

Infancia bajo el franquismo

Imágenes y relatos del *Libro de juegos para los niños de los otros* y de *Nuevas escenas matritenses*

Elisa Amorim Vieira
elisamorimvieira@gmail.com

¿Quién puede decir que se ha podido desprender del niño que fue?

ANA MARÍA MATUTE, *Dietario de posguerra*, 1998, p. 165

Desde el inicio de la Modernidad, se puede observar el lugar destacado que la infancia ha pasado a ocupar en la literatura, en las más variadas manifestaciones artísticas, así como en la memoria de los individuos y de los pueblos, pero no se puede decir lo mismo en cuanto al lugar que ha ocupado u ocupa en la memoria oficial de regímenes autoritarios. Al mismo tiempo que nos remite al devenir, la infancia se entrelaza con la memoria afectiva, con imágenes que constituyen aquello que Leonor Arfuch (2016: 545) define como «núcleo resistente de nostalgia que involucra los seres y las cosas», afirmación que refuerza la pregunta de Ana María Matute, citada como epígrafe de este texto. Imágenes que, en los últimos tiempos, evocan cada vez más momentos traumáticos que contradicen toda y cualquier idealización de los primeros años de la vida. Los niños y niñas de las fotografías de Gerda Taro y Kati Horna¹ o los hijos de Natalia en *La plaza del Diamante* (1962), de Mercè Rodoreda, conforman parte del acervo de imágenes de la infancia sometida a la violencia de la guerra, al hambre y a la anticipación de la vida adulta. En contextos como este, ¿qué lugar ocupan los juegos infantiles? ¿En qué medida los juegos escapan al peso de la historia o, al contrario, la incorporan, la reflejan? El *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961), obra que conjuga textos de Ana María Matute y fotos de Jaime Buesa, y *Nuevas escenas matritenses* (1965-1966), que trae

1. Gerda Taro, cuyo verdadero nombre era Gerta Pohorylle, nació en Stuttgart, en 1910, y murió en julio de 1937, en el frente de Brunete. Llegó a España en la primavera de 1936 junto a su compañero Robert Capa, pseudónimo de André Friedmann, e hizo algunas de las fotografías más icónicas de la Guerra Civil española. Kati Horna (Katalin Deutsch), también fotoreportera, nació en Budapest, en 1912, y, así como Gerda Taro, se fue a Barcelona en 1936. Sus fotografías de este periodo están centradas en lo cotidiano y en la arquitectura de la ciudad transformada por los violentos acontecimientos de la guerra. En 1939, Horna se exilió en México, donde desarrolló su carrera como fotógrafa surrealista. Vivió en este país hasta su muerte, en octubre de 2000.

textos de Camilo José Cela y fotografías de Enrique Palazuelo, nos sitúan en pleno periodo franquista y nos permiten entrever distintas respuestas a esas cuestiones.

En *Infancia e historia* (1978), más específicamente en el capítulo dedicado a los juguetes, Giorgio Agamben presenta un agudo análisis de la relación entre el juego y el rito. Pensando, en principio, sobre el juego, toma la novela de Carlo Collodi *Le avventure di Pinocchio* (1881-1883) para señalar que, en el país de los juguetes, cuando el juego alborota e invade la vida, el tiempo se acelera y el calendario se destruye. En seguida, Agamben se basa en los estudios de Lévi-Strauss sobre los pueblos originarios para afirmar que, en contrapartida, los rituales tienen como función demarcar el paso del tiempo, preservando la continuidad de lo vivido. Mientras que el rito estructura la temporalidad, el juego la aniquila, hipótesis que lleva al filósofo italiano a señalar, considerando también estudios realizados por Benveniste, que hay una conexión inversa entre el juego y lo sagrado: «El país de los juguetes es un país en que los habitantes se dedican a celebrar ritos y a manipular objetos y palabras sagradas, de las cuales, sin embargo, se olvidaron el sentido y el escopo» ([1978] 2005: 85)². Pero Agamben también subraya algo fundamental que lo conecta al pensamiento benjaminiano, la materialidad del tiempo presente en los juguetes: «Todo lo que es viejo, independientemente de su origen sacro, es susceptible de transformarse en juguete» ([1978] 2005: 85)³. Ese origen puede ser no solo de la esfera de lo sagrado, sino también del ámbito de lo profano, o sea, lo práctico-económico, presente en la transformación de cualquier tipo de objeto en juguete: escobas metamorfoseadas en caballos; cacerolas en sombreros o yelmos; mazorcas de maíz en muñecas. Agamben concluye que el juguete es, así, una materialización de la historicidad.

