. Madrid: Bruño, pp. 20-35[468].

HIS: *Érase una vez… San Sebastián de los Reyes*. San Sebastián de los Reyes (Madrid): Aderal Tres[469].

EXP: *Zulueta.* Madrid: Sala Víctor Martín.

## 1994

ART: «Los "casi/Andersen" españoles», *Alacena*, 20: 25.

NOV: *Patio de corredor*, Madrid: Bruño[470].

## 1996

CUE: *La cometa verde*[471]. Zaragoza: Edelvives [ilustraciones: Nivio López Vigil].

NOV: *Animal de compañía*. Madrid: Dylar[472] [ilustraciones: Rosario Cáceres]; *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño[473] [ilustraciones: Alicia Cañas Cortázar].

---

467 Reescritura: «El placer de la lectura» de *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 318-321.
468 Primera versión: *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1948, pp. 123-126. Estudios: Hiriart (2000), pp. 106-107; Torrecilla (2015), pp. 122-123.
469 Estudio: Torrecilla (2015), pp. 123-125.
470 Supra nota 296. Primeras versiones: «Un poco cambiada» [relato], *Volad*, Almanaque 1954: 65-70; *Patio de corredor* [novela]. Madrid: Escelicer, 1956; *Patio de corredor* [guion de televisión], Madrid: Radio Televisión Española, 1966.
471 Reediciones: Zaragoza: Edelvives, 2002, 2ª ed., 6ª imp.; 2003, 2ª ed., 7ª imp. Reseña: «La cometa verde» en VV. AA. (1997), p. 28. Estudios: García Padrino (2018), pp. 403-404; Hiriart (2000), p. 107; Torrecilla (2015), pp. 125-126. La cometa aparece como motivo en varias obras de la autora: «La cometa en España», *Bazar*, 500: 6-7; «La cometa en el Japon» [sic], *Bazar*, 501: 14-15; «Teatro de sombras: La cometa», *Banda Azul*, 33; «La señal», *Molinete*, XV, 1: 8-9; La blusa viajera», *Mini Dominical*, 541, 2-II: 25; *Montes, pájaros y amigos*. Madrid: Anaya, 1987; *La cometa verde*. Zaragoza: Edelvives, 1996.
472 Reediciones: Madrid: Dylar, 2008; 2013. Reseña: «Animal de compañía» en VV. AA. (1997), p. 27. Estudios: García Padrino (2018), p. 403; Hiriart (2000), pp. 108-109; Rodríguez (2004), pp. 247-266; Torrecilla (2015), pp. 127-130.
473 Reediciones: Madrid, Bruño, 2008, 11ª ed.; 2009, 12ª ed.; 2014. Reseña: «El bambú resiste la riada» en VV. AA. (1997), p. 27. Estudios: García Padrino (2018), p. 404; Hiriart (2000), pp. 112-113; Lara y Ródenas (2007), pp. 585-587; Ortega (2007), pp. 580-581; Rodríguez (2004), pp. 329-348; Torrecilla (2015), pp. 130-132. El motivo temático de la riada aparece: *Comba. Lecturas*. Barcelona: Teide, 1984, *La casa pintada*. Madrid: Ediciones SM, 1990; *Mao Tiang Pelos Tiesos*. Madrid: Bruño, 1997. El tema de la educación aparece: *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1948; *Todo un joven*. Cádiz: Escelicer, 1952; *Patio de corredor*. Madrid: Escelicer, 1956 y 1994; «El medico» [sic], *Bazar*, 319: 1, 8-9 y 13; *Estudiantes en París*. Madrid: Triana, 1966; «Una aventura de Tere Bloc: La tarta»,

## 1997

ART: «… Con voluntad de estilo», *Alacena*, 28.

CUE: *Álvaro a su aire*. Madrid: Bruño[474] [ilustraciones: Mª Luisa Torcida]; *Mao Tiang Pelos Tiesos*. Madrid: Bruño[475] [ilustraciones: Fátima García].

GUI: «La noche», en VV. AA., *Música en familia*, 17 [música de José de la Vega]. Madrid: Radio Nacional de España[476].

## 1998

CUE: *Niña y Dos*. Madrid: Aderal Tres Comunicación[477].

## 2000

CUE: *¡Ring! ¡Ring!* Madrid: Espasa-Calpe[478] [ilustraciones: Ana Azpeitia].

GUI: «Pancho, lo feo y lo bonito», en UNICEF, *Cuentos de los tres colores*. Madrid: Radio Televisión Española.

## 2001

ART: «Lo imaginario y lo cotidiano», *CLIJ*, 134: 47-48.

---

*Bazar*, 416: 12-13; «¡Detras viene todo!» [sic], *Bazar*, 540: 8-9; «Pancho y su poncho», *Bazar*, 563: 4-5; «Carlota y los Enanos» [sic], *Bazar*, 600: 4-5; «Taxi al futuro», *Genial*, 37: 46-47; *Los Blok dan en el blanco*. Barcelona: Juventud, 1972; *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud, 1972; «Teatro de sombras: Ana y las letras», *Banda Azul*, 34; «El camino de la sabiduría» en *Tres caminos*. Valladolid: Miñón, 1983; *La piedra de toque*. Madrid: Ediciones SM, 1983; *El abrazo del Nilo*, Madrid: Bruño, 1988; *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño, 1996; *Animal de compañía.* Madrid: Dylar, 1996; Plaza de España. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 2005; *El cocherito leré*. Madrid: Pearson Alhambra, 2007.

474 Reediciones: «Álvaro, a su aire», en VV. AA., *Cuentos para soñar, sueños para contar*. Madrid: Bruño, 2003, pp. 73-103; Madrid: Bruño, 2005. Estudios: García Padrino (2018), p. 404; Hiriart (2000), pp. 107-108; Torrecilla (2015), pp. 136-138.

475 Reediciones: Madrid: Bruño, 1998; 2007, 11ª ed.; 2009, 2ª ed. Reseña: «Mao Tiang Pelos Tiesos» en VV. AA. (1997), p. 25. Estudios: García Padrino (2018), p. 404; Hiriart (2000), pp. 113-116; Torrecilla (2015), pp. 133-135.

476 Estudio: Hiriart (2000), pp. 109-112.

477 Estudios: Hiriart (2000), pp. 116-119; Torrecilla (2015), pp. 138-140.

478 Estudios: Rodríguez (2004), pp. 267-285; Torrecilla (2015), pp. 140-143.

CUE: «El perro azul», en VV. AA., *Cuentos azules*, pp. 11-16[479]; «Pilotos de carreras», *Supergesto*, 52: 32-33[480].

## 2002

CUE: «El Grifo» [sic], *Supergesto*, 54: 28-29; «El terremoto», *ibid.*, 56: 30-31; «El trepa», *ibid.*, 57: 30-31[481].

NOV: *Los hilos cortados*. Madrid: Espasa-Calpe[482].

PROL: «Prólogo», en Menéndez, E. y Álvarez, J. Mª., *Leyendas de España*. Madrid: Ediciones SM, pp. 7-10.

## 2003

CUE: *La reina de los mares*. Madrid: Pearson Alhambra[483] [ilustraciones: Tesa González]; «De tapas», *Supergesto*, 58: 30-31 [ilustración: Fuencisla del Amo]; «Álvaro, a su aire», en VV. AA., *Cuentos para soñar, sueños para contar*. Madrid: Bruño, pp. 73-103[484].

## 2004

CUE: *Al pasar la barca*. Madrid: Pearson Alhambra[485] [ilustraciones: Tesa González]; «Un poncho muy grande», *Supergesto*, 66: 34-35 [ilustración: Fuencisla del Amo].

## 2005

[479] Estudio: Torrecilla (2015), pp. 143-144.
[480] Del Amo colaboró en *Supergesto* desde 2001 hasta su fallecimiento en 2015.
481 Argumento similar: «Una aventura de Tere Bloc: Los espías», *Bazar*, 455: 8-9 y 17.
482 Reediciones: Madrid: Espasa-Calpe, 2005, 1ª ed. en esta colección; 2010, 3ª ed., 1ª en esta colección. Estudios: Rodríguez (2004), pp. 289-308; Torrecilla (2015), pp. 144-148.
[483] Estudios: García Padrino (2018), p. 404; Ibarra (2013), pp. 9-22; Torrecilla (2015), pp. 149-150. Guía de lectura: García Padrino y Solana (2008).
484 Primera edición: *Álvaro a su aire*. Madrid: Bruño, 1997.
485 Estudios: García Padrino (2018), p. 404; García Rivera y Campos (2008); Torrecilla (2015), pp. 151-152.

CUE: *Plaza de España*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil[486] [ilustraciones: Sergio Mora].

ENS: *La narración oral y la lectura en voz alta como técnicas de animación a la lectura*: *La lectura, los niños, los poemas y los muertos*. México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes.

## 2006

ADAP: *Andanzas del Cid Campeador*. Madrid: Bruño[487] [ilustraciones: Fuencisla del Amo].

ART: «Despertando la afición por la lectura», *Escuela en acción*, marzo-abril: 34.

CUE: *Cuentos*. Madrid: Castalia[488] [ilustraciones: Ángeles Ruiz de la Prada y Miguel Ángel Pacheco]; *Cucú cantaba la rana*. Madrid: Pearson Alhambra[489] [ilustraciones: Tesa González]; «La sirenita del Banco Central», en VV. AA., *Antología de cuentistas madrileñas*. Madrid: La Librería, pp. 163-167[490]; «El ciego», en VV. AA., *Relatos de hoy, I*. Madrid: Castalia, pp. 35-47[491]; «El informático», *Supergesto*, 74: 36-37 [ilustración: Fuencisla del Amo].

ENS: *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM[492].

---

[486] Reescritura del pasaje del aprendiz de imprenta (pp. 54-67) en «El placer de la lectura» de *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM, 2006, pp. 316-318. Estudios: García Padrino (2018), p. 405. El motivo temático de la imprenta aparece: *Todo un joven*. Cádiz: Escelicer, 1952; «Una aventura de Tere Bloc: El sospechoso del descampado», *Bazar*, 436: 4-5, «Una aventura de Tere Bloc: El mensaje», continuación, *Bazar*, 437: 4-5, «Una aventura de Tere Bloc: Misterio y diccionarios», continuación, *Bazar*, 438: 4-5 y «Una aventura de Tere Bloc: El sospechoso descubierto», continuación, *Bazar*, 439: 4-5; *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud, 1972; *Plaza de España*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 2005. Estudio: Torrecilla (2015), pp. 159-162.

487 Primera escritura: «El mendigo San Lazaro» [sic], *Bazar*, 452: 9. Reseña: «Andanzas del Cid Campeador», *La Voz de Galicia*, 15-IV-2015, p. 6. Estudio: Torrecilla (2015), pp. 163-166.

488 Primera edición: *«El Sentao» y los Reyes*. Madrid: Cid, 1961; *La torre*. Valladolid: Miñón, 1975; *Soñado mar*. Valladolid: Miñón, 1981.

[489] Estudio: García Padrino (2018), p. 404; Torrecilla (2015), pp. 153-154.

[490] Estudio: Torrecilla (2015), p. 163.

[491] Primera edición: *La encrucijada*. Madrid: Ediciones SM, 1986, pp. 60-70.

492 Supra nota 320. Primera versión: *La hora del cuento*, Madrid: Servicio Nacional de Lectura, 1964, 1970, 2ª ed. corr. y aum. Entrevista sobre narración oral: Rodríguez (2004), pp. 116-125.

GUI: *El belén de los trastos* [música de José de la Vega]. Madrid: Iniciativas Culturales de la Once Banco Santander.

## 2007

ART: «Modos y modas», en Cerrillo Torremocha, P. C., Cañamares Torrijos, C. y Sánchez Ortiz, C. (coord.), *Literatura Infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-48; «Para ver el mundo con los ojos de "el otro"», *CLIJ*, 210: 82 [ilustración: Montse Giniesta].

CUE: *Al alimón que se ha roto la fuente*. Madrid: Pearson Alhambra[493] [ilustraciones: Tesa González]; *El cocherito leré*. Madrid: Pearson Alhambra[494] [ilustraciones: Tesa González].

PROL: «Prólogo», en López Expósito, A. Mª., *Cuentos interculturales*. Granada: Arial.

REP: «Desde la Misión: Un viaje a Guatemala» [sic], *Supergesto*, 82: 28-29.

## 2008

ART: «En persona Montserrat del Amo: Al querido lector», *Lazarillo*, 19: 115-118; «Un puzzle de 20 piezas», *ibid*., 19: 118-121.

BIO: «Ramón Mesonero Romanos», en VV. AA., *Homenaje a los niños de 1808*. Madrid: Ediciones de la Torre, pp. 39-48[495].

CUE: *Tengo una muñeca vestida de azul*. Madrid: Pearson Alhambra[496] [ilustraciones: Tesa González]; «En tierra de nadie», en VV. AA., *21 relatos contra el acoso escolar*. Madrid: Ediciones SM, pp. 47-57[497]; «Un regalo inesperado», *Supergesto*, 85: 38-39 [ilustración: Fuencisla del Amo].

[493] Estudio: García Padrino (2018), p. 405; Torrecilla (2015), pp. 156-157.
[494] Estudios: García Padrino (2018), pp. 404-405; Gómez Yebra (2010), p. 294-295; Torrecilla (2015), pp. 155-156.
[495] Estudio: Torrecilla (2015), pp. 169-170.
[496] Estudios: García Padrino (2018), p. 405; Gómez Yebra (2010), p. 294; Torrecilla (2015), pp. 157-159.
[497] Estudio: Torrecilla (2015), pp. 168-169.

HIST: «Aleluyas de Montserrat del Amo», en *Cuentos son amores… Montserrat del Amo: 60 años narrando y escribiendo*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil[498].

PROL: «Prólogo», en Leroux, G., *El misterio del cuarto amarillo*. Madrid: Bruño, pp. 5-8.

## 2009

CUE: «De Tom Ford a Antonio Fernández», en VV. AA., *Atlántico. 30 historias de dos mundos*. Bogotá (Colombia): Norma, pp. 341-353[499]; «El Tata» [sic], *Supergesto*, 88: 38-39 [ilustración: Fuencisla del Amo].

## 2010

ART: «Mi primer terremoto y mi último cuento», *Vida Nueva*, 2.698: 37.

CUE: *Piel de león: cuentos para bailar*. Barcelona: Planeta[500] [ilustraciones: Purificación Hernández].

NOV: *El río robado*. Madrid: Ediciones SM[501].

## 2011

ADAP: *Andanzas de Rosaura y Segismundo*. Madrid: Bruño[502] [ilustraciones: Carlos Fernández del Castillo].

CUE: *Historias de osos: Cuentos para contar*. Barcelona: Planeta[503] [ilustraciones: Núria Feijoo].

498 Reedición: «Aleluyas. Montserrat del Amo», *Lazarillo*, 33.
499 Estudio: Torrecilla (2015), pp. 170-171.
500 Primera edición: «Piel de león» en *Cuentos para bailar*. Barcelona: Noguer, 1982.
501 Reseña: «El río robado», *La Voz de Galicia*, 15-IV-2015, p. 6. Estudios: García Padrino (2018), p. 534; Torrecilla (2015), pp. 171-176.
502 Estudio: Torrecilla (2015), pp. 166-168.
503 Primera edición: «Los dos amigos» y «La pastora y los tres hijos del leñador» en *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer, 1986.

PROL: «Prólogo», en De la Fuente, A., *Amigos para siempre: cuentos que enseñan a vivir*. Madrid: Mundo Negro.

## 2012

ART: «Ángeles Ruiz de la Prada», *Lazarillo*, 26: 86-90.

CUE: «La lista de bodas», *Supergesto*, 104: 37-39 [ilustración: Fuencisla del Amo].

## 2013

ART: «Andersen y yo», *Lazarillo*, 28: 69-70.

CUE: «Una flor en el basurero», *Supergesto*, 108: 38-39[504] [ilustración: Fuencisla del Amo]; «Una grieta en el asfalto», *ibid*., 112: 3 y 39-40 [ilustración: Fuencisla del Amo].

NOV: *Las Brit del 38*. Madrid: Ants[505] [ilustraciones: Alejandra Vecino Fernández-Quero].

## 2014

CUE: «Lo último en Nueva York», *Supergesto*, 115: 40-41 [ilustración: Fuencisla del Amo].

## 2015

CUE: *El turbante rojo*. Madrid: Ediciones SM[506] [ilustraciones: Sandra de la Prada]; «Un regalo sorpresa», *Supergesto*, 119: 40-41[507] [ilustración: Fuencisla del Amo].

504 El motivo temático de la flor en el desierto aparece: *El abrazo del Nilo*. Madrid: Bruño, 1988; *Al alimón que se ha roto la fuente*. Madrid: Pearson Alhambra, 2007; «Una flor en el basurero», *Supergesto*, 108: 38-39.

505 Estudios: García Padrino (2018), p. 514; Torrecilla (2015), pp. 177-181. El motivo temático del robo de hallazgos arqueológicos u obras de arte aparece también: «Una aventura de Tere Bloc: La espada del Cid», *Bazar*, 426: 12-13; «El conjunto «Los Disco»: El tomavistas», *Luna Nueva*, 6: 8-10; *Excavaciones Blok*. Barcelona: Juventud, 1979; *Las Brit del 38*. Madrid: Ants, 2013.

506 Publicación póstuma.

507 Publicación póstuma.

HIST: «Aleluyas. Montserrat del Amo», *Lazarillo*, 33[508].

## 2018

NOV: *La vida no tiene música de fondo*. Madrid: Bruño[509].

508 Publicación póstuma. Primera edición: «Aleluyas de Montserrat del Amo», en *Cuentos son amores… Montserrat del Amo: 60 años narrando y escribiendo*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
509 Publicación póstuma.

## Addenda II. Entrevista inédita a Montserrat del Amo (Madrid, 2009)

La puerta se abre y, en su umbral, nos recibe la escritora Montserrat del Amo. Hasta ahora no la conocíamos personalmente, ya que la cita se había concertado por *email*. Pero su rostro sonriente nos inspira desde el primer momento el recuerdo de alguien conocido desde hace mucho tiempo; una persona querida que nos ha acompañado a lo largo de toda la vida, no solo a nosotros, también a nuestros padres e incluso a nuestros abuelos. Un amigo de la familia de siempre.

Seguramente, influye el hecho de que sus libros han acompañado a las últimas generaciones de españoles que han crecido, madurado y encontrado un sitio en el mundo gracias a ellos. Son obras que no faltan en las bibliotecas particulares de ningún hogar: *Patio de corredor*, *Rastro de Dios*, las novelas protagonizadas por *los Blok*, *El nudo*, *La piedra de toque*, *El abrazo del Nilo*, *La casa pintada*… y muchas más. Libros manidos por la lectura de varios hermanos, con anotaciones de letras distintas, que han mantenido dignamente su encuadernación con el paso de los años, y han servido para que diferentes generaciones de niños se aficionen a la literatura.

Porque Montserrat del Amo se ha dedicado siempre a escribir para los niños. Es la creadora más fiel en España de literatura infantil y juvenil. Empezó en 1948 con apenas 20 años, con la publicación de su primera novela, *Hombres de hoy, ciudades de siglos*, y hasta el final de su vida nunca interrumpió esta tarea de publicar libros. Su calidad ha sido reconocida con los premios más importantes, dentro y fuera de nuestras fronteras. El Premio Abril y Mayo en 1956 por *Patio de corredor*, el Lazarillo en 1960 por *Rastro de Dios*, el Doncel en 1969 por *Zuecos y naranjas*, Mejor Libro del año del CCEI (Comisión Católica Española de la Infancia) en dos ocasiones, en 1971 por *Chitina y su gato* y en 1991 por *La casa pintada*, el Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1978 por *El Nudo* o el Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil en 2007 por toda su carrera. Asimismo, ha estado a punto de obtener el Premio Internacional Hans Christian Andersen, considerado el «Pequeño Premio Nobel» de literatura infantil, ya que en 1958 fue Lista de Honor del galardón internacional por su obra *Patio de corredor* y en 1979 fue nominada para representar a España.

