

LITERATURA INFANTIL DE TRADICIÓN ORAL. UNA APROXIMACIÓN DESDE SUS GÉNEROS

María del Mar RAMÓN TORRIJOS

Universidad de Castilla-La Mancha

1. LITERATURA INFANTIL: ENTRE LA GENERALIDAD DEL CONCEPTO *LITERATURA* Y LA ESPECIFICIDAD DEL TÉRMINO *INFANTIL*

En las últimas décadas es indudable la presencia de un interés creciente en torno a la Literatura Infantil. Las distintas aproximaciones al tema, realizadas desde las disciplinas más diversas, han puesto de manifiesto la necesidad de ahondar en la formulación de una teoría y una crítica específicas, y desde esta perspectiva, los numerosos estudios críticos surgidos han llevado a la Literatura Infantil a reclamar un espacio propio dentro del conjunto general de la Literatura, para desde allí poder mostrar su autonomía y especificidad artística como una manifestación literaria plena.

No debemos olvidar que el concepto de Literatura infantil es relativamente reciente –nos remontamos únicamente a cincuenta años atrás– puesto que en tiempos anteriores, el concepto de Literatura Infantil se encontraba diluido dentro del ámbito correspondiente a la Literatura general. De hecho, las creaciones literarias infantiles han venido siendo tradicionalmente dejadas de lado en el marco de la crítica literaria, o en el mejor de los casos, examinadas a la luz de criterios pedagógicos y doctrinales que con frecuencia han olvidado

sus cualidades literarias, subrayando únicamente su capacidad para instruir al niño.

Sin embargo, la atención recibida recientemente desde los más diversos ámbitos, psicológicos, educacionales, críticos o editoriales no debe ocultar el hecho de que, ante todo, la Literatura Infantil es Literatura y muestra, por tanto, una serie de caracteres distintivos que la identifican como tal. A este efecto son importantes las palabras de Victoria Sotomayor (2000: 29):

Porque es cierto que son muchos los intereses (legítimos intereses) que giran en torno a ella: psicológicos, pedagógicos, editoriales, creativos, comerciales, etc.; pero no hay que olvidar que por encima de todo estamos hablando de literatura. Y aunque según algunas recientes teorías literarias de orientación pragmática o sociológica, es literatura aquello que se usa socialmente como tal (lo que viene determinado por multitud de factores externos a la propia obra), no hay duda de que tal uso literario no depende de la subjetividad personal, sino que está condicionado, al menos en gran parte, por ciertas características que se encuentran en la propia obra y en el especial proceso de comunicación en que se inscribe.

Puesto que la Literatura Infantil es, en efecto, Literatura, conviene incidir dentro de una reflexión crítica sobre el tema, en cómo la Literatura Infantil, en sus diversas formas de heterogeneidad, presenta estructuras organizativas y procedimientos estilísticos que la sitúan dentro del hecho general de la Literatura. Así, se organiza en géneros literarios, a la vez que comparte con la Literatura general determinados recursos de estilo. De igual forma, como manifestación literaria plena, se muestra y expresa en un lenguaje literario, un lenguaje que, como señala Sotomayor (2000), es producto de la reelaboración o segunda codificación que el creador realiza sobre el lenguaje cotidiano o estándar.

De esta forma la Literatura Infantil, como toda Literatura, partiendo de unos presupuestos específicos que trae consigo la naturaleza de su propio lenguaje, reelabora la realidad creando un mundo paralelo en el que emisor y receptor se encuentran. Un mundo que se rige por sus propias reglas ficcionales y se sitúa en un plano

absolutamente diferente al del mundo real (Sotomayor, 2000). Sin embargo, la Literatura Infantil, al lado de los rasgos que la definen como hecho literario y que por tanto comparte con la Literatura en general o de adultos, muestra, sin duda, determinadas particularidades que definen su carácter distintivo y le permiten afirmar su especificidad como manifestación literaria autónoma.

Existe determinado consenso entre los especialistas en Literatura Infantil en señalar como peculiaridad más evidente, aquella que aparece directamente vinculada al destinatario concreto de esta literatura, el niño. Así, mientras que el escritor para adultos puede prescindir de su público lector, el escritor que se dirige al público infantil debe permanecer alerta y no olvidar nunca cómo es ese mundo al cual intenta incorporarse. Así, la literatura destinada al niño forzosamente habrá de tener características que permitan esta comunicación. En esta circunstancia, en esta especial comunicación, - nos dice Cervera- “se asienta una de las razones que determinan la especificidad de la literatura infantil en el marco de la literatura general” (Cervera, 1990:71).

No falta, sin embargo, quien señala la inconveniencia de añadir calificativos que restrinjan el amplio sentido del término *Literatura*. Dentro de esta perspectiva es importante reseñar el testimonio de Croce quien siempre rechazó, tanto la existencia de géneros en el hecho literario, como la acotación del término literatura con cualquier adjetivo en nombre de un Arte con mayúscula: “El arte para niños no será jamás verdadero arte” ya que “basta la simple referencia al público infantil, como dato fijo que hay que tener rigurosamente en cuenta, para turbar el trabajo artístico e introducir algo que es superfluo o defectible y que no corresponde a la libertad y a la necesidad interna de la visión”¹. Del mismo modo Sánchez Ferlosio (1972) en el Prólogo, de una edición de *Pinocho*, cuestiona la existencia de una literatura para niños y en caso de que exista la plantea como una degradación².