No sería exagerado afirmar que escritores como Graciliano Ramos⁴ o Ana María Matute desarrollaron en sus obras una mirada en torno a la infancia que corrobora las afirmaciones de Agamben. En el cuento *A terra dos meninos pelados* (*La tierra de los chicos pelados*), escrito en 1937 y publicado en 1939, Graciliano Ramos nos presenta a Raimundo, un chico calvo que tiene un ojo negro y otro azul, características que lo tornan blanco de las burlas de los niños del pueblo donde vive, que lo ven como raro y tonto. Ante la intolerancia de los demás, Raimundo se refugia en el país de Tatipirun, donde todos los niños son como él, calvos y con ojos de diferentes colores, donde los árboles conversan, las arañas son amables y el sol se queda en el mismo punto, «en la mitad del cielo, ni mañana ni tarde» (RAMOS, 1975: 107). Además de parar el tiempo y destruir el calendario, el relato,

2. Traducido por la autora. En la edición brasileña utilizada en este artículo, se lee: «O país dos brinquedos é um país em que os habitantes se dedicam a celebrar ritos e a manipular objetos e palavras sagradas, das quais, porém, esqueceram o sentido e o escopo».
3. Traducido por la autora. En la edición brasileña utilizada en este artículo, se lee: «Tudo aquilo que é velho, independentemente de sua origem sacra, é suscetível de virar brinquedo».
4. Graciliano Ramos (1892-1952), escritor brasileño; autor de obras como *Vidas secas* (1938) y *Memórias do cárcere* (1952).

construido casi todo con diálogos, resignifica no solo elementos de la naturaleza, que se ven como aliados y no solo como amenazas, sino también algunos objetos industrializados, como discos fonográficos, que pasan a ejercer funciones distintas de las que tienen en la vida cotidiana. Todo, en fin, pasa a ser objeto de fantasía y se transforma en juguete. Escrito tras el periodo de encarcelamiento sufrido por el escritor durante la dictadura de Getúlio Vargas, no sería una casualidad que el personaje de Raimundo creara una tierra de juegos donde reinase la tolerancia y la libertad, espacio de resistencia al violento orden impuesto por los adultos y que los niños del pueblo reproducen a través de los insultos dirigidos al que les es distinto.

Por su parte, la obra de Ana María Matute es pródiga en la creación de personajes y universos infantiles complejos, junto con una prolífica cantidad de juegos y juguetes, entre ellos, Gorogó, el famoso muñeco de trapo que acompaña a Matia en *Primera memoria* (1960), y Pipa, la insustituible compañera de la niña enferma del cuento «La rama seca». Susana Bardavío Estevan, al analizar los minicuentos de la colección *Los niños tontos* (1956), de Matute, llama la atención sobre la suspensión e indefinición del tiempo de los relatos, lo que permite que el lector los asimile a su presente. De manera distinta a lo que ocurre en otras obras de la autora, como *Las Artámilas* (1953), esa colección no individualiza y no nombra a sus protagonistas, lo que según Bardavío Estevan (2018) sería una estrategia de representación de un colectivo infantil, el de los niños tontos, o sea, aquellos que son considerados diferentes dentro del discurso dominante. En el contexto de la disciplina férrea del franquismo, ejercida con especial saña contra niños y mujeres por medio de instituciones como el Auxilio Social, el libro de Matute causa desconcierto: «*Los niños tontos*, como otras obras coetáneas, elaboraría un contra-mito, el de la infancia de posguerra, frente al que trazó el régimen de Franco» (BARDAVÍO ESTEBAN, 2018: 1000).

La violencia que constituía la base de la educación promovida por el régimen puede explicar, por ejemplo, el sadismo presente en «El niño que no sabía jugar». En ese minicuento, una madre, cuyo hijo no se interesaba por ningún juguete, descubre al final que él se entretenía secretamente segando la cabeza a los insectos. Susana Bardavío (2018: 1004) ve el comportamiento del personaje como una «alegoría de lo que se hacía con la naturaleza infantil en el franquismo». Violencia semejante ocurre en el cuento «Bernardino», de *Las Artámilas*, cuando el perro Chu es atado a un árbol y amenazado por un grupo de niños, hasta que su dueño, Bernardino, se ofrece a sufrir el castigo en su lugar. Se cumple, de esa forma, el verdadero objetivo de los muchachos: expresar, por medio del juego violento, su intolerancia y rechazo hacia aquel que ellos perciben como distinto. Los niños del relato reproducen los gestos y el lenguaje del mundo adulto en un periodo marcado por persecuciones, torturas, arrestos y muertes. Algo semejante se puede decir de los perseguidores de Raimundo, en el cuento de Graciliano Ramos.

