

Publicado en Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino (Ed.),
Literatura Infantil de Tradición Popular.
Cuenca: Ediciones de la UCLM, 1993.

¿SON INFANTILES LOS CUENTOS POPULARES?

JAIME GARCÍA PADRINO*

Bien difícil resulta elegir un aspecto original a la hora de desarrollar un tema como el abordado en este curso, «Literatura infantil de tradición popular», al ser objeto de análisis desde distintas perspectivas por profesores como los reunidos aquí en estos dos días. Así se han tratado ya, aspectos como los arquetipos narrativos, las raíces del folclore infantil y las relaciones entre juegos, literatura y folclore infantil, con notoria brillantez por mis compañeros en las anteriores intervenciones.

Ése es el motivo esencial por el que, a la hora de plantear mi propia participación —dentro de la estructura deseada para el presente curso—, haya tratado de enfocarla desde mis particulares intereses investigadores que son, en lo fundamental, aquellos referidos a los factores y procesos que pueden hacer posible el acceso del niño o del joven a esa literatura. De ahí que haya preferido plantear la pregunta del título como arranque para ofrecer algunas consideraciones sobre el carácter infantil de los cuentos populares, con especial atención a los españoles —o recogidos en España—, para comentar la problemática de las ediciones o versiones escritas que, desde mi punto de vista, han tratado de acercar o hacer asequibles las narraciones populares o folclóricas a la infancia y a la juventud.

Vaya también por delante otra aclaración sobre el título. Y que no es otra que el declarar ahora que, al buscar para el inicio de mi conferencia una pregunta con cierto componente

* Catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura en el Dpto. de Filología y su Didáctica de la Universidad Complutense (E.U. de Magisterio «Pablo Montesino») y Doctor en Filología Hispánica. Es autor de *Libros y literatura para niños en la España contemporánea* (1992). Ha sido también director, junto a Arturo Medina, de la obra colectiva *Didáctica de la Lengua y la Literatura* (1988). Ha colaborado en diversas publicaciones con artículos relacionados con temas de la didáctica de la lectura y la literatura infantil.

retórico, he recurrido, de forma voluntaria por mi parte, a un plagio descarado del elegido por Antoniorrobles a la hora de recurrir a la pregunta «¿Son infantiles las leyendas aborígenes?»¹.

Como descargo a ese delito de copiar un título, voy a declarar que no es total, pues he cambiado «leyendas aborígenes», por «cuentos populares». Pero..., ahora me doy cuenta de que, en lugar de aliviar mi falta, casi lo agravo más. Bueno, mejor será que les diga que, en realidad, esa elección «plagiaria» se ha debido a que comparto con Antoniorrobles una cierta sensación de extrañeza ante algunos componentes o rasgos de la narrativa folclórica que, por su carácter, hacen dudosa su adecuación a los lectores infantiles. Así, Antoniorrobles señalaba su intención de que llegasen a ser disfrutadas por los niños americanos —en especial, los mexicanos—, las leyendas aborígenes. Y quería hacerlo así pues opinaba, sobre su carácter infantil, que tales creaciones folclóricas no lo son, dado que «cada una requeriría infinitas explicaciones para aclarar sus brillantes imágenes, sus ritos, sus pasiones y sacrificios, si es que los adultos los hemos comprendido». Y añadía a continuación: «Pero ¿pueden, sin perder su gracia, su colorido, su espíritu característico, hacerse infantiles?»².

Es decir, Antoniorrobles señalaba así uno de los principales aspectos del problema que trato ahora de abordar en mi conferencia: La necesidad de «hacer infantiles», de «infantilizar», las narraciones folclóricas o populares. Por ello, y al igual que Antoniorrobles en aquella conferencia de 1942 declaraba su intención de buscar o proponer algunos caminos para hacer posible que llegue al niño la riqueza de los elementos culturales del folclore narrativo, mi conferencia, a partir de ese «delictivo» título, se orientará, como ya anticipé, a exponer algunas posibilidades que, desde mi punto de vista, caracterizan aquellas ediciones que tratan de hacer asequibles estas creaciones a esos destinatarios particulares.

Antes declaraba el compartir unas ciertas dudas con Antoniorrobles acerca de la adecuación de determinadas narraciones folclóricas para unos lectores o destinatarios infantiles. Si Antoniorrobles lo sentía así con respecto a determinadas leyendas del mundo precolombino, esa sensación se hacía mía al leer, por ejemplo, algunas de las narraciones recogidas por Antonio Machado y Álvarez, en su obra *Cuentos populares españoles anotados y comparados con los de otras colecciones de Portugal, Italia y Francia* (1882-1886). En especial, el cuento titulado «El culebroncito», recogido por uno de los colaboradores de Machado y Álvarez, Th. H. Moore, en Chile³.

En ese relato, a Mariquita, la protagonista, le arrancan los ojos su nodriza y la hija de ésta, Estefanía, que quiere suplantar a Mariquita en la boda con el rey. Al ver lo hermosos que son los ojos de Mariquita los guardan en un vaso, que así tendrán un papel importante en la solución del conflicto. Esa boda de Mariquita con el rey ha sido favorecida por sus

1 Así titulaba el autor de *Hermanos Monigotes* una de las conferencias que pronunció dentro de un ciclo organizado, en 1941, por la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, de la S.E.P. de México, recogidas después en la siguiente publicación: Antoniorrobles (Antonio J. Robles Soler), *¿Se comió el lobo a Caperucita? (Seis conferencias para mayores con temas de literatura infantil)*, México, Edita. América, 1942.

2 *Ibidem*, p. 131.

