

#06

**EL CUENTO  
INFANTIL**



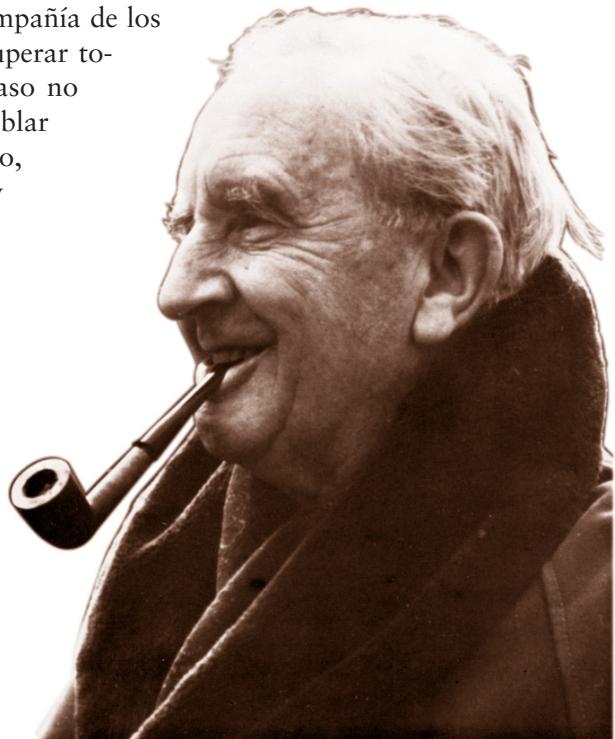
Ancho, alto y profundo es el reino de los cuentos de hadas, y lleno todo él de cosas diversas: hay allí toda suerte de bestias y pájaros, mares sin riberas e incontables estrellas; belleza que embelesa y un peligro siempre presente; la alegría, lo mismo que la tristeza, son afiladas como espadas. Tal vez un hombre puede sentirse dichoso de haber vagado por ese reino, pero su misma plenitud y condición arcana atan la lengua del viajero que deseé describirlo. Y mientras está en él le resulta peligroso hacer demasiadas preguntas, no vaya a ser que las puertas se cierren y desaparezcan las llaves.

(J. R. R. Tolkien, *Sobre los cuentos de hadas*)

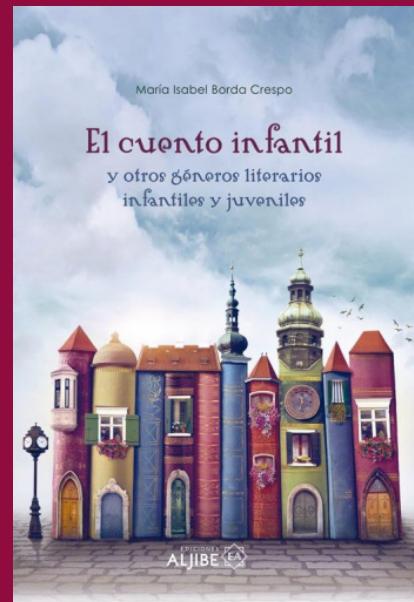
 Quien así se expresaba en 1938, en una conferencia dada para la University of St Andrews, en Escocia, es sobre todo conocido por haber sido el autor de *El Señor de los Anillos*, la obra cumbre de la fantasía, y quizá el cuento de hadas más grande que se haya escrito nunca. Quizá no esté de más recordar que, aunque acomodada, su infancia estuvo marcada por la experiencia de la orfandad.

No fue fácil, pues, pero siempre amó la compañía de los cuentos tradicionales, que le ayudaron a superar todas las vicisitudes de la vida, que en su caso no fueron pocas. En esta lección vamos a hablar del cuento infantil, que Isabel Borda Crespo, profesora de la Universidad de Málaga y gran estudiosa del género, describe así: «El cuento es un género narrativo breve que tiene precursores en la *novella* italiana y

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), profesor de la Universidad de Oxford y autor de *El Señor de los Anillos*



los *fabliaux* franceses y presenta incontables coincidencias con los relatos folclóricos de las más variadas culturas. El asunto del cuento es, por lo general, un acontecimiento insólito presentado en situación de conflicto y que se va desenvolviendo a lo largo de una historia que concluye en una solución no necesariamente cerrada» (Borda Crespo, 2017, p. 19). En las próximas páginas, distinguiremos entre cuento popular y cuento literario, para pasar después a explorar las posibilidades pedagógicas del primero. Si hay un género que puede considerarse infantil por excelencia, es ese.



