

LA LITERATURIZACIÓN DEL CUENTO DE TRADICIÓN ORAL EN EL SISTEMA LIJ. PARÁMETROS PARA SU ESTUDIO CRÍTICO

Araceli HERRERO FIGUEROA
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Partimos de la incorporación del cuento de tradición oral en la Literatura infantil y/o juvenil, hecho que nos plantea cuestiones varias acerca del proceso de reescritura, la literaturización, y el nuevo contexto de recepción.

En relación con el texto literario resultante, solicitamos no ya el estudio comparatístico sino la crítica inmanente de ese hipertexto, nuevo texto autorial en el sistema LIJ. Se defiende la necesidad de la crítica y se establece toda una serie de pautas de análisis.

Palabras clave: literatura de tradición oral; literatura infantil y/o juvenil; cuento mítico; literaturización; recepción; crítica.

ABSTRACT

We set out from the incorporation of the tale of oral tradition in the children's literature and /or juvenile literature, and this fact makes us think about questions on the process of the rewriting, making literature of the tale and the new context of reception.

Refer to the resulting literary text, we request not just the comparative study but the inmanent critic of that hypertext, new authorial text in the LIJ. system. The need for a critic is defended and a number of guidelines for the analysis are settled.

Key words: literature of oral tradition; children and juvenile literature; tale; literaturizacion; reception; critics.

1. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

1.1. LA LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL

La extensión de este trabajo no nos permite entrar a dilucidar cuestiones terminológicas; nos limitaremos a comentarlas brevemente. Por otra parte, toda terminología posee un carácter meramente provisional, es simple convención; de ahí que hablemos indistintamente de “literatura de tradición oral”, “folklore” o “literatura tradicional”. No usaremos, en línea con los estudios literarios (pensemos en M. Menéndez Pidal), “literatura popular”.

Tampoco utilizaremos el sintagma “Arte verbal”, denominación que remite a W. R. Bascom (Díaz Viana, 1997), por impreciso: todo texto literario tiene como medio de expresión la palabra, bien sea a nivel oral, bien fijado por la *littera*, por los signos gráficos, por la escritura. Ciertamente el código verbal es la materia prima del texto literario, conforma el arte literario, a diferencia de otras artes, como puede ser el cine o el cómic, de código icono-verbal.

Por otra parte, y nos interesa destacarlo, tampoco es preciso ni exacto el uso del sintagma “Literatura oral” porque, como se sabe o debería recordarse, incluso la recepción del relato “autorial” se realizaba desde y a partir de la oralización. Así, M. Frenck (1982) precisa que, ya en la Europa medieval, se leían en voz alta los textos, cuando no se recitaban de memoria o cantaban. Y ciertamente, en el Siglo de Oro, la literatura entraba mucho más por el oído que por la vista, al tiempo que constituía un entretenimiento más colectivo que individual. No había, pues, la excluyente lectura privada, solitaria y silenciosa, porque el cuento, además, es género consustancialmente oral, y si se llevaba a escritura era para mejorar su calidad y potenciar su recuerdo. M. Frenck recoge la recomendación de Timoneda con respecto a sus cuentos: “que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan ese asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos” (1982: 111).

He ahí la calidad literaria que creemos debe exigirse en la literaturización del material tradicional, dada su presencia y contribución a la configuración del sistema de la Literatura Infantil y/o Juvenil (desde ahora, LIJ).

1.2. EL RELATO MÍTICO

Conscientes de la variabilidad y diversidad de materiales que integran la literatura de tradición oral y su desigual presencia y preponderancia en función de las distintas culturas, para evitar la reiteración de salvedades, nos vamos a centrar en la narrativa; y dentro de ésta, en el cuento de tradición oral, desde el cual asumiremos esa ya anotada literaturización e incorporación al sistema LIJ, precisando que, a diferencia de una buena parte de la lírica tradicional, el cuento folclórico difícilmente puede adjetivarse como infantil.

Hablaremos de “cuento”, “narración” y “relato” como sinónimos (Anderson 1991: 252); y en ocasiones precisaremos “relato mítico”, como generalización del texto narrativo, cuento folklórico, cuento maravilloso, semi-maravilloso... En suma, aquel que, en una estricta clasificación, no figuraría como típico y paradigmático relato de costumbres.

No hacemos la distinción de M. Chevalier (1978: 47) entre folklórico y tradicional (de tono tradicional y sabor realista). Evitamos, asimismo, hablar de los relatos “de animales”, por cuanto aspectos como, por ejemplo, la antropomorfización y zoomorfización, conllevan presencia de lo maravilloso y se nos presentan con relativa frecuencia en el relato mítico. En cuanto a precisiones

sobre lo que es el cuento, remitimos a la ocurrente explicitación “por exclusión” de Anderson Imbert (1991: 30).

Ciertamente el cuento, como se sabe, es modalidad o subgénero de narrativa tradicional de menor pervivencia que la leyenda. No entraremos, sin embargo, a precisar los límites entre ambas modalidades narrativas, pese a estudios y concreciones como las de Gennep, Pinón o Risco. Ya N. Frye (1973) señaló, en su momento, que la diferencia entre mito, cuento popular y leyenda se difuminan tan pronto como se consideran en su aspecto narrativo. En la misma línea aproximativa se sitúa Anderson (1991: 33). E. Martos habla del mito, cuento, romance y leyenda como vasos comunicantes (1997: 83,86). En esta línea nos moveremos, no considerando, así, el hecho de que la leyenda mantenga mayor perdurabilidad ni que en determinadas tradiciones, como en la cultura gallega, domine el contexto narrativo a expensas, incluso, de otras modalidades narrativas como puede ser el romance, del que ya es tópico (e inexacto) comentar su inexistencia en concretos contextos como el gallego.

2. PARÁMETROS PARA ESTE ESTUDIO

Creemos ciertamente en la biculturalidad, o mejor pluriculturalidad, que remite a nuestra formación universitaria, si bien ya en cuanto a la cultura tradicional debemos precisar que aquellos que pertenecemos a un país bilingüe (o teóricamente bilingüe) también participamos de una doble adscripción cultural, por supuesto descompensada en virtud del contexto idiomático, contexto familiar, o en virtud de cuestiones varias como puede ser la escolarización, descompensación que en nuestro caso nos orienta hacia un mayor conocimiento de la literatura tradicional autóctona. Me refiero al Colegio Fingió, en el que eduqué, cuyo Centro de Estudios fue el editor de una de las mejores colecciones de relato gallego¹. Justifico, así, que unas veces explícitamente y otras implícitamente nuestras referencias de la tradición oral remitan a Galicia, pese a mis ancestros palentinos, de Tierra de Campos.