¹ Citado por Petrini (1963: 70).

² Citado por Cervera (1990: 71).

Numerosos estudios críticos desde las más diversas disciplinas contrarrestan estas últimas opiniones y por tanto, más que debatir o no la existencia de la Literatura Infantil, hecho que parece estar suficientemente demostrado, consideramos más interesante y problemático comenzar nuestra reflexión delimitando su campo de actuación, ya que lo que se entiende por Literatura Infantil no está exento de confusión. Entre las razones que hacen complejo el tema destaca, en primer lugar, el hecho de que no es fácil señalar la frontera que separa lo literario de lo no literario, y, en segundo lugar, la consideración de que el término infantil alude a una compleja realidad en la que intervienen numerosos factores educacionales, psicológicos, lingüísticos, y es difícil, por tanto, señalar el alcance de las implicaciones del término.

Lo cierto es que lo que suele entenderse por Literatura Infantil cubre un ámbito impreciso, sin límites claros, donde como afirma Ricardo Senabre (1992: 27), “se mezclan criterios taxonómicos dispares que han provocado una extraordinaria confusión”. Por otra parte, la variedad de términos con los que diversos críticos se acercan a este hecho literario refiriéndose en ocasiones a literatura escrita por niños, literatura escrita para los niños, o literatura en la que los niños son los protagonistas, no añade claridad ni ayuda a definir el centro y los márgenes de esta literatura específica. Esta imprecisión de términos es corroborada por Cerrillo (2001), quien apunta hacia la conveniencia de utilizar un vocablo único que evite la confusión:

Sería bueno que historiadores, críticos e investigadores aceptaran una sola denominación para hablar de esta literatura, que evitara la dispersión terminológica (“Literatura Infantil”, “Literatura Juvenil”, “Literatura para adolescentes”, “Literatura Infantil y Juvenil”,...) que en ocasiones puede provocar confusiones (Cerrillo, 2001:87).

Pero más allá de etiquetas que hacen aún más complejo el tema, y puesto que parece existir determinado consenso en cuanto al hecho de que la especificidad de la literatura infantil viene dada por la naturaleza de su destinatario, consideramos que, al dirigirnos hacia la Literatura Infantil debemos orientarnos hacia tres tipos de literatura. En primer lugar, aquella creada específicamente para los niños por

parte de los adultos, la cual, como señala Bravo-Villasante (1982:9), posee determinadas características como “la claridad de conceptos, la sencillez, el interés, la ausencia de ciertos temas y la presencia de otros que no toleraría un adulto” que la hacen resultar apropiada al universo infantil, siendo por tanto del agrado del niño. En segundo lugar, aquellas manifestaciones literarias creadas por los adultos sin pensar en un público infantil, y de las que, por diferentes motivos, los niños se han apropiado. En tercer lugar, Literatura Infantil es también aquella literatura oral dispersa en juegos, canciones, adivinanzas y que constituye la interesante cuestión del folclore infantil, el cual constituye, mucho antes del descubrimiento de los cuentos, el primer acercamiento del niño a la cultura literaria.

Una vez delimitado el alcance de lo que para nosotros constituye el término *Literatura Infantil*, podemos iniciar nuestra reflexión acerca de las particularidades que definen su carácter distintivo. Pretendemos realizar una aproximación al estudio de la Literatura infantil desde la perspectiva de sus géneros, aportando una reflexión crítica sobre su especificidad, a medio camino entre el folclore popular y la Literatura infantil de autor.

2. LITERATURA Y FOLCLORE

Al realizar dicha aproximación al estudio de la Literatura Infantil desde la perspectiva de los géneros debemos, en primer lugar, referirnos a la naturaleza de las manifestaciones literarias que serían susceptibles de ser analizadas y contrastadas a la luz de cada género. Esto nos lleva a la interesante y aún debatida cuestión del folclore infantil, frente, o más bien al lado, de la Literatura infantil de autor, o lo que es lo mismo, a la especificidad de la literatura popular frente a la literatura *culta*.

Dentro del amplio espectro que recorre la literatura destinada al niño, existe una Literatura infantil de tradición oral, que con frecuencia se ha infravalorado respecto a la que se ha transmitido por escrito. Difícilmente la encontramos en las Historias de las Literaturas, Antologías y colecciones de Textos literarios. De hecho, a la Literatura popular siempre se le ha prestado menos atención que a la *culta*. Sin embargo, tal y como señala Medina, aunque el folclore tiene

peculiaridades específicas como son su variabilidad, su carácter oral como canal de comunicación específico, o el responder a un sentimiento no individual sino colectivo, no por ello renuncia a su carácter *literario*:

Ateniéndonos escrupulosamente –en fórmula todavía más reductora- al folklore oral, éste, aun poseyendo su propia estructura y leyes, no por eso deja de pertenecer en general a lo literario. Desde un punto de vista genético es evidente que la obra literaria detenta un voluntario creador, y que el folklore es a la postre forja de todos. Pero no es menos cierto que este folklore es, al igual que la literatura, palabra (Medina, 1990: 38).

