

## **GRADO DE EDUCACIÓN INFANTIL**

**Curso 2015 - 2016**

### **LAS REESCRITURAS DE LOS CUENTOS POPULARES EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL**

**Autor/Autora: Saray Matas García**

**Director/Directora: M. Carmen Encinas Reguero**

**En Leioa, a 1 de septiembre de 2016**

## Índice

Introducción .....	2
1. Marco teórico y conceptual .....	2
1.1. El concepto de Literatura Infantil y Juvenil .....	2
1.2. El cuento.....	6
1.2.1. Definición y origen: cuento popular y cuento literario .....	6
1.2.2. Clasificación de los cuentos populares y características principales.....	8
1.3. La reescritura del cuento popular .....	8
1.3.1. La traducción.....	9
1.3.2. La adaptación .....	10
1.3.3. La versión.....	11
2. Metodología .....	11
3. Reescrituras de los cuentos populares en la LIJ .....	12
3.1. Supresión de elementos inapropiados .....	12
3.2. Modificación de finales.....	14
3.3. Inversión de roles .....	16
3.4. Ruptura de estereotipos sexistas.....	17
3.5. Cambio de género.....	19
3.6. Modernización de la historia .....	20
4. Conclusiones .....	21
5. Referencias bibliográficas .....	23
5.1. Bibliografía primaria.....	23
5.2. Bibliografía secundaria .....	23
Anexos.....	26
Anexo 1: Clasificación de cuentos de Antti Aarne y Stith Thompson.....	27
Anexo 2: Corpus de obras seleccionadas.....	29

## LAS REESCRITURAS DE LOS CUENTOS POPULARES EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Saray Matas García

UPV/ EHU

La reescritura de los cuentos populares es una práctica frecuente que ha facilitado que estos cuentos perduren a través del tiempo y cobren un mayor protagonismo en la Literatura Infantil y Juvenil. En este trabajo se realiza un análisis de varios cuentos populares y diferentes reescrituras para determinar, mediante la comparación entre ellos, qué cambios se llevan a cabo de manera frecuente a la hora de reelaborar estas obras para el público infantil. Además, el análisis ayudará a entender algunos de los posibles motivos por los que se reescriben estos cuentos.

*Cuento popular, Literatura Infantil y Juvenil, traducción, adaptación, versión*

Herri ipuinen berridazketa ipuin hauexen iraupena bermatu, eta aldi berean heuren haur literaturarekiko garrantzia areagotu duen ohiko praktika da. Lan honetan zenbait herri ipuinen eta hauen berridazketa ezberdinen arteko analisisa egiten da, hurrei egokitzerak oar zer aldaketa jasaten dituzten zehazteko hain zuzen. Bestalde, azterketa hau ipuinen berridazketaren gaineko arrazoiak ulertzen lagungarri gertatuko zaigu ere.

*Herri ipuin, Haur eta Gazte Literatura, itzulpena, moldaketa, bertsioa.*

The rewriting of the folk tales is a frequent practice that has facilitated these tales persistence through time and assume a greater role in Children's literature. In this paper it is made an analysis of several folk tales and different rewrites to determine, through the comparison among them, what changes are carried out on a regular basis at the time of reworking these works for children. In addition, the analysis will help to understand some of the possible reasons why these stories are rewritten.

*Folk tale, Children's Literature, translation, adaptation, version*

## **Introducción**

Los cuentos tradicionales han formado parte de la Literatura Infantil y Juvenil desde el origen de esta. En la actualidad, estos cuentos no solo siguen siendo parte importante de ella, sino que han ido evolucionando adaptándose a las necesidades y exigencias de la sociedad del momento.

Esto ha sido posible gracias a las diferentes reescrituras que se han llevado a cabo de estas obras de carácter tradicional. Destacan tres técnicas para elaborar estas reescrituras: las traducciones, las adaptaciones y las versiones. Todas ellas dotan a los autores, cada una a su manera, de la libertad necesaria para modificar las historias o el lenguaje de estas obras a su antojo y satisfacer así sus objetivos, entre los que cabría destacar el convertir una obra dirigida a los adultos en su origen en otra apta para los niños y niñas actuales o el transmitir a través del cuento los valores y normas que rigen la sociedad actual y que no se transmitían con él inicialmente.

