



## EN UN PRINCIPIO FUE (ES) EL NIÑO

Una definición. Para los que trabajamos, fundamentalmente, con la palabra, ello es algo que puede convertirse en la versión lingüística de la búsqueda del vellocino de oro. Si se toma en cuenta que muchas definiciones cambian de una época a otra, o según los postulados críticos asumidos por el investigador, el viaje se torna entonces vorágine, sendero de obstáculos imprevistos donde luces y sombras se mezclan engañosamente. Pero nadie puede obviar su búsqueda: hay que definir, que es también un poco definirse en el intento.

La literatura en general y su variante infantil en particular constituyen entes donde las definiciones carecen de asidero. Ya los antiguos griegos y latinos pretendieron precisar qué era literatura y, en sentido general, terminaron en el laberinto de la *imitatio*, sin percatarse del fenómeno de que la mimesis es multidireccional, por cuanto no pocas veces la realidad termina imitando la ficción. Los “ismos” críticos modernos vinieron a complicar más las cosas con sus actitudes excluyentes, cuando no contradictorias: en la actualidad se “estructuraliza”, “formaliza” o “deconstruye” el texto literario, pero las definiciones permanecen tan elusivas como antaño.

No obstante ello, no se puede pretender el análisis de un texto literario infantil sin, al menos, aspirar definirlo como tal. Así, parafraseando cualquier manual de literatura podría intentarse una descripción general de Literatura Infantil señalándose que es una categoría literaria formada por el conjunto de obras con diversos grados de intención didáctica y/o recreativa dedicadas a los seres humanos en sus múltiples etapas de vida pre-adolescente<sup>1</sup>. Pero tal definición olvida un elemento fundamental: la opinión de los mismos niños. Porque es el caso que muchas obras con tales características han sido rechazadas por los pequeños lectores, al tiempo que otras que no fueron originalmente escritas para ellos terminaron ‘apropiadas’ por los niños y consideradas hoy verdaderos clásicos de dicha categoría literaria. Comenta Juan Carlos Merlo:

El niño llega al libro por la diversión imaginaria que le promete. Porque presente que en él podrá dialogar con fantasmas y muñecos de ficción. Y aquí no valen recomendaciones, ni reseñas elogiosas, ni exigencias perentorias. Si le divierte, sabrá romper la barrera de los signos para hacer suyas las palabras del mensaje. Pero si no es así, lo dejará a un lado como una esperanza frustrada. (XI)

Y ese hecho innegable es algo que debe tener muy en cuenta todo crítico que pretenda analizar o definir qué es Literatura Infantil. Dice al respecto John Rowe Townseed:

... if a children's book is not popular with children ... , its lack of appeal may tell us something. It is at least a limitation, and it may be a sign of some vital deficiency which is very much the critic's concern. (387)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. William R. Benét, *The Reader's Encyclopedia*, 3rd ed. (New York: Harper & Row, 1987) 182.

<sup>2</sup> ... si un libro para niños no es popular entre ellos... su carencia de atrac-

De manera tal que aquellas obras que tengan la “limitación” y la “deficiencia vital” de no ser aceptadas por los niños, no pueden caer dentro de la clasificación de Literatura Infantil, aun cuando ello contradiga los objetivos de sus autores y editores. Consecuentemente, cualquier otra obra carente de tales deficiencias y limitaciones y aceptada por la niñez, puede y debe ser incluida en la categoría de Literatura Infantil, aunque ello también contradiga los objetivos originales de sus autores y editores.

En un intento de definición general más objetiva se podría considerar entonces como Literatura Infantil la categoría literaria formada por el conjunto de obras dirigidas a la infancia (o no) *aceptadas o escogidas por los niños* que, desde sus más antiguos ejemplos, presentan diversos grados de intención didáctica y/o recreativa en su confección.<sup>3</sup> Pero posiblemente mi (ensayo de) definición adolezca de otros males: le faltan, al menos, una lágrima o la risa de un niño lector.

En lo que sí coinciden todos los estudiosos de la historia de la Literatura Infantil, es en que sus más profundas raíces pueden ser identificadas en las canciones, fábulas o cuentos con que las madres de la antigüedad dormían a sus hijos. De ser así, tales orígenes podrían suponerse ya existentes en las propias cavernas, al tiempo que los adultos del clan, rodeando la hoguera protectora, daban inicio a lo que luego llamaríamos los comienzos de la literatura para adultos. Teniendo en cuenta las largas noches de esos tiempos y la dimensión de sus sombras, no creo que resulte conjeturar en exceso suponer que en

---

ción debe decirnos algo. Se trata, al menos, de una limitación y ello puede ser síntoma de una deficiencia vital que debe ser motivo de preocupación para todo crítico.

