

Del texto a la pantalla:
Garbancito de la Mancha (1945) y la formación de
la conciencia nacional

Jorge Avilés Diz
University of North Texas

Resumen

El propósito principal de mi artículo “Del texto a la pantalla: *Garbancito de la Mancha* (1945) y la formación de la conciencia nacional” es, en primer lugar, ofrecer un estudio del cuento del escritor falangista español Julián Pemartín *Garbancito de la Mancha* (1945), cuento que daría lugar a una película homónima considerada por la crítica el primer largometraje de dibujos animados no solo del cine español, sino europeo. En segundo lugar, me propongo analizar las diferentes lecturas del texto para tratar de delimitar hasta qué punto ambas obras, literaria y cinematográfica, pueden ser consideradas propagandísticas y vehículos de transmisión de la ideología del régimen.

Somos niños, los Pelayos
mas seremos sin tardar,
los soldados más valientes
que a la Patria sanarán.

Himno de los Pelayos

Muchacho, siempre ante los ojos ten esta frase:
El mundo entero pertenece a Dios,
pero Dios lo alquila a los valientes.

Antonio Herrero Antolín, *Lecturas educativas*.

El cine de animación español vive desde comienzos del siglo XXI una nueva etapa dorada. Desde el estreno en el 2001 de *El bosque animado* de Ángel de la Cruz y Manuel Gómez, las películas españolas de este género cinematográfico se han hecho extremadamente populares, estando presentes en salas de cine de todo el mundo y acaparando premios y multitud de reconocimientos internacionales: *Pérez, el ratoncito de tus sueños* (2006), *Nocturna* (2007), *El Cid: La Leyenda* (2008), *Planet 51* (2009), *Chico y Rita* (2010) — que logró una nominación al Óscar de la academia— *Arrugas* (2011), y sobre todo, *Las Aventuras de Tadeo Jones* (2012), dirigida por Enrique Gato, que se convirtió para sorpresa de muchos en la película más taquillera del año en España.

La enorme e indiscutible calidad de este producto cinematográfico junto a la falta de apoyo gubernamental para llevarlo a cabo ha producido en los últimos años una fuga masiva de creadores, realizadores y directores, que buscan fuera de las fronteras españolas los apoyos y

las subvenciones para sus proyectos que no encuentran en su propio país.¹ Esto produce una situación no exenta de cruel ironía: mientras España abre la primera titulación universitaria en cine de animación, esos licenciados españoles terminan desarrollando todo su potencial en el extranjero, ocupando puestos relevantes en las principales empresas de animación de Estados Unidos o Asia (“Nace la primera”).

Lo que sin duda no es tan conocido para el espectador medio es que la vinculación de la cinematografía española con el cine de animación no viene de ahora. En 1945, durante los primeros y más duros años de la posguerra, España se situaba ya en la vanguardia del cine de dibujos animados estrenando en el cine Fémina de Barcelona *Garbancito de la Mancha*, película considerada el primer largometraje en color de dibujos animados no solo de España sino europeo, apenas ocho años después del estreno de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) y cinco del de *Pinocchio* y *Fantasia*, estrenadas ambas en 1938. La película está basada en un cuento homónimo del escritor falangista Julián Pemartín publicado en la editorial Saturnino Calleja tan solo dos años antes, y contó con la realización del dibujante Arturo Moreno y la participación del maestro Jacinto Guerrero, a cargo de la creación de la banda sonora original. El estreno de la película, tal vez por los avatares que desde el principio rodearon su producción (Prada 38), despertó en su momento una inusitada expectación: el estreno se retrasmitió en directo por la radio (Manzanera y Viñao 129), y sin duda tuvo que tener un más que aceptable éxito comercial a juzgar por la memorabilia —cromos, discos, folletos de mano, cuentos, muñecos y todo tipo de *merchandising*— que todavía hoy son fácilmente localizables en librerías de viejo, almonedas y foros de internet para coleccionistas.²

Si excluimos el trabajo de María José Ramos Machí sobre el estudio musical de *Garbancito*, es evidente que los pocos estudios académicos dedicados al primer largometraje de animación realizado en España se han centrado en tratar de delimitar hasta qué punto el trabajo de Moreno constituye o no un vehículo de transmisión y formación infantil en los ideales del nacionalcatolicismo que impuso el régimen. Es bien sabido en este sentido que, al igual que ocurría en los regímenes totalitarios que todavía existían en Europa en ese momento como Italia y Alemania, el régimen franquista fue plenamente consciente de la importancia de la educación a la hora de configurar no solo un modelo social adecuado a sus intereses, sino una población adpta a unos valores sociales y políticos determinados, ya que solo así —es decir, desde la afinidad— se podía asegurar la perpetuidad de los mismos. Ahí radicaba la importancia que desde el principio el régimen concedió a la educación primaria, otorgándole la misión, “mediante una disciplina rigurosa, de conseguir un espíritu nacional fuerte y unido e instalar en el alma de las futuras generaciones la alegría y el orgullo de la Patria, de acuerdo con las normas del Movimiento y sus organismos” (cit. en Otero, *Flechas y Pelayos* 73). La política educativa se convertía así, como señala Alejandro Mayordomo, “en una prolongación de la trágica batalla que durante tres años había asolado el territorio español, [...] podía ser otro “frente”, podía y debía convertirse en una nueva

1 Tal vez el caso más ilustrativo de esta situación sea el de la película *Grú, mi villano favorito* (*Despicable Me*, 2010), idea original del creador español Sergio Pablos. Ante las trabas y reticencias del gobierno español, la película acabó siendo producida por Universal Studios en París, ya que fue este país quien más y mejor supo adaptar sus marcos fiscales para llevar a cabo el proyecto. Lo mismo se podría decir de la serie española más famosa producida para televisión, *Pocoyó*, que acabó siendo producida en Inglaterra por razones similares. (Véase Grupo Furtivos, “La animación española” web).

2 Como muestra del enorme éxito de la película, José María Candel recuerda que estuvo tras su estreno dos semanas en cartel, “pasando después por compromisos de programación al cine “Publi,” donde estuvo durante ocho semanas más. En Madrid se estrenó en el Palacio de la Música el 13 de mayo de 1946, con gran éxito de público y crítica” (49). La fama de la película se extendería más allá de las fronteras españolas, estrenándose en Inglaterra bajo el título *The Knight Garbancito*, en Francia (*Le Chevalier Garbancito*), y gozando de una considerable difusión en países del otro lado del telón de acero (50).

cruzada. La primera acción a emprender debía ser en consecuencia dismantelar y deslegitimizar el espíritu y la obra anterior para edificar un nuevo orden educativo” (“Aproximación” 7).

En cuanto al componente ideológico de la película que nos ocupa, los artículos existentes parecen posicionarse en dos posturas antagónicas y aparentemente irreconciliables: por un lado, los que la ven como “un panfleto moralista, próximo a la ideología fascista” (Nadal i Rovira 123) y totalmente afín al régimen que tan generosamente la había financiado (Sancho Cardiel; Yébenes 16), y por otro, los que cuestionan tal afiliación, afirmando que como producto final, “no es ni más edulcorada, ni más maniquea ni más coetánea que las producciones de Disney; y que aunque carece de virtuosismo técnico, también carece de medios” (Prada 38).

El propósito de este artículo es doble. En primer lugar, me propongo ofrecer un estudio del cuento de Julián Pemartín *Garbancito de la Mancha* dentro del marco histórico-literario en el que este ve la luz, prestando atención posteriormente a las diferencias existentes entre el texto y su versión cinematográfica así como a las variantes interpretativas que estas diferencias producen. En segundo lugar, se analizarán las referencias tanto textuales como iconográficas presentes en la película a la ideología del régimen franquista para establecer hasta qué punto la obra de Moreno puede ser considerada propagandística.

Del texto...

