

TENDENCIAS EN LA CRÍTICA ACTUAL DE LA LITERATURA INFANTIL

Amando LOPEZ VALERO

Profesor de Didáctica de la Lengua y de la Literatura.

Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. MURCIA.

COINCIDIMOS con Gómez del Manzano (1984) cuando afirma, refiriéndose a la pobreza en la crítica sobre literatura infantil, que pese a su amplitud, queda siempre reducida a la crítica de cuentos y novelas, dedicándose muy poca a la poesía y al teatro; y aún dentro del cuento, se limita a realizar crítica del contenido, dejando la forma sin analizar. Según ella, los caminos por los que discurre la investigación crítica actual son: -clarificación de límites y concepto, abordar la temática desde la sociología de la literatura, analizar la literatura infantil clásica desde la perspectiva psicoanalítica, investigar las raíces y la morfología del cuento maravilloso, sistematizar los comportamientos del héroe y del personaje en el encuadre de la historieta cómica o de aventura, dilucidar las interrelaciones literatura-formación, pedagogía y psicología.

Como vemos, junto a la crítica literaria propiamente dicha, existe toda otra corriente crítica en torno a la literatura infantil que cada día aporta nuevas luces que van ampliando su campo y van descubriendo puntos que se creían oscuros hasta ahora, con lo que la hacen avanzar en todos los terrenos (1).

La literatura infantil se caracteriza por su interdisciplinariedad. Tanto Petrini (1963) como Soriano (1975) así la conciben. El primero defiende en el estudio de ella un juego equilibrado y armónico entre estética y pedagogía,

(1) Mercedes Gómez del Manzano. "La prensa, información, crítica y promoción". *II Simposio Nacional de Literatura Infantil*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.

mientras que el crítico francés encuentra en esta literatura la confluencia de numerosas ciencias humanas, de ahí que su investigación debería abordarse desde distintos aspectos científicos, pues sólo así se llegaría a una estética propia de la misma. De ahí que no sólo sea la crítica literaria la que se ocupe de ella, sino también otras ciencias como la pedagogía, la sociología,... aportando estudios y documentos que nos van a servir de ayuda a la hora de descifrar su complejo universo, a la vez que a comprenderlo mejor. Al ser una manifestación cultural múltiple, se acentúan en ella las connotaciones propias de la obra de arte y las de toda expresión humana. De todas las disciplinas, la Pedagogía fue la primera que se ocupó de ella, pues era bajo la forma educativa como existía ya, junto a la forma popular, antes de que Perrault (1667) escribiese sus cuentos para niños. En general observamos una gran desconexión entre las distintas tendencias, desconociéndose entre ellas mismas, a la vez que nos damos cuenta que muchas teorías actuales de la literatura aún no se han ocupado de esta materia por descuido o por olvido. Existen concepciones impresionistas, científicas (formalismos, sociocrítica, sociología...) y crítica semiótica, sin embargo la crítica lingüística aún no se ha introducido en este campo.

TENDENCIA PEDAGOGICA

“¿No sabes que a los niños empezamos a contarles cuentos, y que éstos son ficticios por lo general, aunque haya en ellos algo de verdadero? Para educar a los niños nos valemos primero de cuentos, y después de la gimnasia” (2).

Este pensamiento nos lo transmitía Platón en su *República*. En la India encontramos los *Nitrisastras*, libros destinados a dar normas de conducta a los hijos de los reyes hindúes y que eran recitados por narradores. Fénelon escribe su *Telémaco* para la educación y diversión del nieto de Luis XIV de Francia en 1689. El mismo Aristóteles dijo: “El amigo de la sabiduría es también amigo de los mitos” (3). Podemos decir, entonces, que la literatura infantil surge unida a intereses educativos, de ahí que haya sido la Pedagogía una de las primeras ciencias que se haya ocupado de ella. Junto a esta tradición histórica, para Petrini (1963), el planteamiento crítico de la literatura infantil, ha

(2) Platón. *La República*. Labor. Buenos Aires, 1965. Cit. por Hugo Cerdá. *Ideología y cuentos de hadas*. Ed. Akal. Madrid, 1985. pp. 213 y 214.