En el desarrollo de este trabajo se ha realizado un análisis cualitativo de diferentes obras tradicionales y de diversas reescrituras de ellas con el objetivo principal de conocer cuáles son algunas de las transformaciones más habituales o más evidentes que se producen como resultado de las mencionadas reelaboraciones. Debido a la brevedad del trabajo solo se exponen seis de las tendencias observadas; en concreto; la supresión de elementos inapropiados, el embellecimiento de finales, la inversión de roles, la ruptura de estereotipos sexistas, el cambio de género y la modernización de la historias.

Para finalizar, se exponen las conclusiones obtenidas tras la elaboración del trabajo.

### **1. Marco teórico y conceptual**

#### **1.1. El concepto de Literatura Infantil y Juvenil**

Desde que surgió la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), han sido muchos los autores que han realizado su definición del concepto, pero cada definición está influida por la época en la que es realizada y, por consiguiente, por la manera en la que el autor entiende la infancia y la literatura. Las dificultades respecto a la definición del término se agrupan en cuatro puntos (Mínguez, 2015):

- 1) La diferenciación entre la **tesis liberal**, que niega la existencia de la LIJ, y la **tesis dirigista**, que defiende la especificidad de esta literatura creada para los niños y la necesidad de la presencia del adulto como mediador.
- 2) La distinción entre el **lector modelo**, que es aquel tipo de lector para el que el autor escribe intencionalmente, y **la apropiación del lector**, es decir, aquellos casos en los que el sujeto lee obras que fueron pensadas para el consumo de lectores perteneciente a otro rango de edad.
- 3) **La cuestión del doble receptor y de los mediadores.** La figura del mediador puede ser entendida desde diferentes perspectivas. Por un lado, según Cerrillo, Larrañaga y Yubero (2002: 29-30), esta figura es el puente que facilita el diálogo entre los libros y los lectores jóvenes, es decir, se trata del adulto que, entre otras acciones, orienta, promueve y anima a la lectura. Por otro lado, para Mínguez (2015: 101), el mediador es el adulto que lee las obras a los infantes que aún no son capaces de hacerlo por sí solos. Debido a la existencia de esta figura, muchos autores tienen en cuenta que el receptor de sus obras será doble, es decir, que serán receptores tanto los niños como los adultos mediadores, y, por ello, escriben obras ambivalentes con la intención de satisfacer a ambos (Shavit, 1986: 63, citado en Domínguez Pérez, 2008: 17).
- 4) **La LIJ y la paraliteratura.** En muchas ocasiones se ha afirmado que la LIJ es paraliteratura, siendo esta entendida como una literatura paralela y de menor calidad, que va dirigida a las masas y cuyo contenido es previsible. En cambio, muchos autores, como Mínguez (2015: 102-103), aunque aceptan que la LIJ y la paraliteratura tienen rasgos en común, no están de acuerdo en que sean lo mismo, ya que consideran que la LIJ es una literatura canónica, una literatura de calidad.

Como consecuencia de esta problemática, hoy en día se puede encontrar una gran variedad de definiciones de LIJ, como por ejemplo:

“es la obra estética destinada a un público infantil” (Bortolussi, 1985: 16).

“todas aquellas manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística o lúdica, y que interesen al niño” (Cervera, 2001: 11).

“literatura infantil es aquella que los niños aceptan” (Fernando Savater, citado en Moreno Verdulla, 1998: 19).

“aquella rama de la literatura de imaginación que mejor se adapta a la capacidad de comprensión de la infancia y al mundo que de verdad le interesa” (Rubió, citado en López Soler, 2007: 21).

A pesar de las múltiples definiciones que se le atribuyen a la LIJ y de los diferentes enfoques desde las que son realizadas, parece que, en la actualidad, son tres las ideas que se mantienen en la mayoría de ellas: que la Literatura Infantil y Juvenil es literatura en sí misma, que se escribe para un lector modelo teniendo en cuenta sus intereses y, por último, que tiene un componente educativo innegable (Mínguez, 2012: 89).

Al igual que el concepto, también el origen de la LIJ es confuso y discutido. No hay una fecha exacta que determine su inicio, sino que a lo largo de los diferentes siglos se fueron realizando aportaciones que favorecieron el desarrollo de esta literatura.