INFANCIA Y VIOLENCIA EN EL *LIBRO DE JUEGOS PARA LOS NIÑOS DE LOS OTROS*

El tema de la infancia marginada y sometida a la violencia continúa presente en la obra de Matute en los años siguientes. A principios de los años sesenta, el fotógrafo Jaime Buesa, entonces colaborador del diario *La Vanguardia*, ofrece a los editores de la incipiente editorial Lumen, los jóvenes Óscar y Esther Tusquets, el *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961). Esa obra inaugura un ambicioso proyecto editorial, la colección «Palabra e Imagen», publicada entre 1961 y 1985. De todas las publicaciones de la colección, el libro de Matute y Buesa se destaca no solo por ser la obra que, aunando texto literario y fotografía, desató un proyecto editorial excepcional, sino también por la contundencia de la crítica al desamparo, miseria y violencia a que estaban sometidos los hijos de los pobres y los huérfanos durante el periodo franquista. El libro, dividido en tres partes –«Los niños de los otros», «Nosotros» y «Juegos para los niños de otros»–, presenta un total de dieciocho textos breves y dieciséis fotografías, en los que los protagonistas son niños de las afueras de alguna ciudad española. Así como no determina el espacio, el texto de Matute tampoco individualiza o nombra a los personajes que aparecen en las fotografías de Buesa, o sea, la autora recurre a la misma estrategia utilizada antes en *Los niños tontos* para subrayar el carácter colectivo de las circunstancias que se presentan en la obra.

En la primera parte del libro, «Los niños de los otros», las palabras irónicas y mordaces de Ana María Matute revelan que estos niños no tienen cara, ni orejas, ni labios, pero sus manos están llenas de piedras certeras y, de sus bocas, las palabras brotan como escupitajos. En los meses de verano, dice el narrador identificado con el *statu quo*, se deberían cerrar parques, jardines, estaciones, bares y hasta playas de arena fina, para que ellos, los hijos de los otros, no entraran. En la segunda parte del fotolibro, intitulada «Nosotros», la voz narrativa cambia y, ahora, utilizando la primera persona del plural, afirma que «nosotros» son hijos de otros, o sea, los de las piedras certeras y palabras hirientes, y expone una duda que los define: no saben si realmente son niños, una vez que, en la calle, en el campo y en la casa solariega, dicen que ya son grandes. Las fotografías de Jaime Buesa, a su vez, sitúan a los pequeños personajes en espacios abiertos –calles de tierra, patios y ferias–, presentando desde sus juguetes improvisados hasta los gestos que anticipan los del futuro adulto, expresiones de desafección y miradas fieras. La percepción de la invisibilidad social de la infancia desvalida surge de la contundencia de esta aproximación de textos e imágenes, en la que los dos medios dialogan sin que la fotografía sea solo una ilustración de las palabras.

En esa segunda parte del fotolibro, el narrador, voz poética en prosa que define al «nosotros» como los que nunca lloran y los que no tienen «alegrías blandas como migas de pan» (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.), explica los juegos pequeños o grandes que se inventan ellos:

Tenemos juegos para todo tiempo: abrigados juegos de invierno y frescos juegos para los días de calor. Tenemos juegos para salir corriendo, porque siempre hay alguien dispuesto a medirnos las costillas. Tenemos juegos para inventar enfermedades, si alguna vez viene a picarnos la avispa triste. Pero estos juegos de las enfermedades no salen bien: excepto cuando la enfermedad es cierta y nos abrigan, y se nos acercan, y nos hablan. A veces, acaba en una caja blanca, pagada por la Mutua. Si no, no salen bien. Porque hay que ir al trabajo, a la ayuda, o a esconderse un rato tras aquella tapia, donde es seguro que aprieta siempre el sol y se pueden matar ejércitos de hormigas (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.).

Juegos que revelan el miedo, el abandono, la madurez prematura y la violencia explícita o implícita que marcan las vivencias de niños y niñas nacidos pobres, en las periferias urbanas de un país recién salido de una guerra y hundido en una brutal posguerra. ¿Qué sabrán de sus padres y abuelos? ¿Qué recuerdos guardarán de esa infancia desdibujada? Como pregunta Leonor Arfuch acerca de los que vivieron su infancia bajo la dictadura cívico-militar argentina, ¿qué hicieron con ese saber? Y añade: «Interrogantes que, aún formulados en el ámbito doméstico, envueltos en recuerdos de la infancia, rondan sin embargo el dilema de la Historia con mayúscula: ese pasaje conflictivo que va del ¿por qué? al porque...» (ARFUCH, 2016: 548).

