

LITERATURA Y CINE INFANTIL EN LA ESPAÑA DE LA POSTGUERRA. GARBANCITO DE LA MANCHA (1945)

MARÍA MANZANERA Y ANTONIO VIÑAO

Universidad de Murcia

El 23 de noviembre de 1945 se estrenaba en el cine «Fémina» de Barcelona un film calificado como el primer largometraje español y europeo de dibujos animados en color. Su título era *Garbancito de la Mancha*. Había sido producido por la casa «Balet y Blay», con guión literario de Julián Pemartín, música del maestro Guerrero y realización del dibujante Arturo Moreno.

Dicho estreno fue retransmitido, incluso, por varias emisoras de radio, y la película obtendría un cierto éxito en las pantallas españolas. Aparecieron, además, discos con sus canciones, álbumes de cromos y muñecos de trapo de sus principales personajes¹.

En este artículo analizaremos, primero, los aspectos ideológicos implicados en la producción y difusión del film. Después (en íntima relación con lo anterior), el cuento del mismo título, *Garbancito de la Mancha*, obra de Julián Pemartín, que sería la base del guión y argumento de la película². Otros aspectos relativos a la historia del cine de dibujos animados en EE.UU. y Europa (con especial referencia a España), las técnicas del dibujo de animación, y el film en sí mismo (creación, aspectos artísticos y técnicos, el realizador Arturo Moreno, estructura, secuencias, puesta en imagen y diferencias con el cuento del mismo nombre), fueron ya tratados en otro lugar³.

¹ Véanse los carteles-anuncio insertos en *la Vanguardia*, 23 de noviembre de 1945, *Imágenes*, 31 de agosto de 1945, y *Primer Plano*, 24 de junio de 1945.

² JULIÁN PEMARTÍN: *Garbancito de la Mancha*, Saturnino Calleja, Madrid, sin fecha, ilustraciones de Arturo Moreno. El «nihil obstat» está fechado en 2 de diciembre de 1943, pero el libro no debió aparecer hasta 1945, el mismo año el estreno del film. Al menos así lo indica AURORA D. P. DE ULSAMER en «Julián Pemartín y los niños», *El Libro Español*, t. X, n.º 106, octubre 1966, pp. 619-620.

³ MARÍA MANZANERA: *El cine español de dibujos animados. Su primer largometraje*, tesis de licenciatura, Facultad de Letras, Sección de Geografía e Historia, especialidad de Historia del Arte, Murcia, 1984.

1. PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DEL FILM. ASPECTOS IDEOLÓGICOS Y PROPAGANDÍSTICOS

El film *Garbancito de la Mancha* fue declarado «de interés nacional» y premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. La idea de su realización surgió en la productora «Balet y Blay» hacia 1943 al ver una película que el dibujante Arturo Moreno les ofrecía. En opinión de este último⁴, «Balet y Blay» decidieron producir el primer largometraje europeo y español de dibujos animados en color, para colocar así, en este campo, la industria cinematográfica española tras la estadounidense. Si además el guión se encargaba a un escritor del Movimiento, el gobierno concedería las correspondientes ayudas y permisos de importación de películas extranjeras por encima de lo acostumbrado (dos o tres películas extranjeras por la producción de una española).

Se trataba pues, de hacer una «cosa española, bien española y bien castellana». Para ello se encargó un cuento (es decir, el argumento y guión) a Julián Pemartín, director del Instituto Nacional del Libro Español, escritor, poeta y falangista. Dicho cuento sería después objeto de algunos arreglos y modificaciones, a fin de facilitar su versión cinematográfica. También se le añadirían algunas escenas y «gags», prescindiéndose de otras. La realización del film duró catorce meses.

¿Qué críticas y comentarios tuvo en la prensa de la época? ¿Qué uso propagandístico se hizo de ella? Veamos algunos ejemplos.

La revista cinematográfica *Primer Plano* canalizó buena parte de las informaciones, comentarios y críticas previas al estreno. Las conexiones ideológicas entre la casa productora, Julián Pemartín, y los también falangistas, José Luis Gómez Tello, crítico cinematográfico de dicha revista, y el poeta Adriano del Valle, director de la misma, explican tal circunstancia.

El primer comentario o crítica, por orden cronológico, apareció, sin firma, en *Primer Plano*, el 2 de enero de 1944. Las referencias argumentales proceden más del cuento que de la película (se habla por ejemplo, de tres hadas cuando en el film sólo aparecen dos). Las imágenes que acompañan al texto son fotografías de los muñecos de trapo realizados a partir de los primeros dibujos de Arturo Moreno (incluso, entre ellos, está Barrabás, personaje del cuento que no figura en el film). Creemos se trata, pues, de una noticia semi-publicitaria realizada en los primeros momentos del rodaje. Del texto interesan resaltar, en todo caso, las referencias ideológicas. Se pretende hacer, frente a Hollywood, una película española de dibujos animados. Como se advierte ex-

⁴ Entrevista mantenida en su domicilio de Barcelona, el 24 de abril de 1984.



presamente, «resulta que Blancanieves, contratada por Hollywood, se ha transformado así en una vampiresa, y que las hadas vienen en automóvil. Y eso no». Frente a esta forma de concebir el cine de dibujos animados, «España tenía que incorporar... su sentido más espiritual e idealizador, en el que la realidad, a pesar de todo, sigue siendo una lección». Lección de «valor, camaradería, sacrificio, espíritu cristiano», en la que se «descubre» el «olor de las viejas leyendas..., el carisma del Santo Grial, de la Caballería, de los Amadises». Esta sería «nuestra gran película épica, en la que el alma nacional se unja de todos los mitos metafísicos y cristianos del heroísmo, la fe, la Cruzada, el honor, la Caballería y el sacrificio».

Casi cuatro meses más tarde «*Primer Plano*» publicaba otro comentario o noticia sobre el film⁵, firmado esta vez por Tristán Yuste. Su título era «Garbancito de la Mancha habla para los niños de 10 a 70 años». Las imágenes que enmarcan el texto proceden ya de la película. En inteligente combinación se mezclan referencias a aspectos argumentales y técnicos del film, a sus realizadores, a los estudios, el color, etc. Los aspectos ideológicos afluyen una vez más. La familia de «Garbancito» es «pobre..., pero también cristiana vieja, de lo mejorcito de la Mancha, eso es. Pues unos pergaminos... y un blasón que hay en el portal de mi casa lo testifican» (continúa, pues, la línea ideológico-argumental del cuento). El héroe es definido, además, como un «resuelto paladín de la Razón y de la Justicia».

Otros comentarios o noticias anteriores al estreno del film, revestían un carácter meramente publicitario e informativo⁶.

De las críticas posteriores al film hemos seleccionado varias; unas publicadas al día siguiente del estreno en cuatro diarios de Madrid, (*Ya*, *Informaciones*, *ABC* y *Pueblo*), y uno de Barcelona (*La Vanguardia*), y otras en revistas especializadas (*Primer Plano*, *Imágenes*, *Radiocinema* y *Cámara*) durante el mes siguiente a su estreno en Barcelona o Madrid⁷.

⁵ *Primer Plano*, 24 de abril de 1944.

⁶ *Imágenes*, 31 de agosto de 1945; *Primer Plano*, 21 de octubre de 1945 y 12 de mayo de 1946, este último justo un día antes de estrenarse en Madrid, en el cinema «Palacio de la Música».

⁷ Dado que haremos una síntesis o resumen general de las críticas, destacando los puntos en común y las divergencias, parece necesario indicar previamente las consultadas:

— *Ya*, 14 de mayo de 1946; crítico: Luis Gómez Mesa.

— *Informaciones*, 14 de mayo de 1946; crítico: José de Cueva.

— *ABC*, 14 de mayo de 1946; crítico: Enrique del Corral.

— *Pueblo*, 14 de mayo de 1946; crítico: Ardila.

— *La Vanguardia*, 24 de noviembre de 1945; crítico: H. Saenz Guerrero.

— *Primer Plano*, n.º 292, 19 de mayo de 1946; crítico: J. L. Gómez Tello.

— *Imágenes*, n.º 9, 1 de enero de 1946; crítico: Uno.

— *Radiocinema*, n.º 124, 1 de junio de 1946; críticos: Jesús Bendaña y Luis Gómez Mesa.

— *Cámara*, 1 de junio de 1946; crítico: Antonio Barbero.

Hay un aspecto que resalta la práctica totalidad de la crítica: se trata del primer largometraje de dibujos animados en color español y europeo; gracias a él, España se colocaba inmediatamente después de Estados Unidos, como país productor de este tipo de films. Esta circunstancia, en la que incidían asimismo, como hemos visto, la publicidad y comentarios previos, es motivo de orgullo y justificaba por sí sola el intento, en opinión casi general de los críticos. Casi todos destacan este carácter de prueba, ensayo, experimento o tentativa (por utilizar sus mismas palabras). Frente a unas pocas críticas totalmente elogiosas (*La Vanguardia*, quizás por aquello de haber sido realizada en Barcelona, y *Primer Plano*, donde la identificación ideológica era más fuerte), otras, como *Ya* y *ABC*, están dispuestas a juzgar benévola-mente las deficiencias que observan, teniendo en cuenta que se trata de una primera experiencia, y esperan mejores resultados posteriores. Hay otras algo más duras. Así, para *Informaciones*, hay que atenerse «más a la importancia del propósito que a los resultados obtenidos». Pero en general, el criterio que predomina es el más moderado de *Cámara*: «no hay que mostrarse muy exigentes con este primer ensayo, donde apuntan algunas promesas... y donde no faltan aciertos».

Hay otras coincidencias más o menos generales. Por ejemplo, las referencias a las semejanzas de las aventuras del héroe del film con las del Quijote y caballeros andantes (*Ya*, *Informaciones*, *Pueblo*, *Primer Plano*), los comentarios favorables hacia la música del Maestro Guerrero (*Informaciones*, *ABC*, *Pueblo*, *Radiocinema*), o las alusiones al carácter genuinamente español del argumento y personajes (*Ya*, *La Vanguardia*, *Cámara*).

Las escasas críticas desfavorables se refieren al color y realización (calificados en *ABC* de «desiguales»), o a la falta de humor del argumento y guión (*Informaciones*), aspectos amplia y expresamente elogiados (sobre todo el dibujo y el guión) en otros medios de comunicación. En todo caso, estas deficiencias se achacan a la falta de medios (suplida con ingenio) o al carácter de primera tentativa.