Cuando Arturo Moreno recibe de José María Blay el encargo de hacer el primer largometraje de dibujos animados de la historia del cine español y europeo recurre a un cuento publicado ya con anterioridad en la editorial Saturnino Calleja del escritor falangista Julián Pemartín, *Garbancito de la Mancha*, que daría también nombre posteriormente a la versión cinematográfica. Conocido teórico falangista y flamencólogo, no se tiene constancia de que hubiera desarrollado a su vez una obra literaria — y mucho menos vinculada a la literatura infantil—, aunque este es sin duda un dato imposible de confirmar. Si bien es cierto que la editorial Calleja supo desde sus orígenes hacerse con un nutrido grupo de variopintos escritores que abastecían a manos llenas de títulos el catálogo de la editorial, la desaparición de los archivos durante la Guerra Civil hace imposible conocer la nómina de escritores e ilustradores que trabajaron ocasional o permanentemente para la editorial, y por lo tanto, si Julián Pemartín escribió o no más títulos para la empresa Calleja (Avilés Diz 76).

El cuento de Pemartín se adapta a la perfección a los que desde el principio fueron los objetivos de la película. En una entrevista concedida en 1984, Moreno recordaba el planteamiento inicial del proyecto de Blay al afirmar que “se trataba de hacer una cosa española, bien española y bien castellana” (cit. en Manzanera y Viñao 130), por lo que las aventuras del joven protagonista del relato, de claros ecos medievales e innegables reminiscencias quijotescas, se adaptaba a la perfección a dicho propósito.

Articulado en la clásica estructura de “introducción-nudo-desenlace,” el cuento de Pemartín narra la historia de un niño, huérfano de padre y madre, que trabaja como labrador en el huerto que sus padres le dejaron como herencia, abasteciendo de frutas y verduras a los habitantes de la zona.³ *Garbancito*, apodado así “porque su rostro [...] ofrecía gran semejanza con el fruto de la

³ La orfandad es una característica común compartida por muchos de los protagonistas de los cuentos infantiles, algo que según el psicoanálisis está relacionado con el miedo más pavoroso de la infancia: la soledad, el ser abandonados (Cashdan 30, 64). Sheldon Cashdan afirma que, en lo que se refiere a los cuentos tradicionales, la explicación de la ausencia de la madre reside en una realidad histórica, ya que hasta el siglo XIX el parto “era una de las principales causas de muerte, y los reiterados embarazos ponían constantemente en peligro la vida de una mujer” (62). Esa orfandad facilitaba por lo tanto la inmediata identificación de los jóvenes lectores con el protago-

simpática legumbre” (9), pasaba sus días entre el trabajo en la huerta, sus lecturas y sus juegos infantiles con sus amigos Kiriki, Chirili y su inseparable cabrita Peregrina. Un día, Garbancito descubre que sus amigos han sido secuestrados por la bruja Pelocha, la malvada ama de llaves de Caramanca, un terrible gigante devorador de niños que aterroriza a toda la aldea. Garbancito comenzará así su particular viaje para rescatar a sus amigos con la ayuda de Peregrina y de las tres hadas, Mágica, Salvadora y Parlanchina, que además de otorgarle una espada mágica, le otorgarán el poder de convertirse en un garbanzo a su antojo. Tras múltiples aventuras —algunas de evidentes ecos quijotescos, como el capítulo de los arrieros o el de la venta—, Garbancito se enfrentará a la bruja Pelocha y al gigante Caramanca, al que dará muerte. Tras ello, regresará al pueblo con sus amigos, perdonará a sus enemigos y, en un nuevo gesto de piedad religiosa, rechazará el honor y la gloria de los reconocimientos humanos, cediendo su recompensa a obras benéficas y religiosas.

La literatura infantil había experimentado en España, ya desde finales del siglo XIX, un significativo aumento de producción, hecho relacionado con la coincidencia de dos hechos históricos ampliamente estudiados: por un lado, la visión de la infancia como una fase evolutiva en el desarrollo y formación del ser humano por parte de la clase media burguesa del diecinueve, y por otro lado, el incipiente mercado capitalista y de consumo, que abarcaba como no podía ser de otra forma el mercado editorial y que comenzaba a ver la infancia y por consiguiente al niño, como un consumidor potencial del mercado literario. En el caso concreto del marco historiográfico de la literatura española, clave fue en el establecimiento y difusión de la literatura infantil la editorial Saturnino Calleja, que desde su fundación hasta su desaparición última a finales de la década de 1950, se convirtió gracias a sus agresivas técnicas empresariales, en un referente mundial de la edición infantil en castellano, tanto en España como en Hispanoamérica (Avilés Diz 77).

Como artefacto literario, el cuento se adapta en líneas generales a los parámetros tanto de la literatura infantil de la época como a las líneas generales de la editorial, aunque desde una perspectiva contemporánea, personajes como la bruja Pelocha, el propio gigante Caramanca y sobre todo algunas escenas concretas —de marcado carácter violento, como las agresiones físicas y verbales de Pelanas, Pajarón y Manazas a un lisiado que vivía de la caridad pública— puedan parecer al lector moderno muy difíciles de justificar dentro de un texto que se autodefine y presenta como literatura infantil. La razón, sin duda, se debe a que en el imaginario cultural popular todavía persiste la idea de la literatura infantil como oasis, como un espacio asociado en exclusiva a las ideas de aprendizaje, recuerdo y sobre todo, de protección y diversión. Sin embargo, aquellos familiarizados con el género, saben que no hay nada más alejado de la realidad. Desde el nacimiento de la literatura infantil como género literario orientado hacia los más jóvenes, elementos como los aspectos negativos de la existencia humana, la violencia, el dolor, la muerte, o incluso la presencia personalizada del mal siempre fueron elementos axiomáticos a la hora de construir el relato. En ese sentido, a lo largo de las últimas décadas y desde el campo de la psicología y la pedagogía, diversos estudios como *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1977) de Bruno Bettelheim, *Los niños y la literatura fantástica* (1984) de Jacqueline Held o *The Witch Must Die* (2000) del psicoanalista americano Sheldon Cashdan (2000), han argüido sistemáticamente que la presencia del mal está justificada no solo por la necesidad psicológica

nista, ya que serían muchos los que compartían con él esa condición de abandono. En esa misma línea, no sería en absoluto descabellado pensar que tras la guerra civil española y la represión violenta que continuó sobre los vencidos, la orfandad sería un rasgo con el que muchos niños españoles de la época se sentirían familiarizados e identificados.

HISPANIC STUDIES

r e v i e w

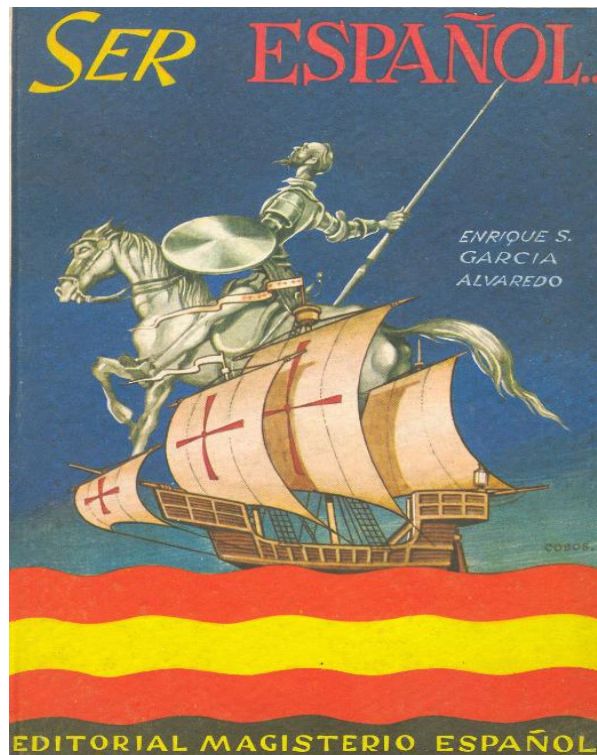
de poner un rostro al mal, sino que además cumple con una función de corte legislativo: enseñar que toda acción viene siempre acompañada de una consecuencia, ya sea en forma de castigo o recompensa. Desde ese punto de vista, los cuentos tendrían una función de persuasión sobre valores —ético-morales en su mayoría—dignos de ser asumidos; partiendo de que los valores arquetípicos fundamentales ya están dispuestos en la estructura mental, serán las diferentes culturas productoras de esa literatura las que darán una concreción plástica a ese mal y a los distintos valores dignos de ser asumidos y transmitidos.