La tercera y última parte del libro de Matute y Buesa, «Juegos para los niños de otros», es un desconcertante relato imaginario de los juegos de niñas y niños relegados a la pobreza en la España franquista. La única imagen del libro protagonizada por niñas es la que introduce el segundo texto de esta última sección, titulada «El juego de las catequesis». La fotografía muestra a dos niñas: la de la izquierda sostiene con celo una muñeca envuelta en un trapo, mientras que la otra, de perfil y con un pañuelo en la cabeza, mira de reojo con la expresión seria de quien ha sido excluido del juego. Es imposible no ver en esta imagen las huellas del mundo adulto en los juguetes, tal como lo observa Walter Benjamin (2014: 96). ¡Y cuánto enfrentamiento no se concentra en esa simple muñeca, no solo entre una niña y otra, sino entre el mundo adulto y la libre fantasía de muchachas y muchachos! Al fin y al cabo, preguntaría Benjamin, ¿quién les ha dado el juguete? El texto de Matute refuerza aún más este aspecto al traer a colación el tema de la catequesis y, por tanto, el de la formación religiosa de los pequeños y su futuro lugar social. Como se sabe, el aparato propagandístico y educativo del franquismo prestó especial atención al sometimiento de la mujer al ámbito familiar, reforzando su papel reproductivo como madre y esposa ejemplar. A su vez, la religión fue ampliamente utilizada para corroborar y potenciar estos roles sociales. El texto, sin embargo, introduce la contradicción esencial entre el discurso oficial y la supuesta percepción que los «hijos ajenos» tendrían de su propia realidad y de sí mismos:

Vamos a la catequesis, nos cuentan de otros niños. Sabemos que hay niños, y esas cosas que dicen. Pero no lo sabemos. Nos gusta el pan con algo de membrillo,

y un vale, y luego el cine. Nos cuentan esas cosas que se cuentan siempre, que cuentan las señoras, los curas, los maestros. A veces escuchamos. Es bonito escuchar. Pero al doblar esa esquina, no hay niños, ni bondad. La bondad que cuentan en la catequesis, es una cosa rara, de lejos, como el cine. Suponen que tenemos, que sabemos, que somos niños de esos que dicen, niños de verdad (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.).

La inadecuación de estas niñas y niños a cualquier imagen idealizada de la infancia también se pone de manifiesto a través de los demás juguetes y juegos mencionados en los textos del fotolibro, como el del número ocho, «Las cuerdas y los cuchillos». Ninguno de ellos, dice la voz que narra, camina sin cuerdas ni cuchillos, como lo hacen los hombres y las mujeres. «Se necesitan cuerdas, claro está. Cuerdas que dejen callos en las palmas, que no duelan al fin, que sirvan siempre. Y los cuchillos: para partir, cortar, raspar, hundir, clavar, amenazar, lucir, brillar. ¡Quién sabe para qué! Tal como debe ser» (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.). Los dos objetos –cuerda y cuchillo– dan la dimensión material de esta infancia desencantada en una sociedad marcada por la violencia, en la que se confunden juguetes y armas. La fotografía que precede a este texto es la de tres niños que reproducen una escena común en la España de la época: la de una corrida improvisada, en la que uno de ellos encarna al toro que se lleva la estocada del «torero», colgado, a su vez, del lomo del que hace las veces del caballo. Como puede verse, el texto no comenta la foto, ni esta funciona como una mera ilustración. Se nota una complementariedad entre ellos, una poética construida por una correspondencia implícita entre palabra e imagen, que potencializa enormemente la historicidad de la escena que presentan.

Según Esther Tusquets (2010: 8), el proyecto iniciado con *Libro de juegos para los niños de los otros* fascinó tanto a fotógrafos, que buscaban la oportunidad de publicar su trabajo en un libro, como a escritores consagrados, que podían publicar narraciones cortas en ediciones estéticamente muy elaboradas. A su vez, para los editores, la colección significó la oportunidad de participar más activamente en la planificación de las distintas etapas de la publicación, desde la elección de la portada y el título hasta el lanzamiento. La intención, refuerza Tusquets, era que las fotografías tuvieran la misma importancia que los textos. En este sentido, lo ideal sería que fotógrafos, escritores y editores trabajasen juntos. De los muchos títulos de la colección, la editora hace referencia a dos en los que efectivamente se produjo esta colaboración: *La caza de la perdiz roja* (1963), con textos de Miguel Delibes y fotografías de Oriol Maspons, y *Una casa en la arena* (1966), de Pablo Neruda y Sergio Larraín. Pero también hubo otros en los que la infancia de la posguerra vuelve a aparecer, aunque no siempre como protagonista, en las calles centrales de Madrid o en sus arrabales.