Quisiera también remarcar el hecho de que si de muchos de los relatos tradicionales de Galicia no hay información, ello es debido a que las numerosas recopilaciones de cuento hispánico suelen omitir las versiones y variantes del relato gallego (ciertamente “ecotificado”), relato que, por supuesto, comparte ese paneuropeísmo, panromanismo y panhispanismo señalado por diferentes estudiosos (Díaz Mas: 2004); o, si se prefiere, interculturalismo o mejor la universalidad en la que insistió e insiste Rodríguez Almodóvar (2004). Ciertamente G. Steiner (2001: 159) tiene razón cuando precisa:

¹ Bernardino Graña, docente en el centro, bajo dirección de Carballo Calero, fue el encargado de organizar todo el material recopilado en la década de los años cuarenta y cincuenta. Mi recuerdo para ambos, en especial para Carballo, años después catedrático en la Universidad de Santiago y director de mi tesis de doctorado.

Todas las construcciones humanas son combinatorias, lo cual no significa más que son *arte-factos* realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes [...]. Los cuentos narrados y vueltos a narrar, a pesar de las *variora* locales, reflejan las constantes biológicas y sociales de la especie humana.

Los profesores que impartimos la asignatura de Literatura Infantil en las diferentes universidades españolas somos de formación filológica, aunque mayoritariamente estemos adscritos a los departamentos de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Por ello, nuestro estudio no va a remitir a la etnografía, antropología o al estudio del folclore, si es que a este término no se le da el sentido de literatura tradicional. Nuestra perspectiva será, pues, estrictamente literaria, orientación de la que obviamos, en esta ocasión, el enfoque comparatístico, como diremos, para centrarnos en la lectura crítica que la literaturización del texto tradicional requiere que se aplique a ese hipertexto o texto meta (Genette: 1989), esa nueva creación, recreación o reescritura² que, como es ya tradición (pensemos en Fernán Caballero), se integró e integra en el sistema LJJ.

Así, esa literaturización o reescritura del relato mítico, su conversión en texto autorial y la solicitud de su lectura crítica es el objetivo de este artículo. Solicitamos, pues, para esas nuevas creaciones, propiamente hipertextuales, un estudio que deje de atender a cuestiones “periféricas” para abordar una lectura orientadora, lectura directriz, la lectura crítica que asumimos y nuestro alumnado asume en nuestras aulas de Literatura Infantil, ya desde antes de que se “instaurara” como materia de estudio en nuestras universidades³, en alguna de las cuales se ha incluido en los planes de estudio la Didáctica de la literatura de tradición oral. Es el caso del plan de estudios de la Diplomatura de Maestro en la Universidad de Santiago de Compostela (Campus de Lugo).

3. LA AMBIVALENCIA TEXTUAL

La Colección “Las tres edades”, en la que Rodríguez Almodóvar publica *El bosque de los sueños*, precisa que la franja de edad va de los ocho a los ochenta y ocho años. Es cierto que los “Cuentos de la Media Lunita” ya están más orientados a la infancia, pero cualquier adulto que deba oralizar estos cuentos para la recepción infantil (leérselos a un niño aún no alfabetizado), ciertamente verá que su labor de mediador se ve recompensada por el placer de textos como por ejemplo “La flor de lililá”.

² Un texto tradicional puede no haber sido nunca transcrito o fijado más o menos por la escritura; pero no es lo normal, de ahí el término “reescritura” que utilizamos como sinónimo de “literaturización”.

³ Se trata, mayoritariamente, de trabajos académicos que esporádicamente han sido publicados en actas de congresos varios, especialmente de Didáctica de la Lengua y la Literatura, cuyos editores, generosamente, los acogieron.

Sin duda alguna, Rodríguez Almodóvar es ejemplar “literaturizador”, y precisamente el estudio del lector implícito en el *corpus* anotado suscita la muy discutible consideración del receptor ambivalente en los textos de la Literatura Infantil y/o Juvenil. O si se prefiere, el doble receptor que, desde luego, ya no nos parece tan discutible en la creación de los “arquetipos” en las dos obras clásicas del investigador mencionado: *Cuentos al amor de la lumbre* y *Cuentos maravillosos españoles*.

Sobre los textos ambivalentes Zohar Shavit (1999: 157) precisa:

[...] contrariamente a los otros textos que suponen un único lector implícito y una única (aunque flexible) comprensión ideal del texto, el texto ambivalente tiene dos lectores implícitos: un pseudo destinatario y otro destinatario real. No se pretende que el niño, el lector oficial del texto, lo entienda todo, sino que se convierte más bien en una excusa para el texto que en su genuino destinatario.

Desde luego, otras muchas ediciones de relato mítico supuestamente dirigidas a la infancia o adolescencia responden al criterio expuesto. Incluso se reconoce al receptor adulto como “destinatario real” en la presencia de anotaciones y clasificaciones, que con citación autoritaria, citación de investigadores y catalogaciones como la de Aarne-Thompson, apoyan y “garantizan” la autenticidad del producto, proclaman su fiabilidad y fidelidad a la tradición. Lectura adulta, pues, e incluso más: lectura dirigida a supuestos investigadores de campo y gabinete y a recopiladores. Así pues, hasta cierto punto, lectura “filológica”.

Es bien cierto que el sistema LIJ actuó y actúa como apoyo y perpetuación de la literatura de tradición oral. Si partimos de la potenciación de lo tradicional, de la exaltación de lo maravilloso y sobrenatural que remite esencialmente al Romanaticismo, debemos reconocer el posterior traslado desde el sistema canónico adulto al sistema infantil, cambio de sistema del relato tradicional (“cuento de hadas”⁴) que aconteció tras el declive de aquella etapa literaria por la presencia de nuevas orientaciones (el realismo). Hablan de ello la citada estudiosa Z.Shavit (1999: 161) y Sánchez Corral (1995: 100-101).

Tolkien (2002: 159,160), precisando que se trata de cuentos de hadas, declara:

De hecho, la asociación de niños y cuentos de hadas es un accidente de nuestra historia doméstica. En nuestro mundo moderno e ilustrado, los cuentos de hadas han sido relegados al “cuarto de los niños”, de la misma forma que un mueble destartado y pasado de moda queda relegado al cuarto de juegos, debido sobre todo a que los adultos ya no lo quieren ni les importa que lo maltraten.. No es la preferencia de los niños lo que decide una cosa así [...]. A los niños no les agradan los cuentos de hadas más que a los adultos, ni los entienden mejor que ellos [...]. Sólo algunos niños y algunos adultos sienten por ellos una afición especial; y cuando la sienten no es una afición exclusiva, ni siquiera necesariamente dominante. [...] Si algún interés tiene la lec-

⁴ Por supuesto no son sinónimos. El cuento de hadas es cuento popular, popularización, en ocasiones, desde una creación autorial, que a su vez puede remitir a folklore literaturizado.

tura de los cuentos de hadas como género específico es que merece la pena escribirlos por y para los adultos.

Es indudable que concretas ediciones de textos de literatura de tradición oral demuestran, pues, apelar esencialmente al adulto, utilizando a los niños más como excusa que como “destinatario real”. Son, pues, textos cuya condición *sine qua non* es implicar al lector adulto: lector, fruidor, investigador e incluso mediador.

