

ESTUDIO

# De la tradición oral a la realidad virtual

por Consol Aguilar Ródenas\*



*La autora rastrea en la literatura infantil actual, pero también en otras disciplinas artísticas como el cine, la publicidad, la música o las nuevas tecnologías, la utilización de los cuentos provenientes de la tradición oral. Cuentos, recogidos luego y reinterpretados por Andersen, los Grimm o Perrault, entre otros, que forman parte de nuestro imaginario colectivo y que actualmente, lejos de haberse olvidado, son constantemente recreados, versionados, adaptados...*

L.M. PESCEITI, CAPERUCITA ROJA  
(ITAL COMO SE LO CONTARON A  
JORGE), SANTILLANA, 1998.

«En literatura nunca hay lindes nítidos; todo se apoya en algo, las cosas se superponen unas a otras, y terminan siendo un complicado juego intertextual a base de espejos y muñecas rusas.»

Boris Balkan, personaje de *El club Dumas*.<sup>1</sup>

**E**l protagonista de la obra *El club Dumas*, de Arturo Pérez Reverte, Corso, el cazador de libros, se plantea el absurdo de un tiempo en el que hay tantos niveles de lectura posibles que resulta difícil saber si uno se enfrenta al original o a la copia, si el juego de espejos devuelve la imagen real, la invertida o la suma de éstas. Otro personaje, el crítico literario Boris Balkan, le recuerda que ya no hay lectores inocentes; que un lector es todo lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto y que a la información que le proporcione el autor siempre añadirá la suya propia.

### Intertextualidad

Ana Díaz-Plaja y Margarida Prats<sup>2</sup> señalan que actualmente el panorama crítico de la literatura infantil y juvenil parece decantarse por dos líneas complementarias: «... la intertextualidad, en el sentido de copresencia de un texto en

otro muy pertinente en estudios de literatura infantil, de cara a rastrear los estratos de una obra, especialmente en versiones y reelaboraciones (Mendoza<sup>3</sup>), y la estética de la recepción, como escuela crítica que centra su teoría en la construcción del sentido de un texto por sus lectores».

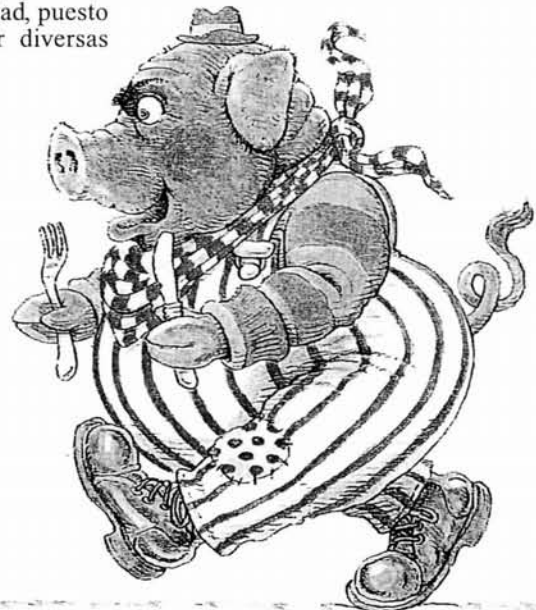
En su análisis del proceso de lectura, Wolfgang Iser<sup>4</sup> destaca tres aspectos que forman la base de la relación entre lector/a y texto: el proceso de anticipación y retrospcción; el consiguiente desarrollo del texto como acontecimiento vivo; y la impresión resultante de conformación con la realidad.

La actividad lectora, puntualiza, se puede describir como una especie de caleidoscopio de perspectivas, preintenciones y recuerdos. Cuando leemos, definiendo, existen dos niveles que nunca se separan por completo: el «yo» ajeno y el «yo» real. Tan sólo podemos convertir los pensamientos de otra persona en un tema absorbente para nosotros cuando el trasfondo virtual de nuestra propia personalidad se puede adaptar a él. Cada texto que leemos marca una frontera distinta en nuestra personalidad, de manera que el trasfondo virtual (el auténtico «yo») adoptará una forma distinta según el texto de que se trate.

Por otra parte, Antonio Mendoza, Teresa Colomer y Anna Camps<sup>5</sup> destacan el interés de la intertextualidad, puesto que permite interrelacionar diversas

modalidades textuales y distintos tipos de creación que comparten aspectos comunes. Por tanto, en las propuestas educativas contribuye a interrelacionar saberes y a construir una percepción integrada de la realidad cultural. La transposición didáctica de la intertextualidad, puntualizan, ha sido debida a dos facetas: la referida al análisis de la producción y la atención al efecto en la recepción.<sup>6</sup>

También señalan Antonio Mendoza y Amando López que algunos autores y autoras utilizan las narraciones leídas y escuchadas en su infancia para la recreación, en adaptaciones o nuevas versiones, con modificaciones de funcionalidad e intencionalidad, de lo que se retoma de textos anteriores. Esta estrategia se apoya en la previsión de un tipo de lector/a que tiene que poseer la previa lectura de las obras o de los textos específicos a los que se alude, puesto que sin su conocimiento previo sería más difícil la comprensión, captar la valoración y establecer la interpretación de un nuevo texto. Y así exponen: «La pervivencia de los modelos literarios de la tradición infantil se debe a la posibilidad de ser identificados, porque los códigos tradicionales aseguran la base de inteligibilidad; los nuevos constituyen la actualidad histórica de



G.A. AHLBERG / C. MCNAUGHTON, EL CERDO FERROZ, ORBIS, 1986.



la creación. Así, los textos de la literatura tradicional perviven en la memoria de niños y adultos».<sup>7</sup>

### Nuestro imaginario colectivo

Es importante, sin embargo, recabar información en las diversas investigaciones, desde diferentes posicionamientos, que se han llevado a cabo hasta el

momento y recordar sus aportaciones:

— Los cuentos populares forman parte del imaginario colectivo de la sociedad y como referente literario compartido han sido reinterpretados a lo largo de la historia de la literatura infantil según las preocupaciones sociales, culturales y económicas de cada momento.<sup>8</sup>

— Siguiendo a Marc Soriano, actualmente la consideración del cuento tradicional es ésta:

«Una literatura popular funcional que, mediante ficciones, enuncia y recuerda las leyes fundadoras de una sociedad [...] con el fin de asegurar su cohesión.