LA MIRADA DE CAMILO JOSÉ CELA HACIA LOS NIÑOS Y SUS JUEGOS

Posiblemente surgido a raíz de la colección «Palabra e Imagen», pese a que no fue publicado por Lumen, el fotolibro *Nuevas escenas matritenses* reunió siete series de fotografías de Enrique Palazuelo y textos de Camilo José Cela, en un total de 63 fotorrelatos⁵. Originalmente, las siete series se publicaron en siete cuadernos independientes, desde mayo de 1965 hasta octubre de 1966, en la colección «Fotografía al Minuto», de la editorial Alfaguara, por tanto, cuatro años después del *Libro de juegos para los niños de los otros*. Como observa Christoph Rodiek (2008: 125), el punto de partida de los relatos de Cela son las fotografías realizadas por Palazuelo; sin embargo, lejos de hacer comentarios referenciales sobre las imágenes, el escritor las incluye en su universo ficcional. Mientras que en la tradición costumbrista decimonónica la ilustración buscaba resaltar los aspectos más evidentes del texto, en *Nuevas escenas matritenses* Cela utiliza las imágenes como apertura de un «fuera de campo» ficcional, da excéntricos nombres a los personajes anónimos de la foto y emplea su ironía descarriada para crear escenas y diálogos que amplían enormemente el campo semántico de la imagen y que generan, muchas veces, tensiones entre el texto y la fotografía. Según Rodiek (2008: 129), «Cela lee las fotos a su personalísima manera y tiende, progresivamente, a deformar a los personajes».

Mientras que en la primera serie de fotorrelatos el escritor mantiene una mayor proximidad con las respectivas fotografías de Palazuelo, en las demás las referencias a las imágenes son cada vez más lejanas. Así, en la «escena» inicial, titulada «Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas», vemos una fotografía de un hombre de espaldas, medio encorvado, vestido con una chaqueta raída, un periódico doblado en el bolsillo, mirando fijamente a los maniqués del escaparate del salón de belleza Ramos. El relato de Cela sigue los elementos de la imagen, pero crea una biografía ficticia del personaje: «Nicasio Alcoba pasa todas las mañanas por la calle de las Huertas. Nicasio Alcoba, natural de Piedrabuena, provincia de Ciudad Real, está de más en Madrid, pero no se va» (CELA, 1988: 12). Se añaden otros datos para aumentar la verosimilitud y componer una figura más compleja: Nicasio Alcoba es un obrero desempleado, sirvió en el ejército republicano durante la Guerra Civil, lo que le costó dos años en el campo de concentración, y ahora está medio tísico. El personaje, a su vez, también crea biografías ficticias de los maniqués del escaparate, entre ellos uno que se parece al mismísimo Camilo José Cela. Si la fotografía de Palazuelo nos presenta al pobre que observa atentamente el lujoso escaparate como una referencia a las desigualdades de la estratificada sociedad española de

5. En 2019, publiqué el artículo «Entre documento y ficção: fotorrelatos na Espanha da década de 1960», en la revista *Letrônica*, donde analicé la presencia del costumbrismo y la relación entre texto e imagen fotográfica en esta obra de Camilo José Cela y Enrique Palazuelo (VIEIRA, 2019).

los años cincuenta y sesenta, el texto de Cela transforma la figura de la foto en un personaje ficticio y lo hace partícipe del juego, lo convierte en el creador de otros tantos personajes, incluyendo a uno que podría ser el propio escritor.

Niños y niñas están presentes en diversos fotorrelatos que componen las *Nuevas escenas matritenses*, aunque no siempre sean igualmente protagonistas de las fotografías y de los textos que las acompañan. Cela muchas veces utiliza elementos de la imagen para crear diálogos o narrativas que apenas tienen relación con la fotografía de Palazuelo. Este es el caso del fotorrelato número cuatro de la quinta serie, que presenta la imagen de tres niños que juegan en un terreno baldío cercado por edificios populares. Las edificaciones toman la mayor parte de la fotografía, aplastando a los tres personajes totalmente ajenos a la presencia del fotógrafo. El texto, intitulado «Tres pies para un banco: Zamora, Ciriaco, Quincones», describe el escenario subrayando lo rectilíneo de las líneas de las casas «higiénicas y arbitrarias» y la humanidad que las habita: «En ellas vive quien puede, como es natural, y la gente nace, crece, se reproduce y casca como si tal cosa y sin darle una importancia mayor» (CELA, 1988: 194). La casi totalidad del relato está compuesta por el diálogo entre dos hombres mayores que no están en la fotografía, pero miran la escena. Uno de los interlocutores es el abuelo de los niños y, por su voz, nos enteramos de su preocupación por el futuro de los nietos, huérfanos de padre, y su sueño de verlos transformados en jugadores de fútbol, como los que componen el afamado trío defensivo del Real Madrid de la época, lo que explica la presencia de los tres nombres en el título del texto. El elemento de la imagen que permite enlazar la foto y el relato es la pelota rota que los niños examinan con atención.