Algunos periódicos y revistas inciden en aspectos concretos, de acuerdo con su peculiar orientación. Así, *Ya* y *El Correo de Andalucía*⁸, ambos de la Editorial Católica, aludían al carácter moralizador o moralmente limpio del film. *Primer Plano*, por su parte, publicaba junto a la crítica habitual de Gómez Tello una entrevista del mismo a José M.^a Blay, productor-realizador del film. En ella se destacaba, expresamente, como con anterioridad había realizado, entre otros films y cortometra-

⁸ La crítica de *El Correo de Andalucía* está tomada del cartel publicitario de la película publicado en *Primer Plano*, el 26 de mayo de 1946.

jes, el documental «La España de hoy», que «obtuvo el apoyo entusiasta de don Miguel Primo de Rivera», y los «primeros metros de celuloide en que se veía la efigie de Franco sobre el fondo de la bandera de España, que se proyectaban en las pantallas de la Zona Nacional», así como su condición de vocal de la Junta Nacional de Cinematografía. *Pueblo* resaltaba lo justificado del galardón de «interés nacional» concedido por el Sindicato Nacional de Espectáculo.

Hay por último un aspecto que precisa ser comentado, aunque al final se convierta en una crítica de la crítica. Cuando se busca una referencia comparativa o influencias, sólo se habla de W. Disney. Nadie alude a las influencias, tan obvias, de los Fleischer⁹. La comparación con Disney es, además, ambivalente; por un lado, representa la perfección, la amplitud de medios, el ideal que no se alcanza. Por otro, como ya se ha señalado, lo extranjero, lo materialista, frente a una línea y tendencia espiritual e idealista, auténticamente española, genuina y propia.

2. JULIÁN PEMARTÍN, AUTOR DEL CUENTO INFANTIL «GARBANCITO DE LA MANCHA»

El jerezano Julián Pemartín Sanjuán fue amigo de los Primo de Rivera y de José Antonio, y uno de los primeros «camisas viejas», fundadores de la Falange andaluza.

Antes de la guerra civil, colaboró en la revista *Acción Española* (versión hispánica de *Action Française* de Ch. Maurras), cuyo primer número apareció el 15 de diciembre de 1931. Dicha revista, en torno a la que se aglutinaba el grupo político del mismo nombre¹⁰, «abrió sus puertas a escritores que posteriormente veremos en las filas de Falange: Giménez Caballero, Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas, Julián Pemartín y Emiliano Aguado, entre otros»¹¹. Su hermano, José Pemartín, formaba parte del núcleo más activo de la revista y del grupo político del mismo nombre, y sería, años más tarde, uno de los principales teóricos e

⁹ Los hermanos Max y Dave Fleischer fueron los creadores de la popular Betty Boop, en 1930. Su mayor éxito fue Popeye, personaje cuyos derechos compraron al dibujante Segar. Sobre Max y Dave Fleischer, véase L. MALTIN: *Of Mice and Magic. A History of American animated Cartoons*, New American Library, New York, 1980, pp. 79-120, LO DUCA: *Le dessin animé. Histoire, esthétique, technique*, Eds. D'aujourd'hui, París, 1982, pp. 103-109, y L. CABARGA: *The Fleischer Story*, Nostalgia Press, 1976, entre otros.

¹⁰ Sobre este grupo político, su ideología y la revista, véase el trabajo de R. MORODO: «Acción Española: una introducción al pensamiento político de la extrema derecha», *Teoría y sociedad. Homenaje al Prof. Aranguren*, Ariel, Barcelona, 1970, pp. 361-396.

¹¹ J. C. MAINER: «Prólogo», *Falange y literatura*, Labor, Barcelona, 1971, p. 21.

ideólogos del «nuevo estado»¹², y, en el campo educativo, del nacional-catolicismo¹³.

El ingreso de Julián Pemartín en Falange y su labor en este grupo político, antes de la guerra civil, han sido descritos por él mismo en libro cuya autoría se reparte con Sancho Dávila¹⁴. Aunque está redactado en primera persona, como si fuera Sancho Dávila quien narrara los hechos de los que había sido protagonista, la doble autoría, las características personales de éste último (más hombre de acción que de pluma), y las inclinaciones literarias de Pemartín inducen a atribuir la narración de los hechos a ambos (aunque sea más extensa la participación de Sancho Dávila, en cuanto responsable de la organización de «Falange» de Andalucía) y la redacción al jerezano.

Sancho Dávila fue expresamente encargado por José Antonio, en 1933, de organizar Falange en Sevilla e «introducir en el Sur la nueva doctrina». Tras los primeros contactos en Sevilla, decide acercarse a Jerez para «reavivar antiguas amistades». Su hombre en Jerez será Julián Pemartín, a quien conocía desde su infancia y con quien había trabado amistad durante su época de estudiante en Madrid, al acudir ambos habitualmente, los domingos, como algunos otros estudiantes jerezanos, «a la mesa del Marqués de Estella», Miguel Primo de Rivera. Pemartín era un «asiduo invitado semanal». Había colaborado, además, con José Antonio, Sancho Dávila y Rafael Saenz de Heredia, en un frustrado intento de provocar un «incidente violento» entre estudiantes, con el fin de romper una de las huelgas universitarias contra la Dictadura de Primo de Rivera¹⁵.

Julián Pemartín no sólo se encargó de la labor de organización y proselitismo en Cádiz, sino que, durante la II República, jugó un papel fundamental en la vida político-parlamentaria del fundador de Falange. Preparó su acuerdo e ingreso electoral en Cádiz con la derecha conservadora, y su campaña en la provincia en 1933, cuando José Antonio, con el apoyo de Ramón Carranza, cacique y líder político derechista, obtuvo un segundo puesto tras José M.^a Pemán, y el consiguiente escaño de diputado¹⁶. Fracasaría, sin embargo, en 1936, en su intento de

¹² JOSÉ PEMARTÍN: *Qué es «lo nuevo»... Consideraciones sobre el momento español presente*, Cultura Española, Sevilla, 1937.

¹³ Véanse, especialmente, *Formación clásica y formación romántica. Ideas sobre la enseñanza*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, y «Los orígenes del Movimiento», *Curso de Orientaciones Nacionales de la Enseñanza Primaria*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1938, pp. 63-84.

¹⁴ SANCHO DÁVILA y JULIÁN PEMARTÍN: *Hacia la historia de la Falange, Primera contribución de Sevilla*, t. I (único publicado), Jerez, 1938.

¹⁵ SANCHO DÁVILA y JULIÁN PEMARTÍN: *Hacia la historia...*, *op. cit.*, pp. 22-24.

¹⁶ SANCHO DÁVILA y JULIÁN PEMARTÍN: *Hacia la historia...*, *op. cit.*, pp. 36-52. Véanse, asimismo, STANLEY G. PAYNE: *Falange. Historia del fascismo español*, Ruedo Ibérico, París, 1965, p.

renovar dicho acuerdo electoral con la derecha gaditana, quedando excluido José Antonio de la coalición o grupo derechista¹⁷.

El libro de Dávila y Pemartín contiene, además, dos referencias significativas para conocer la personalidad de este último.

La primera de ellas se produce con motivo del mencionado «incidente violento» o «choque» con los estudiantes, que, en tiempos de la Dictadura, pretendieron originar José Antonio, Dávila, Saenz de Heredia y Pemartín. Este llegó «en el último minuto de la cita». Poco casi nada por sí solo, pero significativo cuando se pone en relación con esa referencia de Dávila, unas páginas más adelante, a la «indolencia» y distracciones» de Pemartín¹⁸. Evidentemente, este último podía, por sus contactos con la derecha gaditana, constituirse en valedor de José Antonio a la hora de los pactos electorales. Pero no era un hombre de acción, sino antes bien, «un escritor», como lo calificaba Arturo Moreno en la entrevista citada.

Tras la guerra civil, fue nombrado Director del Instituto Nacional del Libro Español (cargo que ocupó hasta su muerte en 1966), y, en 1949, Jefe del Sindicato Nacional del Papel, Prensa y Artes Gráficas.

El Instituto Nacional del Libro fue creado por Orden de 23 de mayo de 1939, (anteriormente, en 1935, se había creado un Instituto del Libro Español), e integrado en la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación. Un Decreto de 19 de abril de 1941 creó el definitivo Instituto Nacional del Libro Español (I.N.L.E.), bajo la dirección de Julián Pemartín, y sucesivas dependencias de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Secretaría General del Movimiento (1943), Ministerio de Educación Nacional (1945) y Ministerio de Información y Turismo (1951). Durante toda esta etapa, y hasta su muerte en 1966, Julián Pemartín fue, pues, el responsable de la política del libro en sus distintas facetas (edición, impresión, difusión, comercialización...) y «artífice» de la Ley de Protección al Libro Español de 12 de diciembre de 1946¹⁹.

¿Cuál fue su obra escrita? Dejando a un lado sus colaboraciones ocasionales en *Arriba*, que «le confirmaron» el sobrenombre de «El oráculo azul», que «le daban sus camaradas»²⁰, su producción literaria ofre-

38, y la versión de J. M.^a PEMÁN y PEMARTÍN (primo de José y Julián Pemartín) en *Mis almuerzos con gente importante*, Dopesa, Barcelona, 1970, pp. 109-112.

¹⁷ SANCHO DÁVILA y JULIÁN PEMARTÍN: *Hacia la historia...*, *op. cit.*, pp. 116-126.

¹⁸ SANCHO DÁVILA y JULIÁN PEMARTÍN: *Hacia la Historia...*, *op. cit.*, pp. 23 y 28.

¹⁹ F. CENDAN PAZOS: «Artífice de una ley», *El Libro Español*, t. X, n.º 106, octubre 1966, pp. 621-623.

²⁰ A. FALCÓN: «Tareas y logros de Julián Pemartín como jefe del Sindicato Nacional de Papel, Prensa y Artes Gráficas», *El Libro Español*, t. X, n.º 106, octubre 1966, pp. 610-615 (referencia en p. 615).

ce tres campos o temas dominantes y alguna incursión al margen de los mismos²¹.

El primero comprende su obra como teórico e ideólogo de Falange española publicada durante los años 40 y 50: *Lecciones elementales de nacional-sindicalismo* (Madrid, 1940), *Teoría de la Falange* (Madrid, 1941), *Almanaque de la Primera Guardia* (Madrid, 1945), *José Antonio* (Madrid, 1953), *José Antonio o Lo que no es* (Madrid, 1959) y *Primera lección sobre el concepto de jerarquía en su valoración falangista* (Madrid, sin fecha).