Buena parte de las definiciones de este tema las hemos tomado de este precioso libro de la profesora Isabel Borda Crespo, cuya lectura debemos recomendar.

## EL CUENTO POPULAR

De nuevo nos basamos para su definición en el trabajo de Borda Crespo (2017, pp. 19-23), cuya lectura recomendamos para un mejor conocimiento del tema. De acuerdo con él, aunque pongamos algunos matizos de nuestra parte, podríamos comenzar diciendo que el cuento popular se caracteriza por los siguientes rasgos formales:

- a. La brevedad.* Esta característica del cuento popular, que es, en efecto, un formato breve por definición, determina los demás rasgos.
- b. El acontecimiento, el espacio y el tiempo suelen ser únicos (o, en todo caso, limitados).* Los cuentos populares no tienen subtramas, sino una sola acción, y transcurren en el espacio y el tiempo del mito (los famosos «Érase una vez» y «en un tiempo muy lejano»), que tampoco suele dar demasiados saltos.

- c. *La sencillez.* Los diálogos de los cuentos populares son cortos, a lo que se suma la importancia del comienzo, del fin y del título, que casi de un plumazo definen la historia.
- d. *Carácter esquemático de los personajes.* En los cuentos populares, los personajes no están descritos con grandes matices psicológicos ni tienen demasiada profundidad. A cambio de esto, suelen representar arquetipos en estado puro.
- e. *Sintaxis simple y vocabulario, a veces, plagado de modismos.* No encontraremos muchas subordinadas en los cuentos populares, pero sí refranes, dichos, frases hechas (a esto es a lo que llamamos modismo), etc.

Todos estos rasgos formales se explican, en parte, por la importancia que tiene en los cuentos populares su condición oral. Esta los hace susceptibles de pasar de boca en boca y de narrador en narrador, y les confiere una gran flexibilidad en su estructura. Por esto último, las mismas historias se cuentan de distintas maneras. Es ingenuo pensar que existe una «versión original» de los cuentos populares, puesto que, de hecho, cada vez que estos se cuentan se modifican, se recrean y se renuevan. Por eso un gran estudioso del género al que citaremos en esta lección, Antonio Rodríguez Almodóvar, se refiere a ellos, por estas razones, como «el texto infinito». En ese proceso, su tipología es variada: los hay de animales, maravillosos, fantásticos, disparatados, tomados de la vida real, religiosos y humorísticos, como Borda Crespo (2017, pp. 21-22) nos recuerda. Otro gran especialista en la materia, Jack Zipes, se vale del concepto de contramundo para aludir a la realidad que construyen:

el mundo del cuento de hadas siempre ha sido creado por el cuentista y los oyentes como un contramundo respecto de la realidad del cuentista. Juntos, cuentistas y oyentes han colaborado mediante la intuición y la concepción consciente a formar mundos colmados de moralidad ingenua. Lo fundamental para la concepción del cuento de hadas como tal es su pulso moral. (Zipes, 2014, pp. 45-46)

Por eso defenderemos siempre que los cuentos populares amplían la vida, la complementan y la enriquecen.



Recurrimos de nuevo al trabajo de Isabel Borda Crespo (2017, p. 20). A diferencia del cuento popular, el cuento literario responde al proceso creativo de un determinado autor. Si bien se inspira en elementos tradicionales, lo hace para proporcionar una particular visión o recreación. Eso lo hace, de todas formas, respetando los requisitos de brevedad y condensación del asunto, pero el cuento literario se centra en desarrollar un tema original, que pretende expresar una visión personal de la realidad o de la fantasía. Así pues, aunque en su apariencia y en su dimensión formal el cuento literario sea a veces casi indistinguible del cuento popular, existe la diferencia fundamental de que el primero es obra de un autor, lo que le confiere un tono de relativa elaboración y un carácter literario más acusado, pese a que siga siendo un formato sencillo.