Pero el fotorrelato número ocho de la cuarta serie, «Siete genios al raso», es el que nos vuelve a conectar con los juegos infantiles, aunque no sea el único que aborde este tema. Así como en el libro de Ana María Matute y Jaime Buesa, se destaca el toreo como juego infantil que no necesita nada más que unos palos que hacen las veces de espadas y banderillas, además de un trozo de tela cualquiera para el capote o la muleta. O ni siquiera eso. Al recordar lo que formula Walter Benjamin acerca de juegos y juguetes, esta escena nos lleva a una encrucijada dialéctica: por un lado, el acto de jugar es una liberación. Cercados por un mundo hostil, los niños crean su pequeño mundo propio (BENJAMIN, 2014: 84), donde pueden ser desde valientes matadores hasta toros o caballos. Por otro lado, un niño, dice Benjamin, no es un Robinson Crusoe; niñas y niños no forman una comunidad aislada, sino que forman parte de un pueblo y de una determinada clase social. Así, sus juegos y juguetes no dan testimonio de una vida autónoma y segregada, sino que son «un mudo diálogo de señales entre el niño y el pueblo» (BENJAMIN, 2014: 94)⁶. En otras palabras, buscan liberarse de la violencia cotidiana que les ofrecen los adultos y, al mismo tiempo, los imitan a través de sus pequeños juegos.

6. Traducido por la autora. En la edición brasileña, se lee: «um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo».

Al observar la fotografía del grupo de niños que juegan en la Casa de Campo de Madrid, Cela los nombra –Damián, Leocadio, Wenceslao o Albertito, Luciano, Fidel Villageriz Galende, Amaranto y Gabriel, o sea, «los siete genios al raso»– y les atribuye características que los definen: el que saca cero en conducta, el que pega a patadas a los demás, el que no se lava la cabeza, el que hace novillos, el que suspende en presentación de trabajos, el que vuela mejor que nadie y el que quiere ser toro y come hierba. Como se nota, lo que los distingue son elementos corrientes de la vida colectiva de una determinada época, y, por más que el escritor intente reforzar los tintes pintorescos, tal como debe ser la variedad de tipos de las escenas costumbristas, la historicidad sigue revelándose en los juegos y en las entrelíneas del propio relato:

Sí; hay niños toros y niños caballos, niños toreros y niños jinetes, niños muertos que tienen carita de raposo y que piden perdón al mundo, niños ajedrecistas, niños prestidigitadores, niños volatineros y también niños que se descalabran cayéndose de una ventana abajo. Las variedades de niños son innúmeras, como las arenas de la mar; hay casi tantas especies de niños como niños (CELA, 1988: 167).

El Cela que escribe estos fotorrelatos en los años sesenta, tal vez más crítico y menos propenso a ser condescendiente con el régimen que el que escribió *La familia de Pascual Duarte* (1942), señala que el fin del juego significa capitulación: «El niño no es una especie de comensal del hombre: es un animalito beligerante que, a veces, pierde la batalla, se pone un pantalón largo, hace unas oposiciones (o se busca un enchufe, si le suspenden), se casa y lleva a su mujer al cine» (CELA, 1988: 169). Es posible que en el «animalito beligerante» el autor percibiera la posibilidad de resistencia, sin embargo, como observa Jordi Gracia (2004: 99), «Cela es una media tinta de rebeldía y orden, pero nunca inocuo». Los retratos de niños, niñas y demás personajes que el escritor crea a partir de las fotos de Palazuelo no están nunca exentas de una fuerte dosis de mordacidad, pese a que no es imposible que dejen entrever algo de compasión o complicidad.