El segundo, presenta un claro acento regional-local y folklórico-popular. Son obras de una década posterior, la de los 60: *Diccionario del vino de Jerez* (Barcelona, 1965), *Evocación de un artista inmortal: Antonio Chacón* (Jerez, 1965), y *El cante flamenco. Guía alfabética* (Madrid, 1966).

El tercero es más difícil de localizar. Comprende su obra poética, casi toda «de circunstancias» y «dispersa»²², buena parte de la cual permanece todavía manuscrita en manos de familiares y amigos.

Junto a estos tres campos o temas, Julián Pemartín cultivó también la traducción (Las *Obras dramáticas* de la monja germánica medieval Hrotsvitha, en colaboración con Fidel Perrino, editadas por Montaner y Simón en 1958), y escribió dos obras marginales, *El juego de fútbol bizantino* (Madrid, 1949), un breve folleto que contiene el reglamento de un juego «puramente intelectual» que basado «en el conocimiento del deporte, trata de reproducir sobre el tablero» su «belleza y emoción», según se indica en una «advertencia» previa, y nuestro cuento, *Garbancito de la Mancha*.

Importa retener, por último, algunos rasgos de su personalidad y carácter. Y ello a través de sus amigos y panegiristas. Es justamente este punto de vista el que nos interesa. Representa un ideal o manera de ser que se ofrece como modelo. El arquetipo. La imagen que quiere darse ante los demás. Ya veremos cómo se refleja en el cuento.

Nada mejor, para ello, que leer el ejemplar, ya citado, de *El Libro Español*, que se le dedicó, en octubre de 1966, tras su muerte. Amigos y colaboradores (en el I.N.L.E. y en el Sindicato Nacional de Papel,

²¹ En su *Literatura fascista española. 1. Historia* (Akal, Madrid, 1986), J. RODRÍGUEZ-PUERTOLAS sólo alude una vez a Julián Pemartín. En la p. 328, en una nota a pie de página, su nombre figura entre los de «una nómina» de «ensayistas, divulgadores, etc., del pensamiento fascista español», con una sola obra, la ya citada *Historia* de la Falange sevillana, escrita en colaboración con Sancho Dávila. Ello es, cuando menos, incompleto e insuficiente. Por no decir extraño, a la vista de lo indicado y de la producción literaria que se reseña.

²² J. CRUSET: «Julián Pemartín», *El Libro Español*, t. X. n.º 106, pp. 606-607 (referencia en p. 607).

Prensa y Artes Gráficas) recuerdan y lloran al recién fallecido. Unos destacan su amor por la poesía y el ajedrez. Su pasión por la obra perfecta, la «obra bien hecha» (precepto d'orsiano)²³. Otros su elegancia espiritual (aristocracia del espíritu), su señorío, caballerosidad, dignidad y gravedad; la finura y exquisitez para lo cotidiano; la preocupación, incluso, por la minucia y el detalle; su religiosidad (rezo del rosario), hombría de bien, fino sentido del humor, aire quijotesco y carácter escueto y sencillo. Retengamos todos estos rasgos.

3. EL CUENTO INFANTIL «GARBANCITO DE LA MANCHA»

Pese a su difusión, sobre todo mediante la imagen filmica, el cuento *Garbancito de la Mancha* no ha merecido casi la atención de los expertos en literatura infantil. Carmen Bravo-Villasante ni lo menciona²⁴.

Más recientemente, Fernando Cendán Pazos le dedica unas pocas líneas: «Un autor y un personaje peculiar se dieron a conocer en el año 1945, bajo el sello de la Editorial Calleja. Se trataba de Julián Pemartín, que fue el primer director del INLE, y de su obra *Garbancito de la Mancha*, ilustrada por Arturo Moreno, que obtuvo cierto éxito»²⁵. La difusión que alcanzó el film, las características ideológicas del cuento, y en fin, el cuento como tal, creemos le hacen merecedor de una mayor atención. De un análisis específico.

Desde un punto de vista literario, el cuento es una modalidad del género narrativo. La narración es, por su parte, «un género de construcción literaria en que se cuenta algo que ha pasado a alguien en algún lugar»²⁶. El cuento es, pues, un relato o narración susceptible de análisis relativos a su autoría, genealogía o raíces históricas, contextos, estructura interna, influencias, destinatarios, contenido, etc. Este análisis difiere, en todo caso, según abarque un sólo cuento o un número elevado

²³ Con estas palabras caracterizaba E. D'Ors a Julián Pemartín: «Me atrevería yo a escribir que, en lo físico como en lo moral, nuestro Julián Pemartín es un ciprés poblado de pájaros cantores. No tuerce el tronco su grave verticalidad melancólica; no deja que la corte un ramaje ni que la vista una hojarasca. Pero a quién se acerca le salta a los ojos el recuerdo de la poesía y, al oído, su canción» (tomado de J. CRUSET: «Julián Pemartín», *El Libro Español*, t. X, n.º 106, octubre 1966, pp. 606-607, cita en p. 607).

²⁴ Tenemos a la vista dos ediciones de su *Historia de la Literatura infantil española* (la 1.ª de Revista de Occidente, Madrid, 1959), y (la 4.ª de Escuela Española, Madrid, 1979). En ninguna de ellas hemos encontrado alusión o referencia a este cuento.

²⁵ F. CENDAN PAZOS: *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1986, pp. 20-21.

²⁶ J. ROMERA CASTILLO: «Teoría y técnica del análisis narrativo», en J. TALENS y otros: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 114. El autor indica haber tomado la definición de G. Torrente Ballester.

de ellos (lo que permite establecer los elementos o lugares comunes y las modulaciones específicas), y la técnica, método o enfoque predominantemente utilizados²⁷. La cuestión estriba, en último término, en recurrir a aquel método de análisis que haga comprensible el texto o relato, poniendo al descubierto su estructura, elementos, contexto, naturaleza o carácter y sentidos manifiesto y latente.

Aquí nos encontramos ante un sólo cuento. Ello no implica un análisis cerrado en torno a un relato determinado. El cuento, como género narrativo, tiene sus exigencias. Unas características determinadas que permiten definirlo como tal. La secuencialización, estructura, personajes, acciones, etc., presentan influencias o concomitancias con otros cuentos. Un cuento es siempre un cuento, y a la vez, un cuento específico con su contexto y rasgos propios. Para determinar y analizar estos últimos es necesario definir, previa o simultáneamente, los comunes y generales. Incluso hay que distinguir entre nuevos elementos y modificaciones en los elementos comunes, y dentro de estas últimas, entre las modificaciones en el contenido y en aspectos formales (nombre de los personajes, por ejemplo).

El análisis que seguidamente efectuamos del cuento de Julián Pelmartín *Garbancito de la Mancha*, tendrá en cuenta, primero, los personajes o actores, después al narrador y destinatarios, los diferentes contextos (espacial, temporal y socio-ideológico) del relato y autor, y por último, su naturaleza y carácter como cuento fantástico. El contexto ideológico, aunque presente en todos los aspectos señalados, merecerá, como se ha indicado, un epígrafe específico.

Dado que el análisis del cuento requiere la continua referencia y transcripción de diversos pasajes, frases o palabras, se prescinde de indicaciones sobre las páginas en que se hallan. Simplemente, los entrecuillados responden a palabras o frases textuales.

A) *Los personajes o actores*

Los actores constituyen el elemento fundamental en el que se apoya el cuento. Sus características y significación permiten establecer diferentes tipologías o clasificaciones de los mismos.

Garbancito de la Mancha responde a un tipo determinado de cuento en el que, por un lado, está el héroe (nunca o pocas veces los héroes),

²⁷ Los textos clásicos al respecto, desde una perspectiva múltiple (un número elevado de cuentos) y estructuralista, son los de V. PROPP: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1972, *Polémica Claude Levi-Strauss & Vladimir Propp*, Fundamentos, Madrid, 1972, y *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974. Es también básico S. THOMPSON: *El cuento folklórico*, Universidad Central de Venezuela. Ediciones de la Biblioteca, Caracas, 1972.

figura central del relato, y, junto a él, algún animal o amigo/a, y, por otro, su antagonista, un ser malvado, habitualmente repulsivo, que cuenta con poderes o fuerzas extraordinarias. Junto a ambos se alinean, también en oposición, los que ayudan al héroe, y los que le tienden celadas o colaboran con el antagonista. Otros personajes, normalmente sin nombre (la ausencia o no de denominación personal indica, junto a otros aspectos, la relevancia del actor en cuestión), ofrecen un carácter más neutro o marginal, llegando en ocasiones incluso a ser definidos de un modo colectivo, como grupo (profesional o de vecindad, por ejemplo) y no como individuos concretos.

El cuento maravilloso (utilizando la terminología de Propp) ha de incluir, además, seres (animales, humanos o mezcla de ambos) imaginarios, junto a hechos de la misma índole, o atribuir a los seres reales (animales, humanos, inanimados) rasgos o cualidades a medio camino entre la realidad y la imaginación. Los préstamos de personajes, hechos y rasgos, entre unos cuentos y otros, entre tradiciones orales, son una constante en sus raíces históricas, incluso en el presente, así como la consolidación, repetición y favor por algunos de ellos y la desaparición (y reapariciones) de otros.

También suele ser habitual, como sucede en este caso, la presentación inicial al lector de los personajes principales (en *Garbancito* se dedican a ello los cuatro primeros capítulos). Son los siguientes:

— Garbancito de la Mancha, el héroe que se ofrece como modelo a imitar. Es huérfano, rasgo que induce a la identificación con el personaje, a través de la compasión inicial. Ha de resolver, pues, su vida y problemas por sí solo. La ausencia de un contexto familiar, de unos padres, facilita, a la vez, sus posibilidades de acción. No hay sujeción paterna, ni limitación a sus decisiones por autoridad familiar alguna.

A sus virtudes, modo de vida y comportamientos nos referiremos al analizar el contexto socio-ideológico del cuento. Su caracterización heroica es más explícita en el film, así como su papel de modelo o ejemplo. Las primeras frases del film no dejan lugar a dudas: «Hoy nace a la vida de nuestra gloria un nuevo héroe: Garbancito de la Mancha. Un héroe adornado de tan bellas virtudes, animado por impulsos tan altos que va a estar en vuestra memoria como el ejemplo prodigioso que en todos los momentos ambicionaríais simular».

— La cabrita Peregrina, compañera inseparable de Garbancito, que le ayuda en los trabajos del huerto y le acompaña en su viaje al castillo de Caramanca, el gigante, salvándole de ser envenenado por la bruja, la tía Pelocha.