3 MACHADO y ÁLVAREZ, A.: «Cuentos populares españoles anotados y comparados con los de otras colecciones de Portugal, Italia y España, por ...», en *Biblioteca de tradiciones populares españolas*, Madrid-Sevilla, 1882-1886, tomo I, pp. 137-148.

hermanos, al contarle que la muchacha tiene los dones singulares de desparramar perlas finas cuando se ríe, de volver el agua en plata al lavarse y de convertir el pelo que se le cae al peinarse en hebras de oro. La amenaza del rey a los hermanos de Mariquita, en caso de no ser ciertos esos dones proclamados, no es ni más ni menos que morir decapitados, condena que se cumple pues la muchacha es suplantada por Estefanía, quien no goza de tales dones. Después de diversos avatares que le permiten a Mariquita recuperar sus ojos con la ayuda de un viejecito y del culebrón, se descubre el engaño de Estefanía y de su madre, que son descuartizadas, quemadas y echadas sus cenizas a volar.

Pero la acumulación de detalles truculentos no termina ahí. Pasado algún tiempo, Mariquita tiene dos infantes mellizos. El culebrón propone a los felices padres si prefieren ver a sus hijos vivos o ver resucitados a los decapitados hermanos de Mariquita. Los padres eligen esto último y el culebroncito degüella a los infantes. Los hermanos embalsamados vuelven a la vida, con la consiguiente tristeza para los padres, que pronto se convierte en gran alegría, cuando vuelven a encontrar a los dos mellizos vivos jugando en la cuna, mientras el culebrón se descubre como un ángel enviado por Dios.

Como señalé antes, es uno de los ejemplos posibles sobre la truculencia de algunos relatos populares que podría argumentarse para dudar o negar, incluso, la posible adecuación de los relatos populares para una sensibilidad infantil. Otro de los cuentos que también me han causado notable extrañeza y han favorecido mis dudas sobre el carácter infantil de los cuentos populares españoles, ha sido recogido y reelaborado en su arquetipo por mi amigo y compañero Antonio Rodríguez Almodóvar en sus *Cuentos maravillosos españoles* (1982) y *Cuentos al amor de la lumbre* (1983). Me refiero a «La adivinanza del pastor»⁴, uno de los arquetipos que Rodríguez Almodóvar incluye en el ciclo de «La princesa y el pastor».

Ya la situación inicial, típica también de otros relatos tradicionales, es la muerte de todos aquellos pretendientes que no consiguen adivinar un acertijo propuesto por una princesa y si, además los suyos son descubiertos por la astuta muchacha. Cuando un arrogante pastor decide probar fortuna para superar la prueba, la madre prefiere ver muerto a su hijo por el camino antes de ser ahorcado por el rey. Por ello, envenena tres panes que, en lugar de provocar la muerte del muchacho, le ayudan a formular la adivinanza que no acertará la princesa. Antes de cumplir con la promesa de su boda, la muchacha envía a dos de sus criadas a dormir con el pastor para que éste les revele la solución de la adivinanza. Al no conseguirlo, en la tercera noche es ella misma quien lo intenta sin obtener mejores resultados. Por último, recurre a la desesperada a proponer al astuto pastor que supere tres pruebas, lo que conseguirá con la ayuda de objetos encantados y de una hechicera. Además, para evitar esa boda no deseada y conseguir que el pastor fracase en una de las pruebas, el propio rey quiere comprarle una de las liebres que el pastor debe cuidar. Éste, al descubrir la auténtica personalidad de quien se le presenta disfrazado de aldeano, en lugar de dinero le pide al rey que le dé un beso en el ojo del culo. El rey, con tal de evitar la boda de su hija con el pastor, accede a ello, pero gracias a una flauta mágica el pastor recupera la liebre objeto del curioso trueque. Después de superar todas las pruebas y las correspondientes trampas, al

4 RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A.: *Cuentos maravillosos españoles*, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 89-94, y *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid, E.G. Anaya, vol. I, 1983, pp. 35-39.

pastor sólo le queda «llenar un saco de embustes tan grandes, que nadie diga que pueden haber sido verdad», lo que es resuelto así por el decidido muchacho:

—Está bien —contestó el pastor—. Pues ésta y ésta —señalando a las dos doncellas que se habían acostado con él— que vayan entrando en el saco, porque dormí con ellas a cambio de nada. Y la princesa también, porque también dormí con ella sin tener que cumplir lo prometido. Y su majestad también, porque le di una liebre a cambio de que me besara...

— ¡Basta! ¡Basta! —gritó el rey—. ¡Que ya está lleno el saco, que ya está lleno!

En ese mismo ciclo de «La princesa y el pastor», Rodríguez Almodóvar añadía otros dos relatos populares: «La princesa que nunca se reía» y «La flauta que hacía a todos bailar». En ambos, dentro de ese esquema general de la superación de pruebas gracias a la astucia del personaje central, aparece un recurso que no cabe calificar de otra forma que de escatológico: las ventosidades intestinales, en su más directo término —al que María Moliner, en su *Diccionario de uso del español*⁵, califica de nombre grosero—, son el recurso para conseguir que la princesa se ría, eso sí acompañadas de esta cancioncilla:

¿Eres tú, prenda adorada,
la que no te rís de nada?
Pues verás que con este tiro
si quedas desencantada.

El efecto de tan «ventoso» tiro de gases intestinales es demoledor para los calzones del muchacho, que muestra así la parte del cuerpo normalmente tapada por esa prenda de vestir. El rey, ante lo que considera una evidente muestra de grosería, manda al descarado muchacho a las mazmorras, donde se junta con sus hermanos que fracasaron antes en esa prueba. Allí, su ingenio le sirve para cambiar tres objetos mágicos, una servilleta, un vasito y una guitarra, por ver el dedo gordo de una doncella, por ver la rodilla de la princesa, y, el último de ellos —la guitarra maravillosa—, por poder formular preguntas que sólo pueden ser contestadas con negativas. De tan ingeniosa forma, Juanillo consigue el premio deseado:

— ¿Va usted a quedarse en esa silla toda la noche?