En contrapartida, la prosa poética de Ana María Matute destaca, en los juegos, menos aquello que individualiza «a los niños de los otros» que lo que los asemeja y los une en la pugna diaria contra el mundo de los adultos: «el juego de la piedra, para los días que es preciso escapar» (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.) o «para ese día que suele ser domingo, y nadie tiene nada, ni dinero, ni aceite, ni trabajo, ni amor» (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.); el juego del deseo, que los reúne en la esquina, para compartir la ilusión de coger al embustero a quien odian y que suele ser el maestro; el juego de la crucifixión, tal vez el más cruel y sádico: «Ay del perro, y del murciélago, de la rata aceitosa, del topo, del verde saltamontes, del gato ciego y el raposo herido! Vamos con estacas y clavos, teñidos ya de rojo, de verde cardenillo, para crucificar» (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.). Y, entre otros más, el infinito e inacabado juego de los trenes, en el que toma parte la rabia, el rencor, o acaso el odio, el deseo de irse. Hay todavía el juego de los enemigos, aquellos

a quienes ellos apedrean, justo porque son como ellos, pero viejos; el juego de asustar a las señoras de quienes escapan «con una especie de alegría que no es alegría» (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.). Por fin, el juego más peligroso de todos: el que se juega de noche, el que consiste en mirar a los demás que duermen al lado, «sentarse, y pensar en cuando uno crezca» (MATUTE y BUESA, 1961: s. p.).

Por su parte, la estrategia de Cela nos arroja fuera del marco de la imagen. La ironía constante de su texto impide que nos conmueva la escena de los niños que juegan al toreo o con una pelota rota en un terreno baldío, dificultando que sus lectores se identifiquen con los personajes suburbanos que describe. Este es el camino inverso al que siguen Ana María Matute y Jaime Buesa en *Libro de juegos para los niños de los otros*, donde las fotografías de Buesa desencadenan textos que denuncian, a la manera poética de Matute, la infancia desvalida de las periferias urbanas de la posguerra civil española. A su vez, la fotografía de Palazuelo podría formar parte del libro de Matute y Buesa. Lo que se ve, por lo tanto, es que Cela lee a contrapelo la imagen realizada por Palazuelo y la utiliza para aumentar su colección de relatos despiadados, aunque no falten las referencias indirectas a la infancia pobre y a la tragedia que envolvió a las familias de los trabajadores en el periodo franquista.

Como señala Christoph Rodiek (2008: 139), los personajes de los relatos que componen las *Nuevas escenas matritenses*, acompañados de la fotografía documental de Palazuelo, son, en la mayoría de los casos, caricaturas cuya esencia se relaciona con la mirada esperpéntica del mundo, presente en la obra de Cela desde sus destacados apuntes carpetovetónicos. Para muchos críticos, como José María Castellet, este tipo de recurso utilizado por el escritor gallego denota una comicidad amarga y muchas veces gratuita, que es posible observar también en el misógino *Izas, rabizas y colipoterras*, pequeño fotolibro que Cela publicó en 1964, utilizando fotografías realizadas por Joan Colom en el barrio chino de Barcelona.

Por otra parte, la fotografía documental de Enrique Palazuelo se asemeja a la practicada por Joan Colom, Jaime Buesa y toda una generación de fotógrafos que, a partir de los años cincuenta, comienza a rechazar la estética predominante del franquismo, en la que sobresalía el «neopictorialismo», cuyos temas eran, entre otros, la dignidad, el honor, la paz y la armonía de la vida rural. Los nuevos fotógrafos dejan de lado las imágenes de procesiones, castillos, monjes y aristócratas orgullosos, gratas al imaginario hegemónico del régimen, para buscar captar el momento y los múltiples aspectos de la vida cotidiana, dando, así, un rico testimonio de la infancia desencantada de los barrios pobres. A su vez, la mirada que Ana María Matute lanza sobre las fotos de Jaime Buesa destaca los juegos como señales del abandono social a que niñas y niños estaban sometidos en las periferias urbanas y transforma en juego la tragedia cotidiana de los olvidados del franquismo.

POR FIN, ¿QUÉ NOS DICEN HOY AQUELLOS JUEGOS DE PALABRAS E IMÁGENES?

Hace veintitrés años, en la introducción del libro *España bajo el franquismo* (2000), Josep Fontana confesaba no ser un especialista en el régimen franquista, sin embargo, recordaba haberlo vivido. Cuenta que su primera experiencia con la dictadura se dio una mañana de enero de 1939, en la casa de su familia en las afueras de Barcelona, cuando entró un soldado marroquí y les obligó a sus padres, «fusil en mano», a abrir armarios y cajones y entregarle todo lo que le apetecía. Pasados sesenta y un años del episodio, el historiador catalán observa que aquel no era un abuso aislado, sino una rapiña consentida, y se acuerda de que empezaba a aprender «siendo todavía un niño algunas de las reglas del juego de un sistema en el que había de vivir más de treinta y seis años» (FONTANA, 2000: 11).