Aunque muchos lo creen, ni los mitos, ni las leyendas, ni las canciones de cuna que se cantaban a los niños en la Antigüedad se pueden considerar literatura infantil. En el caso de los mitos y leyendas, porque iban dirigidas principalmente a los adultos con la intención de educar, y en el de las canciones de cuna, porque, aunque sí iban dirigidas a niños, su función consistía en alejar a los malos espíritus (Bortolussi, 1985: 17-18).

Más adelante, en la Edad Media, como apunta Bortolussi (1985: 18-20), se difundió una de las obras más importantes para el desarrollo de la LIJ, el *Panchatantra*. Con esta obra comenzó la literatura didáctica, y sus características más destacadas, es decir, su destinatario (infantil, específico y privilegiado) y su finalidad (moralizadora), sirvieron durante varios siglos como modelo a publicaciones dirigidas al público infantil.

En la Edad Moderna los niños continuaban compartiendo la literatura de los adultos. Aun así, para algunos autores, como Morgenstern (2001, citado en Mínguez, 2012: 92), el origen de la literatura infantil se remonta al siglo XVI y a los Chapbooks (una forma de literatura ganada). En el siglo XVII se realizaron otras de las aportaciones más

relevantes en la historia de la LIJ. Por un lado, comenzó la moda de las hadas en la corte de Luis XIV y, por otro, se realizaron y publicaron importantes recopilaciones de cuentos populares, como *El cuento de los cuentos* de Giambattista Basile entre 1634 y 1636 y *Cuentos de mamá oca* de Charles Perrault en 1697. En el siglo siguiente, el XVIII, se desarrolló la pedagogía y, como consecuencia, la literatura se vio impregnada de una función didáctica y moralizadora. Pero lo más importante es que se comenzó a considerar la infancia como una etapa distinta a la adulta y significativa en sí misma, dando pie a que en el siglo XIX naciera una literatura infantil imaginativa, estética, creativa y preocupada por adaptar las obras al niño (Bortolussi, 1985: 22-27).

Efectivamente, es este siglo, el XIX, el que se acepta de manera generalizada como el siglo del nacimiento de la LIJ. En él destacan los hermanos Grimm con su recopilación de cuentos populares, *Cuentos de la infancia y del hogar*, publicada en 1812, y Hans Christian Andersen con su obra *Cuentos de hadas contados para niños* publicada entre 1835 y 1837 (Bortolussi, 1985: 31).

En cuanto a las numerosas funciones que se le atribuyen a este tipo de literatura, destacan las siguientes (Colomer, 2010: 15-59):

1. Iniciar el acceso al imaginario colectivo.

Se denomina imaginario colectivo al conjunto de símbolos, imágenes, etc. que la sociedad utiliza para entender el mundo y relacionarse. La literatura infantil lo pone al alcance de los niños para que tengan la oportunidad de empezar a interpretarlos y comprender el mundo que les rodea.

2. Desarrollar el dominio del lenguaje a través de las formas narrativas, poéticas y dramáticas del discurso literario.

Los seres humanos nacen con la capacidad innata de adquirir el lenguaje (Chomsky), y la literatura infantil facilita el proceso de adquisición proporcionando a los niños diferentes modelos de lenguaje, enriqueciendo su vocabulario, etc.

3. Ofrecer una representación articulada del mundo que sirve como instrumento de socialización.

A través de la literatura infantil se hace saber a los niños la forma en la que la sociedad se quiere ver a sí misma, se deja ver qué se considera correcto y qué

incorrecto, los valores, las actitudes que se premian y las que se castigan, etc. Aunque no es la única fuente de socialización con la que están en contacto los niños, no se puede negar la influencia que puede llegar a ejercer.

## **1.2. El cuento**

### **1.2.1. Definición y origen: cuento popular y cuento literario**

Del mismo modo que sucede con el concepto de LIJ, no existe una única definición para el cuento. Esto es debido, en parte, a la dificultad que supone establecer los límites de los distintos géneros y subgéneros literarios. La Real Academia de la Lengua Española, por ejemplo, define el cuento como una “narración breve, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención”. Para Aguiar e Silva (1979: 242, citado en Aranda Aguilar, 2015: 14), en un tono similar, el cuento es “una narración breve, de trama sencilla y lineal, caracterizado por una fuerte concentración de la acción, del tiempo y del espacio”. Lo que parece estar claro es que este género literario se caracteriza por la brevedad y la concentración de la acción en una o varias acciones concretas.