<sup>3</sup> Aunque parezca absurdo, la opinión de los niños no ha sido tomada muy seriamente en el mundo de la crítica. Nina Bawden se queja de que en conferencias y trabajos críticos sobre la materia “the child himself has been forgotten” (19).

esa etapa prístina del arte, las canciones, fábulas y cuentos viajaran, indiscriminadamente, de las cunas de paja a los corros de las hogueras, y viceversa, entremezclándose y complementándose mutuamente, con toda su carga de mitos y fantasías, sueños y fantasmas. ¿Acaso la humanidad no era, también, niña?

En todo caso, a medida que el género humano fue ganando en adultez como especie, ese ir y venir de historias de la hoguera a la cuna fue haciéndose cada vez menos corriente. La Literatura Infantil emprendió un camino paralelo pero diferente de su homóloga para adultos, y ya hoy aparecen separadas por más rígidas –aunque no inviolables– fronteras. No obstante, es de destacar que la Literatura Infantil, a pesar de toda su evolución y modernización a través de los tiempos, no ha dejado de seguir cumpliendo el rol de su más remota raíz. Las madres de principios del siglo XXI continúan durmiendo a sus niños con canciones, fábulas y cuentos que, al menos en su intención, en poco se diferencian de las ‘proto-nanas’ de la antigüedad<sup>4</sup>.

Todavía en tiempos de la aparición y desarrollo de la escritura, la frontera entre los ‘cuentos’ para niños y los dirigidos a los adultos, era poco menos que desconocida. De ahí que muchas obras de los inicios de todas las culturas sean tenidas tanto para adultos como para niños. Zena Sutherland analiza varias de ellas (193-196) tales como las *Fábulas* de Esopo (¿620-560 AC?) y *El Panchatantra* (compuesto por el año 200 AC). La lista de obras con tales características sería interminable y va mucho más allá de la fábula. Baste citar *La Odisea* (del siglo IX AC) e, incluso, obras mucho más recientes como las *Vidas* de Plutarco (¿46-120 AD?), *La Metamorfosis* de Ovidio (43 AC-17), los libros de caballerías medievales, las vidas de santos, *Alf layla wa-layla*

---

<sup>4</sup> Hay libros de cuentos modernos con el objetivo de que sean leídos a los niños antes de dormir. Véase, por ejemplo, el de Nan Gilbert, *365 Bedtime Stories*, cuya primera edición data de 1955.

(*Las mil y una noches*, del siglo XV o, según otros, de mucho antes) o la ya casi olvidada *Le piacevoli notti* (1550-53) de Giovan Francesco Straparola (1480?-1557). En nuestra lengua sirven de ejemplos, además de los libros de caballerías desde el *Amadís de Gaula* (1508), obras muy anteriores como *El Conde Lucanor* (1335) del infante don Juan Manuel (1282?-1349) –quien también escribió el *Libro de los estados o Libro del infante*, de 1330–, así como el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (1493) que no era otra cosa que la versión en español (supuestamente a través de doble traducción) de la conocida obra *Kalilah wa-Dimnah*, del siglo VIII en su versión árabe. Acerca de esta ambivalencia categórica de la literatura en sus inicios, comenta Carmen Bravo-Villasante:

En el estadio primitivo de nuestra literatura, niños y grandes escucharían las mismas cosas y tendrían las mismas lecturas. El infantilismo de los orígenes de casi todas las literaturas explica que ésta[s] fuera[n] apta[s] para niños. En este sentido, es verdad lo que dice don Juan Valera: “Cuando todos los hombres eran niños tenían razón los poetas de meterse a pedagogos, y los pedagogos a poetas.” (19)