¿Cuántas veces se han repetido escenas semejantes? ¿Cuántos niños habrán tenido su primera experiencia con un régimen fascista viendo su casa invadida o a sus padres arrestados y muertos? ¿Cuántos se lo contaron y cuántos se lo tuvieron que tragar? Escenas semejantes, con otros actores y en otras circunstancias, vuelven a ocurrir en los territorios en guerra de Europa oriental, África u Oriente Próximo, en espacios habitados por inmigrantes indocumentados, en las comunidades pobres de las grandes metrópolis latinoamericanas, en las ocupaciones de agricultores sin tierra, en las tierras indígenas invadidas por buscadores de oro. ¿Qué niños y niñas de estos grupos podrán desprenderse de sus infancias vividas bajo el miedo y la violencia extrema? ¿Aprenderán las reglas del juego de los adultos y crearán nuevas estrategias de resistencia o, al contrario, los imitarán? ¿Y a qué estarán jugando, si es que lo están?

Las imágenes y palabras del *Libro de juegos para los niños de los otros* y de las *Nuevas escenas matritenses* nos hacen pensar sobre qué habrá sido de aquellos muchachos y muchachas captados por las cámaras de Jaime Buesa y Enrique Palazuelo: si llegaron a adultos, si todavía viven y qué recuerdan de los juegos y juguetes de su infancia. De pertenecer el *corpus* de este artículo a cualquier otro género literario, estas preguntas serían impropias, una equivocación teórica, sin embargo, allí están las fotografías para desorganizar todavía más nuestras nociones de realidad, verdad y ficción. Los textos poéticos de Ana María Matute o los fantasiosos de Camilo José Cela, cada uno a su modo, nos hunden todavía más en ese revoltijo, presentando o reforzando una atmósfera que las imágenes se propusieron documentar: la de la infancia vivida en tiempos de opresión, cuando jugar era un acto de rebeldía, de resistencia y liberación, no exento de profunda amargura y desencanto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio ([1978] 2005): *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*, Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- ARFUCH, Leonor (2016): «Narrativas en el país de la infancia», *Alea*, vol. 18/3, Río de Janeiro, pp. 544-560, en <https://www.scielo.br/j/alea/a/spPJQ94gpM39fZp7rtnxFNB/abstract/?lang=es> [20/02/2023].
- BARDAVÍO ESTEVAN, Susana (2018): «La infancia imposible: *Los niños tontos* de Ana María Matute o el fracaso de la biopolítica franquista», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCV, n.º 8, pp. 999-1018, en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2018.1489586?journalCode=cbhs20> [20/02/2023].
- BENJAMIN, Walter (2014): *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Trad. Marcus Vinícius Mazzari, 34.ª ed., São Paulo, Duas Cidades.
- CELA, Camilo José (1988): *Nuevas escenas matritenses*, Fotografías de Enrique Palazuelo, Barcelona, Círculo de Lectores.
- FONTANA, Josep (2000): «Reflexiones sobre la naturaleza y las consecuencias del franquismo», en Josep FONTANA (ed.): *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, pp. 9-38.
- GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
- MATUTE, Ana María ([1956] 2016): *Los niños tontos*, Barcelona, Austral.
- MATUTE, Ana María ([1953] 2011): *Las Artámilas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Universidad de Alcalá.
- MATUTE, Ana María (1998): «La noche de *Primera memoria*», en Arcadi ESPADA: *Dietario de posguerra*, Barcelona, Anagrama, p. 165.
- MATUTE, Ana María ([1960] 2003): *Primera memoria*, Barcelona, Destino.
- MATUTE, Ana María y Jaime BUESA (1961): *Libro de juegos para los niños de los otros*, Barcelona, Lumen.
- RAMOS, Graciliano (1975): «A terra dos meninos pelados», en *Alexandre e outros heróis*, Río de Janeiro, São Paulo, Record, Martins Fontes, pp. 96-122.
- RODIEK, Christoph (2008): *Del cuento al relato híbrido: En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*, Madrid/Fránkfort, Iberoamericana/Vervuert.
- VIEIRA, Elisa Amorim (2019): «Entre documento y ficção: fotorrelatos na Espanha da década de 1960», *Letrônica*, vol. 12, n.º 3, en <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/34950> [16/12/2019].
- TUSQUETS, Esther (2010): «Casi cincuenta años después», en Mario VARGAS LLOSA y Xavier MISERACHS: *Los cachorros*, Madrid, La Fábrica, pp. 5-12.

.....
ELISA AMORIM VIEIRA es profesora de la Facultad de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), en Brasil. Sus investigaciones se centran en las relaciones entre texto literario y fotografía, memoria histórica y colectiva, violencia y ecocrítica.