Para hablar sobre el origen del cuento, hay que partir del hecho de que existen dos formas diferentes: el cuento popular o tradicional y el cuento literario, y que el origen de ambos es totalmente distinto (Bortolussi, 1985: 7). En el caso del cuento popular, han sido muchos los expertos que lo han estudiado e investigado desde diferentes disciplinas para observar su evolución, su estructura, y para conocer su origen. Entre los expertos que se han dedicado a analizar el cuento destacan Antti Aarne y Stith Thompson con su clasificación de cuentos de hadas (1928) y Vladimir Propp con su *Morfología del cuento* (1928).

Gracias a los muchos estudios realizados, se sabe que el origen del cuento popular se sitúa hace miles de años y que procede de una tradición transmitida oralmente, junto a los mitos, las fábulas y las leyendas, antes de que se tuviera conciencia de él como género. Es más, se cree que los primeros cuentos, las primeras historias, surgieron en el mismo momento en el que los seres humanos desarrollaron la capacidad de expresión, ya fuera con la intención de transmitir conocimientos o de contar algún suceso concreto (Zipes, 2012: 2).



Partiendo de una serie de colecciones de cuentos como el ya nombrado *Panchatantra* o *Las mil y una noches*, se cree que los más antiguos y destacados creadores o recopiladores de cuentos populares fueron los pueblos orientales. Posteriormente, fueron muchas las recopilaciones que surgieron en Europa, entre ellas, *Las noches agradables* de Giovanni Francesco Straparola, en Italia (1550-1555), *El Pentamerón* o también conocida como *El cuento de los cuentos* de Giambattista Basile, en Italia (1634-1636), *Cuentos de mamá oca* de Charles Perrault, en Francia (1697), o *Cuentos de la infancia y del hogar* de los hermanos Grimm, en Alemania (1812).

A diferencia del cuento popular, el cuento literario cuenta con un origen mucho más exacto. Concretamente, se atribuye su inicio a dos autores: Don Juan Manuel, con su obra *Conde Lucanor*, publicada entre 1330 y 1334, y Boccaccio con su *Decamerón* publicado entre 1351 y 1353.

Las diferencias existentes entre estos dos tipos de cuentos son considerables. La primera se refiere a su autoría y forma de transmisión, ya que, mientras que los cuentos populares son, en su origen, obras anónimas transmitidas oralmente, los cuentos literarios son producciones de un autor concreto y conocido, y se transmiten por escrito. Otra de las diferencias más destacadas tiene que ver con la influencia que ejercieron en el desarrollo del cuento como género. Así, el cuento popular dio lugar a lo que hoy conocemos como cuento infantil, y el cuento literario, por su parte, fue el punto de partida del cuento moderno (Bortolussi, 1985: 7). El resto de diferencias, las recoge y resume Bortolussi (1985: 11) de la siguiente forma:

Cuento popular	Cuento literario
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sucesión de episodios.</li> <li>- Episodios subordinados al personaje.</li> <li>- Visión maravillosa, realidad reducida a la “morale naïve”.</li> <li>- Resuelve problemas.</li> <li>- Situado en otro tiempo.</li> <li>- Carácter impersonal del lenguaje.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Un suceso único.</li> <li>- Un suceso más importante que el personaje.</li> <li>- Actitud realista, intento de captar un momento insólito.</li> <li>- Interroga, plantea problemas.</li> <li>- Enraizado en la realidad del narrador.</li> <li>- Carácter personal, individual del lenguaje.</li> </ul>

### **1.2.2. Clasificación de los cuentos populares y características principales**

También la clasificación de los cuentos populares es un tema complejo y, por ello, no existe una única clasificación. A pesar de ello, hay una que destaca por encima del resto, la conocida como la “clasificación Aarne-Thompson”. Esta clasificación fue iniciada por Antti Aarne (1910) y posteriormente modificada por Stith Thompson (1928). En ella, los autores establecen cinco grupos principales de cuentos (cuentos de animales, cuentos folklóricos ordinarios, chistes y anécdotas, cuentos de fórmula y cuentos no clasificados), todos ellos con subcategorías, donde se ubica cada cuento y se le atribuye un número (véase anexo 1).