En el caso del cuento literario, su condición oral es algo más escurridiza. No nos atreveremos a decir que inexistente, pero sí diferente. Y es que, por muy literario y muy atribuible a un autor que sea, si hablamos de cuento infantil hablamos, en todo caso, de un cuento pensado para ser leído en voz alta, actividad fundamental de la que nos ocuparemos en la próxima lección. Por esta razón, el cuento literario tiende a imitar los rasgos formales del cuento popular, pero, a diferencia de este último, resiste mucho mejor la literatura silenciosa, donde puede llegar a ser bastante sugerente. Como el cuento popular, el cuento literario también genera un contramundo y un imaginario compartido por el lector/oyente. Basta con que nos fijemos en los cuentos de Hans Christian Andersen, pionero del cuento infantil literario, para darnos cuenta de hasta qué punto una serie de elementos tomados de la tradición oral acaban por ser estilizados y convertidos en pequeñas joyas llenas de lirismo.



HANS CHRISTIAN  
ANDERSEN

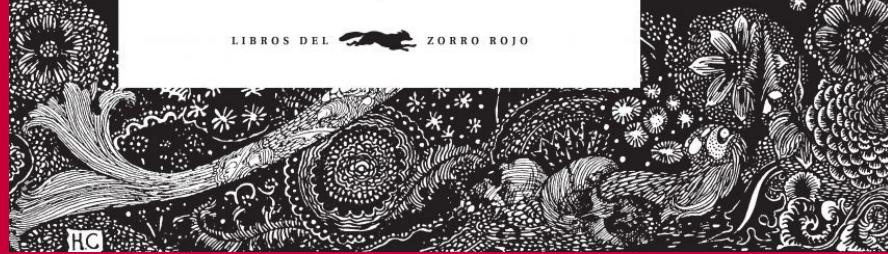
CUENTOS DE  
*Hadas*

*Ilustraciones:*

HARRY CLARKE

*Traducción: ENRIQUE BERNÁRDEZ*

LIBROS DEL  ZORRO ROJO



HC

El escritor danés Hans Christian Andersen (1805-1875) puede considerarse el gran introductor del cuento de hadas literario. Poseedor de un estilo refinado, que le otorga a sus narraciones una atmósfera mágica, Andersen disfrutaba narrando de viva voz cuentos que luego elaboraba por escrito. Su influjo es tan poderoso que algunos de ellos, como «El patito feo», han pasado a considerarse patrimonio de la cultura oral, aunque tuvieran un origen literario.



Antonio Rodríguez Almodóvar, a quien ya mencionamos antes, establece una serie de fundamentos teóricos y de pautas metodológicas que tienen por objeto ensalzar y fomentar el uso del cuento en el aula (Rodríguez Almodóvar, 2004, pp. 169-172). Merece la pena que los resumamos aquí:



En *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Antonio Rodríguez Almodóvar, que quizás sea el mayor estudioso del cuento popular que tenemos en España y uno de los más importantes de Europa, traza un fascinante recorrido por la procedencia de diferentes cuentos.

a. Los cuentos de la tradición oral son depositarios de una buena parte del pensamiento mitopoético de una determinada comunidad, es decir, de su sistema de creencias y valores fundacionales. En ese sentido, constituyen una especie de pedagogía «natural», en tanto facilitan la adquisición del lenguaje y de las destrezas expresivas y comunicativas.

b. Una vez desaparecidas aquellas situaciones en las que, de manera espontánea, se daba este aprendizaje oral, como eran la tertulia doméstica, la tertulia campesina, el patio de vecindad y la calle como espacio comunicativo, la escuela sustituye, al menos de manera parcial, a esos ámbitos y les añade las características del medio docente.

c. Desaparecidos esos espacios tradicionales sin que las sociedades modernas hayan generado otros alternativos, las necesidades pedagógicas actuales ven en los

cuentos un recurso idóneo para la implantación de nuevos métodos, tanto comunicativos como socializadores.

- d. Lengua y literatura conectan entre sí de modo «natural» y primario en la literatura oral. Porque lengua y literatura son dos vertientes de un mismo fenómeno cuando hablamos de oralidad. Un fenómeno, además, que está relacionado con el afianzamiento de la cosmovisión que adopta una determinada comunidad.
- e. Al unirse a otros lenguajes, el cuento popular los fomenta. Por lo tanto, recurrir al cuento tradicional es afianzar lenguajes como el recitativo, el plástico, el dramático o el mímico.
- f. Los cuentos populares pueden abrir la puerta a la aplicación didáctica por el camino de la creatividad. Esto no es extraño, dado que la literatura oral tiene preferencia por los juegos verbales, el absurdo y la fantasía. En ese sentido, los cuentos populares nos ayudan a alcanzar un buen dominio de la lengua en sus diferentes registros.
- g. Desde el punto de vista de la psicología del aprendizaje, los cuentos populares constituyen una especie de gimnasia mental completa. Ayudan a la memorización, al desarrollo de la imaginación y al de la facultad de interpretación, pero también contribuyen al equilibrio emocional y a la maduración afectiva.
- h. Los cuentos tradicionales nos ofrecen la posibilidad de «simular» en el aula los espacios y los modos propios de la tradición oral. El roce con ellos, por tanto, supone adentrarse en una tarea constructiva que favorece el aprendizaje significativo.
- i. Esto último queda reforzado por un hecho evidente: nos obligan a partir de lo que el alumno ya sabe. Se trataría de invitarlo a investigar, para ir ampliando, en su propio medio familiar inmediato, para luego poner en común lo aprendido por cada uno en el aula.
- j. La variedad y riqueza de las literaturas orales nos proporcionan un medio de intercomunicar disciplinas y globalizar enseñanzas,