De ahí las semejanzas en cuanto a los temas y la enorme cantidad de variantes en los tratamientos que se presentan entre una civilización y otra, y que corresponden a la particular experiencia que, con respecto a ese tema, tiene cierto pueblo en cada momento determinado de su historia.

Estos cuentos, que siempre terminan bien, suelen incluir situaciones escabrosas y detalles licenciosos, no están específicamente destinados a los niños, quienes, sin embargo, estaban autorizados a escucharlos en las veladas nocturnas. En cambio, los relatos que sí les están especialmente destinados siempre terminan mal: se trata de los cuentos de advertencia [...]. Para comprender esta peculiaridad de los cuentos de advertencia basta con notar que se trata de relatos funcionales cuya función es, precisamente la de alejar a los pequeños de los peligros que los amenazan».<sup>9</sup>

— Nuestro concepto de infancia es relativamente reciente. Su evolución se debe a la modificación de la condición del niño/a en relación a las transformaciones sufridas: por las estructuras familiares desde el siglo XVI (de la familia troncal, la de la estirpe y la comunidad, a la familia nuclear; por el paso de la educación pública comunitaria y abierta, a una educación pública de tipo escolar; y por las disposiciones legales que hacia la mitad del siglo XVI aparecen respondiendo a escrúpulos de moral religiosa y a preocupaciones de carácter público.<sup>10</sup>

— El avance de la alfabetización en Europa lleva a una parte de su elite a exaltar las tradiciones de los «iletrados» que son objeto de una curiosidad paternalista y coleccionista. El nuevo concepto de la escritura legítima y refuerza la exclusión y marginación de las personas analfabetas. La sobrevaloración de la escritura (recordemos que no saber leer o escribir se vive como una vergüenza) es impulsada en general por sus poseedores que se aprovechan de la relación de dominio que legítima sobre la oralidad. El libro nuevo se vuelve, a menudo, la referencia en torno a la cual giran los poste-

riores relatos, no importa si los mitos han sido recogidos en circunstancias poco apropiadas o si son incompletos.<sup>11</sup>

— En las investigaciones de historia oral, cuando se recogen cuentos entrevistando a diversas personas de una misma localidad y generación, algunos recuerdos se repiten, pero también se observan notables variaciones, existen «olvidos», errores. El mismo testimonio elige lo que tiene que decir y lo que se tiene que callar en relación a una historia socialmente convencional compartida por un grupo. Algo a contemplar en relación a la fidelidad de la transcripción con la fuente oral original y, también, en relación a la adaptación que realiza la persona recopiladora.<sup>12</sup>

— Los cuentos transmiten una tradición cultural rica y compleja, una concepción del mundo; tienen una función socializadora en relación a un objetivo: insertar a los miembros más jóvenes de la comunidad en su contexto sociocultural.<sup>13</sup>

— En todas las épocas, incluida la actual, la literatura infantil normal y corriente tiende a acentuar el *statu quo*, y en las obras más famosas el mensaje subversivo funciona más en la esfera privada que en la pública. En los cuentos populares la rebeldía contra la corriente general de la cultura imperante se manifiesta de manera encubierta, tomando partido por los derechos de los miembros más desfavorecidos de la población (infancia, mujeres y pobres), contra el orden establecido.<sup>14</sup>

Estas «subversiones» fueron pasadas por alto mientras formaron parte de una cultura oral dirigida a personas no relevantes socialmente, pero en el momento en que se fijan por escrito son desaprobadas. Entre las características que se sustituyen, Alison Lurie apunta: se retrata a una sociedad en la que las mujeres eran tan competentes y activas como los hombres, a cualquier edad y dentro de cualquier clase social; sus historias están dirigidas a las clases trabajadoras

(artesanos, agricultores, comerciantes) y son sus problemas los que se describen y tratan; a finales del siglo XIX se establece un canon al que se adaptan los editores (hombres), que publicaron sólo una mínima parte de los cientos de cuentos que se habían recopilado, eligiendo los que más podían amoldarse a las formas socialmente aceptables de las clases acomodadas. Durante casi doscientos años se suprimen relatos, sin mencionarlo, se cambian los textos originales, se alteran y expurgan las historias para «adaptarlas a la infancia»; durante cientos de años, mientras la literatura se hallaba casi exclusivamente en manos de los hombres, eran las mujeres las que se inventaban y transmitían oralmente las historias. Cuando se establece el canon al que se adaptan los editores victorianos se censuran rasgos como el sexo, la muerte, el mal carácter y, especialmente, la iniciativa femenina.

— Los cuentos populares clásicos son un instrumento ideológico, incluyen una



Ampliación de una imagen del cortometraje *Érase otra vez Caperucita Roja*, del francés Jano, aparecida en el artículo «¡Para comerte mejor!», de E. Bastida, en *El País Tentaciones* del 20-3-99.

visión de la estructura social interesada que proporciona valores y creencias para dominar o para sobrevivir y subvertir. El adoctrinamiento que incluyen implica colonialismo ideológico, el término *clásico* hace referencia a una cultura occidental, blanca con determinados patrones culturales, religiosos o políticos.