No se trata del antiguo “relator” al amor de la lumbre. El contexto narrativo ha cambiado. Hoy día el relato tradicional se nos presenta en contextos enormemente variados, y desde aquellas antiguas jornadas de “Ir a aprender al asilo” pasamos a la presencia de narradores en los *pubs* donde, como precisa Marina Sanfilippo (2007), nuevos narradores se llegan incluso a especializar con los cuentos más representativos de la tradición hispánica como *Blancaflor* o *La hija del diablo* (AT 31330); *Juan el Oso* (AT 301B); *Juan Soldado* (AT 326^a); *Las bodas del tío Perico* (AT 2030B); etc. etc.

De todas formas, el adulto oidor, lector o relator, no va a centrar nuestra atención (aunque en parte sí lo es en función de mediador). Hoy vamos a atender preferentemente al lector infantil (recordemos la etapa de lo maravilloso y sobrenatural en la infancia) porque el niño merece ser esencialmente lector implícito, destinatario principal, y no pseudodestinatario.

En cuanto al emisor, proponemos que se comporte como autor que no necesariamente tiene obligación de diluir su discurso ni visibilizarse. Defendemos su presencia como emisor textual, como defendemos su autoría: que firme su creación reconociendo su responsabilidad en cuanto al producto de la literaturización, ese texto ciertamente autorial.

En lo que se refiere al tercer componente del esquema triádico de la comunicación literaria, el texto, solicitamos, pues, que en ese proceso escritural esa literaturización merezca el reconocimiento de texto literario, sin por ello negar que, en ocasiones, se nos pueda presentar la posibilidad de texto ambivalente, cualidad, por otra parte, común a importantes creaciones de la LIJ que, inexactamente, se definen como literatura “ganada”, cuando mejor sería definirla como literatura “compartida”.

No desautorizaremos a Tolkien, pero sí matizaremos aquella precisión suya que en cita anterior consideramos que «si algún interés tiene la lectura de los cuentos de hadas como género específico es que merece la pena escribirlos por y para los adultos», completándola con la precisión de que también merece la pena escribir para el niño, y ofrecerle textos de calidad.

4. LA LITERATURIZACIÓN

Cuando el profesor García Padrino, parafraseando a Antoniorrobles, substituye aquel “¿Son infantiles las leyendas aborígenes?” por “¿Son infantiles los cuentos populares?” es consciente de que a su interrogación (pese a ser interrogación retórica) ya han contestado, a lo largo de la historia de la literatura, un amplio elenco de escritores que se beneficiaron del relato tradicional para sus creaciones, no sólo por medio de toda una serie de variaciones y formas de inserción o engaste (relato metadieético), sino también, y lo que nos interesa más hoy, por medio de la reescritura, que a su vez se modula en esa amplia gama de realizaciones señaladas por Genette (1989) como posibilidades creadoras de la transtextualidad.

“Nada nuevo bajo el sol” en ese “poner bonito” que R. Almodóvar declaraba que le había pedido hiciese uno de sus informantes⁵, un narrador tradicional que era consciente de la necesidad de pulir un material “en bruto”. Ciertamente J.R.R. Tolkien (2002: 160-161) tiene razón cuando escribe:

Las colecciones de cuentos no son por naturaleza sino desvanes y trasteros. Sólo una costumbre local o accidental las convierte en cuartos de niños. Están llenas de cosas en desorden y muchas veces maltrechas, un revoltijo de fechas, intenciones y gustos; pero entre ellas puede hallarse de vez en cuando algo de valor permanente: una antigua obra de arte no demasiado estropeada, que sólo por estupidez habría quedado allí almacenada.

Esa es la realidad. Lo sabemos aquellos que hemos recopilado material tradicional: una gran mayoría de relatos (especialmente si se trata de leyendas) suponen muy incipiente y esquemática narración, cuando no mera anécdota o apunte explicativo de un accidente geográfico, por ejemplo. Pensemos en el mito de la ciudad de Is, la ciudad de Valverde, “a cidade asulagada” bajo las aguas de múltiples lagunas y humedales, mito de muy amplia propagación y presencia en la geografía de Galicia, el país de los diez mil ríos, que diría nuestro gran mitógrafo Álvaro Cunheiro.

Y si de nuevo atendemos a los tres componentes esenciales de la comunicación literaria, en cuanto al emisor debemos destacar que Lázaro Carreter (1986: 157) precisó, ya hace años, que el término “autor”, como procedente de *augere* (aumentar, hacer progresar), remite, apunta a un emisor especialmente cualificado que no puede identificarse con el hablante ordinario, el hablante común.

En cuanto al texto, Lázaro Carreter (1986: 153) habla de “literarización” en el sentido de que textos que no lo eran adquieren carácter literario. Hasta cierto punto, el término es equivalente a literaturización, si bien aquel remite a literario y literatu-

⁵ Carecemos de la referencia porque nos referimos a un programa de Sánchez Dragó que pudimos grabar y que da claves precisas para el cuento popular (entre los compañeros de programa figuraban Guelbenzu y Díaz Viana). Es lástima que no se pueda acceder a aquella grabación desde, por ejemplo, la fonoteca de la biblioteca cervantesvirtual.es.

rización remite a *littera* y nos parece más apropiado porque el hipotexto puede ya ser considerado como literatura en boca de destacados “relatores” o ya “consagrados” *storyteller*, *tales singer* o lo que en gallego se denomina *fistor*.

Lázaro Carreter (1986: 165) destaca también, como cualidad de lo literario, el tener que ser reproducido en sus propios términos. La obra literaria debe, así, mantenerse inalterada (p. 169), y por ello, para alcanzar ese estadio, el material tradicional debe fijarse por medio de la escritura y lograr un discurso propiamente artístico, poético y lúdico.

Coseriu tenía razón: el discurso literario implica la realización plena de la lengua. Estamos con la “dicción” genetteina. Y por otra parte, como se sabe, el discurso literario (que no el utilitario) no requiere ni lectura cognoscitiva ni verificación: adquiere su propia “verdad” en el pacto de ficcionalidad. Estamos con la ficción y dicción como cualidades intrínsecas de lo literario.

En cuanto a la génesis, conviene no olvidar que el texto literario no implica “invención”, es “creación” humana, y como tal, por no ser divina, no puede ser creación *ex novo* (G. Steiner, 2001). Y así toda una serie de estudiosos y teóricos de la literatura insistieron e insisten en ese diálogo intertextual, el diálogo del escritor con los poetas que lo han precedido (Segre 1985: 97), conformando aquel libro infinito de que habló Borges, quien, precisamente, destacó que, en el principio de la Literatura, está el mito, y asimismo en el fin.