(3) Aristóteles. Cit. por Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ed. Crítica. Madrid, 1986. página 51.

sido posible gracias al movimiento pedagógico moderno, pues, según él, en épocas anteriores tan sólo fue concebida como instrumento pedagógico de lectura. En 1896 con la aparición en Alemania de *Miseria de nuestra literatura para la juventud* de Wollgast, aparece ya una preocupación crítica-artística en las obras infantiles. En Italia, este movimiento estuvo dirigido por Longardo Radice, seguido por una serie de críticos que pronto influirán con sus ideas en toda la literatura infantil europea.

Giovanní Cerri (4) realiza un estudio histórico de esta literatura desde 1786. Observa cómo a partir de la segunda mitad del siglo XIX los escritores se hacen más numerosos y se dividen en dos tendencias: una declarativo-enciclopédica y otra narrativo-moral formada por libros de lectura “verdaderos y auténticos”. Clasifica el libro escolar y el de lectura en: noticiario-informativos; afectivo-morales; instructivo-educativos. Pero en todos ellos defiende su carácter recreativo, pues cree que los exclusivamente didácticos no atraen a los niños. Señala los rasgos estilísticos principales que hacen gustar estas obras a los niños: “Los niños prefieren las descripciones dinámicas a las estáticas” (5). La finura estetizante y densidad didáctica no son propias de esta edad, que prefiere “la realidad viva o lo que más se acerque a ella”, de ahí que la experiencia científica es conveniente que sea presentada en forma de juegos o de conocimientos prácticos, o curiosidades. Los niños prefieren los diálogos rápidos y vivaces. Con respecto a la poesía indica: “En la prosa atrae al jovencito el hecho; en la poesía, es el hecho y su especial expresión” (6). Cree que la poesía épica es más atractiva al niño que la lírica, pues la estética en los niños es diferente a la de los adultos, ya que “se combina con un todo invisible del elemento sustancial” y porque tienen un modo especial de sentir que depende de la primitividad y simplicidad de sus impresiones y de la educación rudimentaria de sus sentidos y su gusto. El trabajo de este crítico no encontró opositores, sino que fue enriquecido por Radice, quien destacó el fundamental componente estético de la literatura juvenil y reclamó la presencia en ella de la educación como un valor objetivamente -y de rechazo, subjetivamente-expresivo.

La Pedagogía se interesó entonces, teniendo también en cuenta las aportaciones de la Psicología y de la sistemática histórica que comenzó a dar

(4) Las ideas que resumimos de Cerri, han sido tomadas del libro de Enzo Petrini. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Ed. Rialp. Madrid, 1963.

(5) *Ibidem*. p. 63.

(6) *Ibidem*. p. 64.

aportaciones especializadas. El ensayo de Caló *Problemi vivi e orizzonti nuovi* (1935) constituye ya una llamada a los educadores para que especifiquen lo que pedagógicamente se pide a la literatura infantil; más tarde precisó que este tipo de literatura no debe ser ya sólo de carácter didáctico, sino obra de arte, aunque tratándose de niños y adolescentes, reconoce la necesidad de tener en cuenta esos elementos paraartísticos que intervienen en sus gustos y valoraciones y que obligan, por tanto, a distinguir el arte dedicado a los niños del arte sin más, sin ningún adjetivo especificativo.

Así pues, nos encontramos cómo la misma Pedagogía si defendía un valor educativo, no rechazaba, sino que consideraba imprescindible el carácter artístico de esta literatura, sin el cual no la consideraba como tal:

“Para que un escrito sea clasificado entre la literatura para la infancia no basta con que deleite y empuje hacia el bien, sino que también debe ser capaz de exaltar el sentimiento y la fantasía, de afinar el gusto; debe ser, en suma, obra de arte. Sin embargo, el respeto al principio estético no excluye el debido al principio pedagógico; si el primero ofrece garantías sobre la línea del gusto, de la verdad estética, el segundo indica los presupuestos de una metodología de la literatura para la infancia verdadera y propiamente tal, tiene presentes la evaluación y maduración de los intereses y facultades de la edad evolutiva y reclama, aunque sea para confiar a otros el modo de realizarlo, la exigencia de la educación moral e intelectual. La Pedagogía, en una palabra, pide al arte que se inserte, sin abandonar su espontaneidad y libertad, en el hecho unitario, integral de la educación” (7).