— No.

Y tuvo que acostarse la princesa.

— Y yo, ¿me voy a quedar sin dormir toda la noche? —preguntó Juanillo.

— No —contestó la princesa, y Juanillo se metió en la cama con ella. De manera que durmieron toda la noche juntos y por la mañana la princesa estaba que se moría de risa. El rey no tuvo más remedio que

consentir la boda. Y se casaron Juanillo y la princesa y fueron felices, y yo me vine con tres palmos de narices.

En «La flauta que a todos hacía bailar», el tercero de los relatos incluidos en ese ciclo de «La princesa y el pastor», dentro de la estructura de *Cuentos al amor de la lumbre*, un muchacho, maltratado por su madrastra, recibe de una viejecita una flauta de hueso, hecha con una «canilla» de su madre muerta, y el poder de que, cada vez que él tosiera, su madrastra soltase al exterior otra de esas ventosidades antes aludidas.

Son, como pueden apreciar, algunos de los ejemplos posibles acerca de la presencia en los cuentos populares españoles de elementos de dudosa adecuación a los lectores infantiles, si admitimos en ellos unas ciertas dosis de truculencias y de mal gusto cazurro. Sin embargo, hay que reconocer que todos los cuentos españoles participan de esas notas de dudoso valor. En la misma recopilación de Machado y Álvarez, por citar las mismas fuentes anteriores, aparecen otros relatos más «limpios» y con notables elementos maravillosos, como «La Negra y la Tórtola», «Don Juan Bolondrón» o «El Papagayo del Cuento»⁶. Del mismo modo, *Los Cuentos al amor de la lumbre*, de Rodríguez Almodóvar, incluyen entre otros muchos el delicioso *Garbancito* o *Juan Matasiete*, bien conocidos por los niños españoles.

Al señalar antes esa presencia de elementos de dudosa adecuación al niño, no quería adoptar una actitud enjuiciadora de la bondad o maldad de tales rasgos desde criterios moralistas, psicológicos o pedagógicos. Sobre todo cuando existe una corriente muy importante, con cualificadas opiniones sobre los valores educativos de los cuentos populares, corriente de lo que no pretendo disentir, sino más bien apuntar aspectos para una polémica esclarecedora, en la medida posible. Así López Tamés argumentaba lo siguiente sobre la presencia de elementos «conflictivos» para una sensibilidad infantil en los cuentos populares:

«El cuento por su irrealidad, por su ambigüedad, afecta a dimensiones profundas de la personalidad, al miedo preexistente en la textura de nuestro sistema nervioso, experiencias atávicas que el hombre en su fragilidad de infancia revive. Con el cuento, con el arte, se dominan los objetos creadores de temor, se nombran, se hacen domésticos, ridículos, familiares. Por ello, no es afortunado dar al niño los relatos tradicionales dulcorados, seguros, en los que la aparente crueldad de situaciones se atempera con una visión benevolente del educador. El niño necesita la incidencia de las situaciones violentas del cuento para su alivio. (...) Pero en la distancia del arte, con los objetos, lobos y brujas, ogros y gigantes, revestidos de la peculiar fisonomía ambigua y luminosa de la creación estética».

A estas razones expuestas así por López Tamés, yo añadiría la necesidad de mantener y

5 Sobre la versión de este relato, localizada en Zafra (Badajoz), su recopilador, D. Sergio Hernández, añadía la siguiente nota: «Este cuento, me ha sido contado por una tía mía de avanzada edad, y lo reproduzco con la mayor fidelidad posible, conservando hasta algunas repeticiones y defectos de estilo».

5 MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1987.

respetar lo esencial en los cuentos populares. Aún en aquellos que parezcan de mal gusto y de grosería evidente, de truculencia, ciertos detalles, su cambio o mixtificación edulcorada, sería un grave atentado al propio carácter de esos cuentos. Así son y no vale darle vueltas, si no queremos que, en lugar de ventosidades intestinales en su más directo término, pudiéramos tener «olorosas fragancias de pitimín».

Pero volvamos al valor educativo de los cuentos populares. A ese respecto, es cita obligada la obra de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, dedicada por su autor a demostrar su inicial afirmación de que «en toda la *literatura infantil* —con raras excepciones— no hay nada que enriquezca y satisfaga tanto, al niño y al adulto, como los cuentos populares de hadas». Dejando así claro que Bettelheim se ocupa de los cuentos de hadas entre el enorme acervo de las narraciones populares, citamos de nuevo otro de sus argumentos en favor de tales valores formativos para la infancia:

«... los cuentos de hadas tienen un valor inestimable, puesto que ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que sería imposible por sí solo. Todavía hay algo más importante, la forma y la estructura de los cuentos de hadas sugieren al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida.»⁷

Basándonos en estos juicios, conviene remarcar la diferencia entre cuentos populares y cuentos de hadas. Éstos, cuyos valores educativos parecen bien reconocidos incluso desde el campo de psicoanálisis, son una parte importante del conjunto general de los cuentos populares. Nadie debe negar que en ellos, además de notas maravillosas de imaginación, fantasía, poesía, valores iniciáticos, etc..., hay otra parte, no menos importante y que —en el caso de los cuentos populares españoles— llega a ser mucho más numerosa que la correspondiente a los cuentos de hadas, donde las notas de truculencia e incluso de mal gusto han quedado refrendadas por los ejemplos elegidos, entre los muy diversos posibles.