En su origen oral, el cuento fue un recurso importante del pueblo, una toma de conciencia de sus posibilidades de crecimiento frente a las clases privilegiadas. El paso de la oralidad a la escritura neutraliza el valor subversivo de la palabra. Los cuentos colonizadores corresponden, en su mayoría, a una sociedad medieval estática que se traslada a otros continentes con una historia distinta. Ello implica que los países colonizados reciben modelos nacidos en otro medio, tiempo y tradición que, sin embargo, son asumidos totalmente.<sup>15</sup>

Diversas culturas indígenas de diversas partes del mundo, incluyen narraciones en vivo de carácter sagrado que explican el origen del ser humano, de un pueblo o de la naturaleza donde se vive.<sup>16</sup>

— La reflexión teórica sobre nuevas versiones de los cuentos se ha ejercido sobre la función educativa del cuento (influencia de la teoría). Los cambios literarios se han producido debido a la influencia artística, a la presión de la literatura de adultos o a las formas narrativas de la imagen (influencia de la producción). Se ha teorizado mucho sobre qué es adecuado para la formación moral, pero apenas sobre qué es conveniente para la educación literaria, para aprender a leer literariamente.<sup>17</sup>

— En algunas versiones se pretende combatir todo vestigio de crueldad o violencia, que ha llegado al extremo con el nacimiento del movimiento «políticamente correcto», aparecido en 1989 y que pretende suprimir del lenguaje todos los elementos que reflejan la dominación de la cultura occidental (considerada blanca, masculina, explotadora del medio ambiente e incapaz de expresarse sin humillar) sobre el resto de grupos, sean mujeres o minorías de cualquier tipo.<sup>18</sup>

Pero los cuentos siempre han estado ahí. Günter Grass<sup>19</sup> nos recuerda que no debemos olvidar que todo lo narrado salió al principio de unos labios. Y Marc Soriano evidencia:

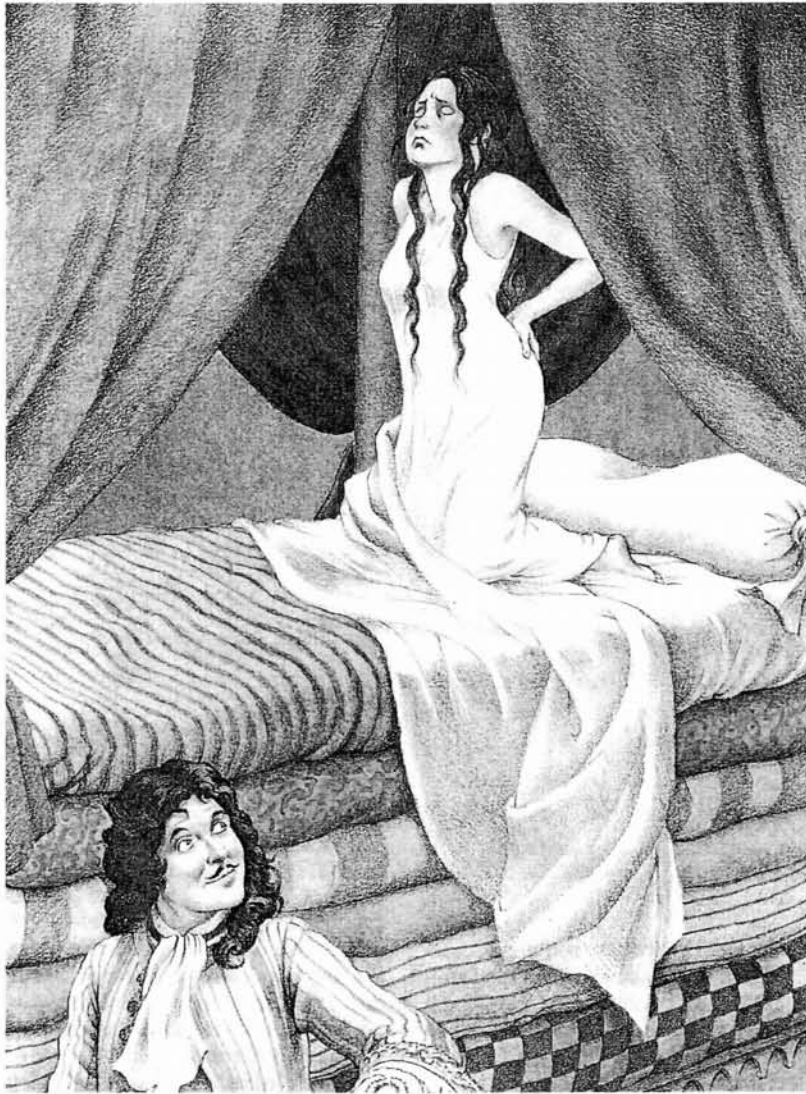


«Sin embargo se siguen contando cuentos, y no sólo en los países sumergidos en el analfabetismo [...]. La nueva narración se dirige a un público urbano y ya no a un público rural; se ve obligada a inventar nuevas técnicas de composición y de expresión, utilizando los saberes y los supuestos de esos auditorios; busca también nuevos temas, que correspondan a las preocupaciones y las necesidades de estos nuevos públicos. Es así como se resuelve el problema del «narrador dotado», que es un auténtico artista. Sin duda hereda mucho del patrimonio de los cuentos de antaño, pero no

se limita a repetirlos, los adapta sin cesar a las expectativas de los diferentes públicos, siembra nuevos detalles y referencias al presente que los remozan. En pocas palabras: los recrea».<sup>20</sup>

## El cuento de nunca acabar

Perrault recoge unos cuentos de tradición oral, censura los aspectos que considera necesarios para dirigirlos a la corte de Versailles (por ejemplo, Cenicienta ya no se despioja), conserva sin embargo otros (el canibalismo, la escatología) y



FUENCISIA DEL AMO. «LA PRINCESA Y EL GIGANTE». EN CUENTOS DE ANDERSEN. ANAYA, 1998.