Estas preocupaciones pedagógicas nunca han abandonado ya el campo de la literatura infantil, sin embargo surgido de la Pedagogía, el interés por la literatura infantil alcanzó hasta la verdadera crítica literaria.

LA CRITICA LITERARIA

Frente a la postura de Benedetto Croce, quien afirmaba que “el arte para niños no será jamás verdadero arte”, aludiendo que “basta la simple referencia al público infantil, como dato fijo que hay que tener en cuenta para turbar el trabajo artístico e introducir allí algo que es superfluo o defectible y que no responde ya a la libertad y a la necesidad interna de la visión” (8), Caló (1956)

(7) Giovanni Caló. *Idee sulla letteratura educativa*. Firenze. Fiorentina, 1956. Cit. por Enzo Petrini. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Op. cit. p. 70.

(8) Enzo Petrini. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Op. cit. p. 76.

defendía que tal respuesta era demasiado ligera y simple en su adhesión a una definición de la actividad estética y a una reivindicación lineal de su autonomía. La obra de arte debe nacer de una actividad que ha de obrar según sus íntimas leyes y según una fidelidad a las exigencias estéticas, sin dejarse turbar o falsear por preocupaciones o intenciones heterogéneas, sin embargo el problema es más complejo, cuando se lo considera en la intimidad psicológica del artista. Este puede partir de una intención educativa y sacar de allí inspiración para una creación de arte puro. Planteado el problema críticamente, surgen enseguida una serie de investigaciones, de documentación y sistematización de la materia, generalmente mal conocida o no ordenada al menos según los criterios que ya habían sido adquiridos por la historiografía del hecho literario del que la literatura infantil entraba a formar parte. María Dolores González Gil (1979) nos dice entonces que si la crítica general se enfrenta al problema de la “aprehensión objetiva de la obra de arte”, en literatura infantil dicho problema se agudiza ya que “si es cuestionable que exista una aprehensión objetiva y una transmisión de esta captación al nivel adulto, ¿cómo acercarse a lo que realmente percibe o vive un niño en contacto con una obra literaria? No se puede olvidar que por mucho interés que pongamos, nos separan muchas circunstancias, -tiempo, intereses, etc.- de la realidad infantil. Se da el caso de que el niño en ocasiones se identifica con el poeta o el narrador en más alto nivel que el adulto. ¿Qué hará el crítico en casos así?” (9).

En la primera posguerra, la literatura infantil salía de la minoría de edad y los estudios sobre ella aumentaban, seguía su evolución general, y su importancia crecía en la medida que la opinión pública iba concibiendo la personalidad de los niños y el puesto que les correspondía en la sociedad. Una visión crítica de la literatura infantil original y verdadera se logra con el ensayo de Luigi Santucci *Limiti e ragioni della Letteratura infantile* en 1942 (10), que constituye -aunque con algún fallo metodológico, una cierta vacilación entre positivismo e idealismo- la más seria y constructiva aportación, según Petrini, a la cualificación de la literatura infantil como problema autónomo. Este crítico parte de que la obra de arte, después de un “estremecimiento cósmico” puro, debe aceptar un mundo de folklore en el espacio y en el tiempo, una vida menor que “contrariamente a la pretensión de Croce, no es un adorno en la

(9) María Dolores González Gil. “Literatura infantil: necesidad de una caracterización y de una crítica literaria”. *Cauce*. Escuela Universitaria del profesorado de E.G.B. Sevilla, 1979. p. 291.