— Sus amigos, dos hermanos, la Kiriki y el Chirili, «hijos de una viuda cuyo marido murió en una guerra lejana», que son raptados por el gigante y rescatados por Garbancito.

— El hidalgo, que vive en una «casona» del pueblo, que compra a Garbancito productos de su huerto, le adiestra en «la equitación y el manejo de las armas», le presta libros de su «copiosa biblioteca», y le aconseja y enseña «la ciencia de la vida que no siempre se puede encontrar en los libros».

— Tres malvados «grandullones», el Pelanas, el Pajarón y el Manazas, que envidian «las cualidades y méritos de Garbancito», y que, además, son «perezosos, díscolos y arteros», y aficionados a «los binees ajenos». Los tres son, en el pueblo, los rivales de Garbancito a quien acechan de continuo.

— Las tres hadas (en el film sólo dos). El Hada Mágica, en quien reside la fuerza y el poder, que entrega a Garbancito la espada con la que vencerá a Caramanca. El Hada Saludadora, que con sus «ungüentos, secretos y bálsamos misteriosos» cura «las heridas recibidas en buena lid, las llagas y dolencias de los enfermos desvalidos y resignados». Y, por último, el Hada Parlanchina, mediadora entre los humanos y las otras dos hadas, a quienes transmite las «necesidades e intenciones» de los primeros.

— El gigante Caramanca, antagonista de Garbancito, sanguinario y cruel, que persigue a los niños y maltrata a las personas. Se le describe como un gigante real, no fantástico o imaginario, fuerte, de voz potente y dientes afilados, «indicio seguro de que se alimentaba con frecuencia de carne humana».

Dispone de un séquito de «monstruos sanguinarios» (por ejemplo, el cocodrilo contra el que lucha Garbancito), y un fuerte carro, arrastrado por dos bisontes (único animal capaz de soportar el peso del gigante), con «dos inmensas cuchillas de acero» en los costados, que asolaba los lugares por los que pasaba.

— Los dos servidores de Caramanca, la tía Pelocha, su ama de llaves y cocinera, bruja hábil en el disfraz, la imitación y el engaño para «atraer a las incautas víctimas», y Barrabás, en otro tiempo herrero, dedicado al saqueo y la violencia tras cometer un crimen no purgado, que fabrica «sañudas armas» y «artefactos diabólicos».

Junto a estos personajes, todos con su nombre propio, a excepción del hidalgo, hay otros secundarios (en cuanto a los hechos relatados) definidos por su profesión (el cura del lugar, los arrieros, el posadero, el leñador y su compañero) o circunstancia (la madre de Kiriki y Chirili, el caminante, el pobre jorobadito, el jinete), y alguna referencia a grupos colectivos (los vecinos o niños del pueblo, «los varones más graves del lugar»).

B) *Narrador y destinatarios*

Todo relato tiene un narrador y unos destinatarios. El primero suele coincidir, en los cuentos, con el autor (aunque también puede serlo un tercero imaginario o alguno de los personajes). Los destinatarios de los cuentos infantiles se supone, en principio, que son los niños, categoría incierta y no fácil de definir. Pueden ser también los adolescentes y jóvenes, según las épocas y momentos. Nada se opone, además, a que atraigan y sean leídos por adultos. Pero, en lo esencial, el cuento es el género por excelencia de la literatura infantil. Incluso, no es extraño que el narrador haga explícita tal orientación, con frases que pretenden atraer la atención del lector: «¿Y sabéis qué sucedió?», «imaginaos queridos niños», etc. En *Garbancito* no podían faltar estos recursos narrativos.

La cuestión de los destinatarios plantea, de inmediato, la del estilo y vocabulario. El estilo de «*Garbancito*» pretende acercarse a una determinada concepción de nuestra literatura clásica del Siglo de Oro. Pretende ser sobrio y directo. El vocabulario también. Muchos términos, objetos, características de los personajes y situaciones guardan claras analogías o están tomados de *El Quijote*. Podría cuestionarse sobremanera el grado de adaptación del cuento al vocabulario infantil. Hay frases que desde luego creemos que les serían ininteligibles²⁸.

El problema que subyace en el estilo y vocabulario de la literatura y cuento infantiles es, en último término, el de las relaciones entre cultura oral y cultura escrita. Los cuentos tienen sus raíces históricas en la tradición oral. Los cuentos son, valga la redundancia, para ser contados. Si van destinados a un público exclusivamente infantil parece que deberían ser escritos tal y como son narrados. Los elementos añadidos, al darles forma escrita, deben continuar esa línea original del cuento y no desvirtuarla, primando a los personajes (diálogos) sobre el autor (narración).

La relación del autor-narrador con el lector, a través de los hechos relatados, puede ofrecer diversas modalidades, según la intensidad presencial del narrador. Su exceso favorece el relato, supuestamente objetivo, desde fuera. Su debilidad, por el contrario, da más extensión a los diálogos y narraciones efectuadas por los personajes. El grado de presencia del narrador guarda relación, asimismo, con los modos o maneras en que se produce. La monopolización del relato por el narrador implica

²⁸ Un solo ejemplo: «Porque habéis de saber que éste (Chirili), con tan rara habilidad la tañía (la flauta), que además de arrancarle armoniosas tocatas, sabía utilizarlas como medio de comunicación y de mensaje; y habiendo concertado una clave de tonos y de arpeggios, podía enviar a sus amigos, desde largas distancias, los más diversos y musicales telefonemas».

habitualmente una visión desde el presente. Todo es contado por quien ya conoce lo acaecido y, en consecuencia, el final de la historia. Puede, incluso, adelantar acontecimientos o preparar al lector para ellos. Dicha presencia y condicionamiento son más débiles cuando el narrador va descubriendo los hechos a la vez que el lector o los personajes. O, al menos, cuando finge hacerlo así.

Garbancito tiene, en este punto, una estructura clásica. El narrador conoce de antemano lo sucedido y se dispone a contarlo. Los diálogos (técnica que acerca los hechos al presente y los personajes al lector) son por ello escasos, y la narración (que los aleja) ocupa la mayor parte del cuento. El autor-narrador condiciona el relato impregnándolo, de un modo explícito, con su visión del mundo e ideología. Es cierto que recibe influencias y toma prestados elementos y aspectos comunes a otros cuentos, pero más que estos últimos, aquí lo determinante son los diferentes contextos desde los que el autor elabora el cuento, y desde los que narra los acontecimientos que allí se refieren. Estos son los puntos que corresponde examinar ahora.

C) *Contexto espacial*

Uno de los elementos clave para la comprensión de un relato es el espacio físico en el que se producen los hechos narrados. Implica, en primer lugar, una elección entre varias posibilidades. El autor ha de situar la narración, el cuento en este caso, en un espacio determinado. Puede ser un espacio más o menos explícito o implícito, real o imaginado, único o variado (lo que hace posibles las contraposiciones), temporal o intemporal (aspecto que analizaremos en el epígrafe siguiente).

En *Garbancito* el factor espacio, explícito y definido, es real (con matices que precisaremos), variado y localizado temporalmente.

La multiplicidad de espacios hace necesaria su clasificación y confrontación. En *Garbancito* hay un espacio principal, el pueblo, donde reside el héroe, y otros secundarios. Dos de ellos claramente definidos y contrapuestos: el valle, donde viven las hadas, y la serranía o montes abruptos donde se halla el castillo de Caramanca. Otros espacios revisiten un carácter episódico (el encinar, cercano al pueblo, donde el gigante rapta a los dos amigos de Garbancito) o itinerante (el camino que recorre Garbancito en su marcha hacia el castillo del gigante, para liberar a sus amigos, en el que se insertan dos hábitats definidos, donde pasa las dos noches del trayecto: la venta y la choza).

El pueblo, espacio-eje del cuento, está claramente explicitado y definido en cuanto a sus características y ubicación geográfica. Se trata de «un pueblecito de la Mancha, esa región que se extiende por el centro

de nuestra Patria». La acción se sitúa pues, en España, y dentro de ella, en la Mancha²⁹. Es, además, un pueblo pequeño en un medio rural y agrícola. La opción es el resultado de dos rasgos ideológicos: el ruralismo, con todo lo que ello implica de aversión a la ciudad (expresión del mal), conservadurismo, tradición y visión idílica del trabajo agrícola, y la búsqueda de analogías con *El Quijote*, uno de los puntos de referencia básicos y expresos del cuento.

Los dos espacios secundarios, el valle de las hadas y las agrestes montañas, donde habitan Caramanca y su «siniestro séquito», están situados no muy lejos del pueblo. El valle «a varias leguas». Las montañas están «próximas». Se trata en ambos casos de ubicaciones no muy definidas, pero diferentes. El valle parece estar más cerca del pueblo que el castillo de Caramanca. Garbancito emplea al menos dos días en llegar a este último. No se trata tanto de una cercanía física, cuanto de una más fácil accesibilidad, consecuencia de lo contrapuesto de ambos lugares.

El valle, en efecto, es «espacioso y escondido...», todo de verde yerba tapizado, en cuyo fondo dormían unas lagunas apacibles, rodeadas, de altos árboles, que ofrecían al caminante o al soñador mullidas parcelas de perfumada sombra», con un aire «sutil y embriagador» y una «blanda brisa» perceptible «a través de las ramas llenas de pájaros». Una visión idílica, misteriosa y relajante a la vez, de un espacio real e imaginable.

Las montañas donde habita Caramanca son, asimismo, reales. Hay referencias claras a su ubicación geográfica. En la venta, que se sitúa en «el camino de Andalucía», uno de los arrieros alude a Sierra Morena, si bien en un contexto de chanza o burla hacia Garbancito³⁰. En la choza, el caminante se confiesa «extraviado por estas montañas» y «busca quien le oriente hacia las tierras de Córdoba». Al describir a Caramanca, en las páginas iniciales, se indica que había construido «su guarida fuera ya de la región donde vivía Garbancito, en una agria serranía que lindaba con el límite meridional de aquella». El autor ha ubicado a Caramanca y su séquito en Sierra Morena, espacio tradicionalmente asignado a los bandoleros que desvalijaban al viajero que pasaba a Andalucía desde Castilla, y lugar que infundía temor e inseguridad.