Sin embargo, el rostro de Montserrat del Amo no es conocido por estos niños que hoy ya son mayores. Sus obras se recuerdan y sus personajes no se olvidan, pero el nombre

de la creadora que les ha dado vida y voz se encuentra en un misterioso rincón donde guardamos las cosas que fueron importantes en la infancia pero que ya de adultos apenas recordamos. Acaso la propia escritora haya motivado este olvido, con su vida de dedicación exclusiva a la escritura; su voluntad de declinar todo protagonismo a sus libros; su vocación corroborada con los años que la ha alejado de las oportunistas modas; su innata discreción que le ha permitido mantenerse siempre ajena al mundillo literario; y su tendencia a vivir, viajar, hacer amigos, conocer otras culturas, ver otros mundos, y escribir, siempre escribir. Eso a pesar, de las numerosísimas conferencias, encuentros con lectores y participaciones en jornadas de animación a la lectura con narraciones orales —labor en la que es reconocida—, que ha ido desarrollando a lo largo de toda su trayectoria. Pero es que si esta escritora de vocación irreductible tiene algo claro en la vida es su deseo de que a ella «se la recuerde poco, pero en cambio se sigan leyendo sus libros».

Al entrar en el domicilio de Montserrat del Amo, se siente la decepción de encontrarse con una casa normal, y eso que la anfitriona se desvive por hacernos pasar una grata mañana de primavera. Pensábamos encontrar el mundo mágico de su literatura en la casa de la autora. Y, claro, enseguida viene el desengaño. Aparte del salón iluminado por una ventana que da a una bonita y tranquila calle, podemos ver la cocina y un sencillo dormitorio. Todo pequeño, pero acogedor. Se nota que la escritora ha conseguido hacer de esa casa su hogar.

Aun así, la vivienda motiva la sorpresa, cuando se mira con más detenimiento. El salón está lleno de pilas de libros que no caben ya en la repleta biblioteca que preside la estancia, una enorme estantería en la que se juntan los libros escritos por la autora con los otros que han orientado su lectura; por aquí y allá hay acuarelas, rotuladores, plumas y todo tipo de utensilios para escribir y pintar. Una mesa de comedor nos sirve para ponernos cómodos y entablar esta entrevista. Al fondo, una segunda estantería enseña orgullosa en sus repisas un muestrario variado de juguetes antiguos, cajas, carruseles y muñecos, recuerdos sin duda de una vida rica en viajes y vivencias. Como ese ángel sentado que saluda al visitante en el pequeño recibidor y que bien podría ser «El Sentao», el protagonista de *Rastro de Dios*.

Cuando aún no hemos terminado de mirar todo, Montserrat del Amo apaga la pieza de música clásica que nos ha recibido con aires melódicos al llegar. En ese momento la casa parece hacerse, para nuestro ánimo, más prosaica aún, a pesar de los numerosos cuadros de gusto exquisito que adornan sus paredes y de los útiles de caligrafía que se acumulan

en una pequeña mesita que no habíamos visto y que nos sale ahora a nuestro encuentro. Una casa, en fin, como la de cualquiera de nosotros, aunque se nota la personalidad de su dueña en todo: su disposición práctica, pero cómoda, la preeminencia de la biblioteca sobre la que gira todo lo demás, las pinturas y recados de escribir tan propios de Del Amo, los cuadros, la música y hasta esas servilletas de papel que te acerca doña Montserrat con el aperitivo que, previsora, ha preparado y que están adornadas con partituras musicales que quizá ella oyó cuando se decidió a comprarlas.

Montserrat mira de frente, con una mirada inocente y sincera que no asusta, lo contrario, anima a hablar; su voz tersa y clara, rotunda y convincente, que modula como se modulan los cuentos bien contados, te obliga a escucharla con verdadero placer.

Te comento. Este tipo de obras en torno a los escritores, por ejemplo, en Francia le dan una importancia enorme. Indiscutiblemente favorece la lectura. Aquí no se hace mucho porque son cosas muy eruditas, de una tesis doctoral o una cosa así, pero en cambio, a mí me parece que es interesante.

La escritora se adelanta, de esta forma, a la primera pregunta, pero en seguida entramos de lleno en su vida.

P. Usted nace en el seno de una familia descendiente de editores, ya que sus dos abuelos lo fueron. ¿Le influyó esto para querer ser escritora, porque creció rodeada de cultura?

R. Por lo menos sí para leer mucho. En mi casa había muchos libros, mucha afición a la lectura. En eso sí. Luego, a la hora de empezar a escribir… Yo era la más pequeña de una familia de nueve hermanos. Cuando yo empecé a decir que quería escribir, que fue muy pronto, «ah, muy bien». Mi padre, Álvaro del Amo, fue escritor aficionado. Publicó por su cuenta y bajo el seudónimo de Alvar Domine unas cuantas obras de teatro, sainetes, comedias, y hasta el libreto de una zarzuela, para la que él mismo había compuesto la música. Pero intentar ser escritora profesional, «¡qué disparate!», decían, «que pretendan llegar a ser escritores profesionales los que no tienen quién les aconseje bien, pero tú, hija mía, con dos abuelos editores…» Muy bien, pero como afición. Y mi padre sí que me dijo algo que en eso tenía mucha razón: «En todo caso tienes que ganarte la vida». Yo me lo tomé eso muy en serio. Eso me ha permitido escribir siempre lo que me ha dado la real gana; no hacer nada que fuera afín a la literatura, sino buscarme otro tipo de trabajo, por ejemplo, tuve un pequeño taller de imprenta durante muchos años, y hacer algo, una actividad que fuera completamente distinta a la literatura. Porque cosas en relación a la literatura pues sí que me salían, pero yo no quería, porque me parecían que podían ser

contaminantes, por ejemplo, ser lectora de una editorial para seleccionar originales; ese tipo de cosas yo no quería.

P. También tengo entendido que su ambiente familiar era muy aficionado a la pintura. ¿Es así?

R. En mi familia se apreciaba tanto la pintura como la literatura. Un hermano de mi madre, Baldomero Gili Roig, fue pintor profesional, buen retratista y excelente paisajista. El Museo de Arte Jaime Morera de Lérida le dedicó una exposición en el año 2008. Mi hermano Fermín del Amo, que firmaba Famo, adicto al cubismo en sus comienzos, ilustró una edición de *Ivahoe*, publicó algunas viñetas en los diarios *El Debate* y el *Ya*, y presentó varias exposiciones de pintura en diversas técnicas. Mi hermano Juan, que desapareció en Madrid en los primeros días de la guerra civil a los diecinueve años, ya mostraba gran originalidad y fuerza en sus dibujos y en su pintura al óleo. Mi sobrino Fermín del Amo presentó en el Castillo de Pambre, (provincia de Lugo) una exposición de esculturas en hierro y madera en 2011 y Fuencisla del Amo es una ilustradora de reconocido prestigio.

P. ¿Cuándo se dio cuenta de que quería ser escritora?

R. Yo no me acuerdo del momento exacto, porque en mí empezó muy pronto. Creo que el deseo de escribir me vino de mi afición a la lectura. Yo en seguida empecé a pensar que, si leer es muy interesante, escribir tiene que ser mejor todavía, y empecé a decir que «yo quería ser escritora». Pero te estoy hablando de los nueve o diez años. Lo que sí me ha pasado es que ha sido lo más importante de mi vida. Creo que lo que da sentido a mi vida es el hecho de haber sido bastante fiel a ese deseo de escribir.

P. ¿Le contaban cuentos o historias cuando era pequeña las personas mayores de su familia?

R. Mis padres eran muy narradores de cuentos, pero también contaban otras cosas. Mi padre nos contaba pasajes de *La Eneida*. No solo cuentos tradicionales, también lecturas simplemente. Mi madre contaba muchas obras de teatro. *Cyrano de Bergerac* o *El vergonzoso en palacio* eran cosas que contaba mi madre. Aunque los dos eran muy aficionados al teatro. Nos gustaba mucho.

P. Creo que eran muy aficionados al teatro.

R. Yo la afición al teatro la tenía desde niña, porque mis hermanos mayores habían representado en casa las obras de teatro de mi padre. Yo no llegué a representar ninguna. Pero era una cosa, alquilaban los trajes y todo, en el comedor ponían unos telones grandes

que se corrían. Mis padres eran muy aficionados al teatro. Contaban muchas piezas de teatro, cuando yo era pequeña.

P. ¿Qué lecturas le marcaron en su niñez?

R. Sobre todo Julio Verne. Primero Julio Verne, y después ya Dickens. Chesterton marcó mucho mis lecturas de adolescente, sobre todo *La esfera y la cruz* y *Enorme minucia*, aunque lo leí todo, con catorce o quince años. Fue un escritor que me dio el salto a otro tipo de literatura, de Dickens a Chesterton.

P. La guerra civil estalló cuando usted tenía nueve años, ¿cómo influyó en su infancia?

R. De una manera muy determinada, claro. Yo pasé la guerra civil aquí en Madrid. Mi padre estaba en la cárcel, y yo iba a verle a la cárcel. Y claro, a una niña que no la dejaban cruzar sola la calle… Unos primos míos vivían en la acera de enfrente justo, y era nada, cruzar la calle, en un Madrid sin coches, no había el menor peligro… Pues ni a mi hermano, un poquito mayor que yo, ni a mí, nos dejaban cruzar la calle solos porque no podía ser —con voz de adulto que niega algo a un niño—. Entonces pasar de eso, de un colegio de monjas, a la cola de la cárcel, de las comidas, de los mercados, a pelearse con todo el mundo, a defenderse, vamos… Y, además, los pequeños yo creo que en ese momento teníamos mucho papel que hacer, éramos muy importantes. Por ejemplo, nos daba la sensación de que los pequeños a unos amigos de una hermana mía, pues lo que hacíamos era acompañarlos y protegerlos. Y después pues eso, íbamos a las colas de las comidas, a la cárcel…

Es un cambio brutal, tremendo, tanto que yo después, volver a la disciplina del colegio, donde habían ido mis hermanas y yo anteriormente, para mí fue casi más duro que la cárcel. Lo rechacé más. Y estuve muy poco tiempo después de la guerra en el colegio, porque yo ya no lo soportaba. Y no era solo mi caso, sino gente que había vivido todavía circunstancias más dramáticas. Una compañera mía de colegio, el padre y el abuelo detenidos (el padre en el Alcázar de Toledo), y a la familia la mandan a Valencia. Ella había mantenido (porque la madre estaba completamente hundida y deprimida) materialmente a la familia ayudando en un puesto de verduras del mercado. Sabía decir muchas cosas en valenciano de vender y comprar: «No toquen las lechugas que todas son muy buenas», y cosas de esas. A los doce o trece años, a la vuelta del colegio, decía cosas del tipo: «A mí no me importaría morirme porque ya he hecho todo lo que tenía que hacer en la vida». Después se casó, ha sido una mujer muy feliz y hemos seguido la amistad. Pero esa era la sensación: «Hemos sido muy importantes y ahora, ¿qué? Estamos haciendo el tonto aquí… haciendo la reverencia en doce tiempos contando en francés…

Aquello nos parecía un despropósito total» —aseverando con una rotundidad sorprendente—.

P. Otras escritoras, como Ana María Matute o Mercedes Salisachs me han reconocido que la guerra civil les dio…

R. …la libertad, claro —sin dejarme concluir—. Una sensación de libertad y de responsabilidad. Yo soy alguien, y alguien muy útil. Además, tengo un peso de responsabilidad a veces tremendo. Y eso de «no digas», «no hables» o «no comentes». Yo recuerdo que fui con mi padre de visita a casa de unos amigos y a mí —con voz de niña— me dieron un libro de estampas, sentada en una silla, y la gente hablando; hablaban de gente que yo conocía y decían dónde estaban escondidos. Yo después no se lo dije a mi padre que lo había oído, pero me sentía con un peso de responsabilidad de decir: «Y si me preguntan dónde están, ¿yo me voy a callar? Por mis hermanos y por mi padre, sí; pero ¿por estos señores…?» Y claro, vivir con eso a los once o diez años es muy fuerte.

P. ¿Diría que le interrumpió su infancia?

R. Yo creo que no. Fue otro tipo de infancia. Interrumpió la infancia que yo tenía digamos destinada. Eso sí. Pero en cambio me dio esa otra infancia, muy libre, muy combativa, muy de responsabilidad, la infancia de un niño pobre agravada también con unas circunstancias de la guerra civil. Yo ahora cuando veo en Hispanoamérica, pues eso, los niños trabajando, en cierto modo, yo esto lo he vivido.

P. ¿Cree que le ha podido influir en su literatura?

R. Sí pero no aparece como una constante. Sí aparece en mis primeras novelas que me publicó la editorial Escelicer. Ahí tengo cosas que están directamente inspiradas en el tema de la guerra en general, y la segunda guerra mundial de forma más concreta. Sobre todo, recuerdo mi primera novela que era una novela de guerra, ambientada en la segunda guerra mundial que acababa de pasar en ese momento. Había personajes infantiles que la sufrían, que después les llevan a educar a Norteamérica, y vuelven a rehacer Europa con mentalidad de norteamericanos. Y claro, para ellos es volver a sus raíces. En esa obra sí. Y dentro de la novela juvenil, tengo una que se llama *Patio de corredor*, que es la posguerra, pero no es la guerra, es la posguerra.

P. Tengo entendido que usted se evadía leyendo, ¿es esto cierto?

R. Muchísimo. Yo a veces lo digo en broma en los colegios o cuando se habla de animación de lectura: «Sé que hay un sistema, vamos, una técnica de animación de lectura formidable: ¡que suenen las sirenas y bajar al sótano con un libro!» Mi padre ponía un montón de libros en la entrada del piso para salir de estampía abajo, al sótano, y que todos

lleváramos un libro. Y muchas veces también alguien nos contaba ahí historias. Otros niños lloraban o gritaban de miedo cuando caían las bombas, nosotros, nuestra preocupación era que si la luz vacilaba, no fuera ser que se apagara la luz, y no pudiéramos seguir leyendo. Claro, yo digo que como técnica de animación de lectura una guerra civil no resulta recomendable; eficaz sí que es, pero, claro, no resulta recomendable. Es de difícil aplicación —dice con gran sentido del humor, en uno de los momentos de la entrevista, de los varios que hubo, en que estallamos los dos a carcajadas y no podemos parar de reír—.

P. ¿Cómo recuerda su juventud en la posguerra española? ¿Fue tan mala como se dice?

R. Sí, fue muy mala. Lo que pasa es que la gente que no se acuerda de la guerra dice que la posguerra fue horrible, pero fue muchísimo peor la guerra en Madrid, porque llegamos al hambre, al hambre material. Yo, a veces, cuando paso por un mercado y sacan las cosas que se van a tirar, pienso: «¿Qué hubiéramos dado en tiempos de la guerra por tener esto? Hubiera sido algo maravilloso». La posguerra fue muy larga, porque a la guerra civil española se unió la influencia de la segunda guerra mundial y de la posguerra europea, y claro, fue muy difícil salir de aquello.

P. Usted estudió en el Colegio de Loreto, ¿cómo era la enseñanza de la época?

R. Ya te digo, la enseñanza era muy tradicional. Y después, no solo pasó en mi colegio, en muchos ambientes hubo una reacción de decir «aquí no ha pasado nada». Y desde luego, en mi colegio, se intentaba dar la educación que habían dado a mis hermanos mayores, pero el mundo había cambiado, eso no funcionaba. Yo afortunadamente estuve poco tiempo. Ya te digo que lo viví con más angustia y con más sensación de opresión que la guerra.

P. ¿Usted cree que en la dictadura hubo menos facilidad para acceder a la cultura?

R. Ahora la gente, los que empiezan a escribir, se quejan de las dificultades para empezar a escribir. Yo creo que ahora tienen muchísimas más oportunidades, premios, editoriales, niveles de producción editorial mucho mayores, o sea, que no se quejen —entre risas— ahora hay más facilidades para empezar —ya en serio—. Menos acceso a la cultura, claro. La escolaridad total tardó en conseguirse. Entre la guerra y los primeros años de la posguerra, ha habido años que después se ha notado de analfabetismo.

P. En *Patio de corredor* escribe: «A una mujer honrada le estorba lo negro y le basta y le sobra con saber guisar, fregar y zurcir calcetines». ¿Este era el panorama que tenía la mujer entonces?

R. Se decía mucho. De una manera menos tajante que así, porque esa es una frase que la pondré en el ambiente popular y, claro, casi está mal. Es que ahora en Hispanoamérica, por ejemplo, en Guatemala, un chófer de una agencia de viajes —adecuando su voz al tono de contar una historia, lo que va a hacer con frecuencia a lo largo de toda la entrevista— un hombre joven que me daba conversación porque iba yo sola, me senté delante con él y yo le pregunté. Él y los hijos, claro que sabían leer. Digo: «¿Y su mujer?» —«No, la mujer, no». —«Pero, ¿por qué no la enseñan, usted o los niños?» Y dice: «No». Al cabo de un rato dice: «En mi barrio se dice que las mujeres que saben leer no se dejan pegar». Sin llegar a decirlo de esa manera, era un modo de sumisión, claro. Y también creo que en unos determinados momentos la UNESCO hacía cursos de alfabetización a los hombres y de pronto cambió. Empezó a darlos a las mujeres porque se dieron cuenta de que las mujeres eran quienes transmitían ese saber dentro de las familias, en cambio, los hombres lo tenían como elemento de dominio, se lo quedaban para ellos solos y era un elemento más de dominio, de superioridad.

P. Usted empezó publicando muy joven. Con 20 años ya publicó su primera novela, *Hombres de hoy, ciudades de siglo*. ¿Cómo vio su familia que siendo mujer se dedicara a las Letras?

R. En ese aspecto, pensando más en lo económico, «a ver cómo va a vivir la niña el día de mañana», porque también esos esquemas de que el pequeño negocio familiar iba a dar para siempre… Mis tías de Madrid no habían trabajado; mi tía soltera de Barcelona, sí, porque allí había más avance, curiosamente, ella fue la presidenta del Consejo de Administración cuando murió su padre; trabajó siempre en la editorial Herederos de Juan Gili. Entonces, ¿cómo se vio? En mi familia, bien; que yo saliera y entrara, bien. En el ambiente social en que yo vivía, raro. Y por parte de algunos amigos, mal. —«¿Que tú vas a ir a entrevistarte con un periodista en un café? Yo te tengo que acompañar» —con voz maledicente—. —«Que no, que no me vas a acompañar» —con voz de queja y protesta—.

P. ¿Y la sociedad? ¿Se lo puso difícil?

R. Yo tampoco quiero exagerar las dificultades. Pero sí hay cosas que hoy parecen completamente lejanísimas y que a mí me han pasado. Yo fui al impresor que trabajaba para la librería, que todavía era librería editorial de mi padre aquí en Madrid, Hijos de Gregorio del Amo, una librería religiosa muy tradicional del centro de Madrid, que ya no existe. Pues yo fui al impresor y le dije que me hiciera unas tarjetas. Yo tenía veintiún años. Poniendo el domicilio y el número de teléfono. El impresor dijo que sí. Él no me

dijo nada a mí, pero llamó por teléfono a mi padre y le dijo —poniendo voz de sorpresa—: «Don Álvaro, que ha venido Montse y que quiere las tarjetas con su domicilio y con el número de teléfono, ¿usted quiere que se las haga?» Porque una chica soltera no podía tener unas tarjetas con el domicilio de su padre, porque parecía que era una puta —explicándolo—. Mi padre dijo: «Sí, bueno, pues que se las haga».