A simple vista, podría aparecer extraña la elección de un personaje y una obra como *Don Quijote de la Mancha* como inspiración para la creación de un cuento infantil. La realidad no obstante es bien distinta. Como ampliamente ha documentado Jaime García Padrino, la vinculación entre Cervantes — y en concreto *El Quijote*— no solo no es nueva, sino que además se manifiesta tanto a nivel meramente estructural —series concatenadas de aventuras, títulos con ecos o resonancias cervantinas, presencia metafórica del viaje, etc., — como por medio de la (re) creación de personajes, lugares, motivos e incluso episodios claramente inspirados en escenas de *El Quijote* (132). Esa constante recreación del personaje y su posterior evolución, no sería posible ni viable a no ser por la enorme popularidad de un texto con el que los niños españoles de la década de los cuarenta y los cincuenta estaban enormemente familiarizados, debido fundamentalmente a que desde 1920 y gracias al Real Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes, *El Quijote* era lectura obligatoria en todas las escuelas de primarias, dando además instrucciones “para su lectura durante el primer cuarto de hora de clase, después de la cual, el maestro explicaba a los alumnos el significado e importancia del pasaje leído” (García Martín 776).

Por otro lado, la elección de un personaje como Don Quijote no está exenta de una fuerte conexión política-ideológica. En la paulatina construcción del mito de la Cruzada que se llevó a cabo sobre todo en los primeros años de la dictadura como mecanismo de legitimización del nuevo régimen, se procedió a la recuperación de mitos históricos y literarios de un pasado nacional heroico y añorado con nostalgia —Edad Media y Siglo de Oro sobre todo—, convertidos de la noche a la mañana en iconos presentes en ceremonias políticas y militares y en modelos éticos a seguir. Esa ideologización de personajes históricos hizo que algunos de ellos como Don Quijote se convirtieran en “expresión de la Raza, símbolo de la España nacional-católica y valor exportable al exterior” (García Martín 778).

HISPANIC STUDIES

review



Sirva como ejemplo la portada del libro *Ser español* de Enrique García Alvaredo, que recupera el tema de la conquista mediante el uso de dos importantes referencias simbólicas: Cristóbal Colón y un Don Quijote que cabalga sobre una de las carabelas sobre un proceloso mar, formado por una bandera rojigualda, máxima expresión de la nación española.

Más allá del argumento que encierra *Garbancito*, una lectura atenta del texto revela una serie de elementos que constituyen lo que Perry Nodelman denomina en su ensayo *The Hidden Adult* “the shadow text” y que sin duda manifiestan la indiscutible vinculación del libro y su posterior versión cinematográfica con el régimen ideológico que la auspició. Nodelman sostiene que una de las características más importantes que definen al género de la literatura infantil es la presencia constante de un doble nivel de semiotización: por un lado la existencia de un mundo y una trama fácilmente entendida y seguida por el público al que va primariamente dirigida; y por otro lado, la presencia de un mensaje oculto, mucho más elaborado destinado a un lector más aventajado. Este mensaje, a menudo reforzado por las ilustraciones que acompañan este tipo de publicaciones, constituye lo que el crítico canadiense denomina “the shadow text”: “an unspoken and much more complex repertoire that amounts to a second, hidden text” (8). Veamos algunos ejemplos. En ese enclave medievalizador en el que situar las aventuras caballerescas de nuestro trasunto de Don Quijote, el cuento abre con una loa al mundo rural no desconocida para el discurso franquista. Se trata en realidad de una visión nostálgica e idealizada de ese pasado “que se aleja del mundanal ruido” que es además directamente proporcional al recelo y la desconfianza que traen consigo los avances de la modernidad, a menudo vinculados con la imagen metafórica de la ciudad.⁴ Así, ya desde los compases iniciales del cuento, la voz narrativa establece que la historia ocurre en un tiempo “cuando los hombres aun no habían inventado la

⁴ La recuperación del viejo tema áureo de la exaltación idílica del mundo rural —que llegaría con *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara (1539) a su máxima expresión—, iba a ser reiterativamente usada por el discurso franquista con claras intenciones políticas, siendo tal vez el cine de la década de los cincuenta y los sesenta el más claro ejemplo. Recuérdense en este sentido cintas como *La ciudad no es para mí* (1967); *Vente a Alemania Pepe* (1971) y *París bien vale una moza* (1972) todas del director vallense Pedro Lazaga.

luz eléctrica, ni el teléfono ni los automóviles” (9).

En cuanto a la configuración del personaje principal de la historia —que es, recordemos, “un niño” según nos recuerda el narrador en numerosas ocasiones—, parece obvio notar que tanto su personalidad como los patrones de su comportamiento se corresponden a un modelo pretendido por el régimen, donde elementos como la valentía, la arrogancia, el sentido de la justicia, la disciplina y el amor al trabajo eran axiomas intrínsecos de un nuevo modelo de españolidad.⁵ De hecho, el carácter del personaje así como las pautas de comportamiento que marcan su vida se adaptan a lo que Pemartín define como “la moral de la Falange” (*Teoría* 26), una moral que se traducía en un *modus vivendi* articulado por tres preceptos fundamentales: el del “servicio,” el llamado “imperativo poético” y por último, el de la “disposición combativa” (*Teoría* 26-27). En este sentido, es importante recordar que, ideológicamente, la Falange entendía el servicio no como un compromiso adquirido en base a la convivencia social, sino en un sentido mucho más trascendente, como “la fuente misma de la dignidad humana, la credencial que otorga título tan honroso y grave al mismo tiempo, de individuo humano, de persona” (*Teoría* 28). Siguiendo la idea de José Antonio Primo de Rivera de que “el individuo solo asciende a persona cuando se siente ejecutor de una tarea al servicio de la armonía total” (“La lección de nacionalsindicalismo” 14; Pemartín, *Teoría* 27), Garbancito adquiere el grado de persona no solo por acometer y llevar a cabo una gran empresa —en este caso la derrota y muerte de Caramanca—, sino porque “se impone los sacrificios de una obediencia, consigue el señorío de sí propio y el logro de la mejor investidura: servir” (27). Por otra parte, esa idea de servicio vinculada a conceptos como honor, voluntariedad, vocación etc., resuelve además el problema antagónico del enfrentamiento entre la autoridad del Estado y la libertad del individuo, que como no podía ser de otra forma, en el caso del joven protagonista del cuento ni se plantea ni nunca llega a producirse.

El segundo precepto, el del llamado “imperativo poético,” está íntimamente ligado a la idea que tanto las decisiones vitales del protagonista estén regidas en todo momento por el modelo del criterio poético, es decir, “la idea de escoger, entre dos soluciones, la más hermosa, aunque sea la más difícil” (*Teoría* 30). Sólo así se pueden entender algunas decisiones de Garbancito aparentemente arbitrarias, como el rechazo de la ayuda de los arrieros para ir a enfrentarse solo con Caramanca.

Por último, el tercer precepto explica en buena medida ciertos elementos un tanto penderos —por no decir violentos— del carácter de Garbancito, rasgos que llaman más la atención cuando se tiene en cuenta, como ya se ha subrayado en más de una ocasión, que se trata de un niño: el precepto de la disposición combativa. En su discurso fundacional, Primo de Rivera ya afirmaba sin ambages que “no hay más dialéctica admisible que la dialéctica de los puños y las pistolas cuando se ofende a la justicia o a la Patria” (Pemartín, *José Antonio* 21).