los publica en 1697. En 1812 los hermanos Grimm publican la recopilación de sus cuentos, y en 1815 se publica la segunda edición. En 1975 se publicó el manuscrito de 1810, y con ello se demuestra que entre una y otra edición transforman y cambian los textos con fines moralizadores o simplemente por gusto (aparece, por ejemplo, la versión de *Caperucita* con final feliz y sin desnudos). También existen otras versiones de tradición oral que incluyen variaciones.<sup>21</sup>

Y los cuentos siguen viviendo y se transforman. Gianni Rodari, en su *Gramática de la fantasía*, nos cuenta que re-

coge de un maestro de Viterbo el juego de «Caperucita Roja en helicóptero»: se dan a los niños y a las niñas unas palabras a partir de las cuales deberán formar una historia. Cinco palabras, por ejemplo, forman una serie, y sugieren la historia de Caperucita Roja (niña, bosque, flores, lobo y abuela). La sexta rompe la serie, por ejemplo, *helicóptero*. Y nos señala: «Se podría discutir el contenido ideológico de la nueva creación, pero no es esto lo que ahora me preocupa. Es mucho más importante lo que se ha puesto en movimiento. Estoy seguro de que aquellos niños, de vez en cuando,



EDICIONES MORATA, S. L.  
Mejía Lequerica, 12  
Teléf. 91 448 09 26  
e-mail: morata@infonet.es  
web: www.edmorata.es  
28004 MADRID

#### NOVEDADES:



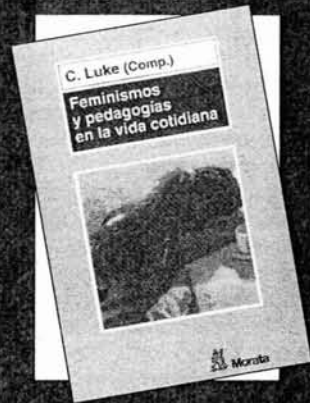
G. Gimeno Sacristán  
La educación obligatoria:  
su sentido educativo y social  
P.V.P.: 1.000 Ptas.



Juan Delval  
Aprender en la vida  
y en la escuela  
P.V.P.: 1.000 Ptas.



M. Sigman y L. Capps  
Niños y niñas  
autistas  
P.V.P.: 2.500 Ptas.



C. Luke (Comp.)  
Feminismos y pedagogías  
en la vida cotidiana  
P.V.P.: 3.580 Ptas.



NOKOLAUS HEIDELBACH, CONTES DELS GERMANIS GRIMM, GÀLXIA GUTENBERG/CERCLE DE LECTORS, 1998.



PAZ RODERO, «GRISÉLÏDIS» EN CUENTOS COMPLETOS DE CHARLES PERRAULT, ANAYA, 1997.

querrán repetir el juego de Caperucita Roja con una nueva palabra: conocerán el placer de inventar.

«Un experimento de invención es bello cuando los niños se divierten, aunque para alcanzar ese fin (el niño como fin) se infrinjan las reglas del experimento mismo».<sup>22</sup>

Y así en la misma obra nos propone las fábulas al revés (Caperucita es mala y el lobo bueno), qué sucede después (Cenicienta sólo se preocupa de la casa, es un muermo y el príncipe se va con las hermanastras), la ensalada de fábulas o las fábulas plagadas.

Estrategias, propuestas, que se incluyen en muchas versiones actuales de cuentos dirigidos a personas adultas y/o a niños y niñas. Así, por ejemplo, en los cuentos recogidos por Quim Monzó en *El perquè de tot plegat*,<sup>23</sup> en su versión de *La Cenicienta*, las hermanastras son

amantes del príncipe y se montan un *menage a trois*. También en *Chicas al rescate*, de Bruce Lansky, se incluye una versión de *La Cenicienta*, contada desde el punto de vista del ayudante del hada madrina; cuando la joven le pide ayuda para poder ir al baile, éste contesta: «Yo no puedo hacer nada. En realidad lo tienes que hacer tú».<sup>24</sup>

La Caperucita de los *Versos perversos* de Roald Dahl<sup>25</sup> mata al lobo para hacerse un abrigo de piel y cuando su vecino, el cerdito sensato, le pide ayuda para librarse de su lobo, Caperucita no sólo logra dos abrigos de piel de lobo, sino que, además, consigue un maletín de piel de cerdo para sus viajes.

Los cuentos nunca han dejado de estar ahí. Y se recuperan características que habían desaparecido en las sucesivas censuras sufridas por los cuentos originales. Por ejemplo: en 1986, Emma Co-

hen escribió un cuento, *Alba, reina de las avispas*,<sup>26</sup> donde una niña rescata a un chico que duerme en una caja de cristal (como Blancanieves), un bello durmiente. La heroína realiza un viaje mágico, con referencias a *Alicia a través del espejo*, entre otras, para llegar de nuevo junto al durmiente pálido y hermoso que despierta al besarle en la nuca.

Dirigida a un público adulto, Anne Rice, bajo el seudónimo de A.N. Roquelauze,<sup>27</sup> nos presenta una trilogía en donde un peligroso príncipe despierta a la Bella Durmiente violándola y sometiéndola después a todo tipo de sádicas vejaciones.

También lo pasa mal la Bella Durmiente de Robert Cooper, *Zarzarrosa*,<sup>28</sup> ya que el hada malvada imagina para Rosa un surtido de obstáculos y despertares donde no faltan violaciones, incestos o príncipes que quieren despertarla,

entre ellos Drácula, mordiéndole la garganta, añadiendo a su historia todas las variaciones del cuento original recogido por Basile,<sup>29</sup> *Sol, luna y Talia*, y las diversas versiones de Perrault, Grimm, Bettelheim o Finn Garner.