Pero vamos ese era un poco el ambiente.

P. En aquellos años es cuando surge la primera gran generación de escritoras españolas: Laforet, Gaite, Matute, etc. ¿Se siente unida a ellas?

R. Yo soy un poquito más joven que ellas. Entonces, para mí leer *Nada* de Carmen Laforet fue muy importante, pero yo todavía no estaba escribiendo. Yo creo que soy una generación un poquitín por detrás de esta gente. Esta gente sale un poco antes que yo.

P. Cuando empezó a escribir en España no había grandes autores de literatura infantil y juvenil, a excepción de Elena Fortún…

R. —Como si hubiera abierto la caja de Pandora, contesta rauda— …Elena Fortún, después de *Celia*, escribió algunas cosas más pero ya dejó muy cerrada la serie. A mí me gusta mucho. Yo la leí en el momento en que tenía que leerlo. Leí a *Celia* a los ocho años en libro, no en las publicaciones del *ABC*, ya la leí en los libros que editó Aguilar. —Explicando sus sentimientos de niña lectora de *Celia*, que parecen de hoy mismo— Yo no me reía con Celia, yo me consolaba, porque a mí me pasaban las cosas horribles que le pasaban a ella, que decía cosas que nadie le entendía a veces, y se reían de ella, y se le caía una media en el escenario, como me pasó a mí. Esas cosas horribles que le pasaban a Celia me pasaban a mí. Pues sí, me alegraba la vida Celia. Pero no le veía humor, le veía pues no sé… diván de psiquiatra casi. Así que yo me consolaba con Celia.

P. Y ¿Antoniorrobles?

R. A Antoniorrobles lo leí menos. Antoniorrobles ahora ya, a toro pasado, lo que me parece es magnífico escritor y le aprecio mucho en las cosas originales; pero en su opinión de que hay que cambiar los cuentos tradicionales para evitar… y sus versiones dulces de *Caperucita*… en eso no le apoyo; no estoy de acuerdo.

P. ¿Y leía los cuentos de Calleja?

R. Los cuentecitos de Calleja se daban en todas partes de regalo. Claro que sí. En casa había muchos cuentos de Calleja. Los niños los utilizábamos como moneda de cambio a veces entre los hermanos, los primos o los amigos. —Como si fuera una niña— «Si me das eso, te doy diez cuentos de Calleja, o cinco cuentos de Calleja…»

P. Sus primeras novelas las publicó Escelicer, ¿qué aportó esta editorial a la literatura de la época?

R. La editorial Escelicer fue la que empezó a publicar autores españoles inmediatamente después de la guerra, muy de ambiente de guerra. Ahí yo escribí varios libros inspirados en este tema. Yo pasé de leer en el colegio los libros de Escelicer a escribirlos. Esto causó mucha sensación en casa. Yo los mandé por correo a la editorial que me los aceptó y pagó. Mi padre empezó a pensar que la cosa iba en serio. A mí me vino muy bien esa colección porque me aceptaron todo lo que mandaba. Entonces escribí mucho y muy deprisa. Tengo ahí varias obras sobre la guerra. Considero que rompí con lo tradicional porque esa colección lo que publicaba era mucho vidas de colegio. Había un padre jesuita que publicó muchas vidas de colegio. Marisa Villardefrancos también cosas muy de vidas de colegio. Yo publicaba cosas pues eso de la guerra. Digamos que rompían el esquema.

P. Estudió de joven Perito Mercantil ¿a qué se debió?

R. Después de la guerra, todavía había muchos varones, muchos atrasos en los estudios, y entonces la niña, una carrerita corta que le permita ganarse la vida en el momento que le haga falta. Me gustó porque me hizo salir del colegio. La Escuela de Comercio era uno de los centros más problemáticos de Madrid… Mis hermanos decían: «Pero, ¡qué barbaridad! En mi colegio los más brutos estudian Comercio». Porque era la carrerita corta, claro. La Escuela estaba en la Plaza de España, en donde había una zona que era un viejo palacio que era muy bonito, y otra zona más moderna. Era un espacio de libertad. Ya después, lo que me negué en redondo es a estudiar el profesorado de Comercio. Eso ya dije que absolutamente no.

P. Desde 1948 empezó una imparable trayectoria dentro de la literatura infantil y juvenil. ¿Por qué escogió escribir para los niños?

R. Yo cuando empecé creí que la poesía iba a ser mi modo de expresión. Pero creo que la mayoría de los escritores empieza escribiendo poesía. Hay gente que lo confiesa y hay gente que no. Pero yo creo que sí. Después ya me tentó la narrativa. Tuvo muy buena crítica mi primera novela. Después ya fue que me salió fácil la posibilidad de publicar en Escelicer. Fui Premio Lazarillo, ya de una manera más determinada. He escrito alguna cosa para adultos, pero no tanto narrativa, como ensayo o divulgación histórica.

P. Hagamos un repaso de algunas de sus obras. ¿Cómo le permitió la censura publicar *Patio de corredor*, en donde denuncia explícitamente la situación social de la posguerra

e incluso habla de vencedores y vencidos? No es frecuente la literatura infantil de denuncia, ¿no? ¿Cómo surgió la novela?

R. Porque la censura no era tan rigurosa como algunos dicen, creo yo. Cuando se terminó la censura, todos estábamos esperando las grandes obras que la censura no había dejado publicar, y no aparecieron. Esa es la pura verdad. O sea, que no era tan enormemente… Y ahora hay una autocensura que la ejercen las editoriales, que también es muy fuerte, cada una con su propio criterio pero que la imponen con una fuerza... Eso de la objetividad de un selector de editorial, no; está sirviendo a la idea, la mentalidad y la ideología de esa determinada editorial.

Con esta obra yo gané el Premio Abril y Mayo. Creo que rompí esquemas porque no era una novelita como para responder a esa convocatoria de premio. Se editó, tuvo mucho éxito, pero la editorial Escelicer dejó de publicar literatura infantil. Durante muchos años lo que editó fue mucho teatro; la colección Alcir era de Escelicer. Yo no la había intentado reeditar; estaba interesada en hacer cosas nuevas. Me vino una profesora a la Feria del Libro. Me dijo que ella era profesora de instituto y que quería dar a sus alumnos *Patio de corredor*. Ella la había leído cuando todavía había cartillas de racionamiento. Los chicos de hoy no tenían ni idea y para ellos iba a ser historia. —«No lo vas a encontrar en ningún sitio porque hace muchos años que se ha agotado, así que es seguro que no lo encuentras en ningún sitio». Pero me llamó la curiosidad. Vine, la releí y pensé: «A lo mejor tiene razón, a lo mejor la lectura de los lectores de hoy va a ser completamente distinta de la de entonces, pero a lo mejor esta historia puede seguir interesando».

Pero me di cuenta de que habían pasado muchos años. Yo no podía reeditarla con el texto como estaba entonces. Además, yo tenía que añadirle dentro de la misma novela explicaciones sobre situaciones que no iban a entender los lectores de hoy. Entonces me armé de paciencia, puse aquí el libro y fui reescribiéndola del principio al fin, pero no cambié nada de la mentalidad del libro. Y a mí lo que me satisfizo mucho frente a mí misma es que, oye, yo también decía entonces que en el patio de corredor vencedores y vencidos daban lo mismo, todos estaban hechos unos desgraciados, y que otros se llevaban las ventajas de la victoria. Eso no tuvo dificultades ningunas de publicación.

P. Parece una novela para adultos.

R. Es que, claro, la frontera dónde se pone. Ese es el caso, porque en el género policiaco, yo lo veo muy claro, y dentro de lo policiaco, lo negro se ve claro. Pero dentro de la literatura infantil dónde están las fronteras. Eso es lo problemático. Porque yo, por ejemplo, con *La encrucijada* o con *La piedra de toque* me lo planteé publicarlo en una

colección de adultos. Como pensé que con esta colección a lo mejor iba a tener más lectores, me decidí por esta. Pero esas obras presentan una problemática que puede interesar en cualquier edad.

P. *Rastro de Dios* es un cuento precioso. ¿Cuál fue su intención al escribirlo?

R. Yo creo que mi deseo… Mi querido *Cuentos de Navidad* de Dickens... Y mi deseo de «a ver cómo hago yo un cuento de Navidad».

P. En él aparece por primera vez «El Sentao».

R. Va a aparecer en otros dos libros que tuvieron corta vida. La editorial quería sacar una serie pero yo me negué a que el ángel fuera un personaje que siguiera actuando. Por eso, lo tomé solo como un pretexto. El ángel es una figura que está al fondo, que los niños creen reconocer en el capitel de una catedral o que el libro se ha perdido y hay que recuperarlo. Porque yo lo que me negaba era a hacer una serie del personaje. Así se acabó.

P. Al contrario de las idealizaciones de los ángeles, es un ángel humano, que parece un niño.

R. Claro, es una metáfora. Te cuento muy anecdóticamente. Yo me presenté dos veces al Lazarillo con el mismo libro. La primera vez había en el jurado una persona, que me lo dijo él personalmente, Bartolomé Mostaza, que era subdirector del *Ya*, que se había opuesto de una manera feroz a que *Rastro de Dios* tuviera el Premio Lazarillo; porque decía que iba contra la Teología, porque en el Cielo no podían existir imperfecciones. Pero, claro, es que no era un libro de Teología. Es que eso es aberrante. Eso no era un libro de Teología, era una parábola. Habla de hombres y habla del fracasado que de pronto tiene un destino en la vida, y lo que hace falta es estar preparado para cuando llegue el momento yo cumpla ese destino. Pues bueno, eso pasó, y él me lo dijo. Por eso en las actas sale que el premio no se ha dado por unanimidad, porque yo he hecho todo lo posible porque va contra la Teología. Después se hizo una reseña en el *Ya*, que no firmó, pero que él me dijo que la había hecho él, poniéndolo muy mal.

P. ¿Qué significó la creación del Premio Lazarillo en España?

R. Anteriormente, entre los Premios Nacionales de Literatura yo creo que a Antoniorrobles ya le dieron uno. Pero no lo sé seguro. Antoniorrobles recibió algún premio importante por su obra de literatura infantil, en los años 30 o así, pero eso se había perdido. Por eso, el Premio Lazarillo fue un hito dentro de literatura infantil, porque marcó una entrada en premios importantes para literatura infantil.

P. ¿Cómo surgen las historias de los Blok?

R. Esa serie surge muy de la realidad inmediata. Una amiga mía pintora y yo cogimos un piso en el Barrio del Pilar, de los primerísimos pisos del Barrio del Pilar, para tener allí un estudio. Entonces solo había dos o tres bloques. Ese es el ambiente que reflejo yo. Son niños que no tienen escuela, no tienen calles, vienen cada uno, unos de los pueblos, otros del centro de la ciudad, ¿cómo hacen para sobrevivir, para jugar…? Y salió de allí. Incluso el nombre de la más pequeña del grupo. Había una mamá que se asomaba a la terraza y gritaba: «MARI PILII» —gritando poniéndose las manos a modo de bocina—. Yo no sé Mari Pili dónde se me metía, porque yo no la veía nunca acudir ahí a la mamá a decirle que sí. Se conoce que cuando oía a la mamá se iba corriendo al portal para subir a la casa antes de que las cosas se pusieran peor —riéndose—. Y era un poco ese ambiente. En ese momento se estaban haciendo muchas barriadas en Madrid, en los alrededores. Era ese ambiente porque allí se edificaba sin prever escuelas, sin prever nada.

P. Paralelamente a la serie de Los Blok, en 1976 obtiene la Licenciatura en Filosofía y Letras, especialidad de Literatura Hispánica, en la Universidad Complutense de Madrid. ¿Por qué decidió estudiar una carrera universitaria ya mayor?

R. Siempre tuve el deseo de estudiar una carrera universitaria; siempre había discutido por eso con mi padre. Ahora ya, el hecho de que un padre lleve cincuenta años a sus hijos se da mucho, pero en mi tiempo, no. Los papás eran muy jóvenes, y por tener un padre con barba canosa, te decían: «Vas con tu abuelito» y yo me ponía furiosa, —imitando la voz enfadada de una niña— «no es mi abuelito, es mi papá». Yo estuve discutiendo siempre con él por esto. «Pues si a los chicos les has pagado la carrera, yo quiero una carrera universitaria». «Pero ¡qué disparate! ¡Cómo te vas a poner a estudiar ahora el Bachillerato! ¡Que no!»

Cuando ya los negocios familiares fueron mal y mi padre ya no me iba a pagar la carrera, entonces yo hice el Bachillerato en dos años. Un año me examiné de treinta y dos exámenes por libre en el Instituto Beatriz Galindo. Treinta y dos exámenes; toda una semana entera. Fui a una academia por la cabecera de El Rastro que anunciaba que preparaban los cuatro primeros años del bachillerato para examinarse en un año. Ahí nos encontramos a toda la gente del barrio que no aprobó ninguno los cuatro años, claro, los pobres, que venían de un nivel muy elemental y algunos que se creían más listillos, de todas maneras… Tres mujeres que teníamos otra formación cultural, que no nos conocíamos de nada y que nos hicimos muy amigas, y que hemos seguido siendo amigas, las tres sacamos los treinta y dos exámenes de una tacada. Nos examinábamos en un aula del Beatriz Galindo que tenía una lápida diciendo: «En esta aula el poeta Gerardo Diego

dictó su última clase antes de jubilarse». Yo la miraba y decía: «Si hubiera justicia en el mundo tendrían que poner otra lápida al lado diciendo: «En esta aula la escritora Montserrat del Amo se examinó treinta y dos veces en una semana» —provocando la risa; los años le hacen ver con gran sentido del humor las dificultades que asumió para hacer sus estudios universitarios—. Al año siguiente hicimos quinto y sexto. Ese año salió el ingreso de los mayores de veinticinco años a la universidad, nos presentamos, y también lo sacamos las tres, pero también lo sacó poquísima gente.

Si yo no hubiera hecho este Bachillerato apresurado, no lo hubiera conseguido, porque se anunciaba para adultos cultos, no había programa alguno, y se encontraron con una cantidad de gente que se les matriculó que no podía pasar. Hicieron cinco pruebas y al final pasamos, de cinco mil y pico, para todas las carreras de Letras, doscientos y pico o algo así. Fue criminal, claro, porque pusieron como último ejercicio una traducción de latín sin diccionario. Era un latín muy fácil porque era un latín histórico, del Renacimiento, y era muy fácil, pero tenías que saber los casos y tenías que haber estudiado latín. Yo lo estudié para el Bachillerato, porque yo antes era una mujer culta, pero latín no sabía.

Después, la carrera fue una experiencia preciosa. Entonces, no era mucha la gente mayor que estudiaba; desde luego por la mañana, poquísima. A mí me convenía más ir por la mañana, que podía dejar a alguien en casa que atendiera a mi padre, que tenía ya más de noventa años. Él entonces estaba entusiasmado con mi carrera. Había hecho Matemática pura, y me preguntaba: «¿Qué has dado hoy? Yo decía: «Filología» o «Semántica». —«Pues eso yo no lo oía en la universidad. Eso son cosas nuevas». Me hacía escribirle la palabra con letras grandes y se la aprendía de memoria. A los noventa y seis años. Era un tío estupendo. Pero no me dio la carrera —concluye como una niña traviesa que no se ha salido con la suya—.

P. Con *El Nudo* obtiene en 1978 el Premio Nacional de Literatura. ¿Fue consciente de la revolución que iba a provocar esta obra en el panorama de la literatura infantil?

R. Pues no. Ya te digo que tenía preparada una colección de cuentos, pero en ese momento estaba muy interesada en la escalada. No es que haya hecho grandes cosas, pero sí me gustaba mucho; es un deporte muy bonito. También influyó que fue el gran momento de los ovnis y de los extraterrestres; también se hablaba mucho de eso. Bueno, por ahí fue la cosa. Empezó a ocurrírseme la idea, que yo no la he visto nunca como tres historias sino como una, con una cohesión muy fuerte, por parte de ese tú de apelación al propio lector, se estaba terminando el plazo, la escribí muy deprisa, la presenté, y gustó.

P. ¿Usted quiere que el lector se implique en la obra, que cree también?

R. Claro, que se implique. En este caso la implicación es muy directa. Pero yo digo siempre en los encuentros con los lectores que el libro tiene dos momentos de creación, que el lector que no recrea el libro en la lectura es un mal lector, que solo se divierte, que solo se entera de lo que yo he escrito, que no. Por eso, busco despertar en cierto modo su sorpresa, e incluso un pequeño rechazo en cambios literarios, en técnicas que le sorprendan, para implicarle más; porque el que supera eso, lee más comprometido con lo que está leyendo.

P. En *El nudo* y en muchas de sus obras trata el paso del niño al adulto.

R. Yo lo que sí quiero reflejar en mis libros y muchas veces lo digo de palabra en los encuentros a los chavales de quince años es que, si alguien os dice que estáis en los mejores años de vuestra vida, «que feliz tú que estás en lo mejor»; no tengáis miedo, no es verdad, afortunadamente no es verdad. Porque a lo mejor son los peores años de tu vida, donde estás más inseguro, donde te sientes más solo, donde no sabes qué hacer, donde encuentras menos sentido a lo que te rodea. Eso lo dicen los mayores que se han olvidado o que han vivido como una maleta y no intensamente, o que se han olvidado de lo que fue su adolescencia. No tengáis miedo. No son los mejores años, ni mucho menos.

P. ¿Cree que toda su obra es ese nudo del paso de la vida infantil y la vida adulta?

R. Dicen que cada autor no escribe más que para contar una sola cosa. A lo mejor es esa; no lo sé. Otros me han dicho «tú siempre dices esto». Está muy bien, es muy válida la interpretación del lector, eso yo la respeto mucho; porque precisamente la riqueza del símbolo es su múltiple posibilidad de interpretación. En cuanto imponemos una interpretación única hemos castrado la vida, la posibilidad de la riqueza del símbolo.

P. *La casa pintada* es una de sus últimas obras que ha sido premiada. En ella se ve la importancia que algunos le han atribuido al color. ¿Está de acuerdo?

R. En mi casa lo que se llevaba era pintar. Y entonces yo creo que esta influencia de los cuadros del tío Baldomero, en los que yo me he paseado desde niña y la importancia… Yo no lo he conocido, murió antes de que naciera yo… —enseñando algunos cuadros de la vivienda— Mi madre, cuando íbamos al Retiro, vivíamos en la calle de la Paz e íbamos al Retiro andando, y con muchísima frecuencia, pero pequeñísimos, nos metía en el Museo del Prado e íbamos a ver los cartones de Goya, que entonces estaban en la planta baja, bastante cerca de la entrada. Yo recuerdo haber ido con mi madre y con la tata, de la mano, llevándonos el aro y la muñeca, a ver los cartones de Goya. Y entonces los mayores todos dibujaban bien, pintaban. Este —señalando uno de los cuadros— lo pintó

uno de mis hermanos, cuando tenía diecisiete años. Y, como mi padre pintaba en los veranos, hizo que mis hermanos mayores fueran a recibir clases de pintura con el restaurador del monasterio, que era muy clásico. Este rompía con todo lo que había que romper para diecisiete años, pues en ese momento los niveles de formación eran muy escasos, y lo que él habría visto de cubismo sería muy poco.

P. Muchas de sus siguientes obras transcurren en países extranjeros, como Egipto y sobre todo China, ¿viene de su pasión por viajar?

R. Claro. Yo no viajo para buscar ideas. Creo que, aparte de que eso me guste a mí, también es bueno que el niño rompa… Si se ha podido vivir encerrado en un determinado lugar y la gente no salía nunca de ese sitio… Ahora el niño sale con el mundo en la mano. Si envidio algo a los muy jóvenes es que saben que «yo voy a ir a dónde me dé la gana cuando me dé la gana». Eso para mí era impensable. Mi primer viaje en avión tenía, no sé, treinta años. Ahora un niño va a Disneylandia cuando tiene cinco años; si no ha viajado por motivos familiares antes. Eso es importante, que no se convierta en turismo. Porque el turismo es una cosa muy venenosa. Al turismo le interesa que la miseria en París se mantenga y le interesa la separación. Yo voy a contemplar, detrás de un cristal, muy cuidadosamente y el cristal es mi guía y mi hotel de lujo en el último lugar del mundo. Eso es muy peligroso. No se puede hacer turismo; hay que viajar.