contribuyendo a la producción de aprendizajes transversales.

En la próxima lección, volveremos sobre el cuento infantil. Esta vez, sin embargo, para profundizar en aspectos esenciales en el aula de infantil como lo son la lectura en voz alta y la oralización.

## **Siete principios clave para una aproximación constructivista (VI): vivir en el entorno**

Esta lección la escribimos en una época post-confinamiento. Hemos pasado encerrados mucho tiempo en los últimos años, lo cual redunda en la importancia que, si no de pronto, sí de manera exponencial, ha adquirido la virtualidad en nuestras vidas. Una buena parte de nuestro tiempo, tanto de ocio como de trabajo, la pasamos conectados a la red. Y esta, sin duda, está impactando de manera notable en todos los órdenes cotidianos, sin que la lectura pueda considerarse una excepción. Roger Chartier, en un libro de entrevistas reciente, publicado con el título de *Lectura y pandemia*, hace algunas observaciones al respecto que nos resultan de interés. Por ejemplo, aquella en la que contrapone (Chartier, 2021, pp. 70-71) dos lógicas. Por una parte, la *lógica del algoritmo*, a la que se refiere como «tiranía» ejercida sobre lo que el consumidor, lector o ciudadano quiere, piensa o desea. Es esta, dice el gran historiador francés, la lógica de la «edición sin editores», del marketing en el mercado del libro o de la manipulación de las opiniones. Toda la estrategia comercial, advierte, se funda sobre esta lógica que reproduce, en su ámbito, el proceder político de los demagogos, en tanto reduce al individuo a una serie de datos con los que poder satisfacer sus gustos sin plazo ni error y en tanto impone la tentación de la inmediatez. Por otro lado, Chartier alude a lo que él llama *lógica del mundo impreso*. Esta es, por su parte, la lógica del viaje, del pasaje entre las estanterías de una biblioteca, los espacios de una librería o los textos de una página de periódico. Se encuentra así lo que no se buscaba, lo que se ignoraba. Y se propone al lector salir de sus hábitos, alejarse por un momento de ellos. Proteger esta posibilidad de lo inesperado o lo sorprendente, especifica Chartier, es una tarea que deben compartir los lectores y los poderes públicos. Los primeros, para resistir a la facilidad del clic y volver a comprar libros en las librerías, a visitar las bibliotecas o a preferir lo impreso a su reproducción digital. Los segundos, porque su obligación también pasa por decidir las medidas que pueden ayudar a los editores para que mantengan su capacidad de provocación estética y su exigencia intelectual, a las librerías para que no desaparezcan y a las bibliotecas para que se abran a un nuevo público y a otras prácticas. Tomar estas decisiones, concluye Chartier, es urgente si se quiere salvaguardar las instituciones y los espacios imprescindibles para el surgimiento del conocimiento verdadero, la deliberación democrática y la experiencia compartida de la belleza. Puede decirse, pues, que el trabajo de Chartier nos da herramientas para situarnos en

esa especie de paisaje después de la batalla en el que se ha convertido nuestro entorno desde el mes de marzo de 2020.