### Más allá de la literatura

Desde la música también encontramos otras versiones de estos cuentos. Recordemos, sin ir más lejos, los de José Agustín Goytisolo,<sup>30</sup> ilustrados por Juan Ballesta, donde aparecen el lobito bueno, la bruja hermosa, el príncipe malo y el pirata honrado, elaborados a partir de un poema de Goytisolo conocido sobre todo por la versión cantada de Paco Ibáñez. Otra recreación preciosa de la historia de Caperucita es la realizada por el cantautor Ismael Serrano<sup>31</sup> que incluye elementos de la versión de Perrault.

Por su parte, Joaquín Sabina<sup>32</sup> imagina, en su canción *Todos menos tú*, a unas peculiares protagonistas: «Blancanieves en trippie / amor descafeinado / Cenicienta violando / al Príncipe encantado». También Enrique Bunbury incluye en su trabajo *Radical Sonora* una particular visión de *Alicia en el País de las Maravillas*. Otro ejemplo es el trabajo *Libro de cuentos*, del músico Javier Andreu.

Aunque, incluyendo Disney, son más conocidas las adaptaciones y versiones cinematográficas de obras como *Alicia en el País de las Maravillas*, de Carroll, dirigida por Nick Willing (recordemos el precedente de los años 30, *Betty Boop en el país de los errores*); o del *Peter Pan*, de Barrie, como *Hook, el capitán Garfio*, dirigida por Steven Spielberg; o *La Cenicienta*, protagonizada por Drew Barrymore —con el zapatito diseñado por Ferragamo incluido—. También existen versiones de los clásicos muy interesantes que son otra muestra de la co-presencia de unos textos en otros. Así podemos citar cinco cortometrajes protagonizados por Caperucita Roja: *Caperucita al Rojo Vivo* (1943), de Tex Avery, el animador estadounidense antidisney por excelencia; el musical ruso con muñecos de plastilina, dirigido por Gary Berdine (1990); *En la cama con el lobo* (1995), de la finlandesa Pekka Korhonen, con influencias del cine *gore* y una



EVA SYKOROVÁ-PEKÁRKOVÁ, LA BELLA DURMIENTE, SM, 1997.

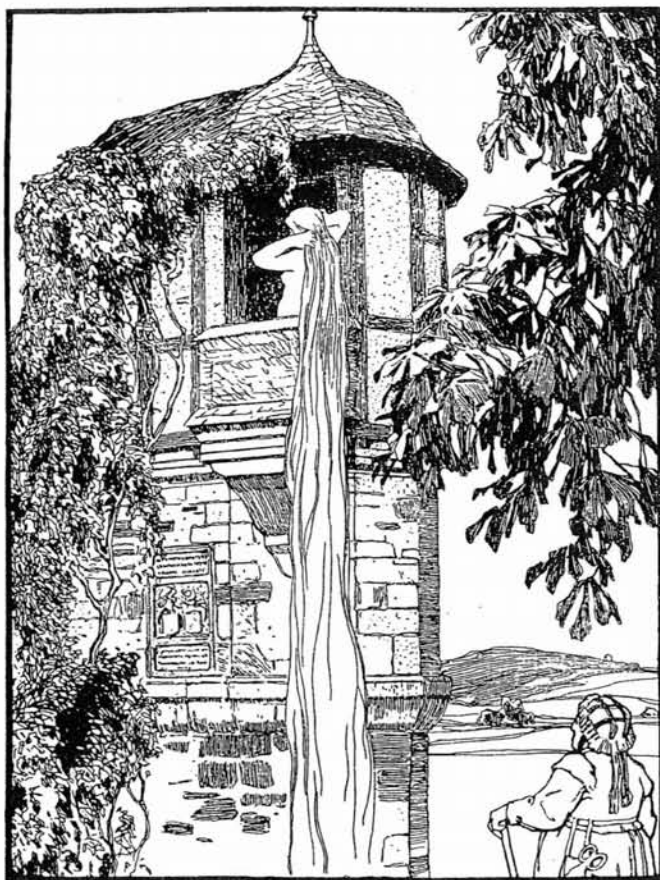
clara alusión a los tres cerditos; *Érase otra vez Caperucita Roja* (1995), del francés Jano, que recuerda a la Caperucita de Dahl; y *Lili y el lobo* (1996), de la directora belga Florence Henrad, con una Caperucita inconformista.

Otra muestra de recreación, esta vez largometraje, es la producción del cine independiente norteamericano *Freeway* (1999), del director Matthew Bright.

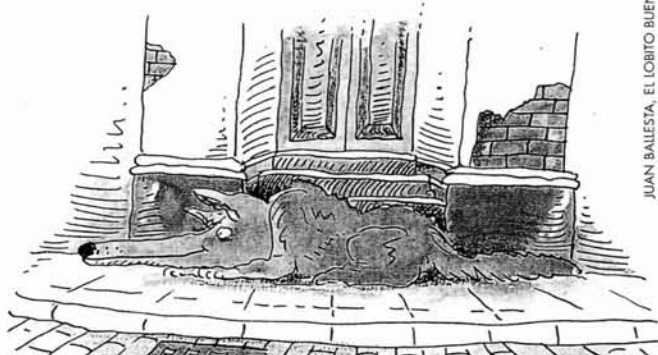
Gemma Lluch<sup>33</sup> reflexiona sobre la producción de la factoría Disney respecto a cómo este modelo ha marcado el imaginario infantil, en lo que respecta a la creación de la enciclopedia cultural de los lectores y las lectoras, puesto que la recepción literaria actual está condicionada por los modelos mediáticos. Y señala sobre Walt Disney la tónica de fluidez narrativa, las imágenes edulcoradas y el rechazo de las escenas consideradas *fuertes* en relación al texto original. Otra

interesante información nos la dan Marta Nieto y Raúl García (dibujante y animador de Disney), al analizar el importante componente erótico de lo que denominan «el harén de tío Walt», desde *Blancanieves* (1937), hasta *Cenicienta* (1950) —que, según afirman, podía despertar sanas pasiones entre la chiquillería: «Ella fue la [...] que inculcó una marcada obsesión por el fetichismo del pie a toda una generación de infantes de los 50»<sup>34</sup>—, pasando por Aurora, *La Bella Durmiente* (1959), con quien la Disney cambia su trazo tradicional de línea redondeada por un contorno anguloso, y por el resto de niñas, adolescentes y mujeres, incluida Belle, de *La Bella y la Bestia* (1991). Y desde la pedagogía crítica, Henry Giroux<sup>35</sup> realiza un interesante análisis de la película *Pretty Woman*, dirigida en 1990 por Gary Marshall, versión de los clásicos *Pygmalion* y *La Cenicienta*.