P. Sus últimas obras toman alguna canción popular como hilo argumental.

R. Eso también. Fíjate, ese proyecto me ha costado editorialmente sacarlo adelante. Parecía que no iba a tener interés y ahora resulta que Alhambra Pearson lo acogió, y se está abriendo camino bien. Pues también ese deseo de que no se pierdan las cosas, hay cosas que son… Lo de la cultura oral, lo de la transmisión... Pues esas canciones que se canten de otra manera, en otro momento tal vez, pero que son las que pueden… En España somos muy despreciativos. En otros países eso lo conservan como oro en paño. Ahí están los ingleses representando las mismas pantomimas en el teatro años… Y aquí nos tienen que venir a meter a Peter Pan, que yo lo odio, porque no es normal que un niño no quiera crecer. Un niño que no quiera crecer es un idiota —gritando—. Pues a Peter Pan nos lo tenemos que tragar.

P. ¿No le gusta Peter Pan?

R. No me gusta porque no quiere crecer. Lo normal es que un niño quiera crecer, cuanto más deprisa mejor.

P. ¿Se puede crecer conservando el niño?

R. Claro. Pero es que él no quiere crecer, y un niño que no quiera crecer, pues no.

P. ¿Su secreto es que ha sabido crecer manteniendo la niña que fue?

R. Yo creo que eso es un don, pero también es... No sé cómo decirte, una actitud de respeto. En mi casa sí se tenía mucho respeto por los niños. Era una familia muy numerosa, pero los mayores nos tenían a los pequeños mucho respeto; nuestros padres nos tenían mucho respeto… A nosotros, muy pequeños, nos molestaba mucho que, si estábamos en otro sitio, los niños tenían que estar separados completamente de los mayores. Yo me acuerdo de una vez que fuimos a casa de unos amigos, nosotros en el jardín, con los otros niños y con las tatas. Hubo un momento en que yo quería ir a decir una cosa a mi madre, a enseñarle un juguete, era una tontería, y no me dejaron de ninguna manera, y a mí eso me pareció fatal. Porque nosotros teníamos acceso libre a la habitación de mis padres siempre que quisiéramos, nunca era inoportuno, y ya podíamos decir lo que fuera, eso se aceptaba con respeto.

P. ¿Por eso afronta los problemas de los niños tan bien en sus obras?

R. Yo creo que tal vez.

P. Colaboró en prensa muchos años. A continuación, quería preguntarle sobre esta faceta suya.

R. Eran revistas de grupos, no de prensa. *Bazar*, de la Sección Femenina, en *Volad* y en *Genial*, que eran estas dos para adolescentes apoyadas por la Acción Católica. En alguna más. Pero siempre en revistas de poca difusión, no revistas de quiosco.

P. ¿Estas colaboraciones en prensa llegaron antes que la publicación en libro o no?

R. Lo primero colaboraciones en prensa, en estas revistas, que eran muy privadas. También en la revista *Letras*, que era una revista que editaba el *Ya*. Yo creo que lo primero fueron las colaboraciones en prensa antes que el libro.

P. ¿Qué significaron para usted las colaboraciones en prensa cuando empezaba?

R. Yo encuentro que era una ventaja. La gente que empezábamos entonces esa posibilidad, ese estímulo de estar escribiendo siempre, para la colaboración en prensa, que exige a escribir continuamente, a inventar historias. Eso me parece que ha sido para mí un ejercicio muy bueno. Incluso, en ocasiones, lo que había sido un cuento breve en una revista después tomó categoría de libro, como *Patio de corredor*, por ejemplo. Yo creo que alguno más. Entonces, para mí fue un entrenamiento estupendo para mi formación como escritora.

P. ¿Le ayudaron en la tarea de aprender a escribir?

R. Mucho, mucho, mucho. Porque, claro, hay que buscar un estímulo para escribir. Las ideas se tienen. «¡Ah, sí! Pero todavía no lo he pensado bien». La colaboración exige una

colaboración todos los meses o incluso con mayor frecuencia, o exige que en tal fecha esté el cuento escrito o la colaboración terminada. Eso me parece a mí que para mí fue una escuela, una escuela de escribir.

P. ¿Qué recuerda de *Semilla*?

R. Es una publicación que duró solamente dos años. Era de la Sección Infantil de la Acción Católica Española. Entonces yo estaba actuando en esa asociación. Fui una de las creadoras de la revista. Era una revista muy sencilla, con una edición muy pobretona, pero tuvimos algunas colaboraciones bonitas. María Pidal nos hacía unas portadas, que eran muy graciosas. Tenía siempre secciones fijas. Una sección de tipo más formativo, otra de colaboraciones de las lectoras. Ese estimulo de las colaboraciones de las lectoras yo lo he mantenido siempre. Esta revista se dejó de publicar para dar paso a *Volad*. Se creó *Volad* a un nivel más nacional, dentro de la organización de Acción Católica Española. Entonces para que esta revista de tipo local no le quitara interés o público, y para apoyar mucho más a esa otra, que podía tener mucho más interés; entonces suprimimos esta publicación de tipo diocesano, de tipo local, para sumarnos al esfuerzo de difundir *Volad*.

P. ¿Cómo fue su paso por *Letras*?

R. Me pidió que colaborara el director de *Letras*, Nicolás González Ruiz, que también trabajaba en el *Ya*. Tuve una larga y grata relación de trabajo con él. Llegué a través de unos amigos que eran amigos de él. Me citó en su despacho de un edificio grande, detrás de Correos, que era del *Ya*, de todo ese grupo de prensa, donde empezó *El Debate* también. Y allí, publiqué poesía, publiqué algunos poemas, que es una excepción, porque después no he publicado. Generalmente, he publicado muy poca poesía, aunque seguí escribiendo muchos poemas. Yo cuando empecé pensé que mi forma literaria iba a ser la poesía. Después resulta que no, que no ha sido así. Pero en *Letras* sí que publique unos cuantos poemas. Esta publicación no sé lo que duró.

P. Aquí publicó la «Página de Jeromín».

R. Dentro de esa publicación, quisieron resucitar la figura de «Jeromín», que había sido un suplemento infantil de *El Debate* antes de la guerra. Entonces hubo un intento, a partir del *Ya*, que no se llegó a realizar, de hacer una revista infantil otra vez, con el nombre de «Jeromín». Yo hice algunos guiones, pocos, con este personaje que se publicaron también en el *Ya*. No lo puedo asegurar, pero creo que la totalidad de la «Página de Jeromín» dentro de *Letras* la escribía yo. Después lo que hizo el *Ya*, mucho después, es una sección, que no venía como revista separada, sino que se publicaba dentro del mismo *Ya*, y se

llamaba «*Mini Ya*». Eso se publicó durante bastante tiempo. Yo también colaboré en ese también.

P. También hacía allí la «Página de Marisa».

R. En las revistas, hay un deseo por parte de los directores de crear un personaje que sea característico de la revista. Realmente, yo no me atrevo a releer a estas alturas esas colaboraciones. Sé que en ese momento me vinieron muy bien, para eso, para obligarme a escribir, para ser un estímulo de escribir.

P. ¿Cómo lo definiría como historieta o cuento?

R. La de «Jeromín» era el guion para que otro dibujara el cuento. Entonces yo encuentro más literario el personaje de «Marisa» que lo otro que es una cosa muy circunstancial, y muy al servicio de la historieta.

P. ¿Quién hacía las ilustraciones?

R. Creo que las ilustraciones las hacía Jesús Bernal, que era un buen ilustrador del momento. Tan solo copiaba el personaje de «Jeromín», que ya había sido creado antes de la guerra civil (no sé por quién) como cabecera y protagonista principal de una separata infantil que editaba la Editorial Católica junto con *El Debate* de los domingos. La volvieron a hacer en 1950, para la que me pidió colaboración Quílez, entonces (creo) director del *Ya*. Allí salió, con ilustraciones de Tuti, las historias de «Tío Ernesto», que creo ya conoces.

P. ¿Es uno de los primeros suplementos infantiles dentro de un diario?

R. Yo creo que sí era uno de los primeros suplementos infantiles en Madrid. Sobre todo tiene importancia el *Mini Ya* que duró bastantes años.

P. También publicó cuentos para adultos.

R. En *Letras* casi todo, salvo «Marisa» y «Jeromín», eran cuentos para adultos. Muchos ilustrados por J. Bernal y Lorenzo Goñi, del que me encantan sus gatos correteando por los tejados de Madrid. E insisto en lo de los poemas, que después no he publicado en otros sitios.

P. ¿Qué recuerda de «Pulso familiar»?

R. Era también la búsqueda que quiere mucho la revista de tener un personaje, que dé una continuidad y una tónica a la revista.

P. ¿Eran escenas costumbristas familiares?

R. Sí, yo creo que una de las tónicas de mi obra, desde el principio, es partir siempre de la realidad, estar muy cerca de ella. Mi obra está muy cerca de la realidad. El realismo

costumbrista siempre me ha inspirado, como se demuestra sobre todo en *Patio de corredor*, mi primer premio literario en 1958.

P. ¿Tenía elementos autobiográficos, como la despedida de María Pilar, donde una hermana se hace religiosa?

R. Seguramente, ya no recuerdo. Por esas fechas, mi hermana María Teresa fue a misiones a Ceilán.

P. A continuación llega la más importante de las publicaciones donde colaboró: *Volad*.

R. Se terminó *Semilla* con la intención de apoyar más a esa revista que iba a tener un ámbito nacional. La revista *Volad* duró bastante tiempo. Yo creo que colaboré en todos los números. Yo en *Volad* pasé a hacer, desde el primer número y hasta el último esa sección de «Pluma al Viento», en la que no solo era un estímulo para que las colaboradoras enviaran cuentos, sino que también se hacía una pequeña critica. Yo hacía una pequeña crítica de cada una de las colaboraciones que recibíamos. Y más extensa de la que se publicaba el texto completo en la revista mensual. Y sí tengo que decir que a esta sección enviaron a los catorce años aproximadamente algunas colaboraciones (que yo seleccioné entonces) escritoras que hoy día son famosas, como Isabel Molina y Pilar Molina, y que yo recuerde en este momento, Pilar Mateos. Y ellas dicen que también les fue estimulantes ser publicadas en *Volad*.

Allí esta colaboración fija de selección y respuesta a las colaboraciones yo me lo tomaba muy en serio. Me dice ahora la gente, que yo he tenido oportunidad de hablar ya después, que era muy dura en mis críticas y que, sobre todo, era implacable (cosa que sorprendía mucho a las colaboradoras) cuando descubría plagios. Claro, para mí, no era tan difícil. A la que había mandado la colaboración le parecía muy raro que yo encontrara el plagio. Entonces sí yo era implacable. Hacía una crítica absolutamente: «Esto no puede ser», «plagiar es lo último», «es una deshonra para un escritor» y no sé qué y no sé cuántos. No solo plagiar, sino que hay que tener cuidado para huir de las excesivas influencias, que es más difícil. Pero el plagio directo, yo señalaba exactamente dónde. En ocasiones, no llegaba a encontrarlo, pero sabía seguro que era un plagio; y en otras señalaba exactamente de dónde había salido.

Porque, por esos años, hubo un caso de plagio muy escandaloso, en el *ABC*. Julia Maura publicaba artículos en la Tercera Página del *ABC*, que era la colaboración literaria de máxima categoría. Julia Maura llegó a estrenar alguna obra de teatro, era un personaje dentro de la sociedad española, porque me parece que pertenecía a la aristocracia, y bueno, ella tenía su esto de escritora. Publicó un artículo en *ABC*. Se conoce que mucha

gente localizó que era un artículo de Óscar Wilde sobre «La naturaleza imita el arte», además bastante conocido. Entonces la llamaron: «Que nos han dicho que esto está plagiado». Ella fue a su negro. Se descubrió —entre risas— que ella tenía un negro. Se conoce que el negro se le sublevó, porque le pediría más dinero o lo que fuera, y se vengó de ella, claro. Eso me lo supongo yo. Pero todo el entramado es ese. Ella debió de (eso incluso me lo contaron) ir al negro y le dijo: «Oye, ¿ese artículo lo has escrito tú?» —«Sí, sí, sí, seguro que sí». Y ella volvió al *ABC*, y dijo: «Este artículo es mío, es original, es mío». Y entonces el *ABC* publicó en doble columna el artículo de Óscar Wilde, que estaba publicado en la Editorial Aguilar, en unas *obras completas*, y el firmado por Julia Maura. Fue algo realmente muy notable. Entonces, yo era implacable con los plagios dentro de la revista *Volad*.

P. ¿Era solo colaboradora o tomaba parte de todo el trabajo?

R. Estaba muy implicada en ella. Finalizada la revista, la llevábamos a una imprenta familiar, con tipos móviles, muy antigua, que estaba en la Calle del Oso, todavía con los aprendices, de catorce años, que estaban allí en el oficio, donde hacíamos todo el proceso de impresión, desde las pruebas a la impresión definitiva.

P. ¿Aquí fue donde conoció a Montserrat Sarto?

R. Ya la conocía dentro de la Acción Católica. Ella era la directora de *Volad*, pero antes ya nos habíamos conocido. El trato era muy constante, porque la sede de la Redacción y de la Dirección General de Acción Católica estaba muy cerca de donde yo vivía. Entonces había mucha posibilidad de charlar y de ir allí. Teníamos una colaboración muy constante y muy cordial. Y de comentar qué secciones podían hacerse y tal.

P. ¿Qué más colaboraciones publicó en *Volad*?

R. También allí publiqué, no con tanta constancia, algún artículo de tipo cultural, personajes literarios, por ejemplo, hice un viaje a Dinamarca, y contaba de Andersen, con fotografías que yo misma había sacado en ese viaje. Y también cuentos de una manera muy constante, no digo en todos los números, pero de una manera muy constante. De esos cuentos, de algunos salieron después novelas y libros, como *Patio de corredor*, y alguno más que no recuerdo en este momento.

P. ¿*Volad* estaba dirigida a lectores mayores que los de *Semilla*?

R. *Volad* era para adolescente. Ya se supone que va para un público de catorce años para arriba.

P. Publicó también artículos, reportajes, etc.

R. Cuando se me ocurría algo. Generalmente lo que yo llevaba sí le interesaba a Montserrat, y lo publicaba.

P. Pero de manera divulgativa, ¿no?

R. Formativa más que informativa. Yo procuraba el acercamiento, dar mucho la sensación de que allí están los museos. Porque hoy en día los museos están siempre llenos, pero en ese momento no; en ese momento los museos estaban vacíos. Yo recuerdo el Museo del Prado vacío. Y recuerdo que un hermano mío, que iba a un grupo de suburbios a dar clase, trajo un grupo de chicos, de niños, al Museo Naval, e iban a entrar, y de pronto mi hermano está subiendo por las escaleras alfombradas del Museo Naval, y los chicos detrás, «pero, venga, entrad», y no se atrevían; parecía que aquello… O sea, esa idea de acercamiento, digamos, de animar a ver, es lo que yo procuraba más que el contenido de información.

P. Aquí teníamos más a la Montserrat periodista que a la escritora.

R. Pues yo creo que sí.

P. Empezó a publicar biografías aquí.

R. Yo creo que las biografías siempre también, con algún tipo de enlace con la actualidad, o con alguna experiencia mía de algún viaje, creo recordar.

P. También hizo crítica literaria en «Leído para ti».

R. Eso ya muy de vez en cuando, porque yo a hacer crítica literaria me he resistido mucho. Creo que hay gente que lo hace. No discuto la posibilidad de hacerlo, pero a mí no me gusta ser actor y parte. Y, desde luego, desde hace mucho tiempo he dejado la crítica absolutamente. Esa función crítica sí que me la han pedido en muchos sitios Eso sí que yo ya no he querido hacerlo porque me parecía que no, estar en dos sitios, repicando y en la profesión, pues no funciona.

P. ¿Qué compañeros tuvo en *Volad*?

R. Bernal, que era un buen dibujante, hacía muchas ilustraciones. Después Carolina Toral debía hacer crítica de libros tal vez, porque hacía mucha crítica entonces. María de los Ángeles Ruiz de la Prada también ilustró, e hizo alguna cosa de manualidades que se inventaba ella, y eran muy graciosas. Encarna Romero, que lo dirigió en los últimos años, era periodista, y sustituyó a Montserrat Sarto. Yo estuve hasta el final de la revista.

P. Usted también hizo manualidades en ella, ¿no?

R. Yo también alguna cosa de manualidades. A mí me gustan mucho. Hay que hacer cosas con las manos y además la manualidad tiene mucho de juego.

P. ¿Por qué terminó *Volad*?

R. Terminó porque hubo un momento que las revistas de tipo juvenil empezaron a bajar y ya llega un momento en que todas desaparecen prácticamente. Porque *Mis Chicas*, *Chicas* y *Mis chicos*, que tuvieron una importancia enorme en determinado momento, llega un momento en que se terminan. La publicación infantil baja de interés. Yo no sé por qué… Hasta llegar a morirse el *TBO*, que parecía lo más imposible de que se terminase.

P. ¿Qué nos puede contar de *Molinete*?

R. Las teresianas editaban *Molinete* que dirigía Mercedes Gómez del Manzano. Yo empecé a colaborar en ella, a través de Gómez del Manzano, que era una persona muy vital, con un contacto con la gente muy directo y cordial. En *Molinete* solamente escribí cuentos. No sé por qué razón, más bien cuentos de ambiente rural. Era una revista que iba mucho a maestras, porque era de las Teresianas que andaban y andan dentro de la escuela, en sitios muy pequeños. Tal vez, me figuro, me dijeron que los cuentos no fueran solamente de ambiente urbano, sino que también fuesen de ambiente rural. Y entonces yo iba mucho por un pueblecito de la provincia de Ávila, muy bonito, en la ladera sur de Gredos, el Valle del Tiétar, que se llama Gavilanes, y allí vivía mucho ese ambiente rural. Es un pueblecito que todavía sigue siendo muy pequeño y muy familiar. Allí yo creo que predominaba ese ambiente rural por esa razón.

P. También trabajó por estos años en *Alba* y *Senda* con «Nuestros recuerdos», entre otras cosas.

R. El Consejo Nacional de las Jóvenes de Acción Católica editaba *Alba* y el de la Mujeres, *Senda*. Colaboraba Mª Pepa García Morente, hija del filósofo. Ella me pidió colaboraciones. No recuerdo ni tengo esa de «Nuestros recuerdos» que citas.

P. Otra publicación donde colaboró es *Luna Nueva*.

R. *Luna Nueva* puede que sea de algún colegio de Barcelona. Creo que lo dirigía Aurora Díaz-Plaja y era de un colegio de Barcelona.

P. Y en *Familia* y *Tradición*.

R. Esas son de un ámbito reducidísimo, hay algún cuento de Navidad.

P. El siguiente gran hito de sus colaboraciones en prensa fue *Bazar*.

R. Yo creo que he colaborado más en *Volad* que *Bazar*. Yo me siento más como equipo de *Volad*. En *Bazar* tuve una buena relación, pero era una cosa más desorganizada. No había un equipo, una dirección con directrices concretas. Era una cosa un poco desorganizada, hecha con muy buena voluntad, pero de una manera muy desorganizada. Entonces yo no sé si numéricamente, o en años, estuve más en una u otra. Pero yo me he

sentido siempre más vinculada al equipo de *Volad*, periodísticamente me he encontrado más, porque además era más periodística *Volad* que *Bazar*, que a veces no era más que una acumulación de cuentos. En *Bazar* también tuve una relación cordial, y allí también yo insistí para que entraran temas de biografías que hice yo con el seudónimo de Juana Álvarez. Juana era mi madre; mi padre se llamaba Álvaro. Así es que el Juana Álvarez es el seudónimo con el que yo firmaba las cosas de biografías. Me puse el seudónimo para que no pesara tanto la misma firma en la publicación.