Pero serían los ‘ilustrados’ del Dieciocho quienes completarían y perfeccionarían la Literatura Infantil como categoría literaria al levantar ‘científicamente’ las hasta entonces casi desconocidas barreras entre los libros para niños y los de adultos e iniciar, en medio de la fiebre ‘cientifista’ de la época, el estudio de *qué* debían leer los niños, *cómo* hacérselo llegar y *por qué*, más allá del azar y la espontaneidad (palabras éstas últimas poco menos que malditas para ‘las luces’). La fantasía entró en combate directo con la razón, pero del choque salieron ambas robustecidas y, lo que es más importante, con campos en sentido general delimitados, lo cual le propició a la Literatura Infantil vida propia. El antagonismo fantasía-razón que determi-

nó la separación de la literatura infantil de la de adultos no era, como es lógico, del todo nuevo (basado en el mismo, Boileau había criticado duramente a Perrault) y resulta interesante notar que Geoffrey Summerfield lleva la raíz moderna de ese antagonismo (tal y como se discutió y solucionó en el XVIII) a la obra del mejor novelista español de todos los tiempos. Dice al respecto:

. . . it is already clear that one of the most salient features of any such history [of children's literature] will be the issue that informs the fiction of Cervantes: namely, the respective claims of the "realistic's" view of the world, and of the contrary view, that there is an alternative and equally legitimate "model" of reality, which indeed, at certain stages in the child's development, must be sanctioned, however irrational it may appear to be to those of us with a severely scientific temper. (XI)<sup>5</sup>

Así, aunque a principios del siglo la fantasía fue relegada a un nivel de 'sub-cultura', la destacada demanda por obras de esa 'sub-cultura' (y la posibilidad de cubrirla gracias a los avances tecnológicos de la época que determinaron el abaratamiento del libro y la consiguiente aparición de ediciones populares), hizo que los estamentos intelectuales se replantearan su total rechazo por las narraciones fantásticas, produciéndose lo que el mismo Summerfield denomina "rehabilitation of the imagination"<sup>6</sup> (XV), gracias a la cual aquel "alternative and

---

<sup>5</sup> ... ya está aclarado que una de las más sobresalientes características de cualquier historia (de la literatura infantil) será resultado de lo que nos presenta la creación de ficción de Cervantes: a saber, las respectivas demandas de una visión "realista" del mundo y de una visión contraria; que hay un "modelo" alternativo e igualmente legítimo de la realidad, el cual, verdaderamente, en ciertas etapas del desarrollo infantil, debe ser aceptado, por muy irracional que parezca ser a aquellos de nosotros con una actitud severamente científica.

<sup>6</sup> "rehabilitación de la imaginación"

equally legitimate ‘model’ of reality” –cuya raíz moderna él identifica en Cervantes–, pasa a la aceptada y reconocida competencia de la Literatura Infantil.

Por lo anterior es que el siglo de la razón puede ser catalogado también, y gracias a la popularidad de la literatura para niños, como el siglo de la fantasía, conviviendo ambas una vez establecida y aceptada esa estricta división que dejaba a la literatura para adultos “the ‘realistic’s’ view of the world” y el ‘otro’ modelo de la realidad a la entera disposición de la literatura para infantes. De ahí que en el XVIII, en el proceso de rehabilitación de la imaginación señalado por Summerfield, aparezcan varias de las obras maestras de la nueva categoría literaria como *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719) de Daniel Defoe (1660-1731) y *Travels Into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver* (1726) de Jonathan Swift (1667-1745).

En idioma español lo más destacado del Siglo de las Luces hispano son las fábulas de Tomás de Iriarte (1750-1791) y Félix María Samaniego (1745-1801), todavía ‘fronterizas’ entre las dos categorías literarias ‘en pugna’, aunque ya la primera edición de las *Fábulas en verso castellano* (1781-84) del segundo fue ‘apropiada’ de manera tal por los niños, que en la edición de 1832 el editor declara su objetivo eminentemente infantil.

Fuera de ello, casi todas las demás obras infantiles de los ‘ilustrados’ españoles están relacionadas directamente con la instrucción, ya sea cristiana o laica. Son excepciones la colección de narraciones infantiles *Las noches de invierno* (1796), de “don P.M.”, en 8 volúmenes, la novela *Eusebio* (1786) de Pedro Montengón y las obras de algunos fabulistas imitadores (pero muy a la zaga) de Samaniego, como José A. Ibáñez de la Rentería y Joaquín Esteban.