La morada del gigante y su entorno se definen también con rasgos exagerados, pero imaginables o posibles, contrapuestos a los del valle de las Hadas. Ya hemos señalado como Garbancito emplea dos días a pie para llegar hasta ella. Lo «fragoso» de la «serranía» le obliga a dar un

²⁹ Evidentemente, era una opción significativa. Como expresó Arturo Moreno en la referida entrevista, (y como hemos indicado) se pretendía hacer «una cosa española, bien española y bien castellana».

³⁰ «¿A dónde irá Don Presumido? Sin duda contra el turco que habrá desembarcado por Sierra Morena...».

«fatigoso rodeo», en el que «la pendiente y aspereza del camino se multiplicaban a cada paso». Tras trepar y pasar «la primera barrera de montañas», llega a un valle «de donde arrancaba el macizo entre cuyas cumbres se escondía el imán de sus pasos». Al siguiente día, tras dormir en la choza ha de seguir «un oculto sendero» y caer en la trampa de la tía Pelocha, que le hace seguir un camino equivocado, «escarpado y tortuoso». La «fortaleza de su adversario» se halla en un «picacho de granito», y posee en la base varias puertas idénticas con trampas todas ellas menos una. Las dependencias se han construido en el interior de «la piedra berroqueña». El acceso a ellas sólo es posible por unas escaleras construidas en «la desnuda piedra casi vertical». El castillo es una «cárcel de roca» en la que «los huecos irregulares que hacen el oficio de ventanas» se hallan «guarnecidos por barrotes como troncos de árboles».

D) *Contexto temporal*

El eje temporal de un relato posee una triple perspectiva. Una es la del tiempo del autor, la época y edad en lo que lo escribe. Otra es la del tiempo o época en que transcurre. Otra, por último, es la del tiempo del relato en si mismo, la duración de los hechos narrados y su estructura y encadenamiento temporal (lineal, con vueltas atrás, anticipaciones, superposiciones).

En primer lugar, el tiempo del autor.

Garbancito debió escribirse hacia 1943 (ya se ha indicado que el «nihil obstat» se concedió el 2 de diciembre de 1943). Es decir, cuatro años después de terminar la guerra civil y en plena II guerra mundial. La ideología educativa dominante en España era la que se ha denominado «nacional-catolicismo». En ella confluían (y a veces se oponían) rasgos falangistas y católico-conservadores. El Imperio perdido y la Contrarreforma constituían los ideales míticos propuestos. Mitad monjes, mitad soldados, era la máxima que sintetizaba esta conjunción ideológica. El autor se inserta de lleno en ella.

En segundo lugar, el tiempo o época en que transcurre el relato.

No hay una mención específica, pero sí referencias que permiten situar los hechos en un tiempo determinado. No transcurre ni en el futuro (utopía, ciencia ficción o anticipación), ni en el presente. Ni siquiera en una época cercana o inmediata. El cuento se inicia con una clara referencia al pasado: «Hace ya bastante tiempo, cuando los hombres aún no habían inventado la luz eléctrica, ni el teléfono, ni los automóviles». Una época pre-industrial, definida, por su relación con el proceso de industrialización, de modo negativo, más que por sus características específicas, como una faceta más de esa ideología rural-agrícola que

impregna el cuento, tan típica, por otra parte, de los libros de textos y de lecturas escolares del tiempo del autor.

Hay, además, otras referencias indirectas. Está la vestimenta, tanto en el texto (jubón, capa, chupa) como en las ilustraciones. Hay alusiones significativas al «turco», a medidas (leguas), objetos («a un tiro de ballesta»), y a profesiones (arrieros). Y sobre todo, el estilo, que calificaríamos de «castellano viejo», el vocabulario y la búsqueda intencionada de analogías y empleo de expresiones de *El Quijote*. Todo contribuye a situar los acontecimientos narrados en esa España Imperial que constituye el paradigma del nacional-catolicismo, o al menos, a centrar el tiempo de la acción en torno a dicho período.

En tercer lugar, la dimensión diacrónica del cuento en sí mismo, su duración, orden y estructura temporales.

Predomina la narración lineal. No hay vueltas atrás, anticipaciones o superposiciones de secuencias diferentes. Incluso son raras las ocasiones en que se narran por separado acontecimientos simultáneos. Por ejemplo, cuando la tía Pelocha transmite a Caramanca las intenciones de Garbancito, sus preparativos para hacerle frente y el poder mágico de su espada. Esta secuencia, simultánea a las que le acaecen a Garbancito en su marcha hacia el castillo, se narra independientemente (en el mismo capítulo o en capítulos diferentes) de estas últimas.

Los hechos narrados transcurren a lo largo de cuatro o cinco días (no están claramente definidos los días cuarto y quinto). El cuento consta de diecinueve capítulos, cada uno de los cuales no incluye más allá de una o dos secuencias de acción. Los cuatro primeros se dedican a la presentación de los personajes. El resto, al relato de los hechos, según la siguiente distribución:

a) Primer día (capítulos V y VI).

Se narra la lucha de Garbancito, en el pueblo, contra los «grandullones» en defensa de «un pobre jorobadito», y como las hadas, una vez malherido, le asisten y ayudan a restablecerse.

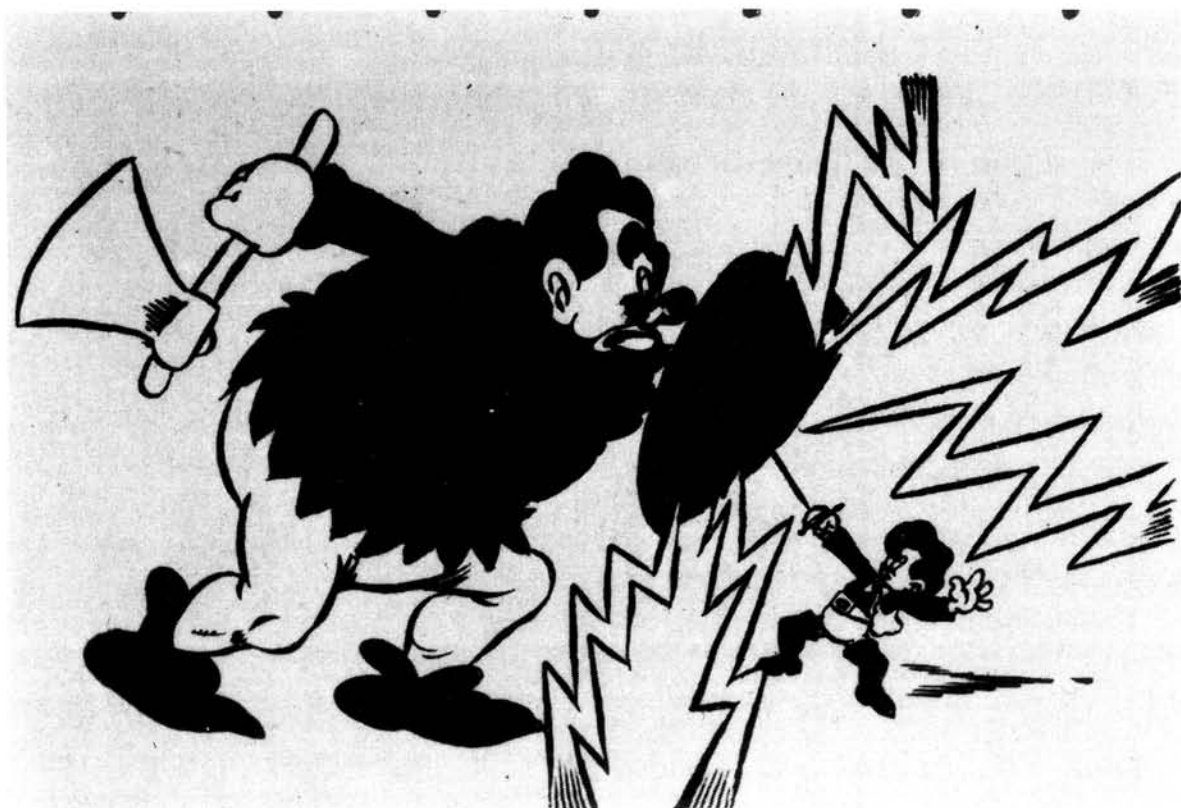
b) Segundo día (capítulos VII, VIII y parte del IX).

Garbancito, al día siguiente, se entera del rapto de sus dos amigos Kiriki y Chirili, por Caramanca, y decide liberarlos. Recibe la espada del Hada Mágica y visita al hidalgo para recibir sus consejos. Inicia la marcha hacia el castillo de Caramanca y, al anochecer, llega a una venta. Allí cena con unos arrieros, a los que cuenta sus propósitos, y duerme.

c) Tercer día (parte del capítulo IX, el capítulo X y parte del XI).

Garbancito reemprende la marcha. Dejándose llevar «por injusta cólera», ataca, espada en mano, a un indefenso perro que le echa el dien-

te a su comida. La espada se ablanda y se tuerce perdiendo su encantamiento. Para que recobre su vigor y poder, Garbancito ha de realizar una buena acción. Esperando la recompensa, ayuda a una oveja herida, sin que la espada vuelva a su estado anterior («la virtud por el premio no es oro puro»). Ello sólo sucede cuando nuestro héroe da parte de su escasa comida a un «caminante menestero», sin pensar en las consecuencias favorables de su buena acción. Continúa después su camino, ya entrada la noche, hasta llegar a la choza de un leñador, donde duerme.



d) Cuarto día (parte del capítulo XII, capítulos XIII a XVI y parte del XVII).

El caminante, al clarear el día, salva a Garbancito del ataque del leñador, que planea asesinarlo para quedarse con su bolsa. Reemprende nuestro héroe el camino. Engañado por la tía Pelocha, cae por un barranco y lucha con el cocodrilo gigante. Llega al castillo y, transformado en garbanzo (uno de los poderes concedidos por el Hada Mágica), logra entrar en él, en una bolsa de la mano de la tía Pelocha. Lucha con el gigante, a quien da muerte, y salva a sus dos amigos. Emrende los tres el camino de vuelta al pueblo, parándose a descansar en la venta, donde el posadero envía un jinete al pueblo para llevar la «venturosa nueva».

Obsérvense aquí, en este punto, dos indefiniciones o contradicciones temporales. Por un lado, nada se dice sobre si Garbancito y sus amigos duermen o no en la venta. Sólo se indica que «pararon» a descansar en ella. La lógica temporal del relato haría necesaria una parada nocturna en la venta, pero ello rompería el ritmo de la narración y alargaría el momento de la llegada al pueblo. Por otra, se hace en un día el recorrido de ida, desde la choza al castillo, y la vuelta desde el castillo a la venta, cuando desde la venta a la choza Garbancito había empleado anteriormente un día completo, desde el alba hasta bien entrada la noche. Se trata, evidentemente, de un recurso narrativo que acorta el tiempo, prescinde de referencias que no aportan nada nuevo y lleva al lector directamente, junto con los tres amigos, hasta el pueblo.

e) Quinto día (parte del capítulo XVII).