Junto a esos preceptos de tipo moral, se subrayan otras características de su personalidad que se corresponden con el ideal de ciudadano que el régimen pretendía configurar. En nume-

⁵ Desde el inicio de la dictadura el Régimen siempre intentó hacer partícipes a los niños en la (re)construcción del Imperio y en su particular “cruzada contra el infiel” —que en este caso, eran los *rojos* como personificación absoluta del mal y de los opositores al nuevo régimen—, enseñándoles que “también siendo niño se puede ser héroe si la Patria lo exige” (*Textos Escolares ¡Adelante!* 179). En el libro de texto al que antes hacíamos referencia se lee en esta misma línea: “Trabajando todos los días al servicio de la Nación y queriendo lo que el Estado quiere, yo también ayudo a la gran empresa de la Revolución española, de la cual ha de salir la España una, grande y libre, la España Imperial y católica que todos deseamos” (*Así quiero ser* 41). Muestra de ello es la constante aparición de revistas orientadas hacia el público infantil —como *Flechas y Pelayos*— en las que los niños eran protagonistas de un sinfín de aventuras —algunas de ellas marcadamente militares— en las que también ellos luchaban con éxito contra todos y todo lo que pretendiera romper la recién impuesta unidad nacional, teniendo presente eso sí, que “si para defender la Patria hemos de estar dispuestos a verter nuestra sangre y a dar nuestra vida, si así es preciso” (cit. en Otero, *Flechas y pelayos* 231).

rosas ocasiones, por ejemplo, se resalta su laboriosidad: “aquellos [sus padres] le habían inculcado el amor al trabajo, sin el cual hubieran sido baldíos los bienes materiales que le dejaron” (11). El amor al trabajo, sobre todo en un momento histórico en el que el país, después de una violenta guerra civil necesitaba ser reconstruido, era una constante no solo en el discurso del régimen orientado al público adulto, sino en el infantil. Se trataba en realidad de una defensa de los ideales cristianos de “paz, orden y trabajo” (*Así quiero ser* 66) que aseguraran de alguna forma una actitud de aceptación, resignación y sumisión en las generaciones futuras que iban a formar España. Véase si no como ejemplo, estas expresiones extraídas de un manual escolar de 1944 de amplia difusión en la España de la época: “Para el ideal, el ímpetu; para el obstáculo, la constancia; para el esfuerzo, la fe; para el trabajo, la disciplina; para el bien general, el sacrificio; y para todo, la alegría” (*Así quiero ser* 55), características que definen a la perfección acciones y carácter de nuestro protagonista.

Dentro de las descripciones de la personalidad de Garbancito resumidas en el párrafo anterior, son significativas las abundantes referencias a su piedad cristiana y al espíritu marcadamente militar de su comportamiento y forma de vida, elementos que como luego se verá, aparecen muy mitigados en la versión cinematográfica. La primera —es decir, su religiosidad— está directamente vinculada a su educación, que como la de la mayoría de los niños de la época, estaba en manos de un cura (trasunto, como no podía ser de otra forma de la Iglesia Católica) “que dirigía con enorgullecido celo su formación religiosa” (*Garbancito* 15). El texto presenta así a Garbancito como un niño ávido lector, aunque con unas lecturas muy seleccionadas, ya que solo lee “vidas de santos y héroes, de hazañas y empresas elevadas y hermosas”⁶ (11). Ese sentimiento se ve en sus acciones, ya que como buen cristiano, “siempre comenzaba los días con una *ferrosa* oración a Dios” (12, la cursiva es mía), al que como todos los héroes y caballeros medievales, se encomendaba a la hora de enfrentarse a enemigos o a acciones peligrosas.

A esta formación religiosa se le une la militar, llegada de un hidalgo que vivía en el pueblo quien “afanoso de su mejoramiento y prosperidad, ya le prestaba libros que escogía cuidadosamente de su copiosa biblioteca, ya le iniciaba, a ratos perdidos, en la equitación y el manejo de las armas” (15). Se trata por tanto de la configuración del modelo “monje-soldado” tan deseado por el régimen e implantado en los más jóvenes a través de cursos como el de “Formación del Espíritu Nacional.”⁷ Ese modelo de comportamiento llevaba implícito el otorgamiento a la pro-

6 Esa referencia a las “vidas de santos y héroes” que conforman el menú lector de Garbancito no es accidental ni se debe atribuir en exclusiva a los gustos literarios del hidalgo, sino que se corresponde exactamente con el cuerpo de lecturas establecido para los niños. El Régimen, consciente de la importancia de la educación en estos años de la infancia y de la influencia que las lecturas podían tener en la posterior madurez en las mentes de los que un día iban a formar la nación, trató siempre de controlar y establecer qué tipo de lecturas debían estar al alcance de los más pequeños. Si descontamos las religiosas, esas lecturas se circunscribían prácticamente en exclusiva, a las vidas de héroes del pasado nacional: “Los niños, además de los libros de piedad que les hayan aconsejado, deben leer biografías de grandes hombres; libros de aventuras que facilitan el aprendizaje de la Geografía y la Historia. Libros de cuentos, jamás; ni los niños y los hombres deben leer novelas detectivescas ni libros de doctrina contraria a la Religión y a las buenas costumbres” (cit. en Otero, *Flechas y pelayos* 105). Más allá de los libros de texto, adoctrinamientos similares nos los encontramos en boca de los protagonistas infantiles de los semanarios y publicaciones a ellos dirigidas: “¡Guerra a las novelas, sean las que sean! Paso a la verdadera historia, sobre todo a la Historia de España. Si tengo alguna novela la entregaré a mi padre, y le pediré que me compre una buena historia de España. La novela, además de hacer perder el tiempo, excita las pasiones. La historia instruye, educa y forma buenos patriotas” (cit. en Otero, *Flechas y pelayos* 105).

7 “Formación del Espíritu Nacional” (FEN) era una asignatura obligatoria en el bachillerato español durante los principales años del franquismo. Su objetivo, como se desprende del propio nombre, era el adoctrinamiento de los más jóvenes en los valores y las creencias ideológicas del nacionalcatolicismo (Preston 13). La asignatura desapareció de los planes de estudio en los años finales del franquismo gracias a la Ley General de Educación de 1970, que implantaría la EGB y el BUP a los españoles nacidos a partir de 1961. (BOE, 6 de agosto de 1970: 12525-12546). El libro de texto partía de la idea de que “[l]a actitud ante la vida, la manera de ser de los españoles, está concertada

HISPANIC STUDIES

review

pia existencia de una innegable carga metafórica: “La vida es una milicia y hay que vivirla con espíritu de acendrado servicio y sacrificio. Prepárate para ella por el camino del estudio, del trabajo y de la abnegación” (*Así quiero ser* 51).

Garbancito queda configurado por lo tanto desde las primeras páginas del relato como una suerte de caballero cristiano y español, “impregnado de religiosidad hasta lo más íntimo de su alma” y con una “santa impaciencia por realizar cuanto antes lo que estima justo.” (cit. en Otero, *Flechas y Pelayos* 149). A este espíritu le acompañarán toda una serie de elementos propios de las novelas de aventuras caballerescas que no pasarán desapercibidas al lector más aventajado al que se refería Nodelman al hablar del *shadow text* y que entroncan a *Garbancito* en ese marco historiográfico de las novelas medievales de aventuras. Así, a falta de caballo, el protagonista contará con su cabra Peregrina, que acompañará a su dueño en todas sus aventuras. Peregrina contará con su propia descripción —como los caballos de los guerreros medievales—, y aunque no se justifica su nombre, realizará en el cuento la misma función que Rocinante, su antecedente más obvio, llevaba a cabo en el Quijote: ser, de alguna manera, una extensión de su dueño.⁸ A esto, se le podría añadir la presencia de una espada que, a pesar de la ausencia de nombre propio,⁹ comparte otras características de esa misma tradición medieval, como su entrega por medio de seres vinculados a lo mágico y lo espiritual y la consiguiente transferencia de esos poderes sobrenaturales a la espada. Por último, como todo buen caballero que se precie, *Garbancito* luchará con un feroz “cocodrilo” (68) que las ilustraciones de Moreno convertirán en un feroz dragón que enlazará al personaje con la tradición literaria de personajes guerreros medievales como San Jorge.



en un tipo de hombre que todos llevamos en nuestra imaginación; es nuestro hombre ideal el que todos deseamos ser: el caballero cristiano. Este hombre es el que reúne en sí todas las cualidades del religioso, con ansias de perfección propia y de evangelización, y a la vez las del militar, con su espíritu de sacrificio por el bien de los demás, sin importarle la vida, porque sabe que en este mundo solo estamos de paso para la vida eterna. Es, en fin, el hombre “mitad monje y mitad soldado” de que nos habla el Fundador” (cit. en Otero, *Flechas y pelayos* 139).

⁸ Véase *Garbancito* (10-11) y *Don Quijote de la Mancha* (I, 44-45).

⁹ Recuérdese, por citar algunos ejemplos, el caso de *Excalibur*, la espada del Rey Arturo, entregada o bien por el mago Merlín o, según el ciclo de la Vulgata, por la dama del Lago, una bruja que tenía su Castillo en el fondo de un lago; o *Fragarach*, espada de la mitología celta capaz de cortar cualquier cosa. La tradición se mantiene hasta la actualidad en textos de similar inspiración incluso en el caso de niños guerreros; mencionemos el caso sin ir más lejos de Arya Stark, la joven protagonista de *Game of Thrones*, quien recibirá de su medio hermano Jon Snow —integrante de la misteriosa Guardia de la Noche— una espada, a la que llamará “Needle” y que está hecha de acero valirio, capaz de permanecer completamente afilada para siempre.