El relato mítico, en ocasiones con permanencia de “valor”, pero más frecuentemente como texto fraccionario, deficitario, requiere para su incorporación al sistema LII el arte de un escritor que no lo “folclorice”, que se olvide de la anonimidad y que, como adelantamos, no tiene por qué invisibilizarse. Ese autor debe también ser consciente de que la primera premisa en su labor creadora conlleva ser fiel a los parámetros de la narración, ser consciente de lo que implica la macro estructura narrativa (hablaremos de ello), sin rebajar la calidad del producto por excesiva “esquemización”.

No se puede menospreciar al receptor infantil entregándole un texto empobrecido, un texto de significado unívoco y denotativo, del que se ha eliminado la capacidad connotativa y la cualidad polisémica implícita al texto lúdico. No se justifica el sacrificio del texto en virtud de una pretendida legibilidad, y consecuentemente un mal entendido concepto de competencia lectora y competencia literaria infantil.

De la misma manera tampoco es justificable que se simplifique el texto y se potencie la lectura unívoca en virtud de una procurada funcionalidad. Ciertamente no es infrecuente tener que leer textos “sacrificados” a una instrumentalización o folclorización infantiloides, en virtud de peregrinas presuposiciones o interesadas utilidades que atentan contra la gratuidad del arte.

La conversión en “discurso” de la “historia”, de la “fábula” (en ocasiones brevísimo relato en bosquejo, cuando no mero apunte) requiere arte verbal, ciertamente arte gratuito que genera fruición, el placer del texto que leemos, por ejemplo, en

cuidadas y ejemplares recopilaciones de cuentos populares de amplio espectro de recepción. Lo es la recopilación de J. M. Guelbenzu y sus *Cuentos populares españoles* (1996).

Como precisa Guelbenzu, no hizo una recreación a la manera de Perrault. Ajustó su lectura a exigencias de contemporaneidad, y como criterio final aplicó el mantener secuencialmente la estructura dramática de cada una de las versiones elegidas. No buscó fidelidades, y en su explicitación no leemos, como en otros “prólogos” o presentaciones de colecciones varias, aquella *explicatio non petita*, fuera de lugar para un literato que comprenda y valore su función creadora, ajena a las “autenticidades” que sí se exigirían a un trabajo de orientación a la ecdótica o a la textología, en suma, a un estudio propiamente filológico, como por ejemplo aquellos que, con transcripción fonética, figuran como apéndice en estudios académicos y tesis de doctorado de los departamentos de lingüística y filología.

Así, la “Introducción” a *Cuentos populares españoles* (1996: 18-20), en su explicitud de las orientaciones seguidas, formula toda una serie de principios que deberían considerar los escritores que asumen la reescritura, literaturización, insistimos, no sacrificada exactamente a una supuesta y engañosa adaptación infantil porque, además, no debemos dejar de lado al adulto, ese adulto que no en pocas ocasiones deberá, en función de mediador, leer el texto en voz alta a un receptor/“oidor” infantil que, al tiempo que disfruta, conforma sus primeras etapas de competencia literaria, desarrollando a la vez, con esa “escucha activa”, su competencia lingüística.

5. UNA NUEVA RECEPCIÓN

Es cierto que Propp, en su *Edipo* (1980: 162), insiste en que el folclore traducido a signos gráficos supone el origen y comienzo de la literatura. Origen y comienzo en ese desarrollo del discurso lúdico, poético, que requerirá, por parte del receptor infantil, interpretación propiamente dicha y placer, frente a la interpretación de un adulto que en ocasiones realizará la lectura palimpsestosa, activando su competencia intertextual, literaria (su “enciclopedia”) al identificar, reconocer, concretos aspectos culturales o referencias a una mitología particular que, en gran número de casos, ya no conforma el horizonte de espera infantil.

Por lo tanto, en la orientación para ese nuevo receptor deberá tenerse en cuenta condicionantes de naturaleza cognitivo-cultural que bien posibilitarán, bien estorbarán la legibilidad de los textos, la recepción de un niño de educación preferentemente “urbana”, al que se enfrenta, por ejemplo, a una mitología que remite en gran número de casos al mundo rural, contexto agrícola, que en esperpentizadas reescrituras se presenta en línea con el *ubi sunt?*, cuando no con el “¡qué verde era mi valle!”, que poco, muy poco, va a decir al receptor niño/adolescente o joven.

Reconozcámoslo: el nuevo receptor, eminentemente urbano e inmerso en el mundo de la imagen y TIC, no puede ya realizar la lectura palimpsestosa que,

ocasionalmente, personas de edad realizamos en virtud de una infancia en la que la literatura oral tuvo cierta relevancia en la conformación de la educación, competencia literaria. Esta competencia literaria, el intertexto del receptor se ha modificado: pocos lectores infantiles y/o juveniles saben (lo hemos comprobado) quién fue Mari Castaña o Pepa Loba⁶, pero sí saben quién es Batman o Spiderman.

Es evidente que la incorporación del texto tradicional al sistema LIJ propone una recepción singular y una lectura canónica fuera del contexto originario. Sin duda se generan “nuevos esquemas” para la recepción de ese texto, que si es verdad que pierde incluso aquella función “catártica”, de maduración, de que habló, entre otros, B. Bettelheim (1984)⁷, desde luego debe procurar la mera fruición a la par de aquella gratitud implícita en lo literario, aunque reconozcamos que, a lo largo de los siglos, la LIJ se “instrumentalizó” en función de diferentes líneas del didacticismo, aquellas que señaló D. Escarpit (Sánchez Corral 1995: 97).

Así pues, con respecto al relato mítico, debemos recordar que el “universo del discurso”, el entorno, la situación, han cambiado. Desaparece la estrecha relación entre narrador y receptor “oídor”, la escasa distancia del narrador y su auditorio. Un arte colectivo se individualiza. Su didacticismo, o si se prefiere su función represiva, “educativa”, o integradora, su orientación socializadora, desaparecen al tiempo que desaparece la anonimidad. Se ha diluido la ritualización de la emisión, el apoyo del paralenguaje y kinésica, el código gestual, la gestualidad. La teatralidad verbal, la puesta en escena del cuento, la función pragmática, el carácter de auténtica *performance* desaparecen. Incluso las alocuciones al público, referencias deícticas al contexto, el presente escénico y el ritmo reiterativo (propio, como se sabe, de la retórica) no tienen ya lugar.

Concluyendo: se modifica la situación originaria, incluso el contexto cultural. Y no importa su traslado a otro ámbito, porque en éste va a encontrar nuevas referencias culturales (literarias, históricas, artísticas), nuevos contextos de situación e incluso nuevo esquema de valores. Por ejemplo, no figurará ya la “domesticación” como línea educacional femenina. Estamos ante un producto diferente, y en el texto meta, hipertexto, en su concreción en arte es muy probable que se intensifique su ficcionalización, y pase a potenciarse lo imaginario. La lectura de placer, lectura ficcional, se impone al literaturizar mitos, figuras “históricas”: ciertamente la verdad histórico/mítica de supuestos héroes o heroínas como puede ser María Pita, la Agustina de Aragón coruñesa, es irrelevante en el proceso de literaturización⁸. No lo olvidemos: el mito que no se recrea se “petrifica”.