Garbancito y sus dos amigos, tras detenerse en la venta, llegan al pueblo donde son recibidos triunfalmente.

En realidad, como se ha indicado, todo transcurre como si sucediera a lo largo de un mismo día, el cuarto. Este quinto día no está definido o marcado por indicación alguna sobre la llegada de la noche o el hecho de dormir. La lógica temporal se sacrifica a la lógica y fuerza narrativas. El lector no atento a la dimensión temporal de los hechos narrados no advertirá o pasará por alto esta contradicción o indefinición.

E) *Realidad y fantasía en Garbancito*

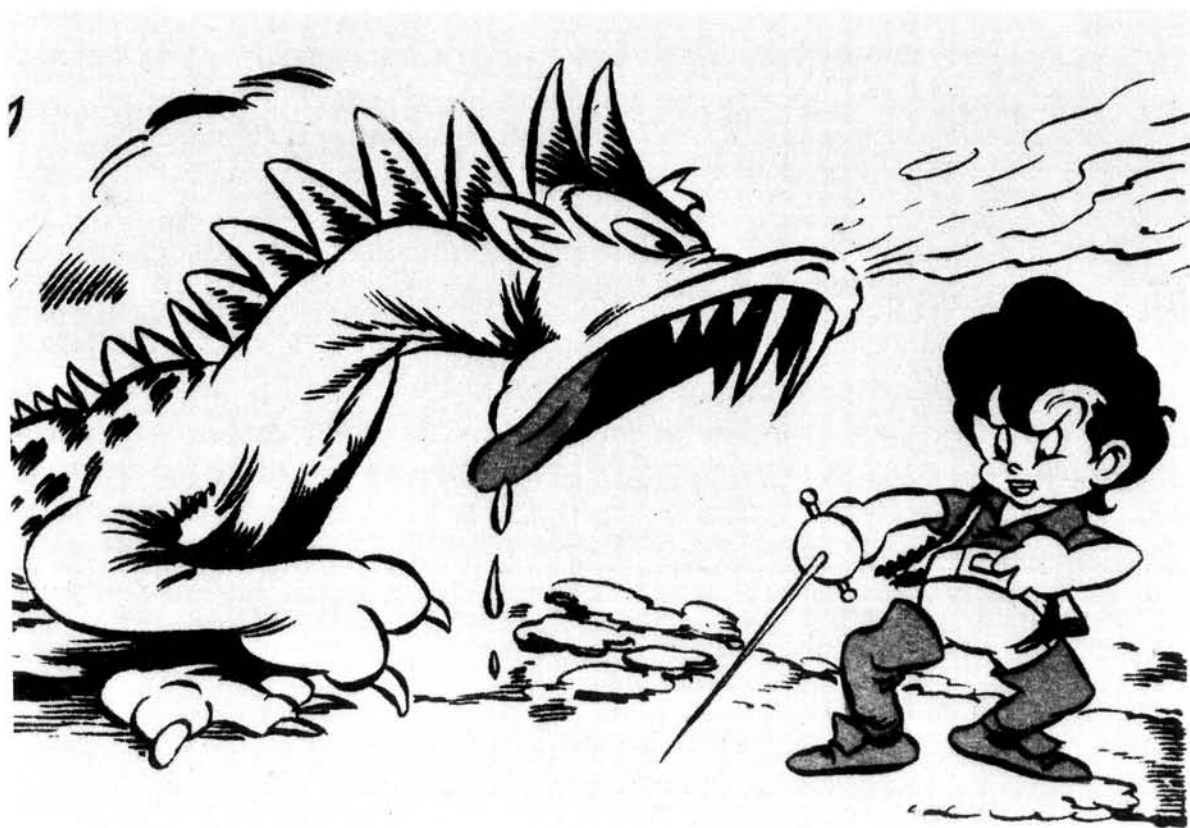
¿Entra *Garbancito* en la categoría de cuento fantástico o maravilloso? A primera vista, parece que tomados de la literatura clásica infantil, tiene todos los ingredientes para ello. Hay personajes imaginarios: el gigante (¿cómo no recordar los cuentos de «el sastrecillo valiente», «Pulgarcito» y «Hansel y Gretel?»), las hadas, el cocodrilo-dragón, la bruja. Hay también elementos y objetos (naturales o artificiales) de índole fantástica, como la espada (y su opuesto, el escudo del gigante); otros, con una cierta dosis de irrealidad y misterio, como el bosque de las hadas o el castillo de Caramanca. Hay asimismo, secuencias sin duda mágicas, maravillosas o irreales en las que intervienen dichos personajes o los referidos elementos.

El grado de irrealidad es, sin embargo, diverso. Las hadas son, por ejemplo, personajes típicamente fantásticos, repescados para la literatura infantil por los hermanos Grimm (y antes por Perrault) en una época romántica de revalorización del mundo medieval y oriental³¹. Son per-

³¹ B. HURLIMANN: *Tres siglos de literatura infantil europea*, Juventud, Barcelona, 2.ª ed., 1982, p. 53.

sonajes divinos, divinidades paganas, cuyos poderes mágicos encuentran su contrapunto en las artes también mágicas de las brujas. No hay, usualmente, confrontaciones directas entre ambas, sino a través de otros personajes, normalmente los antagonistas, a los que ayudan con poderes o armas extraordinarias.

El gigante-ogro es, asimismo, otro personaje fantástico. Pero, en *Garbancito*, así como la presencia de las hadas se rodea siempre de un halo difuso y misterioso (la «blanda brisa», un aroma «sutil y embriagador», una «fragancia desconocida», la misma forma poética a través de la cual se expresan, etc.), se intenta hacer lo más real posible al gigante, a fin de acrecentar el temor en el lector infantil.



Caramanca, el gigante, es «real y verdadero». En algunos libros «fantásticos y mentirosos» se dice que «este gigante era tan alto que su cabeza llegaba a las nubes y con dos pasos podía atravesar media España... Los documentos más fidedignos... nos dicen tan sólo que rebasaba la altura de una lanza; que su fortaleza era mucha, ya que podía arrancar un árbol robusto de un solo tirón; y que su voz era tan potente que se dejaba oír a varias leguas de distancia sobre el huracán..., que sus dientes eran afilados cual los de los lobos y chacales, indicio seguro, como su extraordinario vigor, de que se alimentaba con frecuencia de tierna carne humana».

No es, obviamente, la descripción de un ser habitual. Pero sí existe un claro intento de hacer lo más real posible el personaje, como recurso narrativo, asegurando la existencia de documentación escrita y negando las exageraciones al respecto.

Este equilibrio y mezcla entre lo real y lo fantástico, usual en la literatura infantil, no es sólo cuestión de matices y grados. Constituye una de las claves para comprender su naturaleza y carácter.

Lo imaginario y fantástico pueden estar explícitos o implícitos, definidos o ser consecuencia de la indefinición o ambigüedad. Lo imaginario-explícito está indicado, de forma expresa, por el autor en el relato. Lo implícito-definido es sugerido y recreado por el lector, que engañado, o dejándose engañar, cree estar elaborando por sí mismo tales aspectos. En último término está siempre, además, la fantasía e imaginación del lector, que se añade y modifica la del relato. La habilidad del autor reside en dejar cabos sueltos y aspectos nebulosos o misteriosos, a manera de cebos, por los que corra, sin límite, la imaginación del lector.

En *Garbancito* la mezcla de elementos fantásticos y reales se decanta hacia estos últimos. Hay un excesivo realismo, como hemos indicado, en su condición espacial, temporal y social, consecuencia de la finalidad didáctico-ideológico-moralizante del cuento. Es, por ello, un acierto de las ilustraciones y del film haber acentuado los aspectos fantásticos (el gigante es, por ejemplo, más gigantesco de lo que se indica en el cuento) e intemporales (en los personajes, elementos inanimados y fondos), sin ceñirse al paisaje real del espacio acotado en el cuento. La influencia de otros films en la representación de personajes (gigantes, hadas, brujas) y elementos (castillos, bosques, pueblos) da a la película un aire más fantástico que al cuento. En contrapartida, la materialización iconográfica de personajes y ambientes limita la imaginación del espectador, que es sustituida por la del dibujante. En el cuento las limitaciones proceden de la intención de dar verosimilitud al relato. En el film, de sus características propias como medio de expresión artística. Sólo que, en este último, el dibujante ha acentuado aspectos maravillosos y fantásticos que en el cuento difícilmente podría recrear un lector imaginativo.

F) *Contexto socio-ideológico*

Ya nos hemos referido al contexto espacio-temporal (la España de los años 40) en que se elabora el cuento, así como a la adscripción ideológico-política de Julián Pemaín, su autor. ¿Hasta que punto son evidentes, en el cuento, un contexto y una adscripción, que, al ser acordes, se refuerzan? No olvidemos que estamos ante un cuento, no ante

un ensayo o libro de intencionalidad política directa, o sobre cuestiones ideológicas. La intención del autor era, presumiblemente, hacer un cuento que atrajera y gustara a los niños (de aquí el recurso a lo fantástico e imaginario, y los elementos de tal índole, tomados, con variantes, de otros cuentos infantiles), y que, a la vez, les adoctrinara y moralizara, a través de un modelo heroico y ejemplar. La presencia de lo fantástico no tenía que llegar, en todo caso, al extremo de poner en entredicho este último objetivo. De aquí que, una y otra vez, se esfuerce el autor en hacer reales o posibles tales aspectos maravillosos. De aquí, esa clara y definida ubicación temporal y espacial del relato. De aquí, por último, que se propongan modelos de conducta a seguir o evitar, y los repetidos juicios de valor acerca de los buenos y malos comportamientos.