(10) Luigi Santucci. *Limiti e ragioni della Letteratura infantile*. 1942. Cit. por Petrini. Op. cit. p. 76.

poesía, sino que cohabita con ella". Cree que la distinción de géneros en la literatura infantil está autorizada por los mismos límites que para la infancia; es más, la literatura infantil es el menos arbitrario de todos los géneros literarios porque está "condicionado por la constitución nuclear e inmutable del niño", que consiste en un núcleo vacío, privado de experiencias, si exceptuamos el mito, innato en él. La fantasía es la única experiencia del niño, pero una fantasía condicionada y no abierta, como la del artista a todas las pruebas; que no es capaz de aceptar, como la del adulto, todos los mensajes, de padecer cualquier pasión. En efecto, el adulto que "ha conquistado ya un plano de experiencia universal" puede sumarse toda nueva experiencia y "puede siempre alcanzar con la fantasía lo que le falte en experiencia concreta". Por eso mientras la literatura adulta es un mundo abierto a todas las imitaciones, la del niño es un mundo cerrado, "aislado de la literatura adulta", gobernado por leyes propias. Por todo ello Santucci defiende que el niño debería recibir una educación estética, y ésta no se obtiene a través de un autodidactismo teórico empujado por la curiosidad natural. El arte se hace así mediador no tanto del saber del niño cuanto de su mito de fantasía, si se muestra capaz no de reflejar el mundo del autor, como sucede con los adultos, sino de permitir al niño el reflejar "el mundo más querido de su psique", de ofrecerle "un descubrimiento objetivo, en un vivero preestablecido de temas".

Teniendo en cuenta las conclusiones de Santucci, Aldo Cibaldi se extiende a una consideración más amplia de la literatura infantil, cargada de posibles aplicaciones a la metodología y a la práctica pedagógica. El arte literario infantil debe reflejarse en textos donde se analicen llanamente los sentimientos y en los que éstos tomen relieve a través de las apariencias de lo fabuloso, de lo imaginario y de lo maravilloso. La ventaja de este crítico sobre el anterior es la superación del mundo cerrado infantil y la acentuación de una presencia activa de lo real, de una traducción verdadera del ambiente, aunque al principio en clave de paisaje fabuloso o de aventuras, con la conclusión de ofrecer un horizonte más vasto a la tarea del escritor.

Como resultado de todas estas aportaciones se llegó a la definición de literatura infantil, no ya limitada al "libro para niños" por haber sido conquistado o escogido por el niño, sino dirigida al niño por una intención explícita del artista adulto, sumergido en la psicología de la edad evolutiva y fiel a ella, riguroso en una búsqueda no sólo de imágenes para palabras, sino de imágenes para signos y de palabras animadoras de una instrumentalidad técnica ofrecida por la difusión de las actividades complementarias del libro y del

periódico, sobre todo las audiovisuales. En cuanto al rigor que debe presidir toda composición para niños, Arthur Groom en su libro *Writing for children* escribía:

“Acaso los muchachos de otro tiempo aceptaban sin protestar los libros que se les ponían entre las manos por más aburridos que fueran; eran más contentadizos o más fieles alumnos; pero hoy para complacer a los muchachos es necesario someterse a su ley” (11).

Según Petrini (1963), la crítica naciente de la literatura infantil tiene la tarea de luchar a fondo con la aventura absurda, contra el abuso de lugares comunes, contra las tonterías sentimentales y el humorismo de rebotica; buscar un estilo sintáctico y moral; denunciar las reducciones deshonestas y defender la literatura auténtica frente a la de encargo (12).

Sería más tarde Marc Soriano quien en sus distintos estudios se ocuparía de la crítica de la literatura infantil, desde distintos puntos de vista, aunque incidiendo en el semiótico. Frente a los que atacan la literatura infantil tildándola de mediocre, defiende que: “Notre ignorance de cette littérature ne signifie qu’ elle est médiocre” (13). El hecho de que existan gran cantidad de escritores en este terreno reafirma su existencia, y, si bien no enfoca la cuestión desde el punto de vista estético, sí que la considerará como sector esencial de la cultura. A la hora de definirla se plantea la cuestión de si nos encontramos ante una obra artística o pedagógica. Junto a esta dicotomía de arte o pedagogía, indica otros interrogantes que se plantean y hacen difícil su definición como pueden ser el no saber a ciencia cierta cuál fue el primer libro infantil, el que esta rama de la literatura no esté atestiguada, ni incluso presentida a lo largo de mucho tiempo. Para llegar a una conclusión conveniente, cree que no hay que sacrificar ningún elemento que tenga relación con ella, incluso los que parecen contradictorios y plantea entonces la cuestión en términos de la comunicación, pues a fin de cuentas, de eso es de lo que se trata. Utiliza entonces de manera muy libre las investigaciones de semiología contemporáneas, especialmente las de Roman Jakobson, para llegar a una definición, aunque como él mismo indica “fort incomplète et évidemment provisoire”, sin embargo nos puede servir para empezar a resolver algunas cuestiones en torno a ella:

(11) Arthur Groom. *Writing for Children. A manual of juvenile fiction*. Black. Londres, 1929. Cit. por Petrini. Op. cit. p. 85.