⁶ De nuevo citamos otra figura “mitologizada” que recientemente fue novelada en el relato homónimo de Carlos G. Reigosa, como Alfredo Conde, destacado narrador gallego.

⁷ De todas formas debemos destacar que el propio Bettelheim (p. 21) defiende el carácter de obra de arte del texto, y precisamente a ese carácter hace remitir el impacto psicológico en el niño.

⁸ Ejemplificamos con esta figura mítica en buena parte por el logro literario de Alfredo Conde en su novela *Mariás das batallas* y porque este mismo año se han publicado estudios de interés sobre esta figura mítica muy considerada en A Coruña.

No caben posturas apocalípticas respecto a la materia tradicional. Frente a aquella supuesta “pérdida” y progresiva desaparición de la narrativa tradicional, no siempre ingenuamente llorada (pensemos en la cuestión de las subvenciones), debe presentárenos magnífica alternativa: textos dignos de ser considerados propiamente literatura. Y la crítica debe proponer concretos parámetros de análisis frente a ese “todo vale” que nos presentan las editoriales, buenas conocedoras de su mercado y bien informadas que, más que a la lectura voluntaria, la LIJ remite a la escolarización, a una instrumentalización en virtud de la cual determinadas orientaciones “culturizadoras” (o “interculturizadoras”⁹) van a potenciar la lectura del relato tradicional en línea con directrices que de ninguna manera pueden considerarse innovadoras. No lo olvidemos: aunque actualmente se hagan remitir a la instauración de la democracia o la configuración del nuevo mapa de las autonomías, conviene recordar que ya fueron propuestas en la primera mitad del XX y, por ejemplo, las más destacadas colecciones de relato gallego se publicaron en la etapa franquista. Sin duda la orientación culturalista no resultaba “sospechosa” al régimen.

6. LOS ESTUDIOS LITERARIOS. LA COMPARATÍSTICA

Es cierto que el estudio de la literatura de tradición oral puede asumirse desde una perspectiva etnográfica, arqueológica, sociológica, histórica, etc.; y ya dentro de los Estudios Literarios, o si se prefiere Ciencia Literaria, puede enfocarse desde un punto de vista crítico-filológico, filológico-didáctica (Gómez, Núñez, Pedrosa 2003) o comparatístico, orientación que en otras ocasiones practicamos en relación con la docencia de la materia obligatoria de Didáctica de la Literatura Comparada, adscrita a nuestro departamento en el Campus de Lugo.

Sin duda, la literaturización del relato mítico implica una interesante línea de estudio para la Literatura Comparada. Estamos con la tematología. Monserrat Amores con su *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX* (1997) y, ya con anterioridad, M. Chevalier (1978) dan las claves para estudios varios que, ya en el terreno de la LIJ, deberán considerar antecedentes como Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber y Larrea) con sus *Cuentos, adivinanzas y refranes populares infantiles* (Madrid, 1877), si es que no consideramos ya el relato “Perico sin miedo”, publicado en 1948 en el *Seminario Pintoresco Español*, en creación de Juan de Ariza.

Ciertamente el esquema del proceso literaturizador que García Padrino presenta en el estudio indicado (1993) es ilustrativo para comprender, con ejemplos como el del mito del durmiente (de presencia de interés en el contexto hispánico, con

⁹ Por supuesto que no rechazamos la orientación de las pedagogías interculturales que, a instancias del Consejo de Europa, consideramos deben ser tenidas en cuenta en función del etnocentrismo. Creemos, pues, en la naturaleza pluralista de la sociedad, pero nuestras aulas son de Literatura Infantil y Didáctica de la Literatura, no de Ciencias Sociales.

singularidades de relieve en el contexto cultural gallego-portugués), que Perrault y los Grimm son magníficos representantes de su transtextualización, de la hipertextualidad. O si se prefiere: con el esquema de García Padrino apoyamos la comprensión de que, por ejemplo, Apuleyo y Leprince de Beaumont, con respecto al mito de Eros y Psique (ciclo animal-novio), con sus respectivas reescrituras, creaciones, suponen destacados eslabones en la concreción del mito, célula primigenia, proteica, a la manera del fonema que se realiza en singulares alófonos: los respectivos textos autoriales en cuya cadena deben inscribirse también los diferentes filmes (procesos de transcodificación) entre los que destacamos a la par de *La Bella y la Bestia* de la Factoría Walt Disney el magnífico *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, de fuerte componente literario, con un diálogo eminentemente dramático y limitadamente filmico, como en otras ocasiones hemos precisado.

La comparatística es, pues, orientación de los estudios literarios, bien por comparación de cuentos sincrónicos, bien con aplicación del método regresivo (Chevalier 1978: 17). Ahora bien, en ocasiones se descompensa la metodología, tendiendo al exceso de “filologización”, cuando no a la mera ostentación, exhibición erudita hoy fuera de lugar, porque cualquier buscador o base de datos nos da información sobre el inabarcable campo de transtextualización de mitos, héroes o “personajes” de la literatura universal. Pensemos, si no, en el mito de Fausto, de importante presencia en el relato mítico gallego-portugués, de suma importancia en la literatura autorial y con puesto de honor en la Literatura Universal, aquella *Weltliteratur* que defendía Goethe.

Por otra parte, si la tematología es, pese a lo anotado, interesante orientación para los estudios literarios, para el estudio concreto de la narrativa tradicional, del relato mítico vs. autorial, no lo es ya la morfología. Estamos ante dos artes “narrativas” diferentes que, como en el caso del texto dramático o del texto filmico (artes representativas), a la par de aspectos comunes (el cine es eminentemente narrativo), difieren en muchos aspectos tanto de índole enunciativa como receptiva, lo cual provoca que en ocasiones se fuercen los estudios hacia cuestiones difícilmente relacionales que obligan, continuamente, a precisar la excepción.

7. LA CRÍTICA LITERARIA Y EL ANÁLISIS EVALUATIVO

Como hemos anticipado, proponemos el estudio inmanente del texto y renunciamos al análisis contrastivo. Postulamos un análisis de ese nuevo texto autorial a la manera, por ejemplo, del paradigma de estudio de los textos de LIJ que nos ofrece Ruiz Huici (2002)¹⁰ en la publicación de su tesis doctoral, dirigida por Etxaniz

¹⁰ Por supuesto, la guía final puede modificarse en función del tipo de literaturización que se desarrolle. Por ejemplo, si se pretende mantener aspectos concretos del relato mítico como la presencia de actante, el apartado de personajes deberá complementarse, por ejemplo, con el organigrama de Greimas; si se mantiene la acrologicidad y la linealidad en la historia queda fuera de consideración el estudio de las anacronías en el discurso y si la historia se conforma como *Bildungsroman* debe-

Erle. Y en esta línea debemos reconocer que concretos y bien seleccionados estudios de traducción ficcional, literaria, como el de Ruzickka Kenfel y Lorenzo García (2003), y estudios de la adaptación infantil como el de Pascua Febles (1998), nos pueden perfectamente apoyar y servir para establecer nuevas pautas y directrices de análisis, o para complementar, con concretos y bien seleccionados *item*, el organigrama del citado estudio de Ruiz Huici.