Tales razones nos llevan a plantear, de nuevo, la posibilidad antes enunciada de «infantilizar», con exquisito cuidado, aquellos relatos folclóricos que parezcan requerirlo. Exquisito cuidado y una doble fidelidad, al modo que los tratados sobre el arte de narrador oral reclaman para sus practicantes: fidelidad al tema y elementos básicos del relato popular original y fidelidad a sus deseados destinatarios infantiles, a sus gustos, a sus reacciones posibles, a su modo de ver la realidad, a su necesidad de formación estética, literaria y social...

El mismo Rodríguez Almodóvar, de quien he tomado los ejemplos antes expuestos, así parece haber entendido también esa necesidad de infantilizar, de algún modo, los cuentos populares, cuando ha llevado a la práctica la edición de «Los cuentos de la Media Lunita», una colección de treinta y seis relatos, en dos cuidadas y económicas presentaciones, complementada una de ellas con una cinta de cassette donde se ofrecen las grabaciones sonoras y dramatizadas de los correspondientes relatos. Pero, entre ellos, no sólo no ha incluido ninguno de los correspondientes a ese ciclo de «La Princesa y el pastor», sino que ha preferido ofrecer unas versiones más «literaturizadas» de relatos populares, de muy

7 BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 14.

distintos carácter al de sus *Cuentos al amor de la lumbre*. Así ha preferido «proporcionar un repertorio de narraciones populares que sirvan de unión entre la infancia de los padres y la de sus hijos», a la vez que «ha mantenido en su redacción aquel tono incomparable de los viejos cuentos de nuestras abuelas, con excitantes mezclas de realismo y fantasía, humor y dramatismo, rusticidad y ternura», tal como explica la propaganda editorial ofrecida en la tapa posterior de esos volúmenes.

Antes de continuar con el problema de esa dudosa adecuación infantil de algunos —no todos— los relatos folclóricos, creo que conviene recordar el carácter de la autoría de los cuentos populares y el proceso que hace posible su recogida escrita y, como es lógico, su posterior difusión orientada a la infancia y a la juventud. Con respecto a ello, hay que volver a insistir en que, según señala Bettina Hürlimann:

«El cuento es la única forma del entretenimiento infantil que ha sido, ya desde hace mucho tiempo, objeto de una investigación concienzuda. El motivo hay que buscarlo, desde luego, en el hecho de que, precisamente en sus comienzos, no constituía un entretenimiento infantil, sino que, en general, puede considerarse como una especie de remoto antepasado de la literatura narrativa y, por consiguiente, pertenece a la historia de la literatura. Mas como en los cuentos se citan, además, antiquísimas costumbres de los pueblos y relaciones, más antiguas todavía, de esos pueblos entre sí, el cuento es también un importante objeto de la investigación sobre el folclore y la etnología»⁸.

De otro lado, es precisamente, el indiscutible carácter anónimo y colectivo en la creación de los cuentos populares lo que hace casi imposible trasladar, con absoluta fidelidad a sus textos originales, esas creaciones folclóricas a los destinatarios infantiles. Primero, por el hecho de que, incluso, en la narración de boca en boca, mantenida en la memoria del pueblo, los cuentos populares no se mantienen invariables, sino que dan lugar a innumerables variantes. Por otra parte, no debemos olvidar que el propio narrador oral «recrea» cada relato, pues no se limita a repetir de modo mecánico una y otra vez los cuentos aprendidos de memoria. Se produce así, con ese mecanismo de repetición memorística e improvisación o variación de elementos, un proceso de *contextualización* por el que cada cuento popular se ha ido adaptando a los diversos entornos culturales en los que ha sido reelaborado. Tal proceso ha interesado a numerosos investigadores, desde Propp a Greimas, que lo han abordado desde los más variados presupuestos científicos relacionados con el estudio de la cultura popular⁹.

Por tales razones, en el caso de las historias recogidas de la viva voz de un narrador oral con la mejor de las transcripciones posibles, hay que considerar que habla una persona concreta y en unas circunstancias o contexto concreto, y no el pueblo anónimo como autor colectivo. Ahora bien, esa misma recreación del narrador está condicionada o adaptada a las

8 HÜRLIMANN, Bettina: *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud, 1968, p. 37.

9 Véase, entre esa amplia bibliografía existente, una interesante aportación dedicada a analizar la presencia del patetismo y la comicidad en los cuentos populares extremeños, de donde tomo además el concepto de *contextualización* antes señalado: MARTOS NÚÑEZ, Eloy: *La poética del patetismo (Análisis de los cuentos populares extremeños)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1988.

reacciones del público que le escucha. Es bien seguro que una misma narración variaría, si esa persona es consciente de que se dirige a un auditorio infantil o a un público culto o especializado, preocupado por transcribir con fidelidad el relato oído. Incluso las reacciones de los propios niños ante el relato escuchado puede orientar el desarrollo de cada acto narrativo y los recursos a determinados elementos, adaptados por ese narrador a una situación concreta. Sobre esto, son interesantes las anotaciones de Aurelio M. Espinosa a algunos de los relatos recogidos en sus *Cuentos populares españoles* (1946). Así, en «Las bodas del tío Perico»¹⁰, con relación a un momento del relato cuyo protagonista va montado en una vaca, indicaba lo siguiente:

«Cuando el cuento se cuenta a los chicos, se suele parar aquí y preguntar: «¿Dónde íbamos?» Y al chico que dice: «En la vaca», se le contesta: «Álzate el rabo y bésale la caca». Él que es listo responde: «Bésala tú, que a mí no me hace falta», y se continúa con el cuento».