OTTO UBERLOHDE, CUENTOS ESCOGIDOS DE LOS HERMANOS GRIMM, COMPAÑÍA LITERARIA, 1994.



JUAN BALLESTA, EL LOBITO BUENO, EDEBÉ, 1992.

Desde el mundo de la publicidad hay claras conexiones. Así tenemos, por ejemplo, el anuncio de Calvin Klein Jeans, protagonizado por un chico desconocido muy feo y la guapa modelo Kate Moss en clara alusión a *La Bella y la Bestia*; el de la empresa Mitsubishi Motors, con el eslogan «El lobo, los tres cerditos y el Montero: donde te lleva un Montero no llega nadie», y un triste lobo comiendo zanahorias mientras en un prado, supuestamente lejano, los tres cerditos están muy tranquilos; o la publicidad navideña del año 1999 de Telefónica-MoviLine, en la que para anunciar las llamadas gratuitas que se regalan se recurre a Scrooge, el avaro protagonista del *Cuento de Navidad*, de Charles Dickens.

En los video-clips publicitarios también pueden rastrearse estos estratos. Podemos citar, en este sentido, el anun-

cio de la campaña navideña 98 de la casa Chanel, dirigido por el cineasta Luc Besson y protagonizado por una sensual y sofisticada Caperucita Roja interpretada por Estrella Warren. En un París nevado, Caperucita elige para llevar a su abuela un frasco de Chanel nº 5. Y desde la fotografía hay muchas muestras, como, por ejemplo, la obra de Chema Madoz, *Sin título*, de 1990, donde una escalera apoyada en un espejo nos devuelve la imagen de la escalera penetrando en la otra parte, el otro lado del espejo.<sup>36</sup>

Podemos hablar también, en el caso de *La Cenicienta*, de versiones coreográficas o de la ópera *Cerentola*, de Rossini. Otro ejemplo: en su diaria viñeta en *El País*, Forges,<sup>37</sup> critica el conflicto en los Balcanes mediante una opinión pública europea que, como los niños y las niñas de Hamelin, siguen la música de los flautistas.

También podemos acceder a más información relacionada con los cuentos populares a través de Internet. Por ejemplo, *Les tres bessones*, de Roser Capdevila, cuenta con una página web visitada por millones de niños y niñas ([www.lastresmellizas.com](http://www.lastresmellizas.com)), pero también puede llegarse al conocimiento de Hans Christian Andersen a través de Internet ([http://storygames.com/andersen/e\\_index.html](http://storygames.com/andersen/e_index.html)), entre otras páginas.

Por otra parte, en relación a los personajes que algunas generaciones conocen ya como «heredados» de otras, podemos citar el espectáculo visual, entre la danza y el teatro, *Almanach bruitax*, montado en París en el año 1990, en torno al personaje de la Castafiore<sup>38</sup> de Hergé.

Cuentos trasladados a juegos de ordenador, personajes con su propia página web. Y llegamos a la realidad virtual. Así, por ejemplo, podemos citar una re-



QUENTIN BLAKE. CUENTOS EN VERSO PARA NIÑOS PERVERSOS. AITEA, 1987.



DISNEY. BLANCANIEVES, EVEREST, 1995.

creación del personaje de Lewis Carroll, *Alicia en la ciudad virtual*,<sup>39</sup> de Max (1996), ¿qué hay tras el espejo?

Roman Gubern<sup>40</sup> nos recuerda que la difusión de la tecnología de la realidad virtual ha coincidido con una creciente colonización del imaginario mundial por parte de las culturas transnacionales hegemónicas que presionan para imponer una uniformización estética e ideológica planetaria. Una realidad alternativa que parece tener los atributos de la realidad objetiva y verdadera, la realidad inmediata, con un contraefecto: la sobreoferta de imágenes acaba por banalizarlas, la densificación icónica es también responsable de su banalización icónica.

Un largo camino desde los comienzos, cuando una persona contaba cuentos. Esperemos que esta parte tan importante del patrimonio de la humanidad nunca llegue a desaparecer. Y que el espacio

que existe entre «Érase una vez» y «Colorín, colorado, este cuento se ha acabado» siga siendo tan cautivador como la primera vez que lo recorrimos. Para lograrlo, cada uno tendremos que aportar nuestro granito de arena. ■

\* Consol Aguilar Ródenas es catedrática en la Escuela Universitaria de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universitat «Jaume I» de Castellón (Comunidad Valenciana).

#### Notas

1. Pérez-Reverte, A., *El club Dumas*, Madrid: Alfaguara, 1993.
2. Díaz Plaja, A. y Prats, M., «Literatura infantil y juvenil», en Mendoza, A. (coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona: Universitat de Barcelona / SEDLL / Horsori, 1998, pp. 191-214.
3. Mendoza, A., *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid: La Muralla, 1994. «Observar, comparar, integrar: el tratamiento didáctico de la literatura desde el enfoque intertextual y comparativo», en *Lenguaje y Textos* 8, 1996, pp. 9-54.