Junto a este objetivo, casi confundida con él, subyace toda una concepción del mundo y de la vida, una ideología siempre latente y, en ocasiones, manifiesta. Consecuencia de ella es la ubicación social del relato, de sus personajes y de los hechos narrados, la estructura social desde la que los personajes actúan e intervienen en la historia, y en la que los hechos tienen lugar. El carácter imaginario o maravilloso del cuento (como género narrativo) hace difícil su ubicación en contextos temporales, espaciales y sociales determinados. Les confiere un cierto aire de irrealidad. No se trata, evidentemente, de relatos neutros. Lo que sucede es que los aspectos ideológicos son más difícilmente aprehensibles a través del análisis de sus dimensiones temporal, espacial y social. Todo es más sutil y requiere otras técnicas de aproximación. Sin embargo, cuando lo fantástico e irreal ceden ante exigencias ideológicas y moralizadoras más directas y explícitas, el análisis del tiempo, espacio y estructura social del relato, de un tiempo, espacio y sociedad más reales y concretos, muestran, sin velo alguno ni vacilación, las pretensiones e ideología del autor.

A los aspectos temporales y espaciales del cuento ya nos hemos referido. Aquí, seguidamente, analizaremos su dimensión social e ideológica (de la que algunos rasgos ya han sido entrevistados) a través de varios aspectos significativos.

a) *El héroe*

El héroe concentra, en torno a sí, un alto grado de ideología. Garbancito es, primero, un pequeño propietario rural. Posee, heredada de sus padres, «honradísimos labriegos», «una casita con un huerto, no muy extenso» y ganadería «menuda» (aves de corral, conejos). La casita y huerto se hallan en un «pueblecito». Obtiene lo necesario para vivir

del huerto y animales que cría, y de la venta de sus productos entre los «vecinos del lugar y haciendas de alrededor». Es, pues, casi autosuficiente en una pequeña comunidad rural autosuficiente. La estructura socioeconómica y productiva por la que se opta, proponiéndola como modelo, es la del pequeño propietario agrícola. No la agricultura o ganadería extensivas. Tampoco la del jornalero asalariado y eventual. Desde luego, nunca la industria o la ciudad. Tras el modelo propuesto subyace una ideología agraria, tradicional, y una situación productiva casi inexistente: el regadío de escasa extensión en una zona de predominio del secano (haciendas). Esta es la reforma agraria del Movimiento: regadío y pequeños propietarios agrícolas. La ideología que mantendrá el Instituto Nacional de Colonización y que dará lugar, en las décadas de los 50 y 60, a la construcción de nuevas y pequeñas poblaciones agrícolas.

¿Qué cualidades y virtudes se atribuyen a este «modelo en vida y hazañas»? La «laboriosidad» y el «amor al trabajo» van unidas a la opción socioeconómica descrita. La «alegría» y la «generosidad» son su consecuencia. En los demás, niños y mayores, despierta «admiración» y «afectos». Sólo es envidiado y odiado por aquellos «que veían en sus cualidades y conducta una callada acusación de los propios defectos y vicios».

Físicamente, el «trabajo cotidiano al aire libre» y los juegos con sus amigos en el campo le habían hecho «crecer robusto y alegre». Intelectualmente, su «afición por las lecturas y el estudio», y las «lecturas escogidas» sobre «santos», «héroes... hazañas y empresas elevadas y hermosas», enriquecían «su natural despejado y bondadoso».

Garbancito, sobre todo, es un «buen cristiano». Inicia el día «con una fervorosa oración a Dios» («oraciones de la mañana») y da «gracias al cielo», junto con sus dos amigos, tras vencer al gigante y huir del castillo. Al retorno, decide que se doblen «el número de cirios en el altar de Nuestra Señora», con el dinero que costaría el marco de oro para el pergamino donde constan los títulos y honores que el Concejo le concede por su acción.

Pero, en Garbancito hay algo más que un modelo infantil. O si se refiere, junto al modelo socioeconómico y moral descrito hay todo un contexto ideológico, el de una supuesta España Imperial, que supera los aspectos cotidianos y los hechos mismos, dando a la figura del héroe otros matices y perspectivas.

En primer lugar, hay otras facetas en Garbancito. Así, por ejemplo, tras reponerse del ataque de los «grandullones» gracias a la ayuda del Hada Saludadora, sale decidido al día siguiente a «darles su merecido». Más tarde, en la venta, ante las «pullas» de un arriero, ante la provocación, se muestra un tanto chulo y bravucón. Responde, no se

achanta, da la cara y está dispuesto a hacer uso de la violencia: «Si queréis, podemos compartir este reposo en buena paz y alegre compañía... pero si lo preferís del otro lado, decidlo también y veréis que pronto pasamos de las burlas a las veras...».



Por otro lado, el rescate de sus amigos constituye una acción bélica. Antes de emprender el camino, cambia su vestimenta campesina por ropas «de aspecto militar», que transforman al «modesto labradorcillo en un pequeño, pero arrogantísimo soldado de los ejércitos de España». El hidalgo le instruye, asimismo, en «el plan de campaña a seguir». En el camino de vuelta, tras vencer al gigante, Chirili, el amigo de Garbancito, va tocando con su flauta una «briosa marcha militar». Este es otro Garbancito, otro modelo en el que las virtudes y cualidades del pequeño propietario rural dejan paso a las del soldado, español por supuesto, donde la vida se entiende como milicia, servicio y sacrificio.

En definitiva, Garbancito aquí, en esta secuencia, refleja los modelos de comportamiento propuestos por Julián Pemartín en su *Teoría de la Falange*, libro dos años anterior al cuento.

Tres son para Pemartín los «preceptos fundamentales» de la «Moral de la Falange». El primero es el de «Servicio» en el «cumplimiento de

una gran empresa». Servicio que se debe estar siempre presto a cumplir sin esperar recompensa. Es la moral del deber por el deber³². El tercero (dejamos fuera el segundo precepto, el «Imperativo Poético») es la «Disposición Combativa», una «peculiar actitud ante el empleo de la violencia», recurso lícito «cuando se ofende a la Justicia o a la Patria» o «cuando se emplea por un ideal que la justifique». En consecuencia, «el falangista... debe estar dispuesto a adoptar la violencia, bien como *precisa*, por ser el único camino de un objetivo necesario o conveniente, o bien como *edificante*, porque una ofensa exija fulminantemente el ejemplo o la reparación». De este último tipo es la respuesta de Garbancito al arriero. Del anterior, la emprendida contra el gigante raptor de niños. De ambas, ese «aire de milicia» que impregna los comportamientos del Garbancito-héroe³³.

La figura de Garbancito tiene todavía otras connotaciones. «Caballero y andante» y «manchego de pro» son los adjetivos que recibe de ese «coro suavísimo, pero invisible» que acompaña la «briosa marcha militar» que toca Chirili, en el camino de vuelta al pueblo. En una de las secuencias primeras, además, defiende a un desvalido, un pobre jorobadito, de los ataques de los tres grandullones, quedando por ello malherido. En ese desdoblamiento quijotesco del cuento (el hidalgo y Garbancito) las analogías son demasiado evidentes.

Pero lo quijotesco no es sólo una analogía semántica, física (en el caso del hidalgo) o de comportamientos (en el caso de Garbancito). Lo quijotesco es la España Imperial, la única que merece el nombre de tal, y su vocación o destino: la lucha en solitario, ella sola, frente al mal (la reforma protestante en los siglos XVI y XVII, el comunismo en el XX). Es la lucha de Garbancito, él sólo, sin ayuda de los vecinos, frente al gigante. Es la «Moral de Servicio» la que le empuja. Pero no sólo es su voluntad la que cuenta. Al decidir enfrentarse al gigante no hace sino cumplir «los designios del cielo» que le han elegido para tal «empresa». Por ello, para ello, ha recibido «ayuda y elementos extraordinarios». Por ello, tiene «confianza en Dios», que «al final siempre concede la victoria a los que defienden las causas buenas...». Garbancito cumple una misión divina. Es el instrumento de Dios para hacer frente al mal. Garbancito es la España Imperial, que «tras haber realizado la empresa universal de rechazar por Occidente el peligro islámico, *por su sentido de catolicidad, de universalidad, ganó... al mar y a la barbarie Continentes desconocidos, para incorporar a quienes los habitaban a una empresa*

³² De aquí que Garbancito obtenga el premio a su buena acción cuando no lo busca ni piensa en él.

³³ JULIÁN PEMARTÍN: *Teoría de la Falange*, Ed. Nacional, Madrid, 2.ª ed., 1942, pp. 26-32.

universal de salvación; e inmediatamente, cuando la Reforma Protestante rompió en Europa la unidad de la Cristiandad, ... fue la mantenedora de la Unidad Católica, al mismo tiempo que rechazaba, esta vez por mar, la invasión islámica». Su misión histórica, elegida para ello por la providencia, es la «propagación por el mundo de la civilización cristiana», la defensa «contra todos los enemigos» de la preeminencia de «los valores espirituales». De aquí que sea «la Patria que tiene que llevar a cabo la misión más alta que puede darse en la Historia». De aquí, que actúe, sola e incomprendida, frente al mal. De aquí, que sea la única Patria que justifique y merezca la «entrega total del hombre a su servicio». De aquí, en definitiva, su monopolio de la violencia justa frente al gigante³⁴.

b) *El hidalgo*

Una de «las personas respetables» que en el pueblo «otorgaban su confianza» a Garbancito era el hidalgo. Es un personaje sin nombre. Pero no hay otro. Sólo hay uno en el pueblo. Vive en una «casona» en «un extremo del pueblo». No se le describe físicamente (sólo se dice que es «anciano»). Pero Arturo Moreno, acertadamente, ha sabido dar forma a la idea de Pemartín, dibujándolo con un cierto aire quijotesco. Si hay, por el contrario, suficientes elementos explícitos, en el cuento, para definir su *status* socioeconómico.

Obviamente, no realiza un trabajo manual. Posee una «hacienda» cuyos «asuntos» le lleva un «mayordomo». Es, pues, propietario agrícola. El término «hacienda» indica agricultura de secano y extensiva. Seguramente, de acuerdo con los cultivos de la zona, de cereal, viña u olivo. Su *status*, además, es reconocido en el pueblo. En el recibimiento que los vecinos tributan a Garbancito y sus dos amigos, cuando vuelven, tras vencer al gigante, destaca, junto a la madre de Kiriki y Chirili, el hidalgo en una «silla de manos», cuyo uso implica la existencia de criados o sirvientes. Garbancito, tras ser abrazado por la madre de sus amigos, «fue luego a besar la mano del hidalgo». No nos hallamos, desde luego, ante un Grande de España. Pero sí ante una aristocracia venida a menos (o que no puede ir más allá), una nobleza de segunda fila, local, que, eso sí, no es palatina ni absentista, sino que lleva directamente y vive allí donde están sus tierras, combinando al cultivo de las armas y las letras³⁵.

³⁴ JULIÁN PEMARTÍN: *Teoría...*, op. cit., pp. 7 y 13-14.