En cuanto a sus rasgos particulares, ya en la definición del cuento se incluye alguna característica propia de este género, como la brevedad y la concentración de la acción, pero, por supuesto, las características del cuento popular son bastante más numerosas. Cerrillo (2001: 88-92), por ejemplo, las enumera y clasifica, mencionando entre las más importantes las siguientes:

- Tendencia a personificar y humanizar lo que no es humano.
- Presencia frecuente de contenidos fantásticos y fabulosos.
- Importante carga afectiva.
- Estructura de la acción dividida en tres partes: exposición, desarrollo y desenlace, siendo la exposición y el desenlace rápidos y breves.
- Rigidez de la caracterización de las condiciones humanas de los personajes: el bueno es siempre muy bueno; el malo, muy malo.
- Sencillez expresiva, tanto léxica como sintáctica.

### **1.3. La reescritura del cuento popular**

El cuento popular, como se ha dicho, tiene su origen en la transmisión oral. De hecho, no solo fue un género de transmisión oral al inicio, sino que permaneció siéndolo durante mucho tiempo. Que estos cuentos se transmitieran de forma oral implicaba una reelaboración por parte del narrador cada vez que se contaban, ya fuera de manera voluntaria o involuntaria. Cuando estos cuentos se empezaron a recoger por escrito, se establecieron las primeras formas fijas, pero, a pesar de ello, las reelaboraciones por parte de los autores no cesaron, sino que continuaron realizándose en este formato

mediante la producción de traducciones, adaptaciones y/o versiones, transformaciones del texto original que han ayudado a que estas historias sean conocidas en cualquier territorio por lectores u oyentes de todas las edades.

Estas tres técnicas (traducción, adaptación y versión) están relacionadas e incluso se solapan entre sí.

### **1.3.1. La traducción**

La traducción consiste en leer y comprender una obra en un idioma determinado para después producir otra semejante en una lengua diferente y así hacerla accesible a otras culturas, o, como dice Luna Alonso (2001: 779), se podría entender como “una forma de abrirse al mundo exterior, a un mundo diferente al conocido”. La traducción de LIJ dista bastante de la traducción literaria para adultos, pues mientras las traducciones para adultos intentan ser fieles al texto original, en la LIJ, como consecuencia de la “insuficiente competencia lingüística, una limitada experiencia del mundo y poco conocimiento de la cultura extranjera” (Stojanovic, 2012: 21) que presentan los infantes, es necesario que la traducción se acerque en mayor medida al ámbito de la adaptación y se produzcan en el texto una serie de cambios de ciertos elementos, sobre todo, de aquellos que hacen referencia al contexto cultural.

Ya que los cuentos populares son obras surgidas dentro de una cultura concreta, es inevitable que en ellos existan distintos elementos culturales propios, como los nombres de los personajes, los lugares, la comida etc., que dificulten la comprensión de los lectores u oyentes de culturas diferentes, sobre todo en el caso de los niños. Por eso, para facilitar la comprensión de la obra, los traductores suelen adaptar el texto a la cultura meta aplicando una serie de estrategias globales.

El filólogo Van Coillie (2006: 124-128) recoge algunas de las estrategias más frecuentes a la hora de enfrentarse a la traducción o adaptación de los elementos culturales centrándose en un elemento en concreto: los nombres de los personajes. Entre estas estrategias, destaca el sustituir los nombres propios extranjeros de los personajes por otros más comunes en la cultura meta, adaptar el nombre propio de manera fonética o morfológica, mantener la esencia de los nombres descriptivos para provocar el mismo efecto que el autor original pretendía causar en los lectores, o mantener el nombre original del personaje acompañado de una pequeña explicación. Van Coillie expone,

además, las diferentes causas por las que suele ser necesario traducir o modificar estos elementos, como, por ejemplo, la dificultad que supone leerlos o la connotación que tienen en la lengua meta.