P. ¿Nos podría contar alguna anécdota de entonces?

R. Allí dentro de la revista *Bazar* se dio un caso muy divertido. Hicieron un concurso abierto a todos los que quisieran de historietas ilustradas. María de los Ángeles Ruiz de la Prada se presentó, y lo ganó. El guion se lo hice yo, pero no lo firmé. Le dijeron a ella: «Los dibujos son preciosos, pero cómo se nota que tú no tienes costumbre de inventar historias, porque claro la historia…» Yo creo que la historia era muy graciosa —entre risas—. Yo no me acuerdo cómo era, pero se lo señalaron mucho: «¡Qué lástima que no hubieras buscado otro guion!» Nosotras nos reímos mucho. ¡Qué cosas pasan!

P. ¿Cómo entró en contacto con *Bazar*?

R. Era de la Sección Femenina. No recuerdo cómo entré en contacto. Puede ser que le pidieran primero algún dibujo a María de los Ángeles Ruiz de la Prada. Creo recordar que no sé cómo le pidieron algún dibujo para la revista, una ilustración o alguna cosa así. A través de eso empecé yo.

P. ¿Qué contenidos editó en *Bazar*?

R. Sobre todo narrativa, aunque también publiqué teatro. El teatro (así como no la poesía) después me despertó más interés a publicar, y tengo dos publicaciones. En ese momento, obritas pequeñas, que se representaran fácilmente. En pocas de las grandes editoriales de literatura infantil y juvenil publican teatro, por ejemplo, La Galera sigue editando, Bruño, dentro de la colección general de literatura infantil, de vez en cuando publica algo de poesía y algo de teatro. Yo en las colaboraciones de vez en cuando publiqué teatro. Y a mí el teatro me gusta mucho. También en la narrativa procuro meter mucho dialogo porque da mucha vida a la narración. Todo lo que yo puedo dialogar lo meto.

P. ¿Cómo surgen las aventuras de Tere Bloc?

R. Las aventuras de Tere Bloc nacen del regreso de María de los Ángeles Ruiz de la Prada y yo de un verano en París, que habíamos compartido una habitación de una estudiante francesa. En París los barrios mejores tenían habitaciones de servicio, pero el

servicio doméstico no dormía en el mismo piso, sino en los dos últimos pisos que, por la escalera interior, tenía habitaciones, que compartían unos servicios comunes. Al terminarse el servicio doméstico, los dueños de esos pisos empiezan a alquilar esas habitaciones, y las alquilan mucho a estudiantes. Nosotras allí a través de unos amigos comunes entramos en contacto con una chica francesa estudiante de universidad, que alquilaba durante el mes de julio su habitación para irse a su casa. La conocemos para que nos dé la llave. Había que coger el ascensor para ir a los pisos nobles, después cruzar el pasillo para ir a la escalera interior, y entonces subir ya a esas habitaciones, donde no llegaba el ascensor. Eran habitaciones grandes, con ventana al patio, allí había un hornillo de gas para poder cocinar… Había muchas habitaciones en verano, porque como muchos eran estudiantes se iban a sus casas. La portera era una verdadera institución, un verdadero ogro, y miraba muy mal a la gente que vivíamos ahí. Yo me di cuenta de que el niño de la portera miraba nuestras cartas, vi que miraba los sellos, y claro yo me di cuenta. «¿Te gustan los sellos? Pues toma», le di dos. Aquello le pilló tan de sorpresa, que eso le descolocó, y a partir de entonces todo lo que quisiéramos...

A partir de entonces, al volver a Madrid, a mí me acababan de dar el Premio Lazarillo, que eran pocas pesetas, pero entonces era mucho, y con eso, se empezaba a edificar el Barrio del Pilar, dimos una pequeña entrada, y allí compartimos un estudio de trabajo durante unos años. El Barrio del Pilar era un islote en medio de la nada, no había ni siquiera comunicación desde el metro de Tetuán. La empresa constructora, que era la misma que la del Barrio de la Concepción, ponía una especia de camioneta en determinadas horas para que la gente pudiera salir de ahí al trabajo y al revés, porque no había servicio público. Había un descampado, después un barrio de gitanos muy bonito por cierto, que ya habrá desaparecido pero que, bueno, daba un poquitín de cosa meterte por ahí, y después ya la salida al metro de Tetuán. Allí la primera gente del Barrio del Pilar era gente muy sencilla que, o bien venía de barrios de pisos muy viejos de Madrid, o bien venían de la primera oleada de emigración de los pueblos. Todo el mundo se sentía allí muy aislado, porque los niños no tenían escuelas, no había sitio donde jugar, todo estaba embarrado, no había calles. Los niños empezaban a hacerse amigos, por su cuenta, como podían, y entonces así se iban creando las pandillas.

El personaje de Tere Block era una especie de autorretrato que se hacía Tuti Ruiz de la Prada de ella misma, con las gafitas… Yo creo que lo primero fue la pandilla. De la pandilla, la primera fue Mari Pili, porque había una madre que gritaba: «MARI PILII», y Mari Pili no aparecía. Entonces yo me di cuenta, aquí ya se están haciendo pandillas.

P. ¿Estas colaboraciones le inspiraron los libros de los Blok?

R. Yo tuve una colección de esta pandilla, los Blok, que llegó a tener nueve títulos. Fueron distintos los libros a las colaboraciones, aunque claro la pandilla ya estaba creada cuando yo empecé a escribir los libros, o sea, la personalidad de cada uno ya estaba hecha.

P. Aquí publicó de forma sistemática muchas biografías.

R. Yo lo que quería… «Cuando era pequeño» y «Cuando era mayor»… Como era una publicación muy dirigida a los niños… Pues lo que se hace de niño tiene una cierta importancia. Este hacía aquello y después… No es que condicione de una manera total, pero tiene importancia. Yo había leído muchísimo. Yo ya te digo que a la Universidad fui a los cuarenta años, pero había leído muchísimo.

P. Una fórmula de acercar estos personajes, ¿no?

R. Un poco eso. Igual que el ambiente familiar de lectura había influido para que yo fuera escritora, pues decir un poco, el ambiente familiar de estos personajes y su propia infancia… Por eso, todas las biografías daban casi la misma importancia al «Cuando era pequeño» y al «Cuando era mayor». Esas las ilustró siempre Tauler, que era un buen ilustrador. Muy bonitas.

P. También publicó innumerables cuentos.

R. «El Rey Pedro» es uno de los que después se transforma en el libro de *Tranquilino, rey*, que aparece ampliado.

P. Llegamos a *Genial*.

R. Lo dirige también Montserrat Sarto. Creo que fue un intento que fue una lástima que no cuajase bien. Se fundó, podíamos llamarlo, casi en régimen de cooperativa de varios colegios, de entidades de colegios. Seguía siendo una revista femenina. En ese momento, se había hecho otro intento de revista masculina también (que duró muy poco tiempo). Pero todavía había esa idea de... Porque la educación estaba separada. El 80 % de la educación estaba separada los chicos de las chicas. *Genial* nació en el deseo de varios grupos dedicados a la enseñanza que querían tener una revista para chicas. Creo que fue un intento serio. Yo allí seguí con esta sección de crítica, y publiqué cuentos.

P. Era más para mayores.

R. Si *Volad* era desde los catorce años, esta estaba orientada a jóvenes más que para adolescentes.

P. ¿Y *Valentín*?

R. Era muy parecido a *Molinete*, por eso el ambiente rural. No sé decírtelo seguro pero el equipo editorial sustituyó una a otra o compartieron.

P. En *Banda Azul* también colaboró mucho.

R. Fue una revista de un grupo de colegios. No duró mucho tiempo tampoco. Al terminarse *Genial*, uno de estos grupos de colegios que había participado en la empresa de *Genial* intentó mantener, en un tipo más reducido, a la revista. Yo creo que debió durar unos dos años o así, no más. Para mí fue menos importante. En ese momento estaba metida en otros intereses que me hicieron vivir menos de cerca esta revista.

P. Aquí construyó al personaje de Guagua Pichincha.

R. Entonces yo no había ido a Hispanoamérica todavía. Entonces quise crear un poco lo que puede ser unos niveles de civilización primitivos. Me parece que allí, de algunos de esos cuentos, y también te digo de manera lejana, sale después *La piedra y el agua*, que es una tribu primitiva española.

P. Tiene también una serie donde aparecen las narraciones sobre Villafranca.

R. Sí, sí, también sale. Ya te digo que son relaciones a lo mejor no muy estrechas, algunas sí, otras no tan directas, pero que sí que van…

P. Y las aventuras de Kimu de *El nudo*.

R. Sí, es un poco la tribu primitiva que va descubriendo…

P. También sale la parte de «La cordada».

R. La cordada es porque me gustó un poco la escalada; yo hice un poco de escalada, y esa cosa que tiene la cordada, de unión de grupo, eso me pareció muy sugerente.

P. ¿Qué nos puede decir del *Mini Ya* luego llamado *Mini Dominical*?

R. Empezó dirigiéndolo Montserrat Sarto, y después pasó a dirigirlo Rosa Lanoix, que ahora dirige el *Supergesto* que es donde yo también estoy colaborando.

P. ¿Fue una revolución en la prensa infantil y juvenil?

R. Lo que fue es una excepción, porque sí se mantuvo durante bastante tiempo. Al principio, tenía más paginación dentro del *Ya*, después se redujo solo a una sola página, que se podía recortar y era como un cuadernillo. Pero sí tuvo mucha importancia.

P. Aquí salió el «Tío Ernesto».

R. Ese fue el primer intento del *Ya* de hacer una sección infantil. Entonces dirigía *Ya* un periodista que se llamaba Quílez, que fue el que hizo esto. Ya hizo varias veces intentos con la idea más lejana de llegar a tener una publicación, como había sido «Jeromín» antes de la guerra, que duró bastantes años, y era una revista aparte del diario *El Debate*.

P. ¿Qué recuerda del «Tío Ernesto»?

R. Ese interés por la arqueología, que siempre me ha interesado mucho y que cada vez me interesa más. Pero más como arte que como historia. Porque esa riqueza que veo en

Hispanoamérica, de yacimientos a flor de tierra completamente… Mira tengo una bandejita de cosas recogidas… Yo creo que la literatura es un poco labor de arqueólogo, de mi propia vida, de mis propios recuerdos. ¿Qué tesoros escondidos hay que yo pueda sacar a la luz? Yo creo que tiene mucho. Por eso yo nunca sé inventar sobre el vacío. La magia, ese tipo de cosas, nunca he hecho nada. Además, no me interesa tampoco como lectura.

P. Últimamente colabora en *Supergesto*.

R. Es una revista específicamente entendida a ayudar a las organizaciones del Tercer Mundo. De temática de misiones. En ella, publico cuentos. He publicado un reportaje sobre una cooperativa. Tengo otra cooperativa, que hace collares de cosas recogidas en los basureros, que no se ha publicado todavía.

P. En medios audiovisuales también ha colaborado, tanto en radio como prensa.

R. En radio no sé decirte muy bien, pero en TV emitieron un día *Zuecos y naranjas* muy bien representado, y en una serie *Patio de corredor*, en cuatro capítulos. Como la serie estaba dando buen resultado, me pidieron un quinto capítulo que lo tuve que inventar sobre la marcha. El quinto capítulo era la fiesta dentro del patio de corredor, que se sigue haciendo, para las fiestas de la Paloma aquí, todo el patio adornado, se invita a la gente a limonada, y todo eso. Escribí el guion de la novela, y además exigí adaptarlo yo. *Zuecos y naranjas* estaba ya publicado en versión cuento y en versión teatro, así que a eso no había nada que adaptar. Lo pusieron más o menos con la versión teatral que yo ya había hecho del cuento, y que ya había publicado. Pero *Patio de corredor* exigí hacer yo el guion.

P. Tiene un «Curso de narradores por correspondencia».

R. Eso lo hizo la Comisión Católica de la Infancia: el «Curso de narradores por correspondencia». Allí estaba implicada mucha gente que en ese momento hacíamos ese tipo de cosas: Montserrat Sarto, Carolina Toral, Elena Soler…

P. Y un folleto en *Mundo cristiano*.

R. Hizo una vez una separata sí, que es el cuento de *Tranquilino, rey*. Ampliado después en el libro, pero sale de allí.

P. ¿La categoría de la revista le influía para escribir? ¿Si era para jóvenes, para adultos, o para niños?

R. Por el tipo de creación que yo hago, como autora de literatura infantil y juvenil, lógicamente es más fácil que una revista o una editorial de literatura infantil y juvenil se interese por mi obra que otra de interés general.

P. Principalmente escribió cuentos y no artículos de opinión ¿no le gustan?

R. Es que no me he dedicado al Periodismo. Yo encuentro que es muy distinto. El Periodismo lo he hecho de una manera muy circunstancial. A mí me parece que son dos géneros tan paralelos que pueden llegar a influenciarse mal el uno en el otro. A mí personalmente me ha dado esa sensación. Entonces en algunos momentos, posibilidades de trabajar en una editorial como selectora de originales, yo no lo he querido hacer nunca. Eso roza el terreno de la crítica. Yo no lo he querido hacer. O tener una sección en radio tampoco lo he querido hacer. Me parecía mejor delimitar los campos.

P. Normalmente estaban muy bien ilustrados. ¿Quién dibujaba sus colaboraciones?

R. Yo nunca he hecho ilustraciones para mis colaboraciones ni para mis libros. Los directores de revistas y editoriales eligen a los ilustradores.

P. ¿Qué influencias han tenido estas colaboraciones en sus libros?

R. Para mí es muy difícil de rastrear. Lo que noto más es en el estímulo de publicar mucho; en determinado momento tener que estar publicando y escribiendo constantemente.

P. ¿Por qué muchas de ellas no las ha publicado?

R. Porque yo lo considero como una especie de borrador, como un apunte de ideas; eso después habría que elaborarlo, y en algunos casos lo he hecho y en otros no.

P. Tiene un libro, *Lecturas*, que recoge algunas de ellas.

R. Me pidieron ese libro, que ha tenido una vida muy efímera, y yo dije: «Van a ser cosas publicadas en revistas» porque yo no estaba dispuesta a meterme a hacer… Un libro fácil para mí, darle ilación a una serie de colaboraciones que ya habían salido en revistas anteriormente.

P. Ganó el Premio Nacional de Colaboraciones en Revistas Infantiles y Juveniles en 1964, ¿en qué consistía? ¿Qué significó?

R. Sí, tenía una dotación de cierta importancia. Fue un reconocimiento de méritos. Cualquier premio es un reconocimiento de méritos, y siempre anima.

P. Vamos a repasar algunas de esas figuras que hemos mencionado a lo largo de la entrevista y que han sido importantes en su vida. Empecemos por Montserrat Sarto, ¿le ha influido en su trayectoria?

R. Influido en ese sentido de estimular. Porque realmente yo no creo haber recibido ninguna crítica ni indicación directa de Montserrat Sarto. Ha sido muy respetuosa en mi modo de escribir. Sí, claro, como estímulo, una persona que continuamente estaba

haciendo de creación de revistas, de organización, que yo no hacía, y estaba muy bien que lo hiciera otra persona.

P. ¿Qué importancia tiene Sarto en la literatura infantil y juvenil?

R. Yo creo que dentro de las revistas mucho más que dentro de la literatura. Como directora de revistas, ha tenido una gran influencia, y seguramente la seguirá teniendo.

P. ¿Qué vínculo le unió con Consuelo Gil?

R. Yo creo que empezó a trabajar incluso antes que Montserrat Sarto. Antes que la creación de *Volad*, ya existían esas revistas de *Chicas*, *Mis chicas*, que tenían varios títulos de *Chicos* y *Chicas*. Después dirigió la parte editorial de Ediciones Cid. Cuando se hizo público la concesión del Premio Lazarillo, ella se puso en contacto conmigo para publicarlo en Ediciones Cid, después publicó los otros dos y alguna colaboración más.

P. ¿Mercedes Gómez del Manzano fue importante?

R. Es otra persona muy importante dentro de la literatura infantil y juvenil española. Era Catedrática de Literatura de la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense. Su tesis doctoral *Los personajes de la Literatura Infantil y Juvenil española*, fue la primera que se hizo sobre literatura infantil y juvenil en nuestro país. También dirigió algunas de estas revistas, no con un interés tan marcadamente periodístico como era Montserrat Sarto. Son pasos importantes que va dando la literatura infantil.

P. ¿Y Carolina Toral?

R. Carolina Toral también estaba muy vinculada a la edición infantil porque su padre tuvo una editorial que publicó principalmente literatura infantil y juvenil. Su padre era un notario de Madrid y se arruinó con la editorial, cosa que le pasa a mucha gente —entre risas—, a los aficionados editores. Y entonces ella publicó también. Pero esa editorial yo ya no la llegué a conocer, ya que era de antes del 36.

P. Sin duda, una persona importante es María de los Ángeles Ruiz de la Prada, ¿cómo conoció a Tuti?

R. Conocí a María de los Ángeles Ruiz de la Prada cuando todavía estaba estudiando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Viví de cerca sus primeras exposiciones de pintura, una en la sala de la Librería Abril de la Calle Arenal, frente a San Ginés, sitio de reunión de muchos artistas y la segunda en el Ateneo, sala que dirigía Carlos Areán. Tuvo mucho éxito de crítica y ¡de venta!, que también obtuvo en las siguientes. Murió prematuramente en Madrid en un accidente de tráfico en 1979. Nos conocimos a través de los dibujos creo, pero no me acuerdo. Éramos muy amigas.

Encontraba yo una igual a otra. Aparte de su labor de ilustración, ella como pintora hizo una serie de exposiciones muy importantes. Las ilustraciones infantiles las firmaba Tuti, que era su diminutivo familiar. Juntas pasamos dos veranos en París, de los que salió una de sus mejores exposiciones y mi libro *Estudiantes en París*. Compartimos varios años un estudio de trabajo en un piso del Barrio del Pilar.

P. ¿Es la ilustradora que mejor ha ilustrado su obra?

R. Yo es que no me atrevo a decirlo porque yo nunca he querido influir en los ilustradores. Así como los autores se creen que tienen derecho, no solo al personaje sino a la imagen del personaje, y quieren imponer; yo solamente he dado algunas indicaciones a los ilustradores, de datos concretos. «Mira, la piragua es así», «el carro que puede llevar un chino arreglado de una bicicleta es así», y «asá el carromato», pero nada más que eso. La verdad que yo siempre me he encontrada bien completada por los ilustradores.

P. ¿Recuerda la Librería Talentum?

R. Creo que fue la primera librería exclusivamente infantil que se creó en Madrid. Estaba en la Calle Núñez de Balboa, en un local no muy grande, y tenía las estanterías ordenadas.

En primer lugar, era una librería seleccionada que ya ejercía una selección de calidad, sobre todo, para los libros que tenía. Había libros que no le parecía de una calidad interesante, y no los tenía. Y las estanterías estaban ordenadas por edades, de manera que el niño tenía acceso libre a esas estanterías. Como la librería no era muy grande, prácticamente no había almacén dentro, sino que todo estaba presente en las librerías. Tenía algunas secciones de novedades, sobre todo, y libros seleccionados colocados por las portadas, y los demás en vertical, y ordenados por edades. Y allí se hacían también cursos de animación a la lectura, presentaciones de libros. A la autora sueca, María Gripe, le hicieron allí unos actos sobre ella. Yo hablé en ese acto de presentación de María Gripe en la Librería Talentum. Era una librería que tenía mucha vida. Duró bastantes años. Era de Montserrat Sarto y Carmen de Olivares. Era una iniciativa privada de ellas dos.