Como se sabe, la traducción ya implica adaptación, y por supuesto transformación interpretativa, recreación; de ahí la proximidad a la literaturización del cuento folklórico, del relato mítico. La recepción, lo hemos visto, ha variado en su contexto: hay un contexto comunicativo diferente (y aparte distinta función y objetivos). En ese nuevo producto, texto autorial, se convoca nuevo lector implícito, lector infantil “actual”, y es previsible que tras esa reescritura, recreación, se genere distancia cultural de la que el autor, ese literato que concretiza la hipertextualidad, debe ser consciente, porque en un buen número de casos las referencias culturales que presupone es muy posible que hayan quedado caducas, obsoletas. La crítica, como lectura inteligente, debe dar cuenta de ello.

La literaturización en cuanto recreación presenta, pues, aspectos comunes con la traducción, y en especial en cuanto a la necesaria atención por las referencias culturales. Aparte está ya del valor “recreativo” o creativo de ambas y de su cooperación en la constitución de un sistema, en este caso, el sistema LJJ. Ahora bien, si la traducción debe procurar la “equivalencia”, la literaturización no está condicionada a ello, y debe verse con un amplio abanico de posibilidades para con el texto meta que gozará, así, de mayor (o mejor: total) independencia, autonomía que impedirá incluso que pueda catalogarse junto a las ya tópicamente denominadas *belles infidèles*. La crítica, consciente de ello, debe abstenerse de anotar y censurar supuestas infidelidades y erigirse, como diremos, en guardiana de la tradición.

Ahora bien, que para subsanar la distancia cultural con el hipotexto creamos admisible todo tipo de recursos (engaste, ampliación, desarrollo o incluso omisión y sustitución; cuando no transmotivación, transmitificación e incluso parodización), ello no implica que el escritor que “literaturiza” pueda saltarse todo tipo de normas lingüístico-textuales con la excusa de esa destacada autonomía. Por ejemplo: un romance puede escenificarse, “dramatizarse”, transmodalizarse (nada nuevo: recordemos la “romancemanía” achacada a concretos dramaturgos). Como se sabe, el teatro es fundamentalmente hipertextual. Ahora bien, si ese autor dramático (“dramaturgista”, si se quiere) en su trabajo de reescritura tiene que dominar los

remos considerar los *topoi*, y dar primacía al estudio del espacio de la historia. El estatus del narrador no va a ofrecer mayores precisiones porque, como se sabe, en la LJJ predomina el narrador hetero/extradiegético (y todo lo más el autor/intradiegético), cuestión aparte es si se encuadra la narración mítica convirtiéndose en relato metadiegético. De todas formas, insistimos en que la guía para comentario de textos narrativos que presenta Ruiz Huici es funcional y nos consta que rentable para llevar a las aulas de LJJ, con precisiones que remiten a Pozuelo Yvancos (1994).

recursos y convenciones del texto dramático e incluso del texto espectacular (texto primario y texto secundario), de la misma manera debe operar si narrativiza aquel mismo romance con vistas a un receptor infantil.

Así, el escritor que literaturiza el material tradicional deberá respetar las convenciones narrativas, los elementos universales de la estructura, no porque defendamos ya la entidad del texto, sino porque defendemos su recepción; y no en vano Gárate Larrea (1994: 19-21), en su estudio sobre la comprensión de cuentos, explicitó convenientemente cómo la organización textual, el esquema, incide en la recepción, en la comprensión y recuerdo infantil.

Concluyendo: las convenciones textuales no son, en ningún género o subgénero, gratuitas, y en buena parte conforman ese “horizonte de espera” que es preciso prever¹¹. La crítica debe ser consciente de todo ello y debe analizar y considerar si el texto responde así a las convenciones precisas y si se genera o no umbral de recepción. Debe atender al índice de lecturabilidad.

El relato autorial, ese cuento recreado e integrado en el sistema LIJ, presenta, en ocasiones, como el texto “libre” (de origen “no tradicional), ciertas deficiencias que remiten a la presión de las recomendaciones psicopedagógicas. La crítica debe también considerarlas en cuanto a ellas remiten (o bajo ellas se excusan) la homogeneidad discursiva y el empobrecimiento del discurso, resultado de la instrumentalización en virtud de las transversalidades o en función de intenciones y orientaciones extraliterarias.

De todas formas, lo indicado no deja de plantear polémica y dudas, porque hasta cierto punto es lógico que se efectúe la “simplificación” que criticamos, siempre y cuando se salga del texto para su utilización como pretexto, es decir cuando lo que queramos trabajar no sea exactamente la literatura y lo literario. Así, si en esa nueva y polémica materia de Educación para la ciudadanía nos decidimos por “utilizar” textos literarios, debemos ser conscientes de su polisemia y plurisignificatividad, porque el texto no va a decir lo que pretende el educador que diga, porque no conlleva, en general, lectura unívoca que, además, tenga que concordar con la del profesor.

Conviene estar precavidos: la ambigüedad textual, por ejemplo, en escritoras como Pardo Bazán, puede jugar pesadas bromas en una sesión de “librofórum” si el profesor que utiliza algunos textos pardobazanianos, por ejemplo algunas literaturizaciones de material mítico (sobre la mujer marina, sirena, pongamos por caso), no prevé la lectura plural, cuando no la lectura irónica, contraria y contradictoria con el mensaje que la lectura superficial y “literal” suscita. Consecuencia: El niño puede o no “captar” estos matices, pero en este segundo caso, nuestra experiencia en sesio-

¹¹ En el caso de que la edición de esas recreaciones se acompañe de ilustración, ésta deberá ser considerada en el estudio y análisis textual por cuanto, como se sabe, desempeña funciones complementarias y potenciadoras de la ficción mágica a la que se nos introduce desde el presente ficcional y desrealizador, aquel “Erat quidam rex cuius imperio...” de la *Gesta Romanorum*.

nes de “librofórum” nos ha evidenciado la “filtración” de opiniones de adultos, las aportaciones infantiles “mediatizadas” por familiares u otros mediadores. La lectura direccional que propugna el educador va a quedar en entredicho.

Por lo tanto, dejando ya las salvedades apuntadas, insistimos en que no nos parece positivo que el escritor, en virtud de la lectura unívoca, unidireccional, sacrifique su producto, su creación, el texto literario, convirtiéndolo en meramente utilitario, porque entonces, merced esa búsqueda de la “funcionalidad” no se nos presenta texto narrativo ficcional sino narrativo funcional. En suma: una cosa es el texto literario infantil y cuestión aparte es un mero libro de lectura para niños (por ejemplo, sobre tradiciones marineras de la Costa de la Muerte), sin duda bien escrito, con vistas a la práctica decodificadora, a la práctica de la comprensión verbal o ya con fines extraliterarios, pero no con objeto de lectura literaria, de interpretación textual.