Serían los escritores decimonónicos –y en especial los románticos– quienes completarían la formación de la Literatura Infantil como la categoría literaria que conocemos hoy. En efec-

to, el siglo XIX sería la época de los hermanos Grimm y su *Kinder und Hausmärchen* (1812); de Hans Christian Andersen (1805-1875) y la colección de cuentos que publicó entre 1835 y 1872; de James F. Cooper (1789-1851) y *The Last of the Mohicans* (1826); de Charles Dickens (1812-1870) y toda su literatura infantil o sobre la infancia, donde se destacan desde novelas hasta narraciones cortas, pero ya clásicas, como *A Christmas Carol*, de 1843; de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) y su *A Wonder-Book for Girls and Boys* (1852); de Lewis Carroll (1832-1898) y su *Alice's Adventures in Wonderland* (1865); de Mark Twain (1835-1910) y obras tales como *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) y *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884); de Robert Louis Stevenson (1850-1894) y sus libros *Treasure Island* (1883) y *A Child's Garden of Verse* (1885); de Collodi (1826-1890) y *Le avventure di Pinocchio* (1883); de Rudyard Kipling (1865-1936) y *The Jungle Books* (1894); de Jules Verne (1828-1905) y obras tales como *Voyage au centre de la terre* (1864) y *Vingt mille lieues sous les mers* (1870); de Alexandre Dumas (1802-1870) y *Les Trois Mousquetaires* (1844); de Edmondo De Amicis (1846-1908) y su *Cuore* (1886); de Emilio Salgari (1862-1911) e *Il corsaro nero* (1899), etc. La lista parece larga, pero es solamente una muestra mínima de 'clásicos' de la Literatura Infantil creados en un mismo y determinante lapso. A dicha selección habría que añadir otras obras escritas originalmente para los adultos pero 'apropiadas' de inmediato por los niños, como algunas de las novelas históricas (o pseudo-históricas) de François René de Chateaubriand (1768-1848) y Walter Scott (1771-1832) y sus seguidores en todos los idiomas.

El hecho de que la 'mayoría de edad' de la Literatura Infantil haya ocurrido, primordialmente, durante el Romanticismo, no es una casualidad. Ningún otro movimiento literario habría podido brindar mejores condiciones para la entrada triunfal, en la literatura, de hadas, gnomos, encantamientos y héroes de 'una sola pieza', que el Romanticismo. "The adult romanticist



and the young one have much in common”<sup>7</sup>, como ha señalado Cornelia Meigs (106). Y entre esas muchas cosas en común está el deseo de aventura, la cual, en literatura –y según uno de sus más destacados cultores– es “basically realistic and inherently romantic”<sup>8</sup>. Y si el Romanticismo como movimiento literario tuvo sus mejores logros en la Europa no hispana del XIX, nada más lógico que diera a luz tantas obras maestras de la Literatura Infantil. A partir de entonces el Romanticismo ha sido, en mayor o menor grado, un ingrediente vital de los libros aceptados por los niños, específicamente en historias situadas en el pasado, ya que, como puntualiza Elizabeth Nesbitt (389), “any reconstruction of the past is essentially romantic, in children’s books at least”<sup>9</sup>.

Durante el mismo período tuvo lugar en España –y, en menor medida, en la América hispana–, un amplio desarrollo cuantitativo de la Literatura Infantil en español. En 1876 se funda en la Península la Editorial Calleja –la cual pronto se colocaría entre las más importantes editoriales de su tipo del mundo–, al tiempo que el número de publicaciones periódicas dedicadas a los niños aumentaría considerablemente. Como en etapas históricas anteriores, los mejores escritores crean, aunque sea ocasionalmente, para la infancia. Entre ellos cabe señalar a Fernán Caballero (1796-1877), Antonio Trueba (1819-1889), José Zorrilla (1817-1893), Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), José Ortega y Munilla (1856-1923) –el padre de Ortega y Gasset– y otros muchos.

---

<sup>7</sup> “El romanticismo en la literatura para adultos tiene mucho en común con su contraparte infantil.”

<sup>8</sup> “básicamente realista e inherentemente romántica”. Robert L. Stevenson, “A Gossip on Romance”, citado por Elizabeth Nesbitt en “Romance and Actuality”, *A Critical History of Children’s Literature*, comps. C. Meigs, et al (New York: MacMillan, 1953) 385.

<sup>9</sup> “Cualquier reconstrucción del pasado es esencialmente romántica, al menos en libros para niños”.