HISPANIC STUDIES

review

Por último, es necesario mencionar algo acerca de Caramanca, personificación del mal y personaje principal de la triada de personajes malvados que articulan el cuento, junto a la bruja Pelocha y a Barrabás. En la narrativa infantil de la dictadura, el personaje del gigante malvado es muy recurrente, apareciendo siempre como representación de ideas políticas contrarias al régimen. Es el caso, por ejemplo, de la portada de 5 de septiembre de 1937 del semanario infantil *Pelayos*,¹⁰ en donde se recurre a la imagen del gigante —siempre devorador de niños— como metáfora del comunismo. En ella, destaca la presencia de unos niños uniformados que son partícipes en esa cruzada del régimen contra el comunismo, y que están en primera línea de fuego contra él. Blandiendo armas y vistiendo la inconfundible boina roja, se enfrentan al gigante para liberar a los niños españoles que han caído en las manos del enemigo, clara referencia a los miles de niños de las zonas republicanas que durante 1937 y 1938 fueron enviados a la Unión Soviética para liberarles de la guerra y que luego serían utilizados por el régimen como herramienta política. Por si quedara el mínimo resquicio de duda en cuanto a la función simbólica del gigante, este está además caracterizado por la presencia de unos labios rojos y dos tatuajes en el brazo izquierdo con la hoz y el martillo, símbolo de la unión de trabajadores usado para representar el comunismo e ideologías afines.



Portada del Semanario *Pelayos* del 5 de septiembre de 1937.

¹⁰ *Pelayos* fue una revista española que se publicó entre 1936-1939, editada por la Junta Nacional Carlista de Guerra bajo la dirección del sacerdote Villaseca. La idea fue continuada casi de inmediato por la Falange Española y de la JONS, que en enero de 1937 iba a sacar a la luz también su publicación dirigida al público infantil: *Flechas*. Ambas publicaciones se fusionarían en una sola: *Flechas y Pelayos* que, dirigida por el sacerdote e historiador Justo Pérez de Urbel se publicaría de forma consecutiva ente 1938-1949. Jesús Cuadrado sostiene que fue escasamente popular entre los niños y los adolescentes, dato al menos cuestionable si como afirma Antonio Martín, el tiraje alcanzó los 140.000 ejemplares (Cuadrado475).

HISPANIC STUDIES

review

La misma idea se va a repetir tan solo una semana después, en la portada del 12 de septiembre de 1937, donde además de la obvia referencia al relato bíblico de David contra Goliat, nos encontramos un grupo de referencias socio-políticas mucho más elaboradas. En el margen inferior izquierdo, un joven muchacho se enfrenta sin miedo y en solitario —como lo hará Garbancito, quien rehúsa la ayuda de todos cuantos se la ofrecen— al gigante, que cae inconsciente ante el ataque del joven pelayo. Por otra parte, tanto la vestimenta de corte militar como la boina roja que luce, remiten al lector al uniforme de los grupos paramilitares infantiles creados por el régimen como las “flechas” y los “pelayos,” lo que otorga como luego se verá una importante carga ideológica a la escena, más allá de la meramente aventurera. Por otra parte, el color rojo de los labios del gigante así como la estrella roja que lleva en el pecho hacen referencia al discurso “rojo” o comunista, que es el “metafóricamente” derrotado en la escena. Por si eso no fuera suficiente, a los pies del gigante y ya en el suelo, la hoz y el martillo.



Pelayos. *Semanario infantil*, año 2, nº 36, 1937. A pie de grabado se lee: “El David y el Goliat de los tiempos presentes”

En el cuento de Pemartín no hay ninguna referencia directa que nos permita vincular al personaje hacia una imagen politizada de la izquierda en cualquiera de sus posibles manifestaciones, aunque en el *shadow text* sí hay dos referencias que nos permiten hacer esa conexión: en primer lugar la aclaración de que Caramanca “mató a su hermano”, obvia referencia tanto a lo que ya en los primeros años de la posguerra pasó a llamarse “la guerra fratricida” (Juliá 43) como a la figura de Caín, ampliamente usada por el discurso franquista en numerosas ocasiones para

HISPANIC STUDIES

review

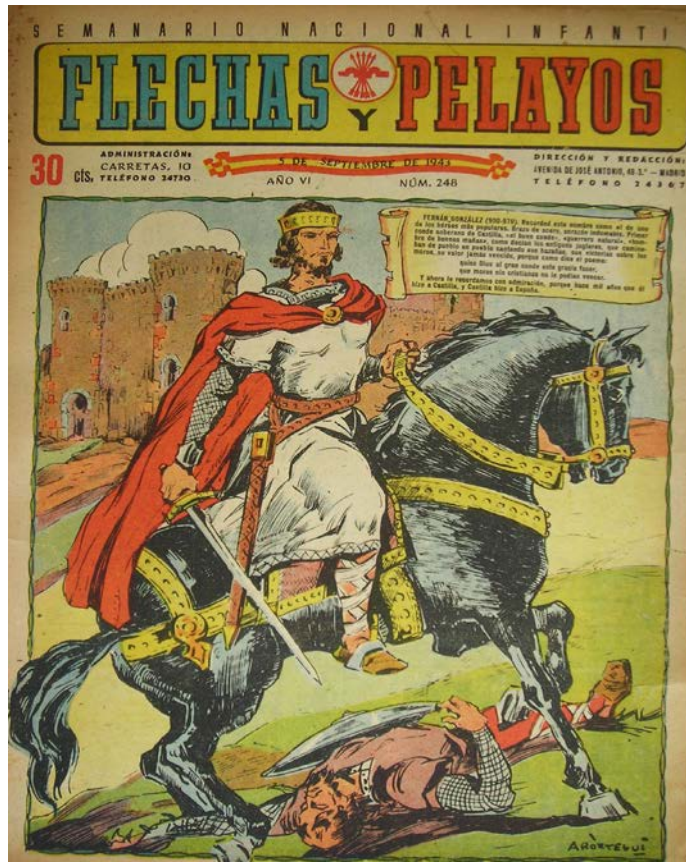
referirse a los desafectos; y en segundo lugar, la tendencia a explicar o justificar su maldad por su condición de extranjero (23).

... a la pantalla

Si las referencias al régimen y a la ideología de los vencedores eran mínimas en el cuento de Pemartín y se encontraban relegadas al marco de lo que Nodelman llamaba el *shadow text*, en la película de Moreno son todavía menos evidentes, desapareciendo prácticamente por completo. De hecho, y aunque de forma tímida y sucinta, hay más guiños al discurso nacional-católico impuesto por la dictadura en el propio cartel original de la película que en el texto filmico en sí.



Como se puede ver, Garbancito aparece en el marco superior izquierdo en actitud guerrera, espada en mano, siempre al lado de su inseparable cabrita Peregrina, trasunto del tradicional caballo del héroe. La presencia en el centro de la imagen del castillo medieval envuelto en el humo del combate lleva al espectador de forma inmediata a ese contexto de permanente *cruzada* contra el enemigo, construyendo una vez más de forma indirecta el mito de la reconquista que tanta presencia tuvo en el discurso político del vencedor tras la guerra civil y que tanto fue usado en la literatura infantil de la época. Véase a modo de ilustración la portada del número 248 de la revista *Flechas y Pelayos*, aparecido el mismo año de la publicación del cuento de Pemartín.



5 de septiembre de 1943

El grabado representa a Fernán González, e insta a los jóvenes lectores que lo recuerden “como el de uno de los héroes más populares. Brazo de acero, corazón indomable” El texto concluye con una lectura politizada de su figura: “Y ahora le recordamos con admiración, porque hace mil años que él hizo a Castilla, y Castilla hizo a España”

No es accidental tampoco la elección de los colores de la ropa del protagonista, rojo y azul —aunque no se correspondan con las prendas correctas—, guiño a colores del uniforme oficial de las flechas y los pelayos.¹¹ Por último, y en lo que se refiere al gigante Caramanca, aunque en esta ocasión no hay referencias directas que permitan vincular su presencia a la representación de una ideología determinada —como sí ocurría en el caso de las ilustraciones de la revista *Pelayos* analizadas con anterioridad—, el marcado color rojo del personaje así como el resalte de los labios rojos presentes en otro tipo de publicaciones, permite al espectador hacer esa conexión con previas representaciones politizadas de la figura del gigante.