P. ¿Qué era el Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús?

R. Esa fue una organización muy primera, muy avanzada. Estaba dirigida por María África Ibarra y María Isabel Niño, que las dos eran bibliotecarias de carrera de la Biblioteca Nacional, y estuvieron siempre luchando por la creación de una sección infantil dentro de la Biblioteca Nacional que no llegaron a ver nunca abierta. Eran dos mujeres que tenían mucho prestigio dentro de la Biblioteca Nacional. Ellas organizaron las primeras exposiciones de libros infantiles en Navidad dentro de la misma Biblioteca

Nacional. En las salas nobles, subiendo la escalera principal y a mano derecha. Un escándalo. La gente decía: «Los niños en las salas nobles de la Biblioteca Nacional». «Niño, no toques nada» —poniendo voz de escándalo—. Porque aquello parecía un escándalo. Después ya, en unas salas más abajo, después a otros sitios. Apoyadas por la Biblioteca Nacional publicaron una serie de libros seleccionados por edades, con unas breves críticas. Era el Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús. La edición la hacía el Ministerio de Cultura o la Dirección General de Bibliotecas. Para mí fueron importantes, porque son las que me empujaron mucho a la narración oral en esas primeras exposiciones.

P. Dentro de la literatura infantil y juvenil, ha cultivado diferentes géneros: novela, cuento, ensayo… ¿En cuál se ha sentido más cómoda?

R. A mí me gusta más el cuento. El cuento se parece mucho a un poema. El cuento tiene que estar muy bien escrito, no puede faltar ni sobrar una palabra. Es un género que en España no se aprecia lo suficiente, porque el cuento para adultos no se cultiva mucho. Los anglosajones le dan una importancia enorme al cuento. Que aquí se cultive menos, se escriban menos cuentos, tal vez esté motivado porque aquí hay muy pocas revistas que publiquen literatura, que en otros tiempos sí las ha habido, pero ahora no. El escritor anglosajón sabe que un cuento lo vende muy bien. Eso le estimula y le entrena en el relato breve, y hace cuentos muy buenos. El escritor hispanoamericano también, por ejemplo, Monterroso, para no ir muy lejos, que el relato breve lo maneja con más facilidad. Porque se ha entrenado en hacerlo. Un buen cuento está muy bien.

P. ¿Cuáles diría que son sus obras maestras?

R. No sé elegir, antes de que me lo preguntes. Yo creo que todavía no he escrito lo que tengo que escribir. Eso es lo que me hace seguir escribiendo. Porque si yo hubiera escrito lo mejor que yo pudiera hacer en la vida, creo que ya no tendría interés en seguir escribiendo, porque ya sería cosa sabida, eso ya no interesaría. De verdad te digo con mucha seguridad que no sé decirte. Por ejemplo, *La Casa pintada* me parece que está bien escrito y que está muy equilibrado lo estilístico con lo narrativo, me parece que sí, que es un libro que está bien escrito. *Niña y Dos* también está bien. En otra línea, esto último que recoge mi experiencia sobre narración oral, *Cuentos contados*. Hay una primera parte que son los cuentos que yo suelo narrar, otra segunda que son cómo se han explicado los contenidos simbólicos de los cuentos por diversas tendencias y otra tercera parte más breve que es un pequeño manual de narración oral, el que quiera contar, así es como yo creo que se debe contar. Porque lo que a mí me parece es que lo que hoy se

llama mucho los cuentacuentos, que se disfrazan en una biblioteca, que para animar a la lectura tienen su bruja y tal, se divertirán mucho los niños. Pero eso animar a leer, poquito; eso tiende más al espectáculo. En momentos de espectáculo, de fiesta, puede estar muy bien, pero dentro de un programa serio de animación a la lectura, no. Porque la narración oral para animación a la lectura lo que tiene que valorar es la palabra. Si no, no ayuda a leer y no aproxima al libro.

P. Ya que lo menciona, esta es otra de sus grandes facetas: la narración oral. ¿Cómo la ve en la actualidad?

R. A la narración oral hay que buscarle nuevos espacios de narración. Ya no estás pensando en la idílica chimenea de la casa rural. Hay que contar cuentos, por ejemplo, en el interior de un coche en marcha. Es un espacio de narración que tiene un éxito garantizado. Cuando todo el mundo está nervioso, mayores y pequeños, —«¿Y cuándo llegamos?» —«¿Y cuándo paramos?» —imitando la voz de un niño—. Bueno, a ver. Ese es el momento del cuento. Ése es el espacio de narración que nos da el siglo XXI. Lo que pasa es que no lo aprovechamos.

P. ¿Se está perdiendo la costumbre de contar cuentos a los niños?

R. Se intenta recuperar. Yo creo que ahora los papás más que contar lo que están haciendo es leyendo a los niños. Y está bien, aunque claro, mejor sería que contaran. La narración tiene un poder de atracción enorme. Yo, a veces, cuando le pregunto a alguien, todavía hay determinadas historias que los niños muy pequeños dicen que las han oído antes de haberlas leído. Antes de haber leído el libro de *Caperucita*. —«¿Tú ya te sabías el cuento?» —«sí, sí».

P. ¿Por qué es tan bueno para un niño pequeño que le cuenten cuentos?

R. Yo creo que es tan bueno en primer lugar porque si se le cuenta bien, elevas su nivel de comunicación, elevas su vocabulario, aunque se le cuente de una manera muy sencilla. En segundo lugar, se le da una experiencia literaria porque el niño pasa de la lengua coloquial a escuchar la narrativa. Después, yo también preconizo que cuando se cuente a cualquier nivel, a un grupo o a un niño y muy privadamente, que no se deje intervenir durante el argumento, que se empiece el cuento con una fórmula tradicional y si quiere intervenir, «espérate; eso después», «espera, espera; ya lo entenderás», para darle lo que yo creo que es importante, que es una experiencia de atención continuada. Porque el niño cuando sea lector va a tener que ser capaz de mantener la atención por sí mismo, por su propio esfuerzo, de una manera continuada, durante cierto espacio. Porque si no, no llega

a leer el cuento. Y eso también es otra experiencia que se le puede dar a través de la narración oral.

P. ¿Cree que hay que edulcorar los cuentos tradicionales?

R. No. Chesterton dice que todos los niños nacen sabiendo que el gigante está detrás amenazándoles y que el cuento lo que hace es enseñarle que el sastrecito valiente con la espada del tamaño de un alfiler va a vencer al gigante. Y eso es lo que dicen también las interpretaciones de los psicoanalistas. Eso se decía en Grecia: «El efecto catártico del cuento». A la hora de contar esas historias, cada uno elija dentro de los cuentos tradicionales el que le parezca mejor. No cuentes lo que te parezca muy terrible y cuenta otro tipo de cuentos, pero no cambiarlos, porque yo creo que eso pertenece todavía a la cultura oral infantil. Si no quieres insistir en las cosas terribles, pues no insistas, pero elige otros textos. Pero contar las versiones que sean fieles a los cuentos tradicionales.

P. A lo largo de su vida ha participado en numerosos encuentros con los lectores. ¿Por qué razón?

R. También le doy importancia a la posibilidad de charlar con los lectores, esos encuentros que hago mucho y que me gusta mucho hacer. Son muy cansados, porque son difíciles, porque siempre hay que captar la atención de los que se han leído, queriendo o forzados, el libro, con mayor o menor agrado. Hay que captar su atención en los primeros cinco minutos. Y es una tarea que no es fácil.

P. Montserrat, ¿usted se considera pionera?

R. En literatura infantil yo creo que sí. Creo que nosotros les abrimos camino a los que ahora empiezan. Por aquel entonces fue el gran éxito de *Marcelino, Pan y Vino*. Pero *Marcelino, Pan y Vino* realmente no era una obra de creación, es una leyenda tradicional española, que hay otra leyenda en Portugal, pero la española, la tenemos aquí documentada en la sierra de Guadarrama. Hay un lugar que se llama El Caloco. Y es el Cristo del Caloco, —como contando un cuento—, un niño pobre que habla con el Cristo de la iglesia y que le da parte de lo que él come y le dice: «Pero tú nunca me invitas» y entonces el Cristo le dijo: «Te voy a invitar al banquete mío». Exactamente es el libro. Yo creo que Sánchez Silva se lo calló un poco. Pero es que eso está ahí mismo, en la sierra de Guadarrama, por Somosierra está, y hay una celebración anual. Se sitúa y se localiza ahí la leyenda. Es exactamente la leyenda de *Marcelino, Pan y Vino*.

Entonces, surge el Premio Lazarillo. Se lo dan primero a Alfonso Iniesta, por una adaptación de *Las florecillas de San Francisco*. El segundo Premio Lazarillo se da a Buñuel, por un relato que se llama *El niño, la golondrina y el gato*. Eso es una adaptación

que hace el mismo autor de una novela de adultos que él ya había escrito y publicado. O sea, que la primera vez que se concede el Lazarillo por una obra que está creada especialmente es *Rastro de Dios*, que es la tercera vez que se concede. En ese sentido, pues sí creo que soy pionera.

Cuando empiezan los Premios Nacionales de Literatura, en ese momento, yo me sentí obligada a presentarme. Ahora se dan por la obra realizada, que me parece mejor, pero en ese momento no. A los primeros premios había que presentarse con una obra original, al Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, cosa que en los demás Premios Nacionales no se ha hecho nunca, siempre ha sido por decisión del jurado. Pero en ese momento era así. Yo quería presentarme a esa primera convocatoria. Tenía yo una colección de cuentos ya preparada, pero cuando ya se iba a cerrar el plazo dije: «No, yo tengo otra idea, voy a ver si la consigo hacer». Fue *El Nudo*, y parece que interesó la obra.

P. ¿Cree que no se valora como se debiera la literatura infantil y juvenil? ¿Cuál cree que es la causa?

R. Porque los adultos no la leen. Con que la lea la gente dedicada a la enseñanza solamente, yo ya estoy satisfecha; ya me parece que hemos avanzado mucho. Porque a veces hay profesores que la recomiendan a sus alumnos y que no la han leído. Y desde luego en la crítica normal, de los suplementos de los periódicos, no aparece la literatura infantil, en absoluto. Si no se la valora, no se la valora, y se acabó.

P. Pero, no le parece justo, ¿no?

R. No me parece justo porque en cualquier ámbito hay buena y mala literatura. Yo no estoy muy segura de que sea un género tan claro como el género policiaco dentro de la novela; puede que sí, no lo sé. Pero es que incluso la novela policiaca hoy día tiene buena crítica y se valoran los valores literarios de una buena novela policiaca. Hace años eso era inconcebible; pues a ver cuando de verdad… El hecho de que ya se hagan tesis doctorales… Eso ya son pasos importantes, pero ahora falta este de la crítica… Al mismo nivel que se hace la crítica de un libro de mayores, pues no se hace de literatura infantil. Todo lo más, se dice si es divertida, si es recomendable o si… y eso no.

P. Para usted, ¿quiénes son los maestros en el extranjero?

R. Yo no puedo ser juez y parte, creo. Los nórdicos tienen mucha tradición, desde los tiempos de Andersen. El mismo Andersen no se creía que lo más importante de su obra eran los cuentos. Ni se creía ni le gustaba que se lo dijeran; y hoy ¿quién lee los dramones que debían ser horrorosos? Pero claro a él le encantaba aquello.

P. ¿Y en España?

R. Te voy a decir, pero muy al azar. Eliacer Cansino es un catedrático de Filosofía, que tiene ya premios importantes, y es un hombre que escribe con una calidad literaria realmente extraordinaria. ¿Más gente? Hay muchos, pero no recuerdo ahora. —Mientras piensa sin que le vengan nombres a la cabeza, le sugiero: Ana María Matute— Ana María Matute me gusta mucho. También considero muy importante a Elena Fortún. Me gustaría que se conocieran más sus últimas obras, el *Celia, institutriz*, que es el exilio en América de *Celia*, es muy interesante. Para mí fue una primera visión que leí de jovencilla de lo que era la sorpresa de América; lo grande que es América. Lo cuenta muy bien ella… Las grandes haciendas y todo eso… Aparte de los primeros *Celia*, los últimos son muy importantes: *Celia institutriz*, *Celia madrecita*. Creo que son obras muy recuperables, más estas últimas que las primeras. Ella refleja una alta burguesía madrileña que ya no existe. Los niños de hoy lo encuentran rarísimo y lo rechazan porque no lo conocen.

P. ¿Qué le parece que autores que escriben para adultos cultiven literatura infantil y juvenil?

R. ¡Ah, no! Si para el escritor sí tiene mucho interés. Pero me da la sensación de que se le da más categoría a lo que yo llamo el escritor convalidado, el escritor de literatura infantil que ha convalidado su saber con novela de adultos. Tampoco es eso, no lo veo nada necesario.

P. Para usted, ¿qué ingredientes debe tener un buen relato infantil?

R. Yo creo que la receta es para todo tipo de literatura: una buena historia bien contada. No hay más. Después, si vienen los educadores y dicen que vale para esto, o los sociólogos dicen que esto favorece la integración, o no sé quién… Allá ellos. Yo lo que me planteo es simplemente eso, una buena historia bien contada. Lógicamente cada escritor escribe desde su propia experiencia, sus creencias, su ideología, y eso se transparenta en el libro, pero con buenas intenciones se hace muy mala literatura.

P. ¿Qué es más importante para usted hacer pensar al niño o intrigarle con una buena historia? ¿O las dos cosas a la vez?

R. Yo creo que si no se divierte con la historia no va a reflexionar. Divertirse no en el sentido de «jiji, jaja», sino pasarlo bien, sentirse interesado; si no, no va a reflexionar después. Debe sentirse interesado, o por la curiosidad del ambiente, o por los personajes e incluso por los choques estilísticos, o los de narrar que de pronto le sorprenden… Yo no me limito nunca en obras infantiles e incluso juveniles; hago cosas que les pueda extrañar porque desde esa misma extrañeza les despierta la curiosidad. *El abrazo del Nilo* tiene distintos niveles de lectura, pero mi experiencia es que incluso buenos lectores, de

nueve a diez años, lo leen ya. Hay una primera parte que no es más que una presentación de personajes, que no tienen nada que ver unos con otros. Les extraña muchísimo. «Ahora resulta que cuando yo ya conozco en este capítulo a estos personajes, no vuelven a salir. Aparece otro que vive en Egipto y ahora otro que vive en no sé dónde —imitando a un niño—. Les extraña mucho. Pero de esa misma sorpresa, siguen la lectura y ven que eso tiene una relación después. O las vueltas al pasado en libros para lectores ya mayores.
Es que si se hace una literatura demasiado facilona no se crean lectores. Se está editando mucho libro infantil de usar y tirar. Eso no crea lectores. Yo creo que un buen lector se mide también en su posibilidad de resistir unas primeras dificultades de lectura. El lector persevera en la lectura, aunque desde el primer momento haya dificultades. Yo no quiero hacer libro de garra. Yo quiero hacer libros de hilito. Garra, pobre lector, le agarro, y ya no le dejo ni pensar. Le domino y le tengo ahí completamente alienado. No. Yo quiero libros de hilito. Tú me lees, un argumento y un relato que tire de ti, con un hilito, pero que tú puedes romper cuando quieras. Allá tú. Cuando me dicen: «Pues a mí no me ha gustado». —«Pues allá tú, tú te lo pierdes; el libro es muy bonito» —afirma con voz de niña segura que nos hace reírnos a carcajadas—.

P. Sus obras se basan en historias en las que conviven al mismo tiempo la realidad y la fantasía, ¿por qué este equilibrio? ¿No le gusta la fantasía por sí sola?

R. Sí me gusta que haya siempre esa mezcla; no despegar nunca del todo de la realidad. A mí el libro de magia o libro de fantasía pura no me gusta, ni para leerlo ni para escribirlo. Digamos que me gusta Ray Bradbury, pero es que Ray Bradbury a través de sus relatos (no solo en el *Fahrenheit*, sino en general en todos sus relatos), hay una crítica de la sociedad, hay un deseo de configurar otro tipo de sociedad... No es pura fantasía, no es una receta de magia; es otra cosa. Eso sí me gusta.

P. ¿Qué le parece la moda de Harry Potter?

R. Puede que esté abriendo interés por la lectura porque cada uno descubre la lectura de una manera muy especial. Lo que sí es recomendable… El libro infantil siempre tiene mediadores, eso está claro, los amigos, la familia y eso. Si un chaval empieza a leer *Harry Potter*, que la familia y los amigos no le regalen la serie entera en los doce años siguientes porque entonces no le dejan madurar como lector. Y esa sugerencia de «hay más cosas en el mundo, Horacio, de las que piensa tu filosofía» somos nosotros los que tenemos que dársela al niño. Y se la tenemos que dar de una manera muy suave, y no decir: «No leas eso que es una tontería». No, es que ahora llega el momento del regalo y yo te voy a regalar otro tipo de libro; que ahora lo dejas, bueno, pues déjalo, ya lo leerás después.

P. ¿Sus personajes resultan cercanos al lector? ¿Es necesario que sea así?

R. Cercanos, pero no idénticos. Yo no escribo con la idea de reflejar lo último que está de moda, en primer lugar porque eso se pasa en seguida. También soy muy cauta en el lenguaje. Creo que el libro debe mantener un buen nivel de lenguaje; además que el argot se pasa en seguida. La gente que tiene un empeño enorme en estar manejando lo último que se dice en la calle, «mira no te hagas ilusiones, cuando sale el libro, eso ya no es lo último que se dice en la calle». Peor todavía porque van a decir: «¡Ay, este tío! Está en las nubes. Si esto ya no se dice». En cambio, si haces un nivel de lengua normal, no super culto, sino normal; pues sí que puedes conseguir que eso dure más. Ahora se habla mucho de las descatalogaciones. Es verdad que el libro dura muy poco en las estanterías, que habrá libros que los descatalogarán desde que puedan tener el tiempo suficiente de vida como para sobrevivir durante largo tiempo… Eso es verdad. Pero también hay mucho libro de una circunstancia muy concreta. Ocurre un secuestro y pum, el libro sobre el secuestro, y eso, que sí que a lo mejor el tema del secuestro… Pero no con esa inmediatez. Porque eso se parece más a una crónica periodística que a una novela. Como carece de ese suficiente nivel de creación, pues se quema enseguida.

P. ¿Usted concede gran importancia al estilo?

R. Yo creo que sí. Es que eso es la literatura: una buena historia bien contada.

P. ¿Considera que los finales felices son necesarios en la literatura infantil y juvenil?

R. Más que felices, abiertos. Yo procuro dejar mis finales abiertos. Le indigna mucho al lector, porque ellos quieren que se remate muy bien la idea —poniendo voz aniñada— «¿Y qué pasa después?» Y a veces dejo el final de los protagonistas en una situación muy crítica, por ejemplo, en *La encrucijada*, en donde le dejo en una situación crítica total. Eso sí me gusta, bueno, que haya una posibilidad entre las muchas cosas que le pueden pasar a este, puede ser el fracaso total o puede reaccionar de alguna manera. Pero el final feliz no es necesario.

P. ¿Y que haya moraleja?

R. Eso es la obra de tesis, igual que en la novela de adultos, que es baja en calidad literaria. Exactamente igual en literatura infantil. Si no hay otra problemática, es la misma.

P. El presente y la tercera persona aparecen en muchos de sus títulos, ¿por qué?

R. No, también tengo momentos de tú apelación, en *El Nudo*, por ejemplo, de una manera muy brusca, ahí está en la mitad del libro. Yo creo que a cada idea, hay que encontrar la técnica narrativa, el tono de narración más elevado. La idea es la que manda.