De ahí que vuelva a insistir en esa idea de la adaptación al niño, del «infantilizar» los cuentos, que no sería otra cosa que adaptar o proyectar el proceso general de contextualización a los condicionantes propios del niño o a sus necesidades formativas. En el caso de un relato oral, es el propio narrador quien puede «infantilizar» la narración, de acuerdo con las circunstancias percibidas por él mismo en el propio acto de narrar. De ahí que parecería justo que, si fuese esa versión la recogida —con enorme exactitud en la transcripción— y publicada en libro, tal edición no se presentase como anónima, ni tampoco atribuida a su recopilador o transcriptor. Y sí, en cambio, debería ofrecer el nombre de ese narrador como auténtico autor de la versión ofrecida.

Sobre esa importancia del narrador, como fuente imprescindible de las recopilaciones, quisiera comentar el hecho de que sólo conozcamos el famoso caso de la pastora de Zwehr de Kasell, inmortalizada por el grabado en bronce que realizó el tercer hermano Grimm, Ludwig, en 1819, y que figura en la portada del segundo tomo, de la segunda edición ampliada de los *Cuentos de la infancia y del hogar*, de Jakob y Wilhelm Grimm. No obstante ese reconocimiento gráfico a su informante, y tal como señala Bettina Hürlimann¹¹, el afán de los Grimm por conservar en la primera edición de su obra el más económico empleo de atributos propios de los narradores orales, cambió en la segunda refundición donde «se tiene el sentimiento de que los narradores piensan realmente en los niños cuando se ponen a escribir».

En otros casos de recopilaciones folclóricas, una imprecisa anotación sólo da cuenta del lugar donde fue tomada o transcrita la versión de un determinado cuento popular o quienes pudieron ser los informantes. Así lo hacía el antes citado Aurelio M. Espinosa, en su monumental obra *Cuentos populares españoles*, trabajo impresionante por la labor de campo realizada, pero donde había también un tanto incompleto intento de mantener los rasgos fonológicos de algunas narraciones, por su aparente variación de criterios en las transcripciones¹². Otros investigadores de nuestro folclore han proporcionado una abundantísima

10 ESPINOSA, A. M.: *Cuentos populares españoles*, Madrid, C.S.I.C., 1946, tomo I, pp. 622-625.

11 HÜRLIMANN, B.: *ob. cit.*, Barcelona, Juventud, 1968, pp. 48-49.

12 Véanse los rasgos apuntados en «Las tres ascuitas», localizado en Torrejón de Velasco (Madrid), y, por oposición, los señalados en cualquiera de los recogidos en zonas andaluzas.

bibliografía de recopilaciones de relatos folclóricos, agrupados en la mayoría de las ocasiones por criterios geográficos. En ellas hay, por tanto, no menos interesantes fuentes para ediciones de carácter infantil, siempre que pueda realizarse ese fino ajuste, o *contextualización infantil*, que, además, no suponga traspasar los límites de la auténticamente popular y entrar, así, en los ámbitos propios de las narraciones literarias de inspiración folclórica.

Una vez señalada así la riqueza de los trabajos recopiladores dedicados a nuestros relatos folclóricos, quiero plantear, como señalé al principio de la conferencia, los aspectos básicos que creo oportuno considerar a la hora de hacer «publicables» —valga la expresión— en ediciones infantiles, esos cuentos populares españoles. Parece indudable que, en ese trasvase de la versión oral a la edición infantil, es necesaria, en primer lugar, una cuidada selección, con una ligera —por limitarse a lo imprescindible— «limpieza» léxica y fonológica, dentro del proceso que antes he señalado como de *contextualización infantil*. Pero con una adecuada justificación y responsabilidad en la autoría de tal labor, que creo debería orientarse por los procedimientos básicos apreciados en la contextualización general de los cuentos populares; es decir, por los mecanismos propios del proceso de transmisión folclórica, orientados sólo ahora por esa buscada adecuación al niño y a una versión escrita.

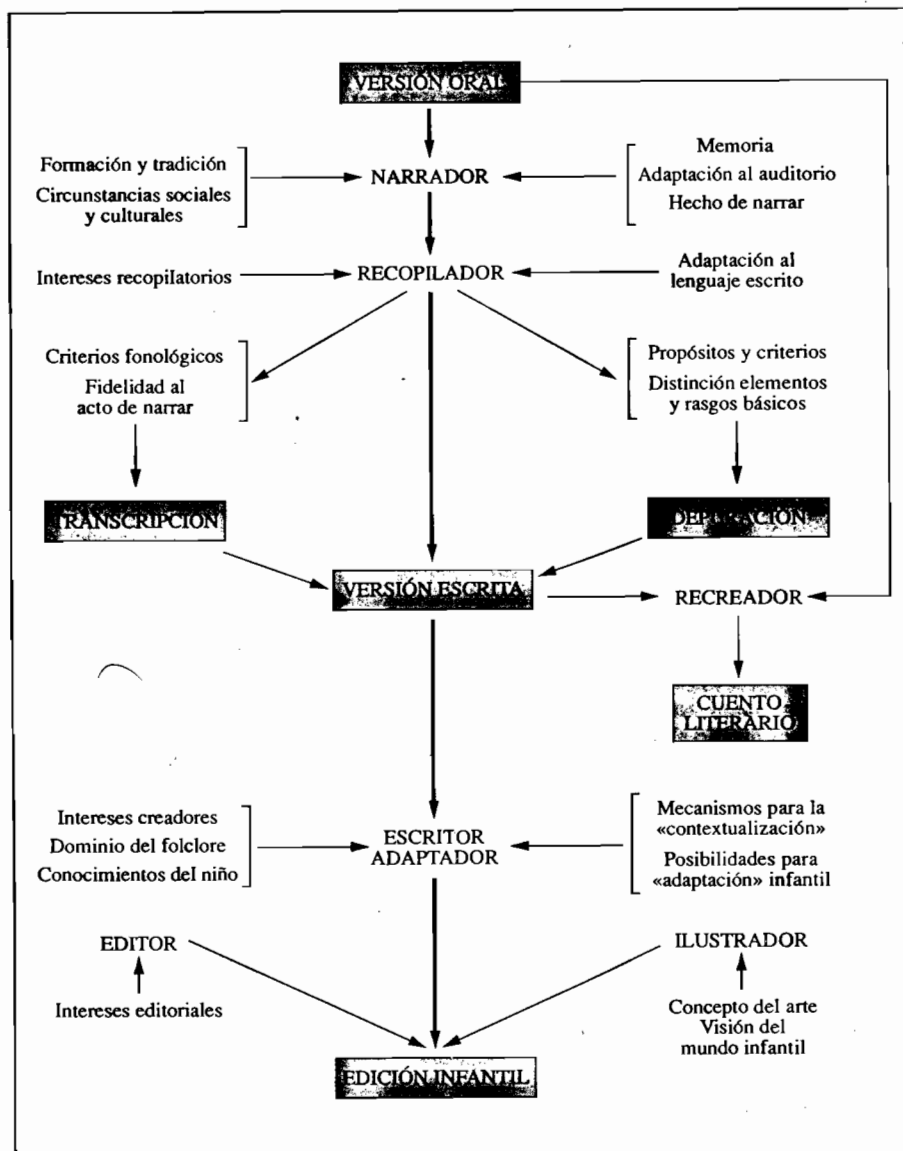
Tal proceso implica la intervención de factores bien complejos, de difícil delimitación entre ellos. Con el propósito de aclarar, en la medida posible, la comprensión de ese proceso por parte de los asistentes a la conferencia, ofrezco, a continuación, el siguiente esquema, que puede ser además objeto de debate en el coloquio posterior. (Ver gráfico página siguiente).