En líneas generales, la película de Moreno sigue con rigidez los parámetros argumentales del cuento de Pemartín, organizándose también en una clara estructura de presentación, nudo

11 Más allá de la educación física recibida en los campamentos de verano y el servicio social que se llevaba a cabo por medio de ellos, estos grupos paramilitares tenían como razón de ser no solo la formación ideológica de las nuevas generaciones de españoles, sino la importante misión de mantener de alguna forma en los más jóvenes un estado de orgullo, servicio y amor a la Patria. Daniel Arasa recuerda que “desde su tierna infancia los niños viven la escenografía patriótica tensa y brillante. A los ocho años tenían que ser “balillas,” luciendo sus camisas azul mahón y sus boinas rojas, para pasar luego a “pelayos” y “flechas” (catorce años) y, antes de adquirir una militancia formada, “cadetes” (con dieciséis). Sin dejar de ser en ningún momento una imposición, desde la función de la entidad hasta los colores del uniforme están de alguna manera justificados. Así explicaba la razón de ser del uniforme y sus colores a los niños de primaria un libro de texto de la época: “Todos los que trabajan en un oficio, los que tienen una profesión o los que persiguen un mismo fin suelen llevar un uniforme que los distingue de los demás, y por

y desenlace. La cinta comienza con un movimiento de cámara horizontal orientado a presentar al espectador una imagen panorámica del pueblo en el que vive Garbancito. En esa imagen inicial destaca sobremedida el enorme campanario de la iglesia que preside el pueblo, cuya presencia ideológica será ya constante a lo largo de toda la película, sobre todo mediante algunos de los parlamentos del protagonista. Por si eso no fuera suficiente, un movimiento de *zoom* lleva al espectador al reloj del campanario, donde una voz en *off* femenina presenta, a modo de *captatio benevolentiae* —“mirad ahora con atención” dirá al espectador— a los personajes de la historia. El hecho de que la primera voz en *off* de la película sea femenina — a diferencia de las producciones coevas de Walt Disney donde siempre suelen ser masculinas —no es por tanto accidental, sino que presenta ya desde el comienzo esa función de la mujer como transmisora e impulsadora de la moral nacional-católica que le asignó el régimen y de la que hablaremos más adelante. En la escena siguiente, la cámara cae desde el cielo en un movimiento panorámico descendente para llevar al espectador a la intimidad del hogar de Garbancito, anticipando ya de alguna forma su condición de “enviado” del cielo con el que el joven héroe va a ser definido en más de una ocasión.

Como siempre ocurre en toda adaptación filmica de un texto literario, la película lleva a cabo una serie de modificaciones consistentes tanto en la eliminación de personajes secundarios y escenas de relleno que no afectan a la principal como en la inclusión de personajes y nuevas escenas que cumplan una función más plástica, visual, innecesarias en la versión escrita. Dentro de esas escenas, destacan sobre todo los números musicales —obviamente ausentes en el cuento de Pemartín—, que contribuyen a vincular la cinta de Moreno con el cine de animación que se venía produciendo en ese momento en Hollywood. La crítica ha llamado ya la atención a los diferentes momentos musicales de la película, especialmente al número de los gusanos, único en el que música e imagen se compusieron simultáneamente debido a la complejidad de la escena (Manzanera 133, Ramos Machí 253). Sin embargo, aunque no sea el más destacado de todos desde un punto de vista formal, tal vez sea el de la pelea entre el gato y el ratón el que más y mejor explique el propósito de Guerrero a la hora de construir el aparato musical de *Garbancito*: por un lado, hacer con los recursos al alcance un producto plástico y estético de calidad que siguiera el patrón marcado por Walt Disney y las producciones norteamericanas en cuanto al ensamblaje musical en las películas de animación y, por otro lado, el de imprimir a la cinta un marcado carácter español que pudiera exportar de alguna manera elementos culturales al exterior en un momento tan difícil como fueron los primeros años de la posguerra. En la mencionada escena, un ratón vestido de torero se enfrenta a ritmo de pasadoble al gato de Garbancito, quien intentará impedirle comer los quesos de su amo. En una escena que constituye un evidente guiño a los dibujos de Tom y Jerry creados por William Hannah y Joseph Barbera en 1940, el ratón, tras ponerse la punta de su cola a modo de coleta de torero, derrotará al gato a base de verónicas y gaoneras. De esta forma, la película se apropia de mecanismos extranjeros de gran auge en su momento para españolizarlos y hacerlos familiares al público español, al tiempo que trasmite valores culturales propios a un público europeo.

En cuanto a las modificaciones de los personajes, el mayor papel protagónico otorgado en la película a los antagonistas de Garbancito, Pelanas, Pajarón y Manazas, es merecedor de análisis.

eso también la Falange tiene el suyo. El uniforme de la Falange está formado por las siguientes prendas: camisa azul, boina roja y corbata negra. La camisa azul fue impuesta por José Antonio el día cuatro de octubre de 1934 en el Primer Consejo Nacional con estas palabras: “Quiero que el color de vuestro uniforme sea neto, entero, serio, proletario. He decidido que el color de la camisa sea azul mahón. La boina roja, característica de los requetés y de la gloriosa tradición fue adquirida por la Falange al unirse con ellos el 19 de abril de 1937, y la corbata negra fue impuesta por Franco para significar el luto permanente de la Falange por la muerte de José Antonio” (Álvarez 467).

Mientras que en el relato de Pemartín su maldad estaba enfatizada por medio de su gratuidad — se ha mencionado ya la escena del apaleamiento a un lisiado—, en la cinta de Moreno las motivaciones de sus actos aparecen significativamente modificadas. Sin duda, Pelanas, Majarón y Manazas se aprovechan de la docilidad —por no decir candidez— e inocencia natural de Garbancito, pero su deseo no es en realidad hacerle daño, sino robar comida. En la primera ocasión, aprovechando la salida al trabajo de Garbancito y sabiendo que su casa está vacía, intentan robarle un gallo para poder saciar su hambre, intento que será abortado por el trabajo en equipo de los animales de la casa, en uno de los números musicales tal vez más logrados de toda la película (Ramos Machí 252). Situación parecida se repetirá escenas más adelante, cuando los mismos protagonistas intentarán robarle los quesos a Garbancito no para venderlos ellos, sino para comérselos. Este cambio de motivación con respecto al modelo del cuento original puede ser interpretado como una velada referencia a la situación económica de hambre y penuria de los años inmediatamente posteriores a la guerra civil española, convirtiendo a los personajes en una especie de antecedentes de Carpanta, el entrañable personaje de cómic de José Escobar nacido en 1947 que vivía tan exclusiva como infructuosamente para saciar su hambre. Al igual que ocurre en el cómic, la crítica social al respecto aparece muy difuminada, evitando así posibles problemas con la censura franquista.¹² Es evidente, no obstante, que sus maldades a lo largo de toda la película de Pelanas, Majarón y Manazas hacia el protagonista, sirven como contrapunto para ensalzar y enfatizar la bondad y caridad cristiana del protagonista, que llegará a perdonarlos y a rescatarlos del castillo de Caramanca, ya en los compases finales de la película. Nótese que cuando al liberarlos de Caramanca estos se ofrecen a ser sus esclavos, Garbancito les responderá que no los quiere como esclavos, sino como “amigos,” algo que puede ser interpretado como propaganda de una supuesta política de inclusión de los vencidos por parte de los vencedores que, como sabemos, nunca llegó a producirse.