Hay que seguir fielmente lo que manda la idea. A veces la idea es muy exigente y obliga a empezar dos veces lo que ya se había escrito.

P. ¿Los cuentos necesitan el presente de estar sucediendo en el momento?

R. El cuento es muy intemporal y el niño es intemporal en el presente. El niño no vive el presente, vive algo intemporal porque no tiene la experiencia del tiempo. Me contaba una amiga que le enseñaba a su nieto unas fotos, «mira y este, tu abuelito cuando era joven; como tú cuando era casi un niño; esta soy yo con un lazo; esto cuando nos casamos», y el niño se queda mirando y dice: «¡Anda! ¿Yo no voy a ser siempre igual?» —«No, tú vas a crecer también». —«Pues no, es mejor lo que digo yo que lo que dices tú». No le hacía ninguna gracia —entre risas—. Los niños preguntan mucho: «¿Es por la mañana o por la tarde?» Porque viven muy intemporalmente. No tienen la experiencia del paso del tiempo. Esa intemporalidad es el presente el que la refleja.

P. Dentro de la literatura infantil y juvenil, ¿puede haber denuncia social? Como en *Patio de corredor* o en *La piedra de toque*.

R. Sí, en *La piedra de toque* traté una marginación por parte de la sociedad que afortunadamente está cambiando muchísimo desde que yo escribí eso a ahora.

P. ¿Le gusta afrontar problemas actuales en sus libros?

R. Es que yo no elijo las ideas; las ideas me eligen a mí. De pronto hay algo que me interesa, que yo creo que eso es la inspiración, una idea que se impone, que al principio es algo muy elemental y muy pequeño. Puedo estar pensando varias ideas casi simultáneamente, pero hay algunas que avanzan más y otras que avanzan menos, o que me interesan más, me urgen más…

P. ¿Cómo es su proceso de escritura?

R. No tomo notas. Otros escritores lo anotan todo. Yo prefiero que la imaginación vaya desarrollándose con mucha libertad. Si se me olvida algo es señal de que no era importante. No importa; no me preocupa eso. Cuando ya parece que tengo el argumento y los personajes ya están bastante definidos, es decir, que los veo con la imaginación, entonces todavía me documento de lo que sea… *La piedra de toque* me documenté seriamente sobre la parálisis cerebral. En *La encrucijada*, yo había estado en esa zona, pero de todas maneras me documenté sobre historia antigua y reciente de Palestina e Israel… Yo lo que quiero es que lo que doy como contexto se ajuste y sea muy válido.

P. Ha ganado los grandes premios literarios de este campo. Incluso fue Lista de Honor del Premio Internacional Hans Christian Andersen, ¿le gustaría obtenerlo?

R. Ahí está; todavía no sé. El Andersen lo que pasa es que lanza mucho al escritor hacia la traducción de los libros. Al escritor español, de adultos también, se le traduce poco, en relación con la importancia que tiene nuestra literatura. El anglosajón se le traduce en seguida al castellano, francés, inglés, alemán, pero el español es poco traducido. El Andersen pues sería un poco el romper otro tipo de ámbito, el poder acceder a las traducciones.

P. ¿Por qué diría Del Amo que escribe y ha dedicado su vida a la literatura?

R. Porque no tengo más remedio. Estoy convencida de que eso es lo que tengo que hacer. Como todo el mundo tiene que hacer algo, pues yo tengo que escribir.

P. ¿Cómo le gustaría ser recordada por las futuras generaciones de lectores?

R. Que a mí me recuerden poco, que sigan leyendo mis libros.

P. ¿No tiene algún mensaje que decirles?

R. No, si hay mensaje, está en mis libros. «Porque yo lo que yo he querido decir…» Pues has escrito muy mal, porque si lo que has querido decir no se lee en tus libros. A eso tienden mucho los escritores a decir, a interpretar su propia obra. «Mire usted, cuando un libro se publica, entonces la obra ya no me pertenece a mí, pertenece al lector de cualquier edad o al crítico».

La entrevista se ha alargado más de la cuenta. Más que un encuentro periodístico ha sido un cuento que no queríamos concluir. Pero el infalible «fueron felices y comieron perdices» ha llegado. Precisamente es la hora de comer; he abusado demasiado de la paciencia de esta sabia narradora.

Lo que no sabía en ese momento es que volvería sistemáticamente durante un largo tiempo a esa pequeña casa para espigar en los viejos volúmenes de Montse, mi amiga, sus colaboraciones literarias en revistas y periódicos de los años cuarenta en adelante. Yo, en el suelo, con los viejos y enormes volúmenes a mi alrededor, ella delante de su ordenador corrigiendo, trabajadora incansable, como es su costumbre desde hace muchos años, lo que ha escrito la tarde anterior. He tenido la suerte de ver la fase final de la escritura de una de sus obras, *El río robado*. ¡Siento el orgullo de un padre que ha visto crecer a su hijo, aunque no sea mío!

Pero en aquel momento me pareció que ya no volvería a ver esa casa donde Montserrat del Amo vive y escribe. Antes de despedirme me da la impresión de que he viajado a un oculto rincón que tenía olvidado y que me he reencontrado con muchas cosas de mi infancia que pensé nunca recuperaría.

Al echar una última mirada a la estancia donde he conversado con Montse, para mi sorpresa me han despedido Maruja y su familia de *Patio de corredor*, *Rastro de Dios*, los amigos Gud, Kimu y Manu, y María, Agustín y Gonzalo de *El Nudo*, Tere, Mari Pili y toda la pandilla de los Block, Fernando Méndez de *La piedra de toque*, Chao y Li de *La casa pintada*… Y todos los demás. No faltaba ninguno. Detrás de Montserrat del Amo, cuyo rostro siempre recuerdo ya, me decían que no los volviera a olvidar. Y entonces lo he comprendido.

## Bibliografía


Bibliografía primaria de Montserrat del Amo[510]

Adaptación literaria

Amo, M. del. (1961). *Mi primera comunión*. Madrid: Cid.

Amo, M. del. (2011). *Andanzas del Cid Campeador*. Madrid: Bruño [1ª ed. 2006].

Amo, M. del. (2011b). *Andanzas de Rosaura y Segismundo*. Madrid: Bruño.

Biografía

Amo, M. del. (1980). *Juana de Arco*. Barcelona: AFHA Internacional [1ª ed. 1965].

Amo, M. del. (1990). *La constante respuesta. Pedro Bienvenido Noailles*. Madrid: Publicaciones Claretinas.

Colaboración en obra colectiva y de otro autor

Amo, M. del. (1970). «La lectura de los niños, tarea de los padres», en VV. AA., *Libros infantiles y juveniles*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, pp. 67-68.

Amo, M. del. (1972). «La hora del cuento», en VV. AA., *El libro y la lectura en la educación*. Madrid: Publicaciones ICCE, pp. 227-230.

Amo, M. del. (1987d). «Yo», en VV. AA., *Guía de la IV Muestra Municipal del Libro Infantil y Juvenil y de las IV jornadas de información y estudio sobre la literatura infantil, Lorca*, p. 25.

Amo, M. del. (1990b). «El protagonismo del grupo infantil o juvenil», en VV. AA., *Corrientes actuales en la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, pp. 79-83.

Amo, M. del. (1992). «Arnarburgo», en VV. AA., *Compañero de sueños*. Madrid: Bruño, pp. 20-35.

Amo, M. del. (2001). «El perro azul», en VV. AA., *Cuentos azules*, Madrid: Ediciones SM, pp. 11-16.


510 Bibliografía consultada y actualizada de Montserrat del Amo. Para confeccionarla se ha tenido en cuenta el currículum vítae proporcionado por la escritora y las bibliografías de García Padrino (2007), Hiriart (2000), Moreno Valcárcel (2014) y Torrecilla (2015). Asimismo, para el título y la fecha de la primera edición, en caso de duda, se ha optado por la referencia consignada en el catálogo general de la Biblioteca Nacional de España.

Amo, M. del. (2002). «Prólogo», en Menéndez, E. y Álvarez, J. Mª. *Leyendas de España*. Madrid: Ediciones SM, pp. 7-10.

Amo, M. del. (2003). «Álvaro, a su aire», en VV. AA., *Cuentos para soñar, sueños para contar*. Madrid: Bruño, pp. 73-103.

Amo, M. del. (2006). «La sirenita del banco central», en VV. AA., *Antología de cuentistas madrileñas*. Madrid: La Librería, pp. 163-167.

Amo, M. del. (2006b). «El ciego», en VV. AA., *Relatos de hoy, I*. Madrid: Castalia, pp. 35-47.

Amo, M. del. (2007). «Modos y modas», en Cerrillo Torremocha, P. C., Cañamares Torrijos, C. y Sánchez Ortiz, C. (coord.), *Literatura Infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La mancha, pp. 37-48.

Amo, M. del. (2008). «Prólogo», en López Expósito, A. M., *Cuentos interculturales*. Granada: Arial.

Amo, M. del. (2008b). «En tierra de nadie», en VV. AA., *21 relatos contra el acoso escolar*. Madrid: Ediciones SM, pp. 47-57.

Amo, M. del. (2008c). «Ramón Mesonero Romanos», en VV. AA., *Homenaje a los niños de 1808*. Madrid: Ediciones de la Torre, pp. 39-48.

Amo, M. del. (2008d). «Prólogo», en Leroux, G., *El misterio del cuarto amarillo*. Madrid: Bruño, pp. 5-8.

Amo, M. del. (2008k). «Aleluyas de Montserrat del Amo», en *Cuentos son amores… Montserrat del Amo: 60 años narrando y escribiendo*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.

Amo, M. del. (2009). «De Tom Ford a Antonio Fernández», en VV. AA., *Atlántico. 30 historias de dos mundos*. Bogotá [Colombia]: Norma, pp. 341-353.

Amo, M. del. (2011c). «Prólogo», en Fuente Adánez A. de la, *Amigos para siempre: cuentos que enseñan a vivir*. Madrid: Mundo Negro.

Ensayo

Amo, M. del. (1974b). «Cualidades del narrador» en VV. AA., *Curso de narradores*, 3ª lección. Madrid: Centro de enseñanzas de prensa y literatura infantil por correspondencia.

Amo, M. del. (1974c). «Técnicas de la narración oral» en VV. AA., *Curso de narradores*, 4ª lección. Madrid: Centro de enseñanzas de prensa y literatura infantil por correspondencia.

Amo, M. del. (2004). *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc611b0 [1ª ed. 1964].

Amo, M. del. y Huerta, D. (2005b). *La narración oral y la lectura en voz alta como técnicas de animación a la lectura: La lectura, los niños, los poemas y los muertos*. México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes.

Amo, M. del. (2006c). *Cuentos contados*. Madrid: Ediciones SM.

Amo, M. del. (2018b). *Me gusta escribir*. Madrid: QUIJOTE 360 [1ª ed. 1985].

Guion de televisión, radio y obra musical

Amo, M. del. (1966). *Patio de corredor*. Madrid: Radio Televisión Española [Serie de cinco capítulos emitidos entre el 19 de junio y el 17 de julio en TVE].

Amo, M. del. (1968). *Zuecos y naranjas*. Madrid: Radio Televisión Española.

Amo, M. del. (1980b). «Padre, en tus manos entrego mi espíritu». Madrid: Radio Nacional de España [dentro del especial *Siete mujeres comentan las siete palabras*].

Amo, M. del. (1997). *La noche*. Madrid: Radiotelevisión Española [Música de José de la Vega].

Amo, M. del. (2000). «Pancho, lo feo y lo bonito», en VV. AA., *Cuentos de los tres colores*. Madrid: Radiotelevisión Española.

Amo, M. del. (2006). *El belén de los trastos*. Madrid: Iniciativas Culturales de la Once Banco Santander [Música de José de la Vega].

Historiografía

Amo, M. del. (1985). *Historia mínima de Madrid*. Madrid: El Avapiés.

Amo, M. del. (1992b). *Érase una vez… San Sebastián de los Reyes*. San Sebastián de los Reyes [Madrid]: Aderal Tres.

Narrativa

Amo, M. del. (1948). *Hombres de hoy, ciudades de siglos*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo.

Amo, M. del. (1949). *Fin de carrera*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo.

Amo, M. del. (1950). *El osito Niki*. Cádiz: Escelicer.

Amo, M. del. (1951). *Cuando las rosas florecen*. Cádiz: Escelicer.

Amo, M. del. (1952). *Gustavo el grumete*. Cádiz: Escelicer.

Amo, M. del. (1952b). *Todo un joven*. Cádiz: Escelicer.

Amo, M. del. (1953). *Montaña de luz*. Cádiz: Escelicer.

Amo, M. del. (1955). *Misión diplomática*. Cádiz: Escelicer [1ª ed. 1950].

Amo, M. del. (1962). *¡¡Se ha perdido «El Sentao»!!*. Madrid: Cid.

Amo, M. del. (1963). *A 2.000 kilómetros...* Madrid: Santillana.

Amo, M. del. (1965). *Valentín y la espada del rey*. Madrid: Folletos Mundo Cristiano. Edita S.A.R.P.E.

Amo, M. del. (1966). *Estudiantes en París*. Madrid: Triana.

Amo, M. del. (1972b). *Aparecen los Blok*. Barcelona: Juventud [1ª ed. 1971].

Amo, M. del. (1972c). *Los Blok dan en el blanco*. Barcelona: Juventud.

Amo, M. del. (1972d). *Los Blok descifran la clave*. Barcelona: Juventud.

Amo, M. del. (1973). *Alarma en el tren*. Barcelona: Juventud [1ª ed. 1971].

Amo, M. del. (1973b). *Los Blok y la bicicleta fantasma*. Barcelona: Juventud.

Amo, M. del. (1973c). *Festival Blok*. Barcelona: Juventud.

Amo, M. del. (1974). *Pistas para los Blok*. Barcelona: Juventud.

Amo, M. del. (1975). *Los Blok se embarcan*. Barcelona: Juventud.

Amo, M. del. (1976). Chitina y su gato. Barcelona: Juventud [1ª ed 1970].

Amo, M. del. (1979). *Excavaciones Blok*. Barcelona: Juventud.

Amo, M. del. (1981). *Zuecos y naranjas*. Barcelona: La Galera.

Amo, M. del. (1983). *Tres caminos*. Valladolid: Miñón.

Amo, M. del. (1986). *Cuentos para contar*. Barcelona: Noguer.

Amo, M. del. (1986b). *La encrucijada*. Madrid: Ediciones SM.

Amo, M. del. (1987). *Cuentos para bailar*. Barcelona: Noguer [1ª ed. 1982]

Amo, M. del. (1987b). *Comba. Lecturas*. Barcelona: Editorial Teide [1ª ed. 1984].

Amo, M. del. (1989). *Velero de tierra y mar*. Madrid: Magisterio Español [1ª ed. 1972].

Amo, M. del. (1990c). *Tranquilino, rey*. Barcelona: Noguer.

Amo, M. del. (1996). *El fuego y el oro*. Barcelona: Noguer [1ª ed. 1984].

Amo, M. del. (1998). *Niña y Dos*. Madrid: Aderal Tres Comunicación.

Amo, M. del. (2000). *La piedra y el agua*. Barcelona: Noguer [1ª ed. 1981].

Amo, M. del. (2002b). *¡Ring! ¡Ring!* Madrid: Espasa-Calpe [1ª ed. 2000].

Amo, M. del. (2003b). *La reina de los mares*. Madrid: Pearson Alhambra.

Amo, M. del. (2004b). *Al pasar la barca*. Madrid: Pearson Alhambra.

Amo, M. del. (2005). *Plaza de España*. Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.

Amo, M. del. (2006d). *Cuentos*. Madrid: Castalia [ed. R. Hiriart].

Amo, M. del. (2006). *«El Sentao» y los Reyes* en Amo, M. del. (2006d). *Cuentos*. Madrid: Castalia [ed. original: Amo, M. del. (1961). Madrid: Cid].

Amo, M. del. (2006). *La torre* en Amo, M. del. (2006d). *Cuentos*. Madrid: Castalia [ed. original: Amo, M. del. (1975). Valladolid: Miñón].

Amo, M. del. (2006). *Soñado mar* en Amo, M. del. (2006d). *Cuentos*. Madrid: Castalia [ed. original: Amo, M. del. (1981). Valladolid: Miñón].

Amo, M. del. (2006e). *Cucú cantaba la rana*. Madrid: Pearson Alhambra.

Amo, M. del. (2007b). *El nudo*. Madrid: Ediciones SM [ed. original: (1980). Barcelona: Juventud].

Amo, M. del. (2007c). *Al alimón que se ha roto la fuente*. Madrid: Pearson Alhambra.

Amo, M. del. (2007d). *El cocherito leré*. Madrid: Pearson Alhambra.

Amo, M. del. (2008e). *Rastro de Dios y otros cuentos*. Madrid: Ediciones SM [1ª ed. 1981; ed. original: Amo, M. del. (1960). *Rastro de Dios*. Madrid: Cid].

Amo, M. del. (2008f). *Tengo una muñeca vestida de azul*. Madrid: Pearson Alhambra.

Amo, M. del. (2008g). *El abrazo del Nilo*. Madrid: Bruño [1ª ed. 1988].

Amo, M. del. (2008h). *La casa pintada*. Madrid: Ediciones SM [1ª ed. 1990].

Amo, M. del. (2008i). *Animal de compañía*. Madrid: Dylar [1ª ed. 1996].

Amo, M. del. (2008j). *La cometa verde*. Zaragoza: Edelvives [1ª ed. 1996].

Amo, M. del. (2009b). *Patio de corredor*. Madrid: Bruño [1ª ed. 1994; ed. original: Amo, M. del. (1956). *Patio de corredor*. Madrid: Escelicer].

Amo, M. del. (2009c). *La piedra de toque*. Madrid: Ediciones SM [1ª ed. 1983].

Amo, M. del. (2009d). *Mao Tiang Pelos Tiesos*. Madrid: Bruño [1ª ed. 1997].

Amo, M. del. (2010). *El río robado*. Madrid: Ediciones SM.

Amo, M. del. (2010b). *Piel de león: cuentos para bailar*. Barcelona: Planeta.

Amo, M. del. (2010c). *Los hilos cortados*. Barcelona: Editorial Planeta [1ª ed. (2002). Madrid: Espasa-Calpe].

Amo, M. del. (2011d). *Historias de osos: Cuentos para contar*. Barcelona: Planeta.

Amo, M. del. (2011e). *Montes, pájaros y amigos*. Madrid: Anaya [1ª ed. 1987].

Amo, M. del. (2012). *El bambú resiste la riada*. Madrid: Bruño [1ª ed. 1996].

Amo, M. del. (2013). *Las Brit del 38*. Madrid: Ants.

Amo, M. del. (2013b). *Álvaro a su aire*. Madrid: Bruño [1ª ed. 1997].

Amo, M. del. (2015). *El turbante rojo*. Madrid: Ediciones SM.

Amo, M. del. (2018). *La vida no tiene música de fondo*. Madrid: Bruño.

Teatro

Amo, M. del. (1972e). *Zuecos y naranjas*. Barcelona: La Galera.

Amo, M. del. (1987c). *La fiesta*. Barcelona: Don Bosco [1ª ed. 1982].

Amo, M. del. (2012b). *¡Siempre toca!* Madrid: Bruño [1ª ed. 1991].

Bibliografía secundaria

Bibliografía secundaria sobre Montserrat del Amo

Agulló y Cobo, M. (1958). «Escritores contemporáneos: Montserrat del Amo y Gili», *El Libro Español*. 9, pp. 451-453.

Alférez Valero, Mª. I. (2008). «Cuentos del Lejano Oriente: Imágenes con palabras», en Aguirre, J. Mª. (ed.). «Homenaje a Montserrat del Amo», *Espéculo*. 40. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo/amo_6.html.

Alférez Valero, Mª. I. (2010). «Montserrat del Amo y la cultura oriental», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 355-361.