(12) Enzo Petrini. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Op. cit. p. 88.

(13) Marc Soriano. *Guide de Littérature pour la jeunesse*. Flammarion. Paris, 1979. p. 16.

“La littérature de jeunesse est une communication historique (autrement dit localisée dans le temps et dans l'espace) entre un locuteur ou un scripteur adulte (émetteur) et un destinataire enfant (recepteur) qui, par définition en quelque sorte, au cours de la période considérée, ne dispose que de façon partielle de l'expérience du réel et des structures linguistiques, intellectuelles, affectives et autres qui caractérisent l'âge adulte” (14).

Las ventajas de esta definición son muchas. Entre ellas podríamos destacar que el estudio de un libro no se reduce al de un texto y un contexto, sino que es inseparable de su audiencia, de su éxito o de su fracaso. Pero sobre todo nos permite aislar y al mismo tiempo unir, plantear como inseparables cinco elementos fundamentales de la literatura infantil, estudiados muy a menudo de manera parcelaria o en orden disperso: el locutor, el destinatario, el mensaje, el código empleado y la realidad a la que el locutor y destinatario se refieren (significado).

Su simplificación puede plantear el problema de si la comunicación entre adultos y niños no parece existir en ciertas épocas dominadas por necesidades adultas. Así ¿dónde buscar la literatura infantil de la Antigüedad griega o latina, o la del hombre de las cavernas? La generalidad misma de la definición nos va a permitir resolver sin dificultad la cuestión planteada. Antes de la invención de la escritura, la necesidad de comunicación adopta otras formas, toma otros canales que funcionan más o menos bien.

En España, Mercedes Gómez del Manzano y Juan Cervera, entre otros, son los dos críticos que más han luchado, por conseguir una crítica propia.

Gómez del Manzano, defiende la teoría de que la literatura infantil debe ser ante todo arte, por lo que el crítico en consecuencia deberá conocer a fondo el arte literario, pues éste dará entrada a un mayor número de elementos y de aspectos independientes como los sensoriales, los sintácticos, los lingüísticos, los imaginativos, los fantásticos, los maravillosos, los absurdos, etc. Por otro lado señala el riesgo de etiquetar o generalizar la literatura infantil, así ante la crisis de los géneros literarios tradicionales, el crítico debe redescubrir una nueva manera de señalar los valores literarios. Para ello propone un método práctico que permita descubrir los términos clave y las imágenes que se relacionan con ellos. El crítico aparte de conocimientos literarios, también debería ser experto en psicología evolutiva si realmente quiere utilizar con

(14) *Ibidem.* p. 185.

propiedad la crítica que tiene que realizar. Sin embargo “debe huir de la hiperespecialización, porque puede caer, y de hecho es así, en una hiperinterpretación que agota las posibilidades de la crítica propiamente dicha” (15).

Cree que el gran ausente de la crítica actual es el lenguaje, por lo que, según ella, la crítica debería abordar: “...tema, propósito aproximación del autor al tema y su presencia cultural, técnica y estructura de la obra, estilo al servicio de las ideas, interpretación de criterios anteriores, conclusiones” (16). En el proceso creador encontramos una síntesis estética entre contenido y forma, que no se puede separar. Ante esto la actividad crítica debe ser centrípeta, se debe vivir la forma del contenido y el contenido de la forma, pues el análisis de una obra literaria infantil va de materias exteriores que se interiorizan a formas internas que se exteriorizan. La crítica literaria debería rechazar la literatura comercial que a veces prescinde del arte literario para introducirse en el mundo del trasvase ideológico o en el de conferir situaciones límite en cuanto a temas tabú o en cuanto a expresiones vanguardistas que impiden el arte lector en el niño.