Sin dejar de considerar los problemas que esta Literatura plantea a la hora de su estudio, como son anonimia, pérdidas en el proceso de transmisión, diferencias entre las distintas versiones, dificultad de encontrar las fuentes... y aunque haya perdido el inicial encanto de la oralidad, puede constatarse que esta Literatura sigue manteniendo su carácter específico. Así define Cerrillo la peculiaridad de la Literatura infantil de tradición oral:

Esta Literatura tiene características expresivas propias: no sólo porque, en su ordenamiento externo, muchas obras constituyan formas literarias convencionales (muy claras en la poesía lírica popular infantil: romances, cuartetas, seguidillas, redondillas, pareados,...), sino también porque, en su conjunto, estas obras literarias tienen elementos estructurales que las identifican, al tiempo que la diferencia de otras obras literarias: el ritmo ya citado, las frecuentes repeticiones o el ordenamiento de la narrativa infantil popular en tres partes muy marcadas: presentación, desarrollo y desenlace, siendo la primera y la tercera muy breves (Cerrillo, 2000: 23).

Es importante resaltar que el folclore acompaña al hombre desde el origen de su nacimiento. El niño antes de saber leer, está expuesto a este tipo de literatura por parte de sus cuidadores. El niño vive el folclore mucho antes de comenzar a leer y escribir, “y durante años, se mete en todas esas manifestaciones anónimas, en las que él mismo participa de muy diversas formas: escuchando, jugando, modificando... hasta

el punto de convertirse en un verdadero creador” (Gómez Couso, 1993:85).

Al referirnos a manifestaciones populares o folclóricas nos referimos pues, en primer lugar a aquellas composiciones que el niño escucha desde su cuna, o aquellas que ya algo mayor hereda y recrea en sus juegos infantiles, como son la enorme variedad de composiciones líricas que acompañan dichos juegos. En segundo lugar, también a aquellas creaciones de origen adulto que el niño se apropia y hace suyas, como ocurre con los cuentos tradicionales. En tercer lugar, a las creaciones de autores que han querido acercarse al mundo infantil, las cuales recrean el folclore popular.

Es innegable el peso que el folclore popular, de una manera directa o indirecta, mantiene en las diversas manifestaciones en que se presenta la Literatura Infantil. De hecho, la vinculación existente entre cuento popular y folclore nos permite afirmar con Medina que “es precisamente del folclore, de donde hemos de partir, como de un manantial inicial, si queremos descubrir el significado y la función de la literatura para la niñez” (Medina, 1990:37).

3. GÉNERO NARRATIVO. UNA APROXIMACIÓN AL CUENTO INFANTIL

Disciplinas tan diversas como la filología, mitología o antropología han dedicado numerosos esfuerzos destinados a establecer los orígenes más antiguos del cuento como género. Sabemos que intentar definir el cuento como género está inexorablemente unido al asunto de los géneros literarios, cuestión que no se ha solucionado todavía desde la *Poética* de Aristóteles. De hecho, y a pesar de la pluralidad de aproximaciones críticas que han surgido dirigidas al estudio de los géneros, estamos aún lejos de alcanzar una postura única basada en el consenso.

Desde la multiplicidad de perspectivas con que la cuestión ha sido abordada se observa que el cuento emergió hace miles de años de una tradición transmitida de boca en boca (Anderson, 1979; Propp, 1980). Durante algún tiempo esta materia narrativa, aunque escrita, mantuvo sus características orales. Como señala Anderson (1979),

más tarde la encontramos enredada con otros géneros -la historia, la mitografía, la poesía, el drama, la oratoria, la didáctica- y bajo infinidad de formas como son “el mito, la leyenda, la fábula, el apólogo, la epopeya, el chiste, el idilio, la anécdota, la utopía, la carta, el milagro, la hagiografía, el bestiario, el caso curioso, la crónica de viaje, la descripción del sueño, etc.” (Anderson, 1979:20). Algunas de estas formas que encontramos en los orígenes del cuento continúan vigentes hoy en día.

Por tanto, remitiéndonos a sus orígenes, el cuento es aparentemente el más antiguo de los géneros, puesto que se cultivaba antes de que se tuviera conciencia de él como género literario. Para Juan Valera (1741), el cuento deja de ser cuento en cuanto adquiere forma escrita, pasando entonces a convertirse en dogma. El cuento fue, por tanto, posiblemente lo que primero se inventó, independientemente de cuando pasase a fijarse por escrito. Baquero Goyanes (1949) alude también al cuento considerándolo como el más moderno de los géneros literarios. En palabras de este autor: “Es curioso y paradójico observar cómo el más antiguo de los géneros literarios en cuanto a creación oral, viene a ser el más moderno en cuanto a obra escrita y publicable” (Baquero Goyanes, 1949:31).

Entre las múltiples formas cuentísticas aparecidas a lo largo de la historia, destacan fundamentalmente dos: el cuento llamado popular, tradicional o maravilloso, que se remonta a épocas remotas, y que recogido a través de la tradición oral se divulgó en siglos posteriores en diferentes recopilaciones (Perrault en el siglo XVII y los hermanos Grimm y Andersen en el siglo XIX), y el cuento literario iniciado por Don Juan Manuel con *El Conde Lucanor* y por Boccaccio con su *Decamerón*.