Ruiz Huici (2002: 287), tras apoyar su discurso en citas autoritarias de Sánchez Corral y Soriano, reproduce las precisiones de X. Etxaniz:

[...] desde un punto de vista literario se escriben textos pobres, con la excusa de las limitaciones del niño. El trabajo del crítico es examinar hasta qué punto esa pobreza no se produce por las limitaciones del escritor¹².

A este empobrecimiento que leemos en las recreaciones, y vemos común a la Literatura infantil y/o juvenil, se suman cuestiones ya particulares de la Literatura de tradición oral, como los atropellos del “adaptador” de que habla Rodríguez Almodóvar (2004: 180) y las exageradas, cuando no falsificadas “recreaciones”, que en ocasiones evidencian cuando no pérdida de ficción, arcaización pretenciosa, o el denominado “ossianismo” (Suárez Muñoz, p. 431) o “fakelore” o el “falso folklore” de que habló Díaz Viana (1999) del que se ha eliminado todo valor. He ahí la falsificación de lo tradicional no exenta de comicidad, falsificación que no deja menos que suscitar nos la picaresca con la que forzados recolectores (todos fuimos alumnos) responden a discutibles actitudes de supuestos investigadores de campo, ciertamente ingenuos y desinformados folcloristas de gabinete que van a admitir, por ejemplo, que el *Halloween* tiene su equivalencia en países de supuesta tradición “céltica” como Galicia en ese “revitalizado” *Samaín*, que denunció recientemente J. Soto (2007).

Ahora bien, el rechazo de la exageración, de la gratuita falsificación, no puede motivar que el crítico convierta su labor en investigación detectivesca, y en línea con los folcloristas se erija en juez y guardián de la tradición (Díaz Viana, 1999), en agente testimonial de lo “enxebre” puro y auténtico. Sería, ciertamente, actitud fuera de lugar porque a lo que debe atender la crítica es a la estética, al logro literario, al arte literario, objetivo de la evaluación crítica, tanto de la divulgativa como de la académica.

¹² Tomamos la cita de Ruiz Huici, que nos la proporciona en español, traducida desde el vasco, lengua que desconocemos.

De la lectura de reconocidas transmitificaciones, fácilmente se deduce lo que es ya una obviedad: que vale más el *ben trovato* que el *vero*. Además no olvidemos que, como hemos adelantado, ni siquiera una transcripción fonética es “fiel” reproducción del acto narrativo (de aquella *performance*) de que hemos hablado. Por otra parte, el usual deterioro del material de partida que supone ya desfigurado hipotexto, niega toda posibilidad de su reproducción *ad pedem litterae*.

Díaz Viana precisa además que aquellos folcloristas, “los guardianes de la tradición”, quieren salvar nuestra alma convencidos del carácter trascendente de su misión. Esta denuncia es, en primer lugar, extensiva a los literatos que, no en pocas ocasiones, constriñen su creatividad produciendo un texto “fossilizado”, “momificado”, de discurso encorsetado por la pretensión de fidelidad a la tradición heredada, por aquel carácter de misión trascendente. Y, en segundo lugar, también podemos aplicar aquella denuncia al crítico que no puede hacerse eco de esa histeria fiduciaria. Ambos, crítico y autor, deben ser conscientes de que el material tradicional carece de derechos de propiedad intelectual, en virtud de la cual en ocasiones se esgrimen peregrinos razonamientos que, rozando la denuncia de usurpación o plagio, no dejan de ser cómicas.

En la literatura hispánica existen, por supuesto, literatos de destacada trayectoria recopilatoria y logro literario¹³. Pero una cosa es que nos ofrezcan la recreación del arquetipo desde variantes del material recogido, y cuestión diferente es que nos presenten texto autorial propiamente literario. En su trabajo de recreación, el literaturizador debe operar a la manera de un pintor, por ejemplo Picasso (pensemos en sus bocetos del *Guernica*), que desde lo figurativo (lo “fiel” a la realidad) desemboque en la “personal” creación, ese logro final que constituye el objeto de la crítica.

Y ese buen conocedor de material tradicional que asume su nuevo rol de autor literario debe ser consciente, asimismo, de que se incorpora a un sistema, o subsistema, que adolece de canonización, lo cual tiene un aspecto positivo: le confiere mayor libertad creativa, merced la cual, entre otras aportaciones, podrá incorporar la transmoción irónica, el humor, como se sabe, fundamental conquista de la LIJ, ya desde el primer tercio del siglo pasado. Conviene, pues, ponderar la parodización, y recordar que, en no pocas ocasiones, potencia e incrementa el sentido del texto de partida o hipotexto.

Por ejemplo, la literaturización, la conversión en relato de meras anécdotas, más o menos maravillosas, sobre la conversión de la mujer en ciervo, no puede vetar una ocurrente transmitificación paródica por muy sobrenatural que nos parezca la mencionada zoomorfización. Lo sabía bien Cunqueiro, que no buscó la “equivalencia”, la “autenticidad”, la fidelidad a uno de los mitos más conocidos del legendario gallego (Herrero, 1994). Cunqueiro procuró el arte, para el cual no dudó

¹³ Hemos destacado a Rodríguez Almodóvar. Ya en la literatura gallega debemos destacar algunos de los relatos de la Colección Cabalo Buligán, de Xerais.

en operar con el *traduttore traditore!* en sus “juegos” intertextuales, en su magnífico ejercicio creador que se encuadra en los más amplios parámetros de la transtextualidad genettiana.

Recapitulando, precisaremos que una cosa es el método de trabajo de campo (para muchos estudiosos, con fin en sí mismo), otra la función de colectores y editores (en ocasiones, con actitud de salvadores de la tradición cuando no con histeria apocalíptica) y cuestión diferente es la de los escritores que saben bien, o deberían saber, lo que implica la creación del discurso literario. Esto último es lo que debe ponderar el crítico. Sin duda alguna, Cunqueiro e incluso Torrente Ballester (con su “Cuento de la sirena”, por ejemplo) son magníficos modelos respecto al tratamiento literario de la tradición oral gallega.

No ignoramos que la edición de cuentos folclóricos conlleva, en ocasiones, una dimensión militante, orientación que se proyecta luego y se mantiene (cuando no se desarrolla) en las literaturizaciones. No nos interesa esa militancia, lo que nos preocupa es el hecho de que, desde la Literatura de tradición oral, se potencie la folclorización de la Literatura infantil y/o juvenil, especialmente en aquellas comunidades que, como la gallega, presentan un débil sistema literario en posición subsidiaria con respecto a un sistema fuerte como el español. En buena parte, nuestras reflexiones actuales remiten a esta consideración.