### **1.3.2. La adaptación**

La adaptación es definida por Sotomayor (2005: 217) como “una forma de reescritura en la que se trata de acomodar un texto a un receptor específico, a un nuevo lenguaje o a un nuevo contexto”. De esta definición se puede extraer la idea de que son tres las formas de adaptación que se conocen o, por lo menos, las más frecuentes. Las adaptaciones que se realizan con el objetivo de hacer asequible una obra determinada a un público para el que no iba destinada originalmente, las adaptaciones donde se cambia el lenguaje o formato de la obra, como son las adaptaciones cinematográficas, cada vez más habituales y, por último, las adaptaciones derivadas de la traducción de la obra, mencionadas en el apartado anterior y prueba de la relación inextricable entre traducción y adaptación.

Ambos conceptos, adaptación y traducción, empiezan a confundirse como apunta Pascua Febles (1999: 37), en el momento en el que la traducción se plantea no solo traducir el texto con fidelidad, sino también conseguir “la aceptabilidad del texto traducido en la cultura meta”.

En cuanto a las técnicas de adaptación más habituales destacan, entre muchas otras, como apunta Sotomayor (2005: 224-225): la simplificación, la estimulación de la respuesta afectiva y la supresión. Estas técnicas se suelen poner en práctica, sobre todo, con la intención de acercar una obra a un público para el que no fue producida originalmente, ya sea porque éste pertenece a otra cultura distinta o porque varía el rango de edad.

Entre los elementos que se transforman en las adaptaciones destacan las normas y los valores. En el caso concreto de los cuentos populares, como ya se ha mencionado, éstos forman parte de la cultura y han ido evolucionando con ella a través del tiempo. Como consecuencia, los cuentos están impregnados por los rasgos propios de la sociedad a la que pertenecen, quedando así reflejados en ellos los valores y normas sociales por las que se rige la sociedad. Por este motivo, han sido utilizados y se continúan usando,

entre otras cosas, como herramienta de transmisión de esas normas y valores sociales y culturales para los niños y los jóvenes.

Al adaptarlos, de la misma forma que sucede a la hora de traducir los elementos culturales, surgen problemas en el momento de hacer frente a aquellas partes donde aparecen escenas que se consideran inapropiadas (obscenas, violentas, etc.) en la cultura meta. Estos casos se solucionan llevando a cabo una estrategia de purificación, que consiste en omitir, embellecer o modificar ese tipo de escenas del texto para adaptarlas a la nueva cultura (Klingberg, 1980, citado en Stojanovic, 2012: 26-27).

### **1.3.3. La versión**

Para terminar, como última estrategia o técnica facilitadora de la recepción de los cuentos populares se encuentra la versión. Aunque se expone en este documento en último lugar, lo cierto es que acompaña a los cuentos populares desde su origen como consecuencia de la transmisión oral, que concedía a los narradores total libertad para contar el cuento a su manera y/o modificar aquello que consideraran oportuno según el público o sus intenciones.

Como sucede con la traducción y la adaptación, es difícil también diferenciar el concepto de versión y el de adaptación. Sotomayor (2005: 223) recoge la propuesta realizada por Postigo para terminar con la problemática que supone diferenciar ambos conceptos, una propuesta que consiste en “denominar ‘adaptación’ al texto reelaborado con la intención de ponerlo al alcance de un determinado grupo de destinatarios y ‘versión’ a las reelaboraciones que no tienen en cuenta al destinatario y llegan a crear un texto más libre” (Postigo, 2002: 171, citado en Sotomayor, 2005: 223).

## **2. Metodología**

Para la elaboración de este trabajo se ha utilizado una metodología cualitativa, que ha permitido realizar un breve análisis de las reescrituras de los cuentos populares en la LIJ. En el mencionado análisis se observan, por medio de la comparación entre obras, algunas de las transformaciones más habituales que sufren las primeras versiones escritas de estos cuentos en las reescrituras y los posibles objetivos por los que se producen.

Las obras utilizadas para la realización del análisis son cuentos populares o reelaboraciones de estos, la gran mayoría en formato escrito, aunque ocasionalmente se menciona alguna adaptación cinematográfica de Walt Disney debido a la claridad con la que se aprecian las transformaciones producidas en relación a las versiones escritas. El corpus del trabajo, disponible en el anexo 2, se compone de 22 obras literarias, algunas de ellas recopilaciones de diferentes cuentos, escogidas por su idoneidad para demostrar y ejemplificar cada modificación producida en las reescrituras.