4. Iser, W., «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en Mayoral, J.A. (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libro, 1987, pp. 215-243.
5. Mendoza, A., Colomer, T. y Camps, A., «Intertextualitat», en *Articles* 14, 1998, pp. 5-12.
6. Mendoza, A., «Intertextualitat i recepció: el conte tradicional», en *Articles* 14, 1998, pp. 13-31.
7. Mendoza, A. y López, A., «Nuevos cuentos viejos. Los efectos de la transtextualidad», en *CLLJ* 90, 1997, pp. 7-18.
8. Colomer, T., «Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo», en *CLLJ* 87, 1996, pp. 7-19. Díaz-Plaja, A., «Literatura Infantil y Juvenil y Literatura con mayúsculas», en Cabo, R. (dir.), *V Simposio Internacional de la SEDLL. La literatura infantil y juvenil: su proyección en el aula*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 51-65.
9. Soriano, M., *Les contes de Perrault*, París: Gallimard, 1968.
10. Géllis, J., «La individualización del niño» y Foisil, M., «La escritura del ámbito privado», en Ariés, P. y Duby, G. (dir.), *Historia de la vida privada, vol. III: Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 311-329 y 331-369, respectivamente.
11. Landaburu, J., «Oralidad y escritura en las sociedades indígenas», en López, L.E. y Jung, I.



CARME SOLÉ VENDELL, «PULGARCITO», EN CUENTOS COMPLETOS DE CHARLES PERRAULT, ANAYA, 1997.

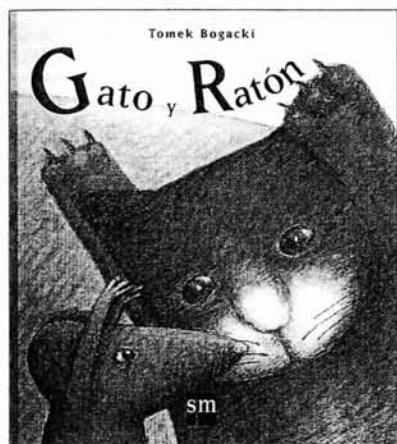
(comp.), *Sobre las huellas de la voz*, Madrid: Morata / PROIED-Andes-DSE, 1998, pp. 39-82.  
 12. Cavinato, G., «Laboratori de la memòria (memòria, memòries, història oral)», en *Perspectiva Escolar* 139, 1989, pp. 23-29. Cervera, J., *Teoría de la Literatura Infantil*, Bilbao: Mensajero / Universidad de Deusto, 1992 y *Literatura y Lengua en la Educación Infantil*, Bilbao: Mensajero, 1993. Soriano, M., *Les contes de Perrault*, París: Gallimard, 1968.  
 13. Held, J., *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona: Paidós, 1981. Wasserziehr, G., *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por J.W. Grimm*, Madrid: Endymion, 1997. Valriu, C., «Les rondalles i la literatura infantil», en *Articles* 16, pp.

69-81. Puértolas, S., «La vida contada, El valor de los cuentos III», en *CLIJ* 112, pp. 24-31. Thomas, A.G., *Esa mujer en la que nos convertimos. Mitos, cuentos y leyendas sobre las enseñanzas de la edad*, Barcelona: Paidós, 1999.  
 14. Lurie, A., *No se lo cuenten a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.  
 15. Tames, R.L., *Introducción a la Literatura Infantil*, Oviedo: Escuela Universitaria del Profesorado de EGB/ICE, 1985.  
 16. Mato, D., *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991.  
 17. Colomer, T., *La formación del lector literario*, Barcelona: Barcanova, 1998.  
 18. Cerda, H., *Ideología y cuentos de hadas*, Ma-

dríd: Akal, 1985. Gallego-Díaz, S., «Lo que se debe decir», en *Babelia*, 13-3-93, pp. 2-3. Verdú, V., «La etiqueta genuinamente americana», en *El País*, 19-9-95, p. 14. Finn Garner, J., *Cuentos infantiles políticamente correctos*, Barcelona: Circe, 1995. (*Contes per a nens i nenes políticament correctes*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996.) Lurie, A., *No se lo cuenten a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998. Suárez, G., «Sade y el lobo», en *Esfera. El Mundo de los libros* 35, 12-6-99, p. 2.  
 19. Grass, G., «Continuará...», en Terstsch, H., «Grass defiende la tradición oral de la literatura», en *El País* 8-12-99, pp. 34-35.  
 20. Nobile, A., *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*, Madrid: Morata/MEC, 1992.  
 21. Bettelheim, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1983. Soriano, M., *Les contes de Perrault*, París: Gallimard, 1968. Colomer, T., «Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo», en *CLIJ* 87, pp. 7-19.  
 22. Rodari, G., *Gramática de la fantasía*, Barcelona: Ferran Pellisa Editor, 1979.  
 23. Monzó, Q., *El perquè de tot plegat*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993.  
 24. Lansky, B., *Chicas al rescate*, Madrid: Anaya, 1999.  
 25. Dahl, R., *Versos perversos*, Barcelona: Empúries, 1986.  
 26. Cohen, E., *Alba, reina de las avispas*, Madrid: Difusión Directa Edera, 1986.  
 27. Roquelaure, A.N., *El rapto de la Bella Durmiente*, Barcelona: Ediciones B, 1997; *El castigo de la Bella Durmiente*, Barcelona: Ediciones B, 1997; *La liberación de la Bella Durmiente*, Barcelona: Ediciones B, 1997.  
 28. Coover, R., *Zarzarrosa*, Barcelona: Anagrama, 1998.  
 29. Basile, G., *El cuento de los cuentos*, Madrid: Siruela, 1994.  
 30. Goytisolo, J.A., *El lobito bueno*, Barcelona: Laia, 1983. *El príncipe malo*, Barcelona: Laia, 1983. *La bruja hermosa*, Barcelona: Laia, 1984. *El pirata honrado*, Barcelona: Laia, 1984.  
 31. Serrano, I., *Atrapados en azul*, Madrid: Polygram Ibérica, 1997. CD.  
 32. Sabina, J., *Física y Química*, Madrid: Ariola, 1992. CD.  
 33. Lluch, G., *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, Barcelona: UAB/Universitat Jaume I/Universitat de València, 1998.  
 34. García, R./Nieto, M., «Pocahontas, el Disney más "sexy". Sólo para menores», en *El País de las Tentaciones* 107, 10-11-95, pp. 8-12.  
 35. Giroux, H., *Placeres inquietantes. Aprendiendo la cultura popular*, Barcelona: Paidós, 1996.  
 36. Vozmediano, E., «Chema Madoz. Esculturas efímeras», en *El Cultural. El Mundo*, 31 octubre/6 noviembre 99, pp. 32-33. Caujolle, C., «Trampas y cartones. Las fotografías de Chema Madoz...», en *El País de las Tentaciones*, 5-11-99, p. 26.  
 37. Forges, *El País* 13/4/99, p. 16.  
 38. Alfageme, A., «¡Castafiore ataca!», en *El País de las Tentaciones* 288, 30-4-99, p. 30.  
 39. Max, *Alicia en la ciudad virtual*, Valencia: Midons, 1996.  
 40. Gubern, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996.