Diversos estudios dedicados al análisis de esas variantes en los cuentos populares han señalado cuáles son los principales procedimientos en la contextualización de los cuentos populares. Desde el investimento temático, señalado por Greimas¹³, a la comarcalización o precisiones geográficas que tratan de hacer más familiar el cuento narrado a un auditorio concreto. De ellos, seleccionaré los que creo mejor se prestan a esa adecuación infantil de las narraciones folclóricas. Es decir, la adición de motivos libres; el desarrollo de descripciones o acciones que no alteren el motivo esencial del cuento, y la lateralidad, orientada a un tratamiento más amplio, tanto del principio y final de la historia, como de las presentaciones del marco o escenarios de la historia.

Fuera de ellos, tanto el investimento temático, definido por Greimas, como el encarnar en acciones y agentes familiares el marco social del cuento; o la asimilación de un nuevo valor para una función o secuencia narrativa, como consecuencia de presiones sociales o ideológicas; el desplazamiento del motivo central, al subrayar un motivo secundario; la permutación de los papeles-tipo (héroe/heroína) atribuidos a los personajes centrales; la adición de un sentido explícito o implícito (metatextos) al general del cuento, o la inversión del desenlace, son mecanismos que nos llevan más a la versión literaria de un determinado cuento de origen o elementos folclóricos, que a ofrecer una versión escrita adaptada. Es una ligera y sutil frontera entre el mantenimiento de la versión más o menos original o tradicional y la recreación literaria de los cuentos populares.

Para ejemplificar esa labor exquisita de adaptación o *infantilización* de los cuentos

13 Vid. MARTOS NÚÑEZ: *ob. cit.*, p. 31, de donde tomo también las indicaciones de otros procedimientos de contextualización.



populares, a partir de un profundo conocimiento del arte y de las condiciones de la narración oral, quiero citar una obra de Elena Fortún, menos conocida que su celeberrima creación de *Celia*, pero cuyo nombre no puede olvidarse cuando se habla de aportaciones de nuestra literatura, así como del tratamiento de los elementos folclóricos. Se trata de *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados* (1941), un libro donde Elena Fortún ofrecía valiosas recomendaciones sobre lo indicado en su título, reflejos de su labor de narradora oral con amplia experiencia en las actividades bibliotecarias. Esta obra ha sido reeditada hace poco tiempo, con un prólogo de Carmen Bravo-Villasante, a quien debemos agradecer ese interés por recuperar tan interesante obra, si bien la presentación de la edición actual juega con la imagen de Celia en su portada, cuando ese personaje no tiene nada que ver con el texto así editado.

Dentro de las historias que Elena Fortún ofrecía como «cuentos para ser contados» incluía el bien tradicional de «Blanca Flor». De él señalaba la autora que es «el más popularizado del folclore ibérico», y daba cuenta de los distintos títulos de sus versiones conocidas, justificando su inclusión por considerarle como «el cuento mágico más representativo y que por no haberse desprendido aún de la entraña del pueblo, es todavía un trozo sin pulir de la cantera milagrosa de donde todos los cuentos universales han surgido»¹⁴.

Como he señalado antes, lo considero ejemplo de una correcta «infantilización» donde la autora ha adoptado el punto de vista y la sensibilidad de una narradora oral. De tal modo, esa «Blanca Flor», ofrecida por Elena Fortún, puede considerarse una versión escrita del cuento original, donde, además de conservar su carácter mágico, con los juegos de las transformaciones y de los elementos sobrenaturales, esa narradora —más que autora—, ha aprovechado las posibilidades de la estructura narrativa original, con repeticiones de situaciones y de diálogos, que ayudan a mantener la atención del auditorio a pesar de lo complicado de la trama y de un desarrollo donde intervienen diversos elementos. El resultado de dicha versión escrita son unas imágenes brillantísimas que merecen, sin duda, el haber contado con otra edición que ofreciese el complemento de unas adecuadas ilustraciones.