Sin embargo, la Literatura Infantil en España no logra aportar ningún ‘clásico’ a la lista que, entonces, creaban las otras lenguas europeas. Se quejaba la Pardo Bazán (citada por Bravo-Villasante) que, en lo referente a las obras para niños,

. . . vivimos de prestado, dependiendo de Francia y Alemania, que nos envían cosas muy raras y opuestas a la índole de nuestro país, y en vez de nuestras clásicas brujas, hadas, gigantes y encantadores, nos hacen trabar conocimientos con ogros, elfos y otros seres de la mitología y demonología septentrional. (138)

Y es que las traducciones y versiones españolas de toda esa literatura creada en otras lenguas, es lo que llenaba las páginas de cuanto en España se publicaba entonces para los niños. Al efecto negativo para la creación nacional de semejante material ‘prestado’ (para utilizar la expresión de Pardo Bazán), se unía lo que Bravo-Villasante califica como “la caterva de señoras y señoritas aficionadas a la literatura que inundaron de cursilerías, escritas en pésima prosa y peor poesía, los periódicos infantiles [españoles del XIX]” (101). Pero ninguna de las dos razones llega a explicar completamente por qué los escritores españoles decimonónicos cultores de la Literatura Infantil (y particularmente los románticos) se quedaron tan a la zaga de sus colegas alemanes, franceses o ingleses. Mas no hay que olvidar que algo parecido ocurrió con las otras categorías literarias del romanticismo español, de manera tal que lejos de ser un problema particular de la Literatura Infantil, no es más que el reflejo o consecuencia de un problema generalizado que, en mayor o menor medida según el caso, afectó a toda la literatura española de entonces.

Pero aunque el siglo XIX español no pudo producir ningún ‘clásico’ de la literatura para niños, no por ello deja de ser positivo su saldo final. Las colecciones de cuentos, ‘bibliotecas’, periódicos, ‘álbumes’ y ‘manuales’ infantiles llenan los estantes

de las librerías, y los llamados “Cuentos de Callejas” (pequeños libritos de ediciones populares) están en todas las manos infantiles de entonces. Muchos de estos últimos eran –siguiendo la tónica general de la época– versiones libres de narraciones extranjeras, mas también presentan historias netamente españolas (tomadas del folklore) donde aparece por primera vez en la Literatura Infantil en idioma español un elemento hasta entonces desconocido: el humor. Comenta Bravo-Villasante:

Afortunadamente en los cuentos de Calleja aparece el humor. Bien sea a través de socarronerías y astucias populares contra las brujas y apariciones, bien a través de habilidades cortesanías, el humor da la nota en los relatos infantiles . . . [que] suele[n] tener por protagonistas a graciosos campesinos y listos jóvenes [leyendo los cuales] los niños se ríen al ver cómo el diablo queda burlado con los ardides ingeniosos de estos listísimos personajes, que sólo aparentemente son simples y bobos. (134-5)

Todo parece indicar que lo mejor escrito para niños en la España del XIX y netamente español, serían los *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles* (1877) de Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), *Cuentos de la abuela para la niñez* (1864) de Francisco Miquel y Badía y *Cuentos para niños (lecturas recreativas)* (1887) de Luis de Coloma (1851-1916). En estas obras no parece haber mucho de ‘prestado’, antes bien se caracterizan por su temática autóctona nacional e, incluso, en algunos casos hasta local. Pero, indiscutiblemente, están muy lejos de poder ser consideradas ‘clásicos’ de la Literatura Infantil.

En Hispanoamérica las cosas no marcharon –con una sola excepción– por mejor camino. A la independencia política no siguió –y a pesar de lo preconizado por Andrés Bello (1781-1865) en su “Alocución a la poesía” (1823)– la independencia

cultural. Lo ‘prestado’ tenía en la América hispana direcciones varias: a lo español de España, a lo ‘prestado’ por la Península, a lo tomado en ‘préstamo’ directamente del resto de Europa y, en menor medida –aunque de manera creciente–, de los EE.UU. Únase a ello la miseria congénita de la industria editorial criolla y las reducidísimas dimensiones del mercado de lectores infantiles por el alto grado de analfabetismo imperante entonces y se tendrá un cuadro general justificativo de la pobreza de la Literatura Infantil hispanoamericana del siglo XIX.

No obstante lo anterior, quedaron los nombres de los colombianos Rafael Pombo (1833-1912) y Ruperto S. Gómez (1837-1910), cuyas poesías y obras de teatro todavía conservan vigencia; la costarricense Carmen Lyra (1888-1949); los mexicanos José Rosas Moreno (1838-1883) y Antonio Mediz Bolio (1884-1957); la dominicana Salomé Ureña (1850-1897) –madre de los hermanos Henríquez Ureña–, etc. Junto a ellos es de destacar a otros escritores famosos que también escribieron eventualmente para los niños hispanoamericanos como José Asunción Silva (1867-1896), Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919), Juan de Dios Peza (1852-1910) y otros.