### **3. Reescrituras de los cuentos populares en la LIJ**

La LIJ actual se encuentra formada por diferentes tipos de obras literarias y, sin duda alguna, los cuentos tradicionales forman una parte importante de ella. A pesar de ello, estos cuentos no siempre se han transmitido en las versiones incluidas en las primeras recopilaciones, como las realizadas por Perrault (1697) y los hermanos Grimm (1812), sino que, por lo general, son recibidos en la infancia gracias a las múltiples reescrituras que se han llevado a cabo con ellos. Los autores no han dudado en traducir, versionar y adaptar las diferentes obras con distintas intenciones y objetivos, como puede ser acercar una obra concreta al público infantil actual o transmitir con ella unos valores determinados propios de la cultura actual.

En el presente trabajo se exponen seis de las transformaciones más habituales que se emplean en las reescrituras de los cuentos populares y que influyen en la manera en la que los infantes reciben hoy en día estos cuentos.

#### **3.1. Supresión de elementos inapropiados**

Con el paso del tiempo, la sociedad ha ido cambiando, evolucionando, y con ella, los valores y normas que la rigen o los actos que se consideran aceptables o inaceptables. Por ello, ha sido necesario o se ha considerado oportuno adaptar las obras y suprimir o embellecer algunas escenas para que en la actualidad esas historias se consideren apropiadas para el público infantil.

Un ejemplo claro de adaptación del contenido es el que ha sufrido a lo largo de la historia el cuento de *La bella durmiente*. Esta obra, recogida por primera vez en el *Pentamerón* de Basile (1634-1636) con el título de *Sol, Luna y Talía*, narra la historia de una joven a la que al nacer vaticinan su muerte al pincharse con una espina de lino,

hecho que se acaba cumpliendo parcialmente, ya que la joven, aunque no muere, cae en un profundo sueño. Hasta esta parte de la historia coinciden la gran mayoría de versiones variando algún detalle, pero es a partir de este punto donde se empiezan a llevar a cabo cambios relevantes debido a la dureza de ciertas escenas. Por ejemplo, en la historia de Basile se incluye una escena de violación en la que la protagonista queda embarazada: “el rey, creyendo que dormía, la llamó. Pero como no despertaba por mucho que hiciese y gritase, y habiendo quedado encandilado ante sus beldades, la llevó en brazos hasta un lecho y allí recogió los frutos de amor” (Basile, 2006: 432). En las siguientes versiones, como, por ejemplo, en la de Perrault (1697), esa escena es suprimida y la princesa despierta al romperse la maldición de los 100 años.

En ambas narraciones, la de Basile y la de Perrault, la historia continúa una vez despierta la protagonista. Ella y su amado mantienen a escondidas una relación sentimental hasta que una mujer cercana a él (la esposa en la versión de Basile y la madre en la posterior versión de Perrault para evitar el adulterio) lo descubre y, por celos y venganza, manda matar a la protagonista y a sus hijos para después comérselos. Estas violentas escenas son suprimidas en versiones posteriores.

Así, por ejemplo, los hermanos Grimm adaptaron en 1812 esta obra eliminando la escena de antropofagia. En su cuento, la historia termina felizmente al despertarse la protagonista con un beso del príncipe. Esta adaptación es, posiblemente por su pureza y por no tener escenas consideradas inadecuadas para los infantes, la más conocida en nuestra sociedad, y la que más utilizó en 1959 Walt Disney para llevar a cabo la adaptación cinematográfica de esta historia.

Además de las escenas sexuales y de las escenas violentas puntuales, pueden ser eliminados de los cuentos, a través de reescrituras, los castigos violentos, crueles y duros impuestos a los antagonistas de las historias. Como prueba de ello se encuentra la famosa historia de *Blancanieves*.

En este cuento recogido por los hermanos Grimm la bruja malvada que intenta acabar con la vida de la protagonista es castigada siendo obligada a bailar con unos zapatos incandescentes hasta que cae muerta. Posteriores adaptaciones de esta obra, como la recogida en el libro *Mil años de cuentos* (1997), eliminan el castigo físico,

aunque eso no evita la muerte de la bruja para transmitir a los lectores que la maldad no puede ser premiada con un final feliz.

Se podría decir, por lo tanto, que desde hace tiempo es una práctica habitual el eliminar o suavizar las escenas duras, violentas o sexuales de los cuentos, ya que no son consideradas apropiadas o recomendables para los infantes por su contenido.