Juan Cervera, por su parte reclama una “historia y crítica propias” de la literatura infantil, las cuales se basarían en dos aspectos: la valoración de la literatura infantil tradicional concretada en los cuentos de hadas y encuadrar las nuevas corrientes, para que superando lo anecdótico, alcance perspectivas históricas. Según él, la principal diferencia entre los cuentos clásicos y los actuales se basa en la forma de presentar la realidad al niño, junto a ésta hay una serie de puntos comparativos entre ambas tendencias:

ESQUEMA COMPARATIVO

Cuento CLASICO

ORIGEN: Colectivo, popular, no creado exclusivamente para niños.

FORMA: Oral. Más contacto entre emisor y receptor.

INTENCION: Didactismo elemental universal en el tiempo y en el espacio

Cuento ACTUAL

- Individual, del autor.
Destinado al niño.

- Escrito. Mayor distanciamiento entre escritor y receptor.

- Objetivos más concretos, de ámbitos reducidos. Su vigencia en el tiempo y en el espacio está más amenazada.

(15) Mercedes Gómez del Manzano. “La prensa, información, crítica y promoción”. Op. cit. p. 17.

(16) Ibidem. p. 18.

- | | |
|--|--|
| <p>SIGNOS Y SIMBOLOS: Apoya su actualidad en la interpretación simbólica de sus elementos componentes.</p> <p>CONTENIDO: Al ofrecer escenas de otras épocas existe un distanciamiento.</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Reflejo de épocas determinadas, lo que da lugar a peligro de envejecimiento. - Persigue la identificación de los personajes. Próximos al mundo del niño de hoy. |
|--|--|

Una visión histórico-crítica de la literatura infantil ha de esclarecer tres puntos: sus inicios, su selección y sus etapas. Con respecto a sus inicios, la identificación de una literatura para niños está aún por hacer, pues en la historiografía de esta materia se ha sustituido la labor del historiador que la delimita por la del antólogo cuyo interés era ampliar el campo más que delimitarlo así se ha operado con criterios selectivos muy débiles basados en los supuestos gustos de los niños por unos textos que nunca fueron escritos para ellos, esto nos conduciría a una prehistoria de la literatura infantil que en cada país correspondería con los balbuceos de su propia literatura. Quizá tan sólo podríamos incluir en los inicios de esta literatura el teatro escolar de los jesuitas de los siglos XVI y XVII, donde el hecho de estar destinado a los niños condiciona los temas, el lenguaje y los recursos escénicos. Por otro lado muchas obras en principio creadas para adultos pero más tarde adaptadas fueron aceptadas para los niños, un estudio de las distintas adaptaciones según la época quizás nos daría las constantes de esta literatura.

Establece Cervera (1984) una serie de principios útiles para situar los inicios de la literatura infantil y esclarecer sus orígenes: –Es importante la cuestión del nacimiento de la literatura infantil, –podemos calificar como literatura infantil la que desde su origen se imaginó y escribió específicamente para niños, –Debemos reconocer a esta literatura un doble origen: creación original, ligada a la época en que se crea y transformación de la narrativa oral popular anterior, –adaptaciones de obras que en principio no fueron escritas para niños, pero sólo deben considerarse aquellas que hicieron olvidar el original como *Robinson*, no serán infantiles entonces: *El Conde Lucanor*, *El Lazarillo*, *El Quijote*, – obras como *Platero y yo* o *El Principito* son obras para todos, se da la posibilidad de lecturas distintas, pero no son propiamente literatura infantil, – La antigüedad de los temas y sus formas originarias pasan a tener interés secundario, constituyendo las nuevas formas de estas narraciones el testimonio más válido para acreditar cómo se ha entendido la literatura infantil en los distintos períodos de su corta historia.

El siglo XVIII, como consecuencia de la preocupación colectiva por la infancia y de la especialización de la literatura, debe tomarse como período inicial de la literatura infantil. Muchas obras que más tarde se insertarán en antologías previa adaptación o no, no son consideradas como literatura infantil por la sociedad de la época. En lo referente a la selección clasificadora y de acuerdo con estos criterios, se pregunta si muchas de las obras consideradas tradicionalmente infantiles son aptas para el niño y si otras destinadas específicamente al niño pueden considerarse como literatura simplemente. Surgen así cuestiones sobre: los géneros y sus límites, la calidad literaria, las publicaciones gráficas, la prensa infantil, las versiones y adaptaciones y la intercomunicación con otros medios de difusión.