Pero ninguna de las obras infantiles producidas por los escritores nombrados en el párrafo anterior logra elevar la Literatura Infantil hispanoamericana a la altura de sus homólogas no hispanas del período. Hasta que el poeta cubano José Martí (1853-1895), desterrado en Nueva York y dolido por la ausencia de su pequeño hijo –prácticamente secuestrado por su propia madre y llevado a Cuba– y (según creencia popular) teniendo que ocultar la paternidad de una hija, escribe y publica en 1889 una colección multi-genérica dedicada a todos “los niños americanos”: *La Edad de Oro*, primera gran obra de la Literatura Infantil hispanoamericana y, posiblemente, lo mejor escrito para niños en idioma español en el siglo XIX.

Un importante aporte de los escritores decimonónicos para niños es haber hecho regresar la categoría literaria que

perfeccionaban a su condición primigenia: el ser textos tanto para infantes como para adultos. La mayoría de los 'clásicos' del período citados tienen como común denominador ser capaces de incentivar su lectura lo mismo en niños que en personas adultas. En todos los casos se trata de textos que han resistido el juicio irrevocable de varias generaciones de lectores, a veces de culturas e idiomas diferentes, por lo que siguen apelando exitosamente a los tataranietos de los infantes que conformaran sus (buscados o no) lectores originales, sin importar sus edades. O en otras palabras: trabajos que han traspasado sus fronteras estilísticas y epocales, convirtiéndose en una lectura 'nueva' cada vez que se regenera el mercado de lectores del mundo. Los niños que los leen regresan a ellos una vez en la adultez, ya sea tomando como justificación introducirlos a la generación posterior, o porque sí.

Un análisis profundo del fenómeno escapa a los objetivos del estudio de un libro en particular. Pero puedo adelantar que está relacionado con el 'tipo' de niño al que el texto, intencionalmente o no, invoca por su propia naturaleza. En realidad, llevando el análisis de este modelo de obras a su más íntima esencia, creo entrever una doble condición inherente a la obra misma, no siempre bajo el control o voluntad de su creador: el ser textos para niños (en sentido literal) y, al mismo tiempo, textos para adultos de regreso -mientras dure la lectura- a una parte del genio humano que mantiene viva en muchas personas mayores la niñez interior (o su interpretación), hasta la misma muerte. Gracias a este tipo de obras, todo adulto encuentra la posibilidad de sentirse brevemente como 'niño' otra vez (el que fue, o quiso ser, o cree haber sido), sin considerar que puede caer en el ridículo o la bellaquería. Por lo anterior es que tienen en común ser obras no sólo para niños de *todas* las edades, sino de *cualquier* edad, sin tomar mucho en cuenta los lógicos límites cronológicos tradicionalmente asociados a los términos "edad" o "niños".

En ese sentido, la catarsis señalada por los antiguos griegos llega a ser, más que una purga de emociones, toda una desintoxicación de tiempo.

Las décadas iniciales del nuevo siglo son sumamente productivas para la Literatura Infantil. La mayoría de los escritores de fines del anterior continúan creando obras dedicadas a la infancia del mundo. A ellos se une una nueva generación de autores también capaces de ver la vida a través de los ojos de los niños y quienes crean piezas hoy consideradas verdaderos clásicos de esa categoría literaria. Abren la nueva centuria Lyman Frank Baum (1856-1919) con su *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) y Jack London (1876-1916) con *The Call of the Wild* (1903). A ellos le siguen James M. Barrie (1860-1937) y Edgar Rice Burroughs (1875-1950), quienes con *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904) y *Tarzan of the Apes* (1914), respectivamente, dan vida a dos de los más importantes héroes infantiles del siglo XX.

En el ámbito hispano esas primeras décadas del siglo XX fueron también muy fructíferas en el campo de la literatura infantil. Se suman a las grandes figuras que dedican parte de su producción a los niños, entre otros, Constancio C. Vigil (1876-1954) con su *El Erial* (1915) –sobrevalorado en su tiempo y ahora, por el contrario, devaluado–, Gabriela Mistral (1878-1924), Juana de Ibarbourou (1895-1979) y Andrés Bello (1897-1955), entre otros. Pero, sobre todo, aparece un librito que se colocaría a la par de lo mejor de la literatura infantil de todos los tiempos y deviene, pese a la ambigüedad de su génesis, en la obra maestra del siglo XX de dicha categoría literaria en idioma español: *Platero y yo* (1914), de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), que es el objeto de nuestro estudio.