# LIBROS

DE 0 A 5 AÑOS



## Gato y Ratón

**Tomek Bogacki.**

Ilustraciones del autor.

Traducción de M.<sup>a</sup> C. Díaz-Villarejo.

Ediciones SM.

Madrid, 1999.

1.175 ptas.

Pocas veces pueden encontrarse álbumes que expresen de forma simple conceptos complejos. Pues bien, alegrémonos porque, con *Gato y Ratón*, el autor cuenta, sin intención por su parte, cómo funciona eso que se llama educación. Un gato y un ratón, por separado, deciden omitir las influencias educativas de sus progenitores. Y, qué casualidad, los dos autónomos se encuentran. Y se lo pasan la mar de bien. Cuando cada uno regresa a su morada, ven con sorpresa que los suyos no comprenden cómo es posible que hayan jugado con el eterno enemigo. Sin embargo, afortunadamente, la naturaleza es dúctil, y los parientes apuestan por el descubrimiento, lo que les hace ganar una amistad con el rival.

Y si el texto es ingenioso, las ilustraciones son realmente bonitas. Pincel va, pincel viene, las dobles páginas se llenan de tonalidades perfectamente combinadas, sustentadas por una excelente composición. *Núria Obiols*.

## Jonas eta hozkailu beldurtia

**Juan Kruz Igerabide.**

Ilustraciones de Mikel Valverde.

Colección Mendi Sorgindua.

Editorial Aizkorri.

Bilbao, 1999.

625 ptas.

Edición en vasco.

Existe versión en castellano

(Everest).

Jonas es un niño de 3 años que se ha quedado solo en casa por un momento. Su madre ha ido a hacer un pequeño recado y Jonas comienza a sentir miedo. El corazón le late muy fuerte y tiembla un poco... al igual que el frigorífico. Pero, ¿a quién teme el frigorífico? ¿Por qué tiene miedo? A partir de estas preguntas, Jonas dará libertad a su imaginación y a sus miedos.

Este *Jonas y el frigorífico miedoso* es un cuento que nos hace sonreír de



la primera a la última página. Las ilustraciones de Mikel Valverde, por su parte, son el complemento perfecto al texto; simples, pero a su vez muy expresivas, muestran los cambios que se van dando en Jonas, del miedo al terror y de éste a la tranquilidad relativa. Estamos, por lo tanto, ante una obra graciosa, en clave de humor, que nos hará sonreír (y hablar) sobre nuestros miedos infundados, con la que el autor ha obtenido el Premio Euskadi 1999. *Xabier Etxaniz*.

## Ser quinto

**Ernst Jandl.**

Ilustraciones de Norman Junge.

Traducción de Eduardo Martínez.

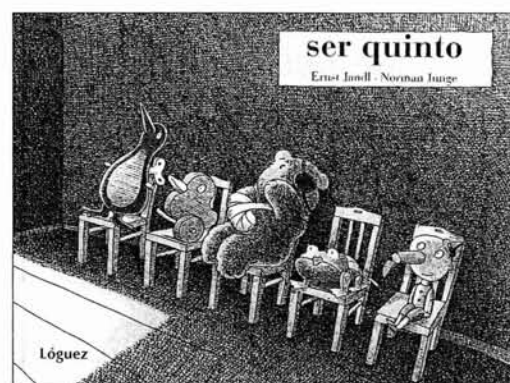
Editorial Lóguez.

Salamanca, 1999.

1.650 ptas.

Ser quinto en una cola de muñecos estropeados que esperan la visita médica puede provocar cierta inquietud a sus protagonistas. Uno a uno, los muñecos van entrando y el último de ellos, un Pinocho *narizroto*, va esperando con paciencia su turno. Y al final, podremos ver que, dentro de la consulta, hay un apacible doctor que lo arregla todo.

El álbum está estructurado con gran claridad para los lectores, con un texto breve y sencillo. Y las imágenes obedecen fielmente al narrador, que hace entrar y salir a cada uno de los muñecos. Éstas, de gran calidad, transmiten fiel-



mente esta sencillez. No hay cambios de planos ni escenarios. Tan sólo se modifica lo imprescindible: las expresiones faciales y el transcurso de los personajes. Y estas leves modificaciones serán lo que más gustará al lector que, a buen seguro, no se perderá detalle. La obra ganó el Premio BolognaRagazzi 1998 dirigido a primeros lectores. *Núria Obiols*.