De hecho, la existencia de estas dos formas fue crucial en el desarrollo posterior del género. Así, muchos cuentos populares, no destinados a un público infantil en un primer momento, fueron adaptándose a la mentalidad del niño y convirtiéndose en material de lectura infantil. Por otra parte, el cuento literario, tal y como afirma Bortolussi, constituirá el punto de partida del cuento moderno: “Tras el apogeo del cuento moderno literario (propiciado por Poe, Hoffmann, Maupassant o Chejov), el cuento fue adquiriendo las

características de algunos movimientos literarios y surgió una pluralidad de cuentos (realistas, naturalistas, criollistas, modernistas, expresionistas, de realismo mágico, etc.)” (Botolussi, 1987: 7).

Numerosos estudios parecen haber encontrado cierto consenso en cuanto a la vinculación del cuento con antiguos mitos y ritos. Aunque estos antiguos mitos y leyendas estaban destinados a los adultos con fines didácticos, y no eran en absoluto material recreativo infantil, es importante resaltar que motivos y elementos de esas narraciones fueron recogidos por el cuento maravilloso. De ahí el carácter folclórico del cuento, tal como señala Bettina Hürlimann:

El cuento es la única forma del entretenimiento infantil que ha sido, ya desde hace mucho tiempo, objeto de una investigación concienzuda. El motivo hay que buscarlo, desde luego, en el hecho de que, precisamente en sus comienzos, no constituía un entretenimiento infantil, sino que, en general, puede considerarse como una especie de remoto antepasado de la literatura narrativa, y, por consiguiente, pertenece a la historia de la literatura. Mas como en los cuentos se citan, además, antiquísimas costumbres de los pueblos y relaciones, más antiguas todavía, de esos pueblos entre sí, el cuento es también un importante objeto de la investigación sobre el folclore y la etnología (Hürlimann, 1968:37).

Por tanto, mucho antes de que aparezca el cuento infantil, tal y como lo conocemos hoy, ya encontramos en diferentes recopilaciones elementos míticos comunes que fueron recogidos y transmitidos a través de leyendas populares, y éstas a su vez transcritas por diferentes autores. Debemos subrayar, por tanto, el papel primordial que tienen las tradiciones populares en estos primeros relatos, base de futuros cuentos infantiles.

Durante la Edad Media los niños no contaban con una literatura específica sino que compartían con los adultos sus lecturas, entre las que, como apunta Bravo-Villasante (1983), se encontrarían obras como *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo; las *Cantigas*, de Alfonso X el Sabio, *La historia del Cid*, *los Siete Infantes de Lara*, *El Conde Lucanor*... Junto a estas obras fueron populares también, por una parte, los libros de milagros, debido a la función moralizadora de

la Iglesia en el medievo, y por otra, las fábulas y abecedarios –ya en el siglo XV- que cumplían una función didáctica.

La trascendencia que tuvo la recopilación de cuentos de Perrault en la Literatura Infantil es lo que hace asociar a muchos críticos el nacimiento del cuento de hadas como género con la publicación de los *Cuentos de la Madre Oca*. Entre estos se encuentran André Bay (1604), Paul Hazard (1967) o Bravo-Villasante (1982). Ésta última no duda en afirmar que “Perrault con sus cuentos maravillosos de antaño introdujo y consagró de un modo definitivo los cuentos de hadas en la literatura infantil” (Bravo-Villasante, 1982: 43). Sin embargo, otros críticos como Brauner (1951), M. Lahy-Hollebecque (1928) y Bettina Hurlimann (1968), señalan que el principal objetivo de Perrault era la denuncia de la corte y que los elementos maravillosos dulcificaban el retrato satírico de la sociedad cortesana de la época, por lo que no estaríamos hablando propiamente de literatura infantil.

Perrault es el ejemplo de cómo el cuento pierde su oralidad y partiendo de la tradición popular se elabora conscientemente para agradar o educar. Tamés (1990:139) señala que toda obra de un autor, aunque reciba su información de una fuente popular supone ya una claridad y un orden que evita la confusión del cuento folclórico. Lo cierto es que cuando un autor recoge la tradición oral, de carácter anónimo y colectivo, la “trabaja” y ordena, intentando mantener “fidelidad al tema y elementos básicos del relato popular original, y fidelidad a sus deseados destinatarios infantiles, a sus gustos, a sus reacciones posibles, a su modo de ver la realidad, a su necesidad de formación estética, literaria y social...” (García Padrino, 1993:102).

Tras la excepción que supone Perrault, el cual, como hemos visto, constituye un eslabón de vital importancia en la evolución de la Literatura Infantil, ésta encuentra plena realización cuando los hermanos Grimm a partir de 1812 recopilan y redactan sus *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos de la infancia y del hogar*). Tal es así que, como señala Tamés (1990), es frecuente afirmar que hasta los hermanos Grimm no existe propiamente dicha la Literatura Infantil. Por fin el cuento de hadas se convierte en pleno material de lectura infantil fruto de un encuentro entre el emisor y el receptor (Bortolussi, 1987: 31). Por primera vez de forma plena, el emisor se preocupa de

conocer lo más posible las peculiaridades del receptor, intenta conocerlo y captar su atención.