Otro de los personajes que sin dejar de ser secundario ve sensiblemente aumentada su presencia en la película es la madre de Kikiri y Chirili, los amigos de Garbancito. Apenas mencionada en el cuento, tiene en la película una escena clave tras el ataque del gigante al pueblo, manteniendo un diálogo con Garbancito que precipitará el transcurso de los acontecimientos y acelerará la salida del héroe hacia su particular búsqueda del bien y la justicia por medio del enfrentamiento con Caramanca. En lo que se refiere al papel de la madre, es necesario recordar —como ha sido ampliamente estudiado por la crítica— que la preocupación por la presentación de la figura de la mujer siempre tuvo un lugar destacado en el discurso franquista. Esta preocupación no descansaba tanto en su innegable función de reproductora de la especie, sino en su papel de propagación desde la esfera del hogar en la que había sido recluida de los valores morales y los principios políticos del régimen. Su función real, como apunta Gallego Méndez, era la adhesión moral al sistema, y por esa razón, “el discurso orientado a la mujer estaba lleno de componentes religiosos, no políticos” (147). Esa identificación hacía más evidente la vinculación “mujer=nación”: la defensa de la mujer y sus valores es en realidad, la defensa de la nación que esta representa. Por eso si cabe llama más la atención la representación del personaje en la película de Moreno, más cerca de una abuela que de la madre de dos niños jóvenes. Su pelo blanco y sus facciones avejentadas intensifican la fragilidad y vulnerabilidad de su situación. Los roles de género se intensifican cuando a pesar de ser ella la adulta, se encomienda a Garbancito por su condición de hombre valiente, aunque no deje de ser un niño de una edad cercana a la de sus propios hijos desaparecidos.

¹² Para más información sobre el personaje de Carpanta o sobre el cómic de la posguerra, consúltense los trabajos de Ramírez (1975), Vázquez de Parga (1980), Moix (2007) y Guiral (2008).

Desde la perspectiva del lector moderno, llama la atención la actitud poco *maternal* del personaje, provocando al héroe —que es, ante todo, un niño— a un viaje suicida para enfrentarse con un gigante que, entre otras maldades, es un devorador de niños. Sin embargo, dentro del contexto histórico de la guerra civil y la dictadura en el que libro y película salen a la luz, esa actitud no debe de sorprendernos, ya que se adapta a la perfección a ese concepto de madre que el régimen pretendía construir. Mercedes Suárez Valdés afirma en ese sentido: “Es la madre la mejor forjadora de patrias e imperios. Es el mejor modo que tiene la mujer de servir a la patria: darle sus hijos y hacer de ellos héroes y patriotas dispuestos a dar su vida si es necesario. Es la magnífica y grande misión de la madre española, su gran tarea, su mejor servicio” (cit. en Otero, *La sección femenina* 114).¹³ No obstante, es importante notar la diferencia de actitud hacia su propio hijo y Garbancito; mientras a su hijo lo ve como a un niño y por tanto adopta una actitud protectora hacia él, a Garbancito lo trata como un adulto mostrando una sumisión que no se corresponde con la edad del protagonista.

En la versión cinematográfica se elimina por completo el personaje de Barrabás, cuya presencia en el cuento de Pemartín como esbirro de Caramanca era ya anecdótica y superficial. También desaparece la figura del hidalgo que, aunque secundaria, sí tenía un papel importante en la formación militar e intelectual de Garbancito. Esta eliminación contribuye sobremanera a rebajar el contenido ideológico que aunque de forma subrepticia, Pemartín había imprimido a su relato. La eliminación de toda connotación militar tras el final de la guerra civil española y en una Europa en la que todavía sonaban los ecos de los últimos combates de la Segunda Guerra Mundial facilitarían la mayor aceptación de la película al dejar de lado toda referencia a eventos traumáticos demasiado cercanos al espectador. A pesar de ello, en la versión cinematográfica se hacen varias referencias a la hidalguía de Garbancito; el hada le nombra caballero y le otorga el poder de convertirse en garbanzo por su “nobleza hidalga”; el leñador reconoce su hombría y su orgullo hidalgo. De esta manera y a pesar de su valentía, al convertir su deseo de justicia en un *modus vivendi*, Moreno aleja a su personaje de modelos guerreros como El Cid para acercarlo de nuevo a don Quijote, ya que como él, Garbancito no quiere otra cosa que vivir “enderezando tuertos y desfaciendo agravios” (Cervantes 222).

Las tres hadas del relato original se verán reducidas a dos. Sus apariciones, —de innegables ecos a las mariofanías— marcan el inicio del viaje del protagonista para rescatar a sus amigos y enfrentarse al gigante. Aunque en la película de Moreno la aventura de Garbancito está desposeída de ese carácter de “cruzada” existente en el relato original, parece importante recordar que la segunda hada, antes de dar a Garbancito su espada mágica, “le arma caballero,” recibiendo según la tradición, hincada la rodilla en actitud de sumisión.

La lectura cinematográfica de Moreno revela además un proceso de suavización o amortiguación si se prefiere del contenido ideológico original, observable tanto en la configuración de algunos de los personajes como en la de las características que los definen. En el caso del protagonista, en la película no se menciona su condición de huérfano, ni se enfatiza en ningún momento su marcado carácter trabajador, obsesión de Pemartín en las primeras páginas del cuento a la hora de caracterizar al personaje. También desaparecen las constantes referencias a la religiosidad del personaje; de hecho, solo se le ve rezar una vez en la película, pero no se trata de la rutina propia de la vida piadosa, sino más bien de una encomendación antes de salir a la lucha con Caramanca, lo cual lo vincula con la larga tradición del héroe cristiano que reza antes

¹³ La figura de la madre instigadora de la marcha de los hijos al frente es una constante en la literatura y la prensa franquista de la posguerra. Sirve como ejemplo el caso recogido por Enrique Basabe de la madre vallisoletana que, al despedirlos para el frente, les decía: “Si no fuerais vosotros, yo os empujaría” (51).

de entrar en combate.

Por otro lado, la película enfatiza el lenguaje ampuloso y prosopopéyico del héroe, un lenguaje que no se corresponde con el de un niño y que ya fue en su momento criticado por los estudiosos que se ocuparon con anterioridad de la película (Candel 46). Así, cuando Garbancito se encuentra con la madre de sus amigos y le promete rescatar a sus hijos, afirma:

Siento en el alma, señora, esta pena que os acongoja. No desespereis: yo buscaré y me adentraré si hace falta en los rincones más oscuros de esta tierra para encontrar al gigante; iré a los picachos más alto si allí el monstruo su guarida tuviere y descenderé a los más profundos mares si allí tuviese que buscar a mis amigos y a todos los que como ellos, sufren cautiverio de ese aborto del infierno. A nadie temo sino a Dios, a Dios únicamente, que da causa al victorioso y en la lucha refugio. Confiad en la Altísima Providencia, señora, confiad ciegamente. Secad vuestras lágrimas y dad reposo a vuestro corazón, y la alegría no tardará en renacer en vuestro hogar.

Ese lenguaje pomposo alcanza en algunos momentos una violencia —ausente en el relato original— que si bien puede justificarse desde la perspectiva del héroe caballeresco, contrasta con la condición infantil del protagonista. Recordemos que además del ya mencionado “aborto del infierno” dedicado a Caramanca, se referirá a la Pelocha en varias ocasiones como “vieja bruja” y “vieja asquerosa.”

También los personajes de Caramanca y la bruja Pelocha aparecen suavizados en el texto filmico, despojados de esa maldad de tintes casi satánicos que los definía en el texto original. En el caso de Caramanca, y tal como ya se ha mencionado con anterioridad, no hay en él señales ni símbolos que permitan vincularlo con el comunismo ni con ninguna otra ideología contraria al régimen, aunque sí con la muerte y la destrucción, mediante la imagen de la calavera que lleva tatuada en el pecho. Al contrario de lo que ocurría en el cuento donde el gigante disfrutaba también “en maltratar a todo ser humano y a toda cosa bella” (23), la película enfatiza de forma exclusiva su condición de devorador de niños, cuya simbología se ha explicado ya con anterioridad. No obstante, también esa maldad aparece minimizada en la película: en los primeros compases, durante la presentación de los personajes, la imagen de Caramanca desaparece en un difuminado en el momento en el que se va a comer un niño con un tenedor, imagen que nunca se llega a ver en un claro intento de no perturbar a las audiencias más jóvenes. Lo mismo es aplicable a la bruja Perocha, cuyos constantes ataques y personificaciones en el relato original la convertían en un personaje tal vez demasiado perverso, transformándose ahora en una bruja algo más convencional más cercana a los personajes afines que Disney construía en esos momentos.