Álvarez, B. (1956). «Pequeña semblanza de Montserrat del Amo», *Volad*. 120, pp. 34 y 35.

Aguirre Romero, J. Mª. (2008). *Homenaje a Montserrat del Amo* (ed.), *Espéculo*. 40. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo.

Amo, J. del. (2015). «Palabras para Montserrat del Amo en su funeral», *Lazarillo*. 33, pp. 82-85.

Ayuso Pérez, A. (2010). «Entrevista a Montserrat del Amo», en *Instituto Cervantes*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://videos.cervantes.es/entrevista-a-montserrat-del-amo.

Ayuso Pérez, A., (2010b). «Montserrat del Amo. Colaboraciones en prensa», *CLIJ*. 235, pp. 38-46.

Ayuso Pérez, A. (2015). «Entrevista a Montserrat del Amo: "Que a mí me recuerden poco, en cambio que sigan leyendo mis libros"», *CLIJ*. 266, pp. 36-40.

Ayuso Pérez, A. (2015b). «Montserrat del Amo: "Las colaboraciones en prensa fueron un entrenamiento estupendo para mi formación como escritora"», *Espéculo*. 55, pp. 131-137. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://webs.ucm.es/info/especulo/LIJ_Formacion_lectora_educacion_estetica_Especulo_55_UCM_2015.pdf.

Ballaz, J. (1981). «Montserrat del Amo», *J 20*. 131, pp. 31.

Ballaz, J. (1987). «Montserrat del Amo o la pasión por las letras"», *J 20*. 183, pp. 28.

Ballesteros Aguayo, L. (2014). «*Volad*: Una propuesta de intercomunicación con la infancia», *Investigaciones Sobre Lectura*. 1, pp. 57-64.

Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (2010). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cañamares Torrijos, C. (2007). «Montserrat del Amo», *Letras Peninsulares*. 20.1, pp. 119-127.

Cañamares Torrijos, C. y Cerrillo Torremocha, P. C. (2006). «*Zuecos y naranjas*, de Montserrat del Amo», en Roig Rechou, B. A., Soto López, I. y Lucas Domínguez, P. (coords.). *Multiculturalismo e identidades permeábeis na Literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Xerais, pp. 73-76.

Cañamares, C.; Cerrillo Torremocha, P. C. y Sánchez Ortiz, C. (2008). *Guía de lectura: Rastro de Dios de Montserrat del Amo*. Cuenca: Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (Universidad de Castilla-La Mancha).

Cañamares Torrijos, C. y Sánchez Ortiz, C. (2010). «Montserrat del Amo en el aula de primaria», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 345-353.

Chivelet, M. (2008). «Montserrat del Amo, descubridora de autores y precursora de los talleres literarios», conferencia inédita del ciclo «Cuentos son amores… Montserrat del Amo: 60 años narrando y escribiendo historias» de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y juvenil [inédito].

Chivelet, M. (2008b). «La prensa infantil y juvenil como inductora del libro», *Lazarillo*. 20, pp. 25-34.

Díaz-Plaja, A. (1994). «Montserrat del Amo: "No es necesario teorizar sobre la narración oral. Muchos cantan sus alabanzas… pero pocos la practican"», *Educación y Biblioteca*. 44, pp. 12 y 13.

Díez Ménguez, I. C. (2018). «Montserrat del Amo» en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://dbe.rah.es/biografias/75283/montserrat-del-amo-y-gili.

García Padrino, J. (2007). *Montserrat del Amo* (coord.), en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.cervantesvirtual.com/portales/montserrat_del_amo.

García Padrino, J. (2010). «Montserrat del Amo, una voz propia en la literatura infantil española», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 305-316.

García Padrino, J.; García Rivera, G.; Martos Núñez, E. y Solana Pérez, L. (2008). *Guía de lectura: La casa pintada de Montserrat del Amo*. Cuenca: Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil [Universidad de Castilla-La Mancha].

García Padrino, J. y Solana Pérez, L. (2008). *Guía de lectura: La reina de los mares de Montserrat del Amo*. Cuenca: Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil [Universidad de Castilla-La Mancha].

García Rivera, G. y Campos Fernández-Figares, M. (2008). «*Al pasar la barca*: tradición y modernidad en Montserrat del Amo», en Aguirre, J. Mª. (ed.). «Homenaje a Montserrat del Amo», *Espéculo*. 40. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo/amo_7.html.

Gómez Yebra, A. (2010). «Literatura infantil ahora mismo», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 291-295.

Hiriart, R. (2000). *Vocación y oficio: Montserrat del Amo*. Madrid: Grupo Anaya.

Hiriart, R. (2006). «Introducción», en Del Amo, M. (2006). Cuentos. Madrid: Castalia, pp. 7-38.

Ibarra, N. (2013). «Encrucijadas de la (in)comunicación intercultural: la voz pionera de Montserrat del Amo», *Tejuelo*. 16, pp. 9-22.

Lage, J. J. (1997). «Entrevista a Montserrat del Amo», *Platero*. 97, pp. 11-20.

Lage, J. J. (2015). «Montserrat del Amo, una mujer unida a las letras», *La Voz de Galicia*, 15-IV, p. 6.

Lara Alberola, E. y Ródenas Tolosa, B. (2007). «Una visión profunda y humana de «otras culturas» en tres novelas de Montserrat del Amo», en Cerrillo Torremocha, P. C., Cañamares Torrijos, C. y Sánchez Ortiz, C. (coords.). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 583-589.

Llorens García, R. (2010). «Montserrat del Amo y *La casa pintada*: didáctica de la literatura y tecnologías de la información y la comunicación», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 317-325.

LPE (2015). «Así escribe Montserrat del Amo», *La Página Escrita*. 11, pp. 6-19.

Martos García, A. (2010). «*La hora del cuento* de Montserrat del Amo», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 327-335.

Martos Núñez, E. y Martos García, A. (2008). «*La casa pintada* de Montserrat del Amo y el pensamiento Zen: algunas claves de lectura», en Aguirre, J. Mª. (ed.). «Homenaje a Montserrat del Amo», *Espéculo*. 40. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo/amo_1.html.

Marull, T. (2018). «Prólogo», en Amo, M. del. *La vida no tiene música de fondo*. Madrid: Bruño.

«Montserrat del Amo» (2017), en *Premios Nacionales de Literatura / Modalidad Literatura Infantil y Juvenil del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.culturaydeporte.gob.es/premiado/mostrarDetalleAction.do?prev_layout=PremioNacLiteraturaInfantilJuvenilLibro&layout=PremioNacLiteraturaInfantilJuvenilLibro&language=es&id=2383.

Moreno Valcárcel, S. (2014), *Montserrat del Amo.* Madrid: Consejo General del Libro, pp. 1-44.

Moreno, C. (2006). «1978. El nudo» en Moreno, C. *La dimensión educativa en la Literatura Infantil y Juvenil. Análisis de contenidos y valores en los Premios*

*Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, pp. 103-120.

Morote Magán, P. y Labrador Piquer, Mª. J. (2010). «Lo tradicional y lo literario en Montserrat del Amo», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 297-304.

Ortega Larrea, A. (2007). «Género femenino e interculturalidad en Montserrat del Amo», en Cerrillo Torremocha, P. C., Cañamares Torrijos, C. y Sánchez Ortiz, C. (coords.). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 577-582.

Quiles Cabrera, Mª. del C. (2008). «Montserrat del Amo, la palabra que cruza fronteras», en Aguirre, J. Mª. (ed.). «Homenaje a Montserrat del Amo», *Espéculo*. 40. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo/amo_8.html.

Quiles Cabrera, Mª. del C. (2010). «Montserrat del amo, perfil de una niña que escribe», en Campos F.-Fígares, M., Núñez Ruiz, G. y Martos Núñez, E. (coords.). *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar. Homenaje a Montserrat del Amo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 337-343.

Rodríguez Delgado, R. (2004). *Educación literaria. La aportación de Montserrat del Amo*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Sáiz Ripoll, A. (2007). «"No hay aventura más sorprendente que la vida". La obra de Montserrat del Amo», *CLIJ*. 210, pp. 7-24.

Sáiz Ripoll, A. (2008). «"El Blok es pequeño, cuadriculado y con anillas" (Las aventuras de los Blok, de Montserrat del Amo)», en Aguirre, J. Mª. (ed.). «Homenaje a Montserrat del Amo», *Espéculo*. 40. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo/amo_3.html.

Sáiz Ripoll, A. (2008b). «Montserrat del Amo: Una vida al servicio de la literatura», *Crítica*. 953, pp. 80-84.

Sierra i Fabra, J. (2018). «La tierra tembló, pero Montserrat nos hizo temblar aún más (riendo)», en Amo, M. del. *La vida no tiene música de fondo*. Madrid: Bruño.

Torrecilla Ortí, Mª. C. (2015). *La obra narrativa de Montserrat del Amo*. Tesis doctoral. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Villar Liébana, L. (2005). «Montserrat a la Academia», *Lazarillo*. 14, pp. 72-74.

VV. AA. (1997). «Montserrat del Amo», *Platero*. 97, pp. 1-28.

VV. AA. (2008). «Montserrat del Amo en persona», *Lazarillo*. 19, pp. 115-122.

VV. AA. (2015). «En memoria de Montserrat del Amo», *Lazarillo*. 33, pp. 72-85.

Bibliografía secundaria genérica

Anderson Imbert, E. (1996). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel [1ª ed. 1979].

Bobes Naves, Mª. del C. (1985). *Teoría general de la novela. «Semiología de La Regenta»*. Madrid: Editorial Gredos.

Bobes Naves, M.ª del C. (1993). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.

Castellano, P. (2013). «Orígenes y primeros pasos de la Editorial Gustavo Gili», en Gili, M., Puente, M. y Rojals, M. (eds.). *Editorial Gustavo Gili. Una historia. 1902-2012*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 13-32.

Colegio Nuestra Señora de Loreto (2017). «Nuestra historia», en *Colegio Nuestra Señora de Loreto*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://loretomadrid.fesd.es/colegio-nuestra-se%C3%B1ora-loreto-fesd.

«Concesión de los Premios «Lazarillo» 1959» (1959), *El Libro Español*. 5, pp. 483-486.

«Concesión de los Premios «Lazarillo» 1960» (1960), *El Libro Español*. 30, pp. 183-184.

Díez Ménguez, I. C. (2006). *Cuentistas madrileñas*. Madrid: La Librería.

Editorial Gustavo Gili (2017). «Presentación», en *Editorial Gustavo Gili*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://ggili.com/nosotros.

El Premio Cervantes Chico (2017). «El premio», en *El Premio Cervantes Chico*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.ayto-alcaladehenares.es/cervantes_chico.

Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Martínez Albertos, J. L. (2001). *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Editorial Paraninfo [1ª ed. 1992].

Polo, J. H. (1959). «Más de un siglo de existencia tiene la librería religiosa "Hijos de Gregorio del Amo"», *El Libro Español*. 22, pp. 641-644.

Prado Biezma, J. del. (1984). *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Editorial Alhambra.

Prado Biezma, J. del. (1999). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

«Premio Hans Christian Andersen 1958 Astrid Lindgren "Rasmun pä Luffen"», *El Libro Español*. 7, pp. 343-345.

Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil (2017), en *Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.fundacion-sm.org/publicacion/premio-iberoamericano-sm-literatura-infantil-y-juvenil.

Premios convocados por el ministerio (2019), en Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/libro/premios/listado-de-premios.html.

Premios Nacionales de Literatura / Modalidad Literatura Infantil y Juvenil (2019), en Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/libro/premios/listado-de-premios/premios-nacionales/literatura-infantil-juvenil/ultima-convocatoria.html.

Prieto, A. (1975). *Morfología de la novela*. Barcelona: Planeta.

Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://dle.rae.es/.

Sánchez Illán, J. C. (2001). «La edición del libro religioso», en Martínez Martín, J. A. (dir.). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, pp. 355-372.

S. B. I. (2006). «Gili y Roig, Baldomero», en Zugaza, M. y Calvo Serraller, F. (eds.), *Enciclopedia del Museo del Prado*. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gili-y-roig-baldomero/7ae2acdd-efac-4db6-9352-dfbed1b4bd2b.

Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Barcelona: Ediciones Júcar y Aceña Editorial.

Bibliografía secundaria sobre literatura infantil y juvenil

Almena, F. (1997). «Teatro infantil y dramatización escolar», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 119-125.

Aguirre Romero, J. Mª. (2008). «Presentación» en Aguirre, J. Mª (ed.). *Homenaje a Montserrat del Amo* (ed.), *Espéculo*. 40, pp. 7-10. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo.

*Homenaje a Montserrat del Amo* (ed.), *Espéculo*. 40. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://webs.ucm.es/info/especulo/m_amo.

Ayuso Pérez, A. (2016). «LIJ Española: La voz de los veteranos», *CLIJ*. 274, pp. 6-18.

Ayuso Pérez, A. (2017). «Lo maravilloso y lo extraño en los cuentos de María Puncel», *Rinconete*. 29-V-2017. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_17/29052017_01.htm.

Ayuso Pérez, A. (2018). «La ilustración en la LIJ española: La voz de los veteranos», *CLIJ*. 282, pp. 30-49.

Blanch, X. (1997), «Los papeles del teatro», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 127-135.

Bravo-Villasante, C. (1963). *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Doncel [1ª ed. 1959].

Cerrillo, P. C. (2005). *La voz de la memoria. (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cerrillo Torremocha, P. C. (2013). *LIJ. Literatura mayor de edad*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La mancha.

Cerrillo, P. C. (2014). «Sobre poesía infantil y juvenil» en Roig Rechou, Blanca-Ana; Soto López, Isabel y Neira Rodríguez, Marta (coords.). *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 13-31 [1ª ed. 2009]. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-poesia-infantil-no-seculo-xxi-2000-2008/.

Chivelet, M. (2001). *¡Menudos lectores! Los periódicos que leímos de niños*. Madrid: Espasa Calpe.

Chivelet, M. (2009). *La prensa infantil en España. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Madrid: Fundación SM.

Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Colomer, T. (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Díaz Armas, J. (2014). «La poesía en el siglo XXI en el ámbito castellano» en Roig Rechou, Blanca-Ana; Soto López, Isabel y Neira Rodríguez, Marta (coords.). *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 13-31 [1ª ed. 2009]. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-poesia-infantil-no-seculo-xxi-2000-2008/.

Díaz Plaja, A. (1997). «El teatro y los niños», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 9-10.

Fährmann, W. y Gómez del Manzano, M. (1985). *El niño y los libros. Cómo despertar una afición*. Madrid: Ediciones SM [1ª ed. 1979].

Flor Ada, A. (1990). «La poesía infantil en Hispanoamérica», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 87-117.

García Padrino, J. (1990). «La poesía infantil en la España actual», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 65-83.

García Padrino, J. (1992). *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide.

García Padrino, J. (1997). «Promoción y difusión del teatro infantil en la escuela», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-37.

García Padrino, J. (2001). «De la vanguardia al olvido: la difusión de la literatura infantil en la prensa periódica», en García Padrino, J., *Así pasaron muchos años*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 283-290.

García Padrino, J. (2001b). «La poesía en las revistas infantiles de postguerra», en García Padrino, J. *Así pasaron muchos años*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 113-130.

García Padrino, J. (2018). *Historia crítica de la Literatura Infantil y Juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid: Marcial Pons.

Gómez del Manzano, M. (1987). *El protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX*. Madrid: Narcea.

González, L. D. (1998). *Guía de clásicos de la Literatura infantil y juvenil (desde 1950)*. Madrid: Ediciones Palabra.

Mateos, A. (1964). «La pintora: Angeles Ruiz de la Prada», *Teresa*. Abril.

Martínez Cuesta, F. J. y Alfonso Sánchez, J. (2013). «Tardes de enseñanza y parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas *Bazar* y *Tin Tan* (1947-1957)», *El Futuro del Pasado*. 4, pp. 227-253.

Matilla, L. (1997). «Tendencias actuales del teatro para niños», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63-70.

Medina, A. (1990). «El niño y el fenómeno poético», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 9-25.

Murciano, C. (1990). «Hacia una poesía infantil diferente», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 153-156.

Pelegrín, A. (1987). *Poesía española para niños*. Madrid: Taurus Ediciones [1ª ed. 1969].

Pelegrín, A. (1990). «Poética y temas de la tradición oral. (El Romancero Infantil)», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-49.

Sarto, M. (1968). «La literatura para niños en lengua castellana», en Hürlimann, B. *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Juventud, pp. 293-313.

Sotomayor Sáez, Mª. V. (1998). «El género epistolar», CLIJ. 109, pp. 7-19.

Sotomayor, Mª Victoria. (2000). «Lenguaje literario, géneros y literatura infantil», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 27-65.

Sotomayor, Mª. V. (2002). «Poesía infantil española de los últimos 20 años», *Lazarillo*. 8, 8-23.

Tejerina, I. (1997). «La educación en valores y el teatro», en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (eds.). *Teatro infantil y dramatización escolar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 97-118.

Toral, C. (1957). *Literatura infantil española*. Madrid: Conculsa.

Bibliografía secundaria sobre los géneros

Angoloti, C. (1990). *Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Arbona Abascal, G. y Garrote Bernal, G. (2006). «La vida como libro: bibliografía genérico-cronológica (1955-2004) y anotada de Antonio Prieto», en Garrote Bernal, G. (coord.). *Antonio Prieto en su texto total*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, vol. 1, pp. 31-60.

Arbona Abascal, G. (2008). *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. Madrid: Arco Libros.

Arregui Barragán, N. (2005). «Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria», *Çédille. Revista de Estudios Franceses*. 1, pp. 2-27.

Ayuso Pérez, A. (2016b). «Víctor Ros, heredero de Sherlock Holmes (2)», *Rinconete*. 15-VI-2017. Recuperado el 8 de noviembre de 2019 de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_16/15062016_01.htm.

Escartín, M. (1988). «El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. 6-7, pp. 189-194.

Eurrutia Cavero, M. (1996). «Literatura y traducción: Problemas que plantea y situación actual», en Martínez, J., Palacios, C. y Saura, A. (eds.). *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 445-457.

García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (2015). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Ediciones Cátedra [1ª ed. 1992].

León Gross, T. (1996). *El artículo de opinión*. Barcelona: Editorial Ariel.

López Hidalgo, A. (1998). «La necrológica, como género periodístico», *Ámbitos*. 1, pp. 89-105.

Martín Vivaldi, G. (1998). *Géneros periodísticos*. Madrid: Editorial Paraninfo [1ª ed. 1973].

Melero Bellido, A. (1981-1983). «El mimo griego», *Estudios Clásicos*. 86, pp. 11-38.

Núñez, E. (1952). «Proceso y teoría de la traducción literaria», *Cuadernos Americanos*. 2, pp. 85-95.

Palomo Vázquez, P. (2002). «La indeterminación genérica en los textos periodísticos de Leopoldo Alas», en García Pinacho, P. y Pérez Cuenca, I. (ed.). *Congreso Internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una Época*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2002, pp. 271-280.

Palomo, Mª. del P. y Núñez Rey, C. (2016). *Bécquer periodista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Palomo, Mª del P. (2018). *Unamuno, ante el silencio de Dios*. Santander: Fundación Gerardo Diego, 2018.

Santamaría Suárez, L. y Casals Carro, Mª. J. (2000). *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid: Editorial Fragua.

Santamaría, L. (1990). *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Madrid: Editorial Paraninfo.

Spang, K. (1996: ed. consultada: 2011). *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.

Bibliografía secundaria sobre el tema

Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S. (2003). «Literatura Comparada y Tematología. Aproximación teórica», *Exemplaria: Revista de literatura comparada*. 7, pp. 239-260.

Pimentel, L. A. (1993). «Tematología y transtextualidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Tomo 41, Nº 1, pp. 215-229.