Nos encontramos en este punto con la necesidad de analizar la función que realiza el autor cuando reelabora un determinado material perteneciente a la tradición oral. Medina (1993) señala que dado el carácter anónimo, colectivo y oral en la creación de los cuentos populares es imposible trasladar fielmente esas creaciones folclóricas a los destinatarios infantiles. Por tal motivo, en esas recreaciones de autores conocidos inspiradas en el folclore, ya debe hablarse de cuento literario. Desde este punto surge un enorme abanico de posibilidades entre los autores que guardan la máxima fidelidad al relato original y aquellos que partiendo de éste intentan actualizar e innovar. Existe por tanto una sutil frontera entre “la versión escrita y adaptada de un relato tradicional y el cuento literario, marcado por la nota común del propósito de mantener el tono oral de tales orígenes” (García Padrino, 1993: 108). Al comparar las versiones de los primeros cuentos de Perrault y Grimm con adiciones actuales es fácil ver cómo muchos elementos de los cuentos han sido modificados. Pero si comparamos los cuentos maravillosos que hoy conocemos con los antiguos mitos y ritos de los que proceden, encontramos una misma esencia, una perpetua referencia al pasado que es lo que permite la perdurabilidad del cuento.

4. COMPOSICIONES LÍRICAS INFANTILES

Debido a la gran labor de recopilación y estudio por parte de numerosos investigadores, que desde el siglo XVI hasta nuestros días se han venido ocupando de las composiciones poéticas infantiles de tradición oral, somos conscientes de la enorme variedad y riqueza que supone ésta. Así, Rodrigo Caro, Alonso de Ledesma, Rodríguez Marín, Aurelio Espinosa, Rodríguez Almodóvar, Bravo-Villasante, Pedro Cerrillo, Arturo Medina o Jaime García Padrino entre otros, acudiendo al folclore infantil han recopilado gran variedad de nanas, villancicos, oraciones, adivinanzas, retahílas, trabalenguas, canciones de corro, comba, disparates, conjuros, ensalmos, refranes, aleluyas... y un largo etcétera de composiciones líricas infantiles que inundan la geografía española.

Coplillas en las que el niño aprende los colores o las estaciones, refranes, adivinanzas, trabalenguas, corros ... son manifestaciones de poesía infantil que el niño hereda y repite, poesía que nace, no de un individuo, sino de una comunidad, de un “espíritu colectivo”. Estas composiciones quizá remiten, como sugiere a un pasado remoto, en el que fórmulas rimadas tenían una función mágica.

Como afirma López Tamés, la poesía está unida a la infancia del hombre y a la infancia de la comunidad. Giambattista Vico, a principios del S. XVIII reflexiona sobre el origen del lenguaje y señala la prioridad del lenguaje poético frente al discursivo manifestando que “el lenguaje poético está, en el origen de las culturas porque ‘el habla torcida es efecto natural del que no sabe o se ve impedido a declararse por completo’, necesidad que está en la base también de la expresión infantil”³.

Así pues, el lenguaje poético acompaña desde un primer momento el surgimiento y desarrollo de la comunidad, como también acompaña al niño desde su nacimiento. De hecho, la poesía es el género más cercano al niño, con el que ha tenido contacto desde su nacimiento y a través de sus distintas vivencias. Le hace desplegar su imaginación y desarrollar su creatividad, utilizando el juego y la palabra para ello.

En algunas composiciones líricas de tradición popular el niño no es el emisor explícito sino el destinatario. El niño es el protagonista y objeto, pero sólo participa como receptor por lo que es necesaria la intervención de un adulto. Es el caso de las nanas, diálogo del cuidador con el niño que tiene que dormir. Como señala López Tamés, las nanas suelen tener siempre una misma estructura, “invitación al sueño del niño, ofreciendo recompensa si duerme o ingenua amenaza, como en otras nanas, con el diablo o el coco” (López Tamés, 1990: 185). Como señala Bortolussi, las nanas se prolongan a través del tiempo, abandonando la función que tuvieron en su origen:

³ Vico, citado en López Tamés (1990: 158).

Su función era más bien exorcista, de alejar del niño los malos espíritus. Precisamente en esa época en que prevalecía una concepción supersticiosa del sueño, que consideraba a éste como un estado sensible a la influencia de fuerzas malignas y ocultas, nació el coco con el que las madres siguen amenazando al niño a la hora de acostarse (Bortolussi, 1987:18).