La falta de espíritu selectivo, quizá sea la causa de que la literatura infantil sea considerada como subliteratura y surgen así las cuestiones sobre la calidad literaria:

“¿La calidad literaria de las obras para niños debe seguir los mismos cánones que las destinadas a los adultos? ¿Todos los géneros literarios para adultos deben tener su reflejo en la literatura infantil? ¿No habrá géneros propios y exclusivos? ¿En qué medida hay que conferir la condición de literatura a ciertas publicaciones gráficas? ¿Como éstas y la denominada prensa infantil inciden sobre la literatura propiamente dicha? ¿Son aceptables ciertas versiones, abreviaciones y adaptaciones? ¿Hasta qué punto, a través de ellas, los niños son víctimas de distintos tipos de colonización e incluso de manipulación?” (17).

La intercomunicación entre el libro y otros medios de comunicación social influye sobre el primero, si tenemos en cuenta la importancia que se da a la imagen gráfica en todo lo destinado al niño. La existencia de imagen y literatura y su relación, crea condicionamientos que afectan sobre todo a la literatura. Un doble peligro acecha a la literatura infantil desde extremos opuestos: anquilosamiento, que la pondría de espaldas a la realidad, y degradación, sobre todo en el lenguaje. Por todo ello, cree Cervera que es necesaria también para la literatura infantil una selección no elitista basada en principios de crítica literaria, ya que lo que más ha contribuido en su descrédito ha sido pensar que todo es válido para los niños, cosa que ha entorpecido su progreso y adaptación a las verdaderas necesidades del niño.

(17) Juan Cervera. *La literatura infantil en la educación básica*. Ed. Cincel Kapelusz. Madrid, 1984. p. 181.

EL FORMALISMO RUSO: PROPP.

Cuando Vladimir Propp escribió su morfología del cuento en 1928, no estaba pensando en el cuento infantil, sino que su investigación se basa en el cuento popular folklórico ruso, en especial la colección recogida por Afanasiev, pero de este cuento popular surgió el cuento infantil, muchos de los cuales lo eran ya en su origen, de ahí que su estudio revista un gran interés para el campo de la literatura infantil.

Al principio de su trabajo, nos hace un resumen histórico del problema, señalando que si bien existen colecciones de cuentos, no se había realizado hasta entonces un estudio sistemático de las formas y las leyes que regían su estructura y esto era lo que él se proponía hacer. Alude a las distintas clasificaciones que se había hecho de los cuentos hasta ese momento y señala que si bien eran prácticas, siempre había algún cuento difícil de clasificar. Para solucionar el problema propone en primer lugar un estudio morfológico correcto, lo cual permitirá a su vez "un buen estudio histórico", pues cree que los fenómenos y objetos que nos rodean pueden ser estudiados desde el punto de vista de su composición, de su estructura, de su origen o desde el punto de vista de los procesos y de las transformaciones a que están sometidos. Por otra parte no se puede hablar del origen de un fenómeno. Es evidente entonces según esta teoría que el estudio estructural de todos los aspectos del cuento es el primer paso a dar en su estudio, ya que la investigación de las "legalidades formales" predetermina el estudio de las "legalidades históricas".

Toda su investigación se basa en la hipótesis de trabajo de que existen los "cuentos maravillosos" como categoría particular dentro de los cuentos populares. Su método es definido de la siguiente manera:

Sean los enunciados:

- 1.- El rey da un águila a uno de sus valientes.
El águila le lleva a otro reino.
- 2.- Su abuelo da un caballo a Suchenko.
El caballo le lleva a otro reino.
- 3.- El mago da una barca a Iván.
La barca le lleva a otro reino.
- 4.- La princesa da un anillo a Iván.
Los jóvenes surgidos del anillo le llevan a otro reino.