Pero también es verdad que quizás no todo pase por este esfuerzo salvífico ni ese recelo hacia la tecnología. Es un hecho que la sociedad digital ya está instalada en nuestros modos de vida y que nos propone algo más que un parche momentáneo con el que remendar las supuestas carencias del mundo analógico. Nuestra experiencia de lo cotidiano ya es dual: se mueve en ambos espacios lo queramos o no. Lo que sucede, sin embargo, es que hasta los más entusiastas defensores del paradigma digital reconocen que todo espacio, incluido el virtual, necesita de un mapa:

Los desplazamientos necesitan trazarse sobre un mapa. Entonces la trayectoria adquiere todo su sentido. Los mapas son una maravillosa prueba de abstracción espacial que permite, entre otros beneficios, orientarnos aunque nos movamos y localizar e interpretar nuestros desplazamientos; saber adónde vamos y lo que nos queda por llegar. Sin mapas, aunque estos fueran imprecisos, incluso erróneos, no habría habido viajes ni descubrimientos.

De igual modo, para que los datos de los indicadores adquieran sentido y relevancia, necesitamos que se tracen sobre un mapa, es decir, sobre una representación del espacio por donde nos vamos a mover. No importa, insisto, que esta representación esté afectada de imprecisiones y errores: cuando se llegue a los lugares señalados ya se corregirán, pero lo importante es que el mapa ha movido y ha dado sentido al viaje. (Rodríguez de las Heras, 2015, p. 24)

Y, en efecto, así es: todo conocimiento reflexivo surge a partir de la exploración, la delimitación y el tanteo que llevamos a cabo sobre nuestra realidad inmediata. Sucede, sin embargo, que la cartografía a que nos enfrentamos ahora tiene una naturaleza propia que debemos comprender, sin limitarnos a protegernos de ella como si fuera el signo inequívoco del fin de los tiempos.

Así pues, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de «vivir en el entorno»? Para empezar, no esperamos que la literatura, ya sea infantil o de cualquier tipo, nos «evada» del mundo, sino que nos conecte de una manera mucho más profunda con él. Incluso cuando de manera deliberada se habla de «escapismo» se da esta honda implantación en la realidad que caracteriza a la lectura literaria. El ejemplo clásico podríamos situarlo en los géneros más propensos al cultivo de la fantasía, desde los cuentos de hadas a la llamada –valga la redundancia– «alta fantasía». Uno de los más insignes cultivadores de esta última, C. S. Lewis, ya lo decía en un tiempo en que, como en todos los tiempos, los cuentos de hadas, en virtud de su carácter fantástico, estaban en el punto de mira de los valedores de la pedagogía natural:

About once every hundred years some wiseacre gets up and tries to banish the fairy tale. Perhaps I had better say a few words in its defense, as reading

for children.

It is accused of giving children a false impression of the world they live in. But I think what profess to be realistic stories for children are far more likely to deceive them. I never expected the real world to be like the fairy tales. I think that I expect school to be like the school stories. The fantasies did not deceive me; the stories did. All stories in which children have adventures and successes which are possible, in the sense that they do not break the laws of nature, but almost infinitely improbable, are in more danger than the fairy tales of raising false expectations.

Almost the same answer serves for the popular charge of scapism, though here the question is not so simple. Do fairy tales teach children to retreat into a world of wishfulfilment –‘fantasy’ in the technical psychological sense of the word– instead of facing the problems of the real world? (Lewis, 2017, pp. 55-56)

Para ser sinceros, no albergamos demasiadas dudas con respecto a la respuesta que hemos de dar a la pregunta final que nos plantea C. S. Lewis. Incluso desde el plano puramente psicológico, sabemos que la fantasía es un ingrediente que, en literatura, no solo no aleja a los niños de la realidad, sino que les ayuda a encarar los complejos problemas que se derivan de esa parte concreta de la vida que es la infancia.

No es el único que se ha pronunciado en términos similares. Desde diversos puntos de vista, los cuentos han sido vistos históricamente (Darnton, 1987) como herramientas culturales que cumplían su función adaptativa ante las circunstancias más difíciles. En todo caso, cuando hablamos de «vivir en el entorno», insistimos en que el entorno ya no ha de entenderse como la escisión de un mundo digital y otro físico, tal cual parece seguir manteniendo, de algún modo, Chartier, sino de un mundo en el que lo digital es parte de la realidad cotidiana tanto como lo analógico, al modo de un «libro desencuadernado» con millones de páginas hilvanadas con enlaces, por utilizar de nuevo una metáfora de Rodríguez de las Heras. Dentro de ese contexto podríamos entender la invitación de Zavalloni a viajar «por todo el mundo, sí, pero partiendo de casa» (2011, pp. 78-79). Consideramos que la literatura es una forma particularmente eficaz que tenemos los humanos de dotar de sentido a ese mundo que es una invitación al viaje y una invitación a comprender.