En otras composiciones líricas infantiles, el niño es el emisor, el protagonista de la acción y también el destinatario. Un ejemplo serían las canciones de corro y comba, que se heredan y se vuelven a crear cuando son asumidas por cada generación. Para Bravo-Villasante, es éste, precisamente, un rasgo específico de estas composiciones líricas infantiles, el hecho de que se transmiten de niños a niños, sin contaminación alguna por parte de los adultos:

Destacan las composiciones infantiles que combinan expresiones de contenidos absurdos, vocablos o frases sin sentido, que acompañan en ocasiones juegos concretos como echar a suertes, escoger pareja, adivinar prendas... acompañados o no de escenificaciones. Un ejemplo es éste recogido por Medina en Chinchón (Madrid):

Pin, pin
Zamarracatín,
Vino la coneja
Por su bandeja
Sabandeja real
Vino por la sal
Sal de avellana
Vino por la cama
Cama churumbel
Zapatitos a esconder
(Medina, 1990:45)

En estas composiciones, no hay significado, sólo existe ritmo y sonoridad. Son creaciones basadas en el juego asociativo fonético, onomatopéyicas, debido a la capacidad de inventar palabras que tiene el niño. Hay en la base de la poesía infantil (culto y popular) una definición común de sinsentido e irracionalidad puesto que lo infantil

supone la no-aceptación aún de las normas rígidas de la vida adulta. Es la poesía por tanto un vehículo adecuado para la sensibilidad infantil puesto que tiene en el disparate y en el juego su definición fundamental (Tamés, 1990:187). Para el niño estas creaciones son juegos y “si el juego, lo lúdico, es la vía natural de adquisición de la competencia literaria en el niño, no hay duda de que el discurso poético puede contribuir a ello de modo especial. El juego fónico, el juego semántico, la transgresión de la norma, están presentes una y otra vez, en ocasiones con resultados muy afortunados” (Bravo-Villasante, 2000:51).

A pesar de la enorme variedad de composiciones líricas que conforman el corpus de poesía lírica popular infantil pueden percibirse características expresivas propias que las identifican y las diferencian de otros géneros. Existe pues, como señala Cerrillo, “una caracterización literaria en estas composiciones folclóricas, cuya base son tanto los medios que, específicamente, se usan, sobre todo para lograr un ritmo marcadamente distintivo (rima, paralelismo, repeticiones, encadenamientos, estribillos,...), como las convenciones retóricas de que son portadoras (metáforas, juegos de palabras, onomatopeyas, paradojas...)” (Cerrillo, 1993:71-72).

Este tipo de composiciones responde a varias funciones. Las creaciones poéticas de origen popular acompañan a los niños en sus juegos, suponen entrenamiento para la vida de los adultos, suponen una primera socialización, puesto que el niño se relaciona con otros niños y son la primera forma “mediante la cual éstos entran en contacto con el universo poético y su mundo de sonoridades...”, como afirma Sotomayor (2000: 46).

Al lado de esta poesía lírica infantil de tradición oral hay que destacar también las creaciones poéticas de autores que dirigen expresamente sus creaciones al mundo del niño. Es el caso de Laforgue, Jammes, Péguy, Verlaine y Rimbaud en Francia; Stevenson, Browning en Inglaterra y Lorca, Alberti, Juan Ramón Jiménez... en nuestro país junto a Pura Vázquez, Clemencia Laborda, Gloria Fuertes, Carlos Murciano o Ana M^a Romero. Bravo-Villasante, refiriéndose a *Platero y yo*, alude también a la débil frontera que existe en ocasiones entre la literatura infantil y de adulto:

Todavía hay quien discute si *Platero y yo* es un libro para niños. Es imposible en algunos casos trazar una línea formal entre el género infantil y el de adultos. En este caso el libro tiene el extraordinario mérito de valer para todas las edades. La alta calidad poética alcanza por igual a niños y grandes... Lo mismo puede decirse de gran parte de la poesía de Juan Ramón Jiménez (Bravo-Villasante, 1982: 141).

Sotomayor (2000) alude a las características de esta poesía creada para los niños señalando entre ellas los metros cortos, los juegos de sonidos, rimas consonantes, ritmos binarios, elementos repetitivos a todos los niveles -pareados, juegos fónicos, aliteraciones, estructuras paralelísticas, y en general toda clase de estructuras previsibles como pregunta-respuesta, encadenamientos, etc-. En cuanto a sus contenidos, y destaca una temática mayoritariamente animalística o referida a personajes u objetos cotidianos.

Debemos, por último, destacar el hecho de que al igual que ocurre con los cuentos infantiles actuales, los cuales deben muchos de sus elementos y recursos de estilo a los cuentos populares de tradición oral, también las composiciones poéticas de autor recurren con frecuencia a rasgos estilísticos propios de las composiciones líricas folclóricas. En este sentido, Sotomayor (2000: 46) manifiesta que “el análisis de los poemarios publicados en los últimos años revela que la mayor fuente de recursos es la poesía popular”, lo cual pone de manifiesto que tanto en los recursos formales como en los aspectos temáticos, el mundo de la literatura popular infantil está siempre presente como punto de referencia a la hora de elaborar nuevas creaciones.

5. EL TEATRO INFANTIL

A diferencia de las manifestaciones populares en verso y los cuentos infantiles de tradición popular, los cuales han sido objeto de estudio en numerosas ocasiones por parte de especialistas en el tema, las manifestaciones dramáticas infantiles no han recibido el mismo trato por parte de la crítica (Bravo, 1982; Sotomayor, 2000). Como señala Medina, si observamos las recopilaciones y estudios realizados

respecto al género narrativo y poético, “apenas tenemos noticias de algo parecido con respecto a creaciones tradicionales con planteamiento teatral infantil” Medina (1990: 57).