Otra aportación similar a las ediciones infantiles de los cuentos populares ha sido realizada por la citada Carmen Bravo-Villasante, en tres volúmenes: *Las tres naranjas del amor* (1980), *La hermosura del mundo* (1981) y *El príncipe oso* (1984), cuyo título se completaba con «y otros cuentos españoles». La labor de Carmen Bravo-Villasante, sin entrar en lo más mínimo en los detalles del cotejo de ediciones, consistía en seleccionar aquellos relatos que su gusto le revelaba como más divertidos, maravillosos y simbólicos, de entre los ofrecidos por las recopilaciones folclóricas de Machado y Álvarez, de Aurelio de Llano Roza de Ampudia, Constantino Cabal, Aurelio M. Espinosa, Bonifacio Gil, Fernán Caballero, Resurrección María Azcúe, José Augusto Pérez Sánchez, además de versiones traducidas del gallego y del catalán.

Una posibilidad más en la difusión o acercamiento de los relatos populares a los lectores infantiles, nos lleva a la «recreación» escrita de elementos, temas, situaciones, incluso del estilo de las narraciones folclóricas, por un autor que ha conocido una versión oral o escrita de un determinado cuento popular. Esa tendencia creadora ha estado siempre presente en la

14 FORTÚN, E.: *Pues señor... Cómo debe contarse un cuento y Cuentos para ser contados*. Edic. Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1991.

historia de nuestra literatura infantil; mejor dicho, en la narrativa dedicada al niño. En cada época de su evolución como particular género literario, distintos autores han sabido recrear temas, situaciones, personajes y estilo de los cuentos populares, con bien diversas intenciones. Desde la fiel continuidad a la más innovadora actualización e innovación, dando la vuelta al revés de esos mismos elementos utilizados. Es decir, la tradición folclórica, los esquemas tradicionales en el relato de origen popular, han proporcionado y proporcionan a los creadores interesados por el niño, como receptor, un bagaje amplísimo a la hora de crear o recrear narraciones de tono infantil o juvenil.

A esa continuada actitud creadora entre la tradición y la innovación en los relatos dedicados al niño, dediqué mi conferencia en el curso del pasado año, por lo que no sería correcto repetir punto por punto lo expuesto entonces. Sólo resaltaré que en esas recreaciones de autores conocidos, inspiradas en el folclore, en las narraciones populares, ya debe hablarse de cuentos literarios, conforme señalé entonces a partir de la distinción adoptada por la profesora Bortolussi¹⁵, entre cuento popular y cuento literario.

* *Cuento popular* es la creación anónima, surgida en el pueblo, como reflejo de una determinada cosmovisión, y conservada por la transmisión tradicional, es decir, un elemento más de la cultura folclórica.

* *Cuento literario* es la creación de un determinado autor, que se inspira en los elementos tradicionales para una particular visión o recreación, o que recurre a los requisitos esenciales de brevedad y condensación del asunto para desarrollar un tema original, con el que pretende expresar una visión personal de la realidad o de la fantasía.

Con muy distintas actitudes en los creadores ante el empleo de los elementos propios de las versiones originales, se ha creado una larga tradición de amplísimo abanico, en el tratamiento de los cuentos literarios de origen folclórico, cuyos extremos cronológicos podrían ubicarse en los cuentos de Fernán Caballero y del padre Coloma, para llegar a los creadores más actuales, y que han coincidido en ver este género narrativo como cauce adecuado para sus intenciones expresivas: Fernando Alonso, Montserrat del Amo, José A. del Cañizo, Juan Farias, Ángela Ionescu, Ana M^a Matute, Miquel Obiols, Carmen Vázquez-Vigo...

De ellos, y a modo de ejemplo desde un subjetivo criterio seleccionador, voy a mencionar algunas creaciones que transitan por la sutil frontera entre la versión escrita y adaptada de un relato tradicional y el cuento literario, marcado por la nota común del propósito de mantener el tono oral de tales orígenes.

Así, el declarado gusto por la recreación literaria de los cuentos populares, por parte de Montserrat del Amo, tiene muy estrecha vinculación con sus actividades de asidua y eficaz difusora de la narrativa oral, como técnica de animación a la lectura. Una natural consecuencia de esa estrecha relación con el arte de narrar oral son tres libros de relatos —*Cuentos para bailar* (1982), *Tres caminos* (1983) y *Cuentos para contar* (1986)—, donde la autora

ha tratado de reflejar esa perspectiva de trasladar a una versión escrita narraciones de origen oral, si bien no pertenecen a la tradición española, sino a la universal:

He querido poner por escrito algunos de estos cuentos de tradición popular, como yo acostumbro a narrarlos de viva voz. A ver qué tal me sale. Me gustaría saber hacerlo de manera que por esta vez tú llegaras a olvidarte del papel y de la tinta y tuvieras la sensación de que alguien te los estaba contando al oído en vez de tener que leerlos, como otros niños los escucharon de labios de sus abuelos en el pasado. Ojalá que tú mismo los vuelvas a contar en voz alta en el futuro, de modo que el río de los cuentos de la narración oral no se seque jamás.

Otro autor que ha recurrido a su memoria personal, nutrida con relatos tradicionales, es José A. del Cañizo, que dedica su *Calavera de burro y otros cuentos populares* (1990), a sus dos hermanos, por haber oído con él, de boca de su padre, esos cuentos contados en su familia desde generaciones.

También Concha López Narváez declaraba en la introducción a *El fuego de los pastores* (1989), que tales relatos eran las historias que su madre le contaba cuando era ella niña. De ahí, el interés de la autora por mantener ese tono de la oralidad a la hora de recrear sus recuerdos infantiles unidos a los relatos tradicionales escuchados de viva voz.