En conclusión, después de lo analizado anteriormente, parece evidente que *Garbancito de la Mancha* se adecúa formal e ideológicamente a la literatura infantil auspiciada y promovida por el régimen, pero al mismo tiempo, muestra influencias de un mundo cinematográfico exterior al que se pretende adaptar. Consciente de la importancia de educar y formar generaciones ideológicamente afines al régimen que se trataba de justificar, Julián Pemartín conforma una obra confesional modelando a su personaje según el ideal del ciudadano pretendido por el nacionalcatolicismo. Garbancito se convierte así en el prototipo perfecto de ese “monje-soldado,” que entiende la españolidad como la confluencia intrínseca de una serie de características que lo definen: constancia, trabajo, disciplina, sacrificio, alegría en el servicio, pero sobre todo, religio-

HISPANIC STUDIES

r e v i e w

sidad. El hecho de que la versión cinematográfica del relato aparezca profundamente edulcorada puede ser explicable por dos motivos principales: en primer lugar, debido a la exportación a Europa a la que se iba a someter el trabajo de Moreno. La película se exportó desde el mismo año de su estreno, alcanzando un enorme éxito en Inglaterra —*The Knight Garbancito*—, y en Francia —*Le Chevalier Garbancito*—, siendo incluso exhibida según Candel, “en países al otro lado del telón de acero” (50). El segundo motivo, habría que buscarlo en el propósito inicial de Blay de conseguir con *Garbancito* no solo un éxito comercial que justificara su inversión, sino en “mantener el prestigio del espíritu y del gusto español, y que [estos] fueran universalmente apreciados” (Candel 49). Esto era algo sin duda mucho más factible de conseguir, sobre todo fuera de las fronteras de España, cuanto más alejada y desprovista estuviera la película de cualquier tipo de mensaje que la vinculara ideológicamente con la situación política que atravesaba el país. El régimen tendría así la oportunidad de transmitir de alguna manera sus valores sin alienar al espectador europeo, ya en actitud de rechazo frente a los parámetros ideológicos del fascismo que habían llevado a Europa a una desgarradora guerra mundial.

Aunque la crítica de la época se esforzó en interpretar la película a la luz del momento político que estaba viviendo España, sus lecturas eran a todas luces exageradamente forzadas (Candel 50; Manzanera y Viñao 130-134). La desaparición de las referencias a la formación militar del personaje elimina la condición de cruzada con la que Pemartín había impregnado el enfrentamiento con el gigante en el relato original, transformándolo en la versión cinematográfica en una mera aventura exportable y vendible al exterior como marca España, como producto de un país que trataba de mirar hacia adelante tras una devastadora guerra civil de cuyos efectos se estaba todavía recuperando. De una forma u otra lo que es innegable es que la cinta de Arturo Moreno, con sus aciertos y errores, pasará a la historia como el primer largometraje animado del cine español, y como el primer paso de una exitosa relación con el género que se mantiene viva hasta el día de hoy.

Obras citadas

- Álvarez, Antonio. *Enciclopedia. Intuitiva, sintética, práctica*. Segundo Grado. Edaf, 1997.
- Así quiero ser. *El niño del buen estado: lecturas cívicas*. Hijos de Santiago Rodríguez, 1944.
- Avilés Diz, Jorge. "Con la Iglesia hemos topado: Saturnino Calleja y la censura de cuentos infantiles." *Neophilologus* 101.1 (2017): 75-91.
- Basabe, Enrique. *Madre España*. Perficit, 1964.
- Bettlheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica, 1977.
- Boletín Oficial del Estado (BOE)* 187. 6 de agosto de 1970: 1252-1246. <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/>. Acceso 15 febrero 2019.
- Candel, José M^a. *Historia del dibujo animado español*. Filmoteca Regional de Murcia, 1993.
- Cashdan, Sheldon. *La bruja debe morir*. Debate, 2017.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg, 2004.
- Cuadrado, Jesús. *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso 1873-2000*. Vol. I. Sin sentido, 2000.
- Gallego Méndez, María Teresa. *Mujer, falange y Franquismo*. Taurus, 1983.
- García Martín, Pedro. "El Quijote en el nuevo orden del franquismo." *eHumanista*, 28 (2014): 758-89. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/28>. Acceso 12 de febrero 2019.
- García Padrino, Jaime. "El Quijote en la literatura infantil española." *Didáctica. Lengua y Literatura*. 17. (2005): 131-46.
- Grupo Furtivos. "La animación española triunfa en todo el mundo, menos en España". *El Confidencial*. 15 de junio del 2015. https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2015-06-15/la-animacion-espanola-triunfa-en-todo-el-mundo-menos-en-espana_881708/. Acceso 28 de enero 2019.
- Guiral, Antoni. *El mundo de Escobar*. Barcelona: Ediciones B, 2008.
- Held, Jacqueline. *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Paidós, 1981.
- Juliá, Santos. "Discursos de la Guerra Civil española." *La Guerra Civil española y las brigadas internacionales*. Ed. Manuel Requena Gallego. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1998. 29-46.
- "La lección de nacionalsindicalismo dada por el señor Pemartín." *ABC*. 31 de mayo de 1942: 14. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/05/31.html>. Acceso 10 de febrero 2019.
- López Martín, Ramón y Mayordomo, Alejandro. "Las orientaciones pedagógicas del sistema escolar". *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Eds. Alejandro Mayordomo, Ramón López Martín, José J. Martí y Ferrandiz et al. Universitat de Valencia, 1999, pp. 41-103.
- Manzanera, María y Antonio Viñao Frago. "Literatura y cine infantil en la España de la posguerra: *Garbancito de la Mancha*". *Historia de la educación* 6 (1987): 128-59.
- Mayordomo, Alejandro. "Aproximación a enfoques y tiempos de la política educativa." *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Eds. Alejandro Mayordomo, Ramón López Martín, José J. Martí y Ferrandiz et al. Universitat de Valencia, 1999, pp. 7-40.
- Moix, Terenci. *Historia social del cómic*. Ediciones B, 2007.
- "Nace la primera titulación universitaria de Cine de Animación en España". *Cinemanía. El Mundo*. 30 de mayo del 2013. <https://cinemania.20minutos.es/noticias/nace-la-primera-titulacion-universitaria-en-cine-de-animacion-de-espana>. Acceso 8 de febrero 2019.
- Nadal i Rovira, Nuria. "De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi*: Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Bly". *Con A de animación* 2 (2012): 119-

HISPANIC STUDIES

r e v i e w

33. <http://conadeanimacion.upv.es/archivos/numero/2012>. Acceso 5 de febrero 2019.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. John Hopkins U.P., 2008.
- Otero, Luis. *La sección femenina*. Edaf, 1999.
- . *Flechas y pelayos. Moral y estilo de los niños franquistas que soñaban imperios*. Edaf, 2004.
- Pemartín, Julián. *Garbancito de la Mancha*. Saturnino Calleja, s.a.
- . *Teoría de la Falange*. Editora Nacional, 1942.
- . *José Antonio*. Publicaciones Españolas, 1974.
- Prada, Juan Manuel de. "Garbancito de la Mancha." *ABC Cultural*. 20 de noviembre de 2010. 38. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2010/11/20/039.html>. Acceso 10 de febrero del 2019.
- Preston, Paul. "The legacy of the Spanish Civil War". *¡No pasarán! Art, Literature and the Spanish Civil War*. Ed. Stephen M. Hart., Tàmesis, 1988, pp. 11-19.
- Ramírez, Juan Antonio. *La historieta cómica de posguerra*. Cuadernos para el diálogo, 1975.
- Ramos Machi, María José. "El primer largometraje de animación europeo en color: *Garbancito de la Mancha* (1945): Análisis de la música de Jacinto Guerrero." *Anuario Musical*, 67 (2012): 223-70.
- Sancho Cardiel, Mateo. "Los dibujos animados españoles clásicos desembarcan en Nueva York." *El País*. 6 de septiembre del 2016. https://elpais.com/cultura/2016/09/06/actualidad/1473153055_425975.html. Acceso 12 de febrero 2019.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los comics del franquismo*. Planeta, 1980.
- Viñao, Antonio. *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX*. Marcial Pons, 2004.
- Yébenes. Pilar. *Cine de animación en España*. Ariel, 2002.