Hemos de precisar desde un primer momento, como sostienen Tamés (1990) y Medina (1990) la naturaleza de la relación existente entre teatro y folclore. Aunque como señala Medina (1990: 58): “Hemos de admitir –ya lo hemos advertido- que el teatro, como pensada y depurada hechura artística y cultural, no es folclore”, sin embargo, ciertas manifestaciones que aparecen en los juegos infantiles sí pueden incluirse dentro del género dramático:

Porque los copiosos diálogos que agilizan los cuentos, o los intercambios de puyas, bromas, controversias, apuestas, que se cruzan en juegos y canciones, ¿acaso, si bien embrionarios, no son sintagmas dramáticos? ¿O es que porque vayan desprovistos de textos, hemos de desechar del género espectáculo a tanto juego mímico, a tanta danza de ostensibles fervores comunicativos? Todo esto y más notificaciones que podríamos aportar, es, a nuestro juicio, incuestionable teatro (Medina, 1990: 58).

Medina, ateniéndose a las manifestaciones populares infantiles con “acento teatral”, distingue aquellas en las que el niño no participa oralmente: danzas, mascaradas, procesiones, juegos mímicos, pantomimas... y en las que sí existe una participación oral: auroros, albadas, letanías, pregones, serenatas, trovos, bandos, mayas, juegos escénicos ...

La dramatización es un elemento de comunicación y creación fundamental en la infancia. A través del gesto y la palabra el niño va a expresar sus ideas y sentimientos, lo que le llevará a un mayor dominio lingüístico y a un incremento de su desarrollo personal. El niño comienza su existencia indiferenciado en roles; más tarde, al observar el mundo de los adultos, comienza a representar papeles, repitiendo esquemas de la vida de sus mayores. Para él todo se desarrolla como un juego. “Su vida es juego, o debe serlo, y el juego, decimos, es la raíz del teatro” (López Tamés, 1990: 222). Aunque su

ejercicio es tan sólo juego dramático, puesto que no tiene espectadores.

Huizinga, en su obra *Homo Ludens*, señala cuáles son las características principales del juego, y apunta entre ellas al hecho de que es una actividad libre, que puede ser abandonada en cualquier momento, que supone también una evasión de la vida diaria de la que el niño tiene consciencia, es algo limitado en el espacio y en el tiempo, que puede repetirse, es y crea orden y todo ello hace al juego situarse en el campo estético. Ana Pelegrín en su obra *Colección oral (1976 a 1993)* elabora un catálogo general de juegos-rimas, algunos de los cuales de origen muy antiguo continúan vigentes a finales del siglo XX como “Mambrú” o “San Senení”. Para esta autora el juego-rima es un texto lúdico-tradicional que consiste no sólo en su aspecto verbal, sino que se representa como condensación de actos expresivos diversos (del lenguaje verbal, gestual y sonoro), ocurriendo en el espacio y en el tiempo, y guardando semejanzas con el juego dramático.

El sentido de la teatralidad está presente en el acto mismo del juego-rima, en el cual en un espacio-tiempo simultáneo, los participantes actores actualizan y transmiten el mensaje poético, nuevo y antiguo, recibido y recreado, sujeto por una parte a la ley de herencia y por otra a la ley de innovación. Para Pelegrín los juegos-rimas son pequeñas escenas teatrales, con los elementos básicos de una estructura dramática. Aparece en ellos un lenguaje verbal-corporal que acompaña al poema lúdico, transformándolo en un juego dramático codificado en la tradición oral. Junto al texto poético, el principal lenguaje es el gesto, el ritmo corporal, que en ocasiones, como afirma Pelegrín, subraya la significación del texto, la amplía y prolonga o reemplaza su significado.

Junto a los juegos-rimas existen otras manifestaciones de carácter dramático, vinculadas al mundo infantil. Juegos egocéntricos, en los que el niño juega solo, y juegos colectivos que tienen sus propias normas. Destacan los juegos de imitación “que estimulan y a la vez, catalizan sus vivencias emocionales, los que le ayudan a interiorizar paulatinamente la realidad copiada con la que juega” (Medina, 1993:55). Para Medina los juegos escénicos son susceptibles

de traducción escénica, puesto que en ellos intervienen, como ocurre en las funciones convencionales, la acción, la palabra y el gesto a lo que se añade en muchas ocasiones el acompañamiento musical.

Pero estas particularidades no deben confundirse con el teatro, porque “tales juegos no son, en su intencionalidad lúdica, espectáculo puro, porque el niño, al jugar, se halla tan impregnado, tan dentro del juego, que para nada le preocupa la gente que le rodea y porque, consecuentemente, para ellos no existe el tópico público espectador” (Medina, 1993:56). Para Medina los juegos de imitación no son juegos escénicos, sino dramáticos, en los que los niños juegan a vendedores y clientes, médicos y enfermos, sin someterse a reglas preestablecidas. En cambio los juegos escénicos tienen sus propias reglas. Su proceso creativo es el siguiente: observación de la realidad, imitación de lo observado y plasmación en el juego. Mientras los juegos dramáticos son espontáneos, los juegos escénicos son reflexivos.