Estos enunciados contienen variables y constantes. Los personajes y atributos cambian pero no las acciones y las funciones. Las funciones son los elementos estables en las que podemos basarnos. Son los elementos constituyentes de los cuentos. La función será indicada con un nombre de acción: prohibición, fuga... A cada función se le atribuye un signo codificado, una letra o un símbolo. Para cada función distingúe además entre "especies" y "géneros", las primeras se pueden subdividir a veces en variedades, y obtenemos así el esquema general de los cuentos maravillosos, llegando a las siguientes conclusiones: "... el número de las funciones es limitado. La acción de todos los cuentos maravillosos se desarrolla en los límites de estas funciones, cuyo reparto entre los personajes origina siete esferas de acción, siete protagonistas: el héroe, el falso héroe, el agresor, el donante, el auxiliar maravilloso, el personaje buscado, el mandatario. Si unimos las funciones vemos con qué necesidad lógica y estética se suceden. El mismo autor no esperaba esta conclusión y muestra su asombro ante este comportamiento estructural, que le hace definir el cuento maravilloso como narración que parte de una transgresión, pasa por funciones intermedias hasta llegar al matrimonio o a otras funciones utilizadas como desenlace. Por ello se arriesga a decir que el origen de los cuentos está en la psique humana y en la realidad: la realidad se refleja indirectamente en los cuentos." (18).

ESTILISTICA Y LITERATURA INFANTIL.

Al igual que la literatura general, la literatura infantil está preocupada por la estilística, pues aunque el receptor sea un niño, éste distingue, conforme su lectura va siendo más compleja, entre una obra bien escrita o no. Ha sido Juan Carlos Merlo (1985) quien ha venido a ocuparse de este tema descuidado hasta el momento.

Parte en su investigación del propio texto al creerlo único elemento de estudio y de juicio imprescindible para el crítico, ya que en él se encuentran los rasgos estilísticos en los que el autor fijó su intuición artística. El camino más seguro para el retorno crítico a las fuentes será pues el que parta de la identificación, clasificación y análisis de esos rasgos estilísticos. En ellos residen

(18) R. L. Tamés. *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Santander. Santander, 1985. p. 37.

los valores expresivos que encierra la obra y que solamente se descubren sin duda en el texto literario.

Para que se lleve a cabo la comunicación entre obra literaria artística y lector, el mensaje debe ser comprensible y apuntar a la sensibilidad, el lector u oyente no sólo debe comprender sino "gustarla", "disfrutarla" con los ojos de la imaginación, "gustar una obra" es captar emotivamente el sentido estético que encierran las desviaciones estilísticas que tiene la obra. Con respecto a la literatura infantil caben una serie de interrogantes pues es necesario tener en cuenta la relación entre la evolución psicológica del niño y su posibilidad de captación de los rasgos estilísticos. En este sentido cree el autor que no existe un "público infantil" sino "públicos", ya que la capacidad de asombro y de goce estético de un niño depende de los contextos socioculturales en los que esté inserto. Pero la identificación de estos públicos es, en cambio, mucho mayor que la de los adultos, ya que en el niño, por sobre represiones e inhibiciones, privan lo espontáneo, auténtico e irrefrenable del asombro y del goce. La captación de los rasgos estilísticos por el niño es el resultado de un complejo conjunto de procesos psicológicos, y dependerá de lo entrenado que esté un lector en cuanto al ejercicio de sus facultades asociativas, y en el niño concretamente del desarrollo psicológico y del nivel de comprensión que haya alcanzado de los textos leídos. Todos estos factores no tienen que ver con la edad ni con su desarrollo evolutivo sino con la formación cultural del individuo. No basta conocer contenidos y argumentos para captar totalmente un texto leído, sino que será preciso sentir las formas, covivirlas con su belleza para que exista auténtica emoción estética:

"Un rasgo estilístico de una obra para niños pretende algo más que la mera búsqueda de efectos estéticos, quiere abrir sendas hacia el infinito, despertar emociones abiertas al vuelo, entregar cielos nuevos para que el lector pueda participar del sueño." (19).

(19) Juan Carlos Merlo. *La literatura infantil y su problemática*. Ed. El Ateneo. Buenos Aires, 1985.