Otros autores se han orientado hacia una recreación más literaria de los cuentos tradicionales. Señalaré, sólo también otros nombres entre los creadores actuales citados antes, sin negar que muchos de los no nombrados ahora podrían ejemplificar con notable adecuación esa corriente narrativa de inspiración folclórica. En primer lugar, y sin que signifique lugar de preferencia, Marta Osorio, quien con los elementos propios de las creaciones folclóricas de origen oriental, ha compuesto *El último elefante blanco* (1980) y *La mariposa dorada* (1983). Después, Carlos Murciano, que sabe llevar a sus cuentos por los terrenos maravillosos de lo no cotidiano. Los sirve con un cuidado lenguaje y con un hábil manejo de los elementos característicos de la llamada «fantasía tradicional»: *Tres y otros dos* (1985), *Cuento con Tigo* (1986) y *Los habitantes de Llano Lejano* (1987). Por último, Avelino Hernández, que acometía una interesante combinación de un estilo innovador en sus aspectos literarios, con una recreación del ambiente y el carácter de las narraciones y los narradores tradicionales, bien lograda en *La boina del contador de cuentos* (1988), y Miguel Hernández-Pacheco, que, con *Oriente de perla* (1991), conseguía una notable recreación de la oralidad en las narraciones orientales clásicas.

Volviendo a esa transformación de una versión oral o escrita de un cuento popular para acercarla al niño en una edición infantil, quiero destacar ahora la importancia de resaltar en ella el poder imaginativo de esas historias. Esa habilidad no dependerá sólo del escritor/adaptador, de su capacidad estilística por mantener los rasgos esenciales de una determinada creación literaria de origen popular, anónima y tradicional. En esa labor intervienen también otros importantes mediadores en esa relación del niño con el cuento popular: de un lado, el editor, responsable pues de una exquisita y atractiva presentación formal, y, desde luego, el ilustrador, que debe hacer posible la debida complementariedad de unas auténticas ilustraciones, que sepan recrear y amplificar esos rasgos distintivos de los cuentos populares para acercarlos a la sensibilidad infantil, sin adulterarlos ni distorsionarlos.

15 BORTOLUSSI, M. (1985): *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, pp. 5-15.

La ilustración de los libros infantiles, en este caso, de los cuentos infantiles, es un elemento de indudable valor para la formación estética del niño. Su carácter esencial es, desde mi punto de vista, la capacidad de ofrecer elementos que contribuyan a una mejor recreación de la historia, de las situaciones o de los personajes ilustrados, por parte de ese destinatario específico. A partir de esa idea, y del mismo modo que antes señalaba la importancia de respetar o potenciar la figura del narrador, es de enorme importancia el lograr que nuestros cuentos populares pudiesen contar con la versión o «recreación» plástica de algunos de nuestros ilustradores. Quede bien claro que esa aportación ilustradora no sería nueva. Nuestros cuentos populares han contado con magníficos ilustradores, desde la época de los famosos «Cuentos de Calleja», con artistas como Méndez Bringa, Manuel Ángel, Picolo, Díaz Huertas, y más tarde, de los Bartolozzi, Penagos, Echea, Ribas, etc...

Entre las ediciones de los últimos años, he de volver a citar la colección de los «Cuentos de la Media Lunita», para señalar que, en su cuidada presentación, se ha dado notable relevancia formal a la labor de los ilustradores, por encima quizás de lo que venían siendo las limitaciones de las ediciones anteriores. Por ejemplo, Carmen Andrada ilustraba tres volúmenes para la editorial Noguer con las ediciones de *Las tres naranjas del amor*, *La hermosa del mundo* y *El príncipe oso*, demostrando una destacada versatilidad y adecuación al carácter de las imágenes requeridas para los cuentos populares. Pero se trataba de ilustraciones en línea, lo que mermaba en parte ese realce de la presentación formal que propugnamos. Ese juego podía desarrollarlo Carmen Andrada en los *Cuentos populares de Iberoamérica* (1984), de Carmen Bravo-Villasante, si bien aún el espacio dedicado a las ilustraciones era, a mi modo de ver, insuficiente para ese juego que trato de indicar, pero impuesto así por las condiciones de la edición.

Otros intentos editoriales, de los que ahora no puedo dar cumplida y puntual noticia, han tratado de potenciar esas imágenes plásticas de los cuentos populares. Uno de ellos fue abordado por Ediciones Altea, en la serie «Dos cuentos de...», publicada en 1981, donde, incluso el texto tomaba un papel secundario por la potenciación de las correspondientes ilustraciones. Encargadas éstas a los ilustradores españoles de mayor prestigio entonces, los textos eran «nuevas y modernas versiones», escogidas «entre los miles de cuentos del folclore mundial... menos conocidos entre nuestros días». La serie no tuvo el éxito editorial esperado, sobre todo, contando con los antecedentes de la fórmula desarrollada, en el mismo sentido, desde «Los derechos del niño»; la causa, desde mi punto de vista, estaría en ese poco cuidado por los textos literarios en cuanto a su procedencia. Si cito ahora ese caso de intento editorial es por considerar que aún está por acometerse esa cuidada «recreación» plástica de nuestros cuentos populares.

Creo que, llegados a este punto, todos deberíamos encontrar alguna enseñanza en los cuentos populares. Entre ellas, alguna para un conferenciante que desea dar buen término a su exposición. Y entre finales de cuento, uno de ellos —adaptado o contextualizado a estas circunstancias— cerrará mi conferencia:

... Y voy por un caminito,
y voy por otro,
y si esta conferencia les gustó
el año que viene les cuento otra...