Sotomayor (2000:56) entiende el discurso dramático como un proceso de comunicación complejo desde el texto escrito hasta la representación. Comunicación que se realiza no mediante un código único sino desde una multiplicidad de códigos: visual, verbal y sonoro. El texto dramático (Bobes, 1987) es el origen del proceso teatral en el que aparecen dos aspectos distintos: el texto literario, destinado a la lectura, y el espectacular, destinado a la puesta en escena.

Queremos concluir este apartado aludiendo a la escasez editora de textos teatrales para niños y señalar una dificultad añadida respecto a otros géneros literarios: cuando se publican, en muchas ocasiones no llegan a representarse, por lo que no cumplen su función básica. Aunque es difícil especificar cuál es la raíz del problema: “Un caso típico de círculo vicioso: ¿no se representan porque no son teatrales o no cuidan excesivamente las exigencias de teatralidad porque no van a ser representados sino leídos?” (Sotomayor, 2000: 58). La mayoría de los espectáculos teatrales para niños o bien son adaptaciones dramáticas de cuentos populares o de clásicos de la literatura. Al mismo tiempo el escaso teatro que se publica son piezas breves pensadas para su representación por los propios niños.

6. CONCLUSIONES

Una vez constatada la enorme influencia que tiene el folclore popular en la literatura infantil queremos terminar reflexionando sobre qué es lo que hace que una obra escrita originariamente para los adultos sea objeto de atención del público infantil, o qué valores estéticos, psicológicos o prácticos hacen que determinada literatura para adultos se constituya en lo que Cervera (1990:72) denomina “una literatura ganada por el niño”. Más concretamente, nos estamos planteando qué buscan los niños en una creación literaria. En primer lugar debemos tener en cuenta que la Literatura Infantil es ante todo Literatura y, como tal, sólo le es exigible ser portadora de unos valores artísticos. Por tanto, un primer motivo por el que los cuentos de hadas gustan a los niños está directamente vinculado al valor del cuento infantil en cuanto obra de arte. En segundo lugar, como hemos señalado, el niño realiza gran parte de su aprendizaje y socialización a través del juego y precisamente, estas características que presenta el juego tienen un reflejo en la literatura infantil, de un modo especial en lo que la Literatura encierra de evasión, de segundo mundo inventado. El niño al jugar inventa un segundo mundo y, como sabemos, la literatura juega un papel muy importante en la invención de ese mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBENTOSA, J. I. Y MOYA, A. J. (2001). *Narración infantil y discurso*. Estudio lingüístico de cuentos en castellano e inglés. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ANDERSON, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar Ediciones S. A.
- BORTOLUSSI, M. (1987). *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid: Alhambra.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1983). *Historia de la literatura infantil española*, Madrid: Editorial Doncel.
- CERRILLO, P. (2000). “Literatura popular de tradición infantil: la palabra viva”. En *Presente y futuro de la literatura infantil*, P.

- Cerrillo y J. García (eds.), 11-27. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2001). “Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la Literatura Infantil”. En *La literatura infantil en el siglo XXI*, P. Cerrillo y J. García (eds.), 79-95. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERRILLO, P. y GARCÍA, J. (eds.) (1990). *Literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1992). *Literatura infantil y enseñanza de la literatura*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2000). *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2001), *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERVERA, J. (1990). “Problemas de la literatura escrita para niños”. En *Literatura infantil*, P. Cerrillo y J. García (eds.), 67-85. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA PADRINO, J. (1992). “Literatura Infantil y Educación”. En *Literatura infantil y enseñanza de la literatura*, P. Cerrillo y J. García (eds.), 13-27. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GÓMEZ COUSO, P. (1993). “La narrativa folclórica en el mundo infantil”. En *Literatura infantil de tradición popular*, Rodríguez, González y Pelegrín (eds.), 85-93. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ TAMÉS, R. (1990a). *Introducción a la literatura infantil*, Murcia: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LÓPEZ TAMÉS, R. (1990b). En *Literatura infantil*, P. Cerrillo y J. García (eds.), 21-37. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MEDINA, A. (1990), “La tradición oral como vehículo literario infantil. Sus valores educativos”. En *Literatura infantil*, P. Cerrillo y J. García (eds.), 37-67. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PASTORIZA, D. (1962). *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- PROPP, V. (1977). *Morfología del cuento*. Trad. Ortiz L. Caracas, Madrid: Editorial Fundamentos.

- (1980). *Las raíces históricas del cuento*. Trad. Martín, J. Caracas, Madrid: Editorial Fundamentos.
- OLALLA, A. (1989). *La magia de la razón: Investigaciones sobre los cuentos de hadas*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ, A., GONZÁLEZ, M.D., PELEGRÍN, A. (1993). *Literatura infantil de tradición popular*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SENABRE, R., (1992). “Literatura infantil y punto de vista narrativo”. En *Literatura infantil y enseñanza de la literatura*, P. Cerrillo y J. García (eds.), 27-35. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SOTOMAYOR, V. (2000). “Lenguaje literario, géneros y literatura infantil”. En *Presente y futuro de la literatura infantil*, P. Cerrillo y J. García (eds.), 27-66. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.