³⁵ La familia de Julián Pemartín, de origen francés, se había asentado en Jerez a mediados del XIX. Crearon una industria vinícola, no de las más importantes, pero de cierto relieve. Poste-

¿Cuáles son las relaciones entre el hidalgo y Garbancito? El mutuo conocimiento tiene raíces comerciales. La «buena mesa» del primero «se proveía de las verduras y pollos de leche criados en el huerto» del segundo. A partir de aquí, el hidalgo queda prendado de las cualidades del «pequeño abastecedor» y decide instruirle. Se convierte en el maestro y segundo padre de Garbancito. Le presta libros de su biblioteca, escogidos «cuidadosamente», y le inicia en «la equitación y el manejo de las armas». Armas y letras. He ahí una combinación discutida y expresamente buscada por Pemartín. Además, «en las noches de invierno», Garbancito pasaba «largas horas al amor de la lumbre, en la hidalga estancia, escuchando de labios de su protector, glorias de la Patria, noticias del mundo, y también reflexiones y consejos», es decir, «la ciencia de la vida».

En la lucha contra el gigante, Garbancito recibe los consejos del hidalgo, que además le proporciona la vestimenta adecuada a la acción militar que prepara. Más que los años, son los «achaques», que apenas le «dejan salir los días de fiestas de guardar a cumplir con la Iglesia», los que le impiden acompañarle en la empresa. Sería al hidalgo, a un hidalgo joven, a quien correspondería llevar a cabo esa tarea. Es esa España, a la que representa, la que debería acabar con el mal. Garbancito no hace más que tomar su lugar.

c) *Mujer, infancia y familia*

Hay aspectos de la estructura social y vida cotidiana que constituyen elementos clave para su análisis y comprensión. Uno de ellos es la condición femenina e infantil. Su papel, funciones y posición en unas determinadas estructuras familiares, revela todo un universo mental, una concepción del mundo y de la vida.

¿Qué cualidades y tareas se presentan, en el cuento, como específicamente masculinas o femeninas? ¿Existe o no tal oposición? ¿Cómo encaja y qué relación guarda la condición infantil con esa división de caracteres y papeles?

En *Garbancito*, como primer dato a constatar, es clara la contraposición masculino-femenino, en detrimento siempre de este último sexo. La división de tareas y caracterización de los personajes está marcada por un sesgo negativo hacia las que se adjetivan como femeninas o propias de tal sexo.

riormente, la industria quebró. Evidentemente, no hay una reproducción consciente del contexto socioeconómico familiar del autor. Pero estas circunstancias contribuyen a explicar y situar, en el marco adecuado, la figura del hidalgo y el cuento. Mucho más si se recuerdan la personalidad y rasgos que atribuían a Julián Pemartín sus amigos y colaboradores.

No es ya que la madre de los dos amigos de Garbancito vaya «camino de la Iglesia», cuando éste decide ir a rescatarlos (la función heroico-militar es masculina, y la de rezar, en busca del apoyo divino para el héroe, femenina). Es además la contraposición que efectúa (al explicar la habitual desobediencia de Kiriki y Chirili a su madre) entre la «potestad paterna» (en este caso ausente) y la «débil autoridad de la viuda». O bien, el diferente comportamiento de estos dos compañeros de juegos, cuando Garbancito, por rescatarlos lucha contra el gigante. Mientras Kiriki reza, tiembla y tiene miedo (como la cabrita Peregrina, también femenina), Chirili, su hermano, ayuda valientemente en la lucha a Garbancito, colaborando en la muerte del gigante.

Otras veces se trata de referencias negativas a cualidades que se reputan como femeninas. En ocasiones, las referencias son indirectas o veladas (como cuando se caracteriza a la cabrita Peregrina como tímida y testaruda), o ambiguas (como cuando se señalan, en relación con el Hada Parlanchina, los efectos perniciosos del mucho hablar). Pero en otras las alusiones son claras y directas. Así, comentando la preparación, por Garbancito de su viaje y lucha contra el gigante, se aclara que lo hacía «con tanta rapidez como cautela, sin perder un solo minuto en femeniles titubeos». La duda es una actividad intelectual y femenina. Lo masculino es la certidumbre, la seguridad, la acción directa y decidida.

Pocas referencias hay en el texto a la condición infantil. Los niños deben ser «alegres y generosos». Las virtudes asignadas a Garbancito, a las que ya hemos aludido, son el modelo propuesto. La desobediencia a los padres, en todo caso, no puede acarrear más que peligros y daños. Kiriki y Chirili tienen «un grave defecto», la «desobediencia», que les produce abundantes «sinsabores». Precisamente por desobedecer a su madre, saliendo de la casa cuando ella se encontraba en el mercado, para ir a un encinar próximo, es por lo que son raptados por el gigante. Dura lección para el lector infantil, que el autor espera quede grabada en su mente.

d) *Contexto religioso-simbólico*

Garbancito de la Mancha ofrece dos lecturas ideológico-religiosas. Una, la más explícita, procede de las actitudes y comportamientos de los personajes, por así decir, reales (Garbancito, el hidalgo, el cura, la madre de Kiriki y Chirili). Otra, sólo en visible analizando el significado alegórico de los personajes fantásticos (las hadas, el gigante, la tía Pelocha).

Ya hemos aludido a las actitudes y comportamientos religiosos de Garbancito, el hidalgo, su madre y los dos pequeños amigos. Sólo nos resta la figura del «bondadoso cura del lugar».

Es como el hidalgo, un personaje sin nombre. Desempeña un papel secundario en los hechos narrados. Sin embargo, es alguien importante y «respetable» en el pueblo. Sólo que, al igual que le hidalgo, es un personaje único. No es preciso darle un nombre. Es, simplemente, el «cura del lugar», que dirige la «formación religiosa» de Garbancito. Pero ¿y el maestro? No lo hay. Por encargo de sus padres, el cura enseñó a Garbancito, ya hace algunos, no muchos años, las primeras letras. En otras palabras, la escuela está a su cargo, él es el maestro. A él le corresponde también la enseñanza de primeras letras en el pueblo.

El simbolismo ideológico-religioso de los personajes fantásticos no está explícito. Ello plantea, en primer lugar, un problema interpretativo, y a renglón seguido, la necesidad de dilucidar hasta qué punto ha sido o no consciente del mismo.

Ambas cuestiones están ligadas. Ya que no hay una explicitación expresa, es preciso un ejercicio subjetivo (no arbitrario) de interpretación, a través de indicios, sobre el significado oculto tras la mera apariencia real del relato, y una serie de especulaciones e hipótesis, más o menos sugerentes y apoyadas, sobre lo que el autor pretenderá decir, por vía simbólico-alegórica, y lo que subyace en el relato, habiendo permanecido oculto incluso para él mismo. Es éste un ejercicio científica e intelectualmente peligroso (se presta a elucubraciones indemostrables, tanto a favor como en contra), pero a veces extremadamente fértil y sugestivo.

Ciertas reservas tenemos, por ejemplo, ante el significado alegórico de las tres hadas. Una es el Hada Mágica, que posee el poder y la fuerza (hada masculina). Otra, el Hada Saludadora, que cura las heridas con sus ungüentos y bálsamos. Otra, por último, el Hada Parlanchina, la mediadora entre los seres humanos y las dos anteriores.

Parece evidente pues, un reparto de papeles o funciones extraordinarias y benéficas, con su correspondiente jerarquía, en el marco de una estructura triangular de lo divino³⁶.

Más obvio y explícito es el simbolismo del enfrentamiento entre Garbancito y el gigante o el del gigante y su séquito. Caramanca es el mal sin paliativos. El mal sin mezcla de bien alguno. La tía Pelocha es una bruja. Su cabalgadura un «macho cabrío», símbolo demoníaco e infernal. Ambos son irremediables (a diferencia de los tres «grandullones»,

³⁶ Por otra parte, el número tres es uno de los más habituales en los cuentos tradicionales. Así se comprueba repasando el «Índice de tipos de cuentos» de S. THOMPSON: *El cuento folklórico*, op. cit., pp. 613-652: los tres carneros, las tres princesas, los tres hermanos, los tres enanos, las tres naranjas, las tres viejas protectoras, tres pelos de la barba del diablo, los tres ojos, los tres objetos mágicos, las tres licencias de la serpiente, los tres doctores, los tres lenguajes, las tres ramas verdes, los tres hermanos jorobados...

que al final se reconcilian con Garbancito). Entre las bestias que les defienden hay, en el cuento, un «cocodrilo gigante». Arturo Moreno al darle forma, en las ilustraciones, lo ha convertido, acertadamente, en un dragón, y como tal aparece en el film. Como magistralmente ha señalado J. Le Goff³⁷, hay una interpretación apocalíptica del dragón, dominante en la cultura eclesiástico-cristiana, que lo identifica con la serpiente del Génesis, el diablo o el mal. En la hagiografía cristiana la lucha contra el dragón (su muerte o doma) es un episodio habitual en la vida de los héroes-santos. También es un elemento repetido en la cultura folklórico-pagana, donde representa las fuerzas incontrolables de la naturaleza, desde la que pasará a los cuentos y leyendas, junto con el gigante-ogro.

En la lucha contra el mal, esta nueva representación del bíblico enfrentamiento entre David y Goliat, Garbancito, como ya señalamos, es instrumento del designio divino, tiene a Dios de su parte, es un elegido por el Hada Mágica-Dios, de quien, para llevar a cabo su tarea, recibe armas y poderes sobrenaturales. Caramanca, su antagonista, es el mal. La bruja diabólica le proporciona armas con poderes mágicos. La victoria del héroe-santo sobre las fuerzas del mal sólo aparentemente es una victoria material y física. En último término es una victoria espiritual y religiosa, que justifica y santifica el empleo de la violencia. No hay doma, redención o conversión. Garbancito no vuelve al pueblo acompañado de unos seres malignos transformados, domados, integrados. Pura y simplemente, los extermina. Ambos, el gigante y el dragón, mueren atravesados por la espada mágica que empuña, en nombre y gracias a las Hadas. No hay posibilidad de redención para ellos. No simbolizan poderosas fuerzas de la naturaleza que puedan ser domeñadas, sino el mal absoluto con el que no cabe transacción o compromiso. Sólo la lucha a muerte. No estamos en la cultura folklórico-pagana, sino en la religioso-escolástica.

³⁷ J. LE GOFF: «Cultura eclesiástica y cultura folklórica en la Edad Media: San Marcelo de París y el dragón», *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 223-263.