8. A MODO DE RECAPITULACIÓN

Ciertamente asistimos a un revisionismo de las mitologías particulares. Asistimos a la revitalización de lo fantástico-realista y maravilloso (Tolkien y J. K. Rowling con su *Harry Potter* son en buena parte responsables). No se trata propiamente de “renacimiento” porque la trayectoria hispánica, desde Fernán Caballero, no se detuvo. Así pues, la literatura de tradición oral no es una advenediza. Su incorporación a la LIJ comprende una más amplia trayectoria de lo que se considera.

Por otra parte, tampoco es privativa de posiciones ideológicas progresistas (dictaduras de signos contrarios la potenciaron), y debe estudiarse sin condicionantes ni prejuicios que interfieran en su valoración, porque la literaturización del cuento folclórico no deja de ser una creación más que, con la creación “libre” y la traducción literaria, se integra en el género o subgénero cuento de la LIJ.

Defendemos, en la literaturización del texto tradicional, que el producto final merezca el reconocimiento de texto literario, texto lúdico, texto de placer. Rechazamos tanto la folclorización o la empobrecedora autarquía cultural, cuanto los fetichismos limitadores, la instrumentalización, los posicionamientos paternalistas y apocalípticos, y por supuesto el gratuito didactismo.

Sin descartar concretas orientaciones de la pragmática literaria (Sánchez Corral 1995: 117), el estudio del cuento que proponemos es un estudio eminentemente crítico, en tanto en cuanto la crítica coopera a la interpretación textual e implica una

lectura inteligente que se centra en el texto literario de estas literaturizaciones que sabemos amenazadas por la trivialización, por la artificiosidad y supuesta fidelidad al hipotexto, por la folclorización e incluso, en su instrumentalización (por un propósito de integración que resulta singular, paradójico, en un momento en que el país es receptorario de culturas varias).

Y nada nuevo solicitamos, porque si nos paramos a revisar la historia de la LIJ veremos que ya la ILE (Institución Libre de Enseñanza), en su interés por la recuperación del folclore y adecuación al niño, potenciaba la calidad literaria en línea con la función que adjudicaban los institucionistas a la enseñanza de la literatura: la educación por la belleza, esa belleza, ese arte que debemos exigirle al literaturizador, para que en línea con Timoneda o a modo de *incipit* explicitase aquello ya anotado: “que lo sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan ese asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos” (Frenck 1982: 111).

La LIJ ha ganado las aulas y nuestros despachos en las facultades y escuelas universitarias, y no puede retornar a ese cajón de sastre, la *Trivialliteretur*, del que difícilmente salió. En su sistema, la Literatura de tradición oral configura uno de los capítulos más proteicos, cooperando así para que la LIJ no sea un mero apéndice de aquel magnífico libro infinito de LITERATURA (así, con mayúsculas) de que hablaba Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES, M. (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- ANDERSON IMBERT, E. (1991): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- BETTELHEIM, B. (1984): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- CHEVALIER, M. (1978): *Folclore y literatura: el cuento oral en el siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- DÍAZ MAS, P. (2004): Comparatismo y literatura oral. En A. Abuín González y A. Tarrío Varela (Eds.), *Bases metodológicas par una historia comparada das literaturas da Península Ibérica* (pp.234-252). Santiago de Compostela: Servicio Publicaciones USC.
- DÍAZ VIANA, L. (1997): *Literatura oral, popular y tradicional: una revisión de términos y conceptos*. Valladolid: Castilla Ed.
- DÍAZ VIANA, L. G. (1999): *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la invención de la cultura popular*. Guipúzcoa: Senda.
- FRENCK, M. (1982): “Lectores” y “oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro. En G. Bellisario (ed.), *Actas Congreso de la AIH* (pp. 101-123). Roma: Bulzoni.
- FRYE, N. (1973): *La estructura inflexible de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- GÁRATE LARREA, M. (1994): *La comprensión de cuentos en los niños. Un enfoque cognitivo y sociocultural*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

- GARCÍA PADRINO, J. (1993): ¿Son infantiles los cuentos populares?. En P.CERRILLO y J. GARCÍA PADRINO (coords.). *Literatura infantil de tradición popular* (pp 97-110). Murcia: Universidad Castilla-La Mancha.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ, N., NÚÑEZ, G. PEDROSA, J.M., *Folclore y literatura oral. Ensayo de historia, poética y didáctica*, Granada: Grupo Editorial Universitario.
- GUELBENZU, J.M. (1996): Introducción. *Cuentos populares españoles*, vol. I. Madrid: Siruela.
- HERRERO FIGUEROA, A. (1994): *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Aportamentos de Filoxía, Crítica e Didáctica da Literatura*. A Coruña: Edición do Castro.
- LAVINIA, C. (2007): Las modalidades de cuento oral y los nuevos narradores., *Signa* nº 16, pp. 97-124.
- LÁZARO CARRETER, F. (1986): "La literatura como fenómeno comunicativo". En J. A. MAYORAL (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 151-170). Madrid: Arco/libros.
- MARTOS NÚÑEZ, E. (1997): Las construcciones ocultas o la arquitectura de la leyenda. El modo de contar las leyendas. En E. MARTOS NÚÑEZ y V. M. DE SOUSA TRINDADE (coords.). *La casa encantada. Estudios sobre cuentos, mitos y leyendas de España y Portugal* (pp. 83-106) Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- PASCUA FLEBES, I. (1998): *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones ULP.
- PEDROSA, J.M. (2003): La literatura tradicional en Andalucía: géneros, poéticas, registro, edición. En GÓMEZ, N., NÚÑEZ, G., PEDROSA, J.M. *Folclore y literatura oral. Ensayo de historia, poética y didáctica* (pp. 26-103) Granada: Grupo Editorial Universitario.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1994): Teoría de la narración. En D. VILLANUEVA (Coord.), *Curso de teoría de la literatura* (pp. 219-240). Madrid: Taurus.
- PROPP, W. (1980). *Edipo a la luz del folklore*. Madrid: Fundamentos.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (2004): *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*. Madrid: Fundación Germán Sanchez Ruipérez.
- RUIZ HUICI, F. J. (2002): *Análisis de narraciones infantiles para niños de 6-12 años, escritas en castellano entre 1990-98*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- RUZICKA KENFEL, V. y LORENZO GARCÍA, L. (Coord.) (2003): *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil*. Oviedo: Septem Ediciones.
- SÁNCHEZ CORRAL, L. (1995): *Literatura Infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.
- SANFILIPPO, M. (2007): El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad. *Signa*, nº 16, pp. 73-95.
- SEGRE, C. (1985): *Principio de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SHAVIT, Z. (1999): "La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños". En M. IGLESIAS SANTOS (ed.). *Teoría de los Polisistemas* (pp. 147-181). Madrid: Arco/Libros.
- SOTO, J. "Halloween", *El Progreso*, 1, XI, 2007.
- STEINER, G. (2001): *Gramáticas de la creación*. Barcelona: Círculo de lectores.
- TOLKIEN, J.R.R. (2002): *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Barcelona: Minotauro/Planeta De Agostini.