### **3.2. Modificación de finales**

Continuando con el embellecimiento o la edulcoración de las escenas más duras o fuertes, se encuentra la modificación o la reescritura de los finales. Teniendo en cuenta que, aunque no era lo más frecuente, algunos cuentos tradicionales tenían un final trágico en su origen o en sus primeras versiones, no es difícil encontrar hoy en día ejemplos de reescrituras de estos cuentos donde la resolución del conflicto se desenvuelve de manera positiva para los protagonistas.

Sin ir muy lejos encontramos la famosa historia de *Caperucita Roja*, que cuenta con finales diferentes desde sus primeras versiones. Este cuento, que se dio a conocer gracias al autor francés Charles Perrault al incluirlo en su obra *Los cuentos de mamá oca* (1697), era en su origen una historia con matices sexuales y con un final trágico, donde Caperucita, la protagonista, acababa siendo “devorada” por el lobo. Este final permitió a Perrault acompañar la historia con una moraleja, donde advertía a las jóvenes de la época de los peligros que conllevaba fiarse de ciertos hombres que ocultaban sus oscuras intenciones. Más adelante, en 1812, los hermanos Grimm incluyeron en su recopilación una versión de esta misma historia donde el conflicto se resuelve con un final feliz, transmitiendo así a los receptores una sensación positiva de alivio al terminar el relato. Para ello, se introdujo la figura del leñador, un hombre que no solo logra acabar con la vida del lobo, sino que, además, rescata a Caperucita Roja y a su abuela permitiendo así a la protagonista aprender la lección: ser obediente y no fiarse de los extraños.

En versiones más recientes, el final del cuento sigue siendo feliz, pero ya no porque un personaje externo, como por ejemplo el leñador, rescate a la protagonista, sino porque ésta cobra autonomía y resuelve el conflicto por sus propios medios. Un ejemplo de esta nueva Caperucita Roja autosuficiente y con recursos es la Caperucita de Roald Dahl incluida en su obra *Cuentos en verso para niños perversos* (1982). En esta versión



con tintes de humor negro, Caperucita Roja, dominando la situación, no duda en sacar el revolver que lleva consigo y disparar al lobo en la cabeza para después hacerse un abrigo con su piel.

Otra nueva versión con un final del mismo estilo es la que presenta Marjolaine Leray en su obra *Una Caperucita roja* (2009). En ella, a través de ilustraciones y un escaso diálogo, cuenta de forma breve la historia de una Caperucita Roja nada ingenua que se adelanta a las intenciones del lobo y acaba matándolo por medio de un caramelo envenenado.

La historia de *Los tres cerditos* es otra obra popular donde la suerte de los protagonistas varía según la adaptación. Esta fábula, publicada por primera vez, según parece, en la recopilación *The Nursery Rhymes of England* del autor James Orchard Halliwell-Phillipps (1886), cuenta la historia de tres cerditos que tienen que abandonar la casa de su madre y comenzar a vivir por su cuenta. Para protegerse del lobo, deciden construir cada uno su propia casa, y para ello, cada uno se basta de un material diferente, que, sin darse cuenta, marcará su destino. En esta historia los dos primeros cerditos acaban siendo devorados por el lobo cuando éste echa sus casitas abajo. En cambio, el lobo es incapaz de destruir la casa del tercer cerdito e intenta sacarlo de ella por medio de engaños. Gracias a su astucia, el cerdito no se deja engañar, lo que provoca que el lobo, desesperado, trate de entrar en la casa por la chimenea. De esta forma, el lobo cae al fuego y el cerdito acaba cocinándolo y comiéndoselo. Un final agrisado, que premia la inteligencia del cerdito. Como no podía ser de otra manera, existen adaptaciones donde los tres cerditos acaban sanos y salvos y donde el lobo es el único que paga las consecuencias de sus actos. Un ejemplo de ello es la adaptación recogida en el libro *Mil años de cuentos* (1997) o la versión cinematográfica de Walt Disney (1933), en la que los tres cerditos acaban bailando y celebrando que el lobo ha salido huyendo.

James Finn Garner reescribe este cuento en su obra *Cuentos infantiles políticamente correctos* (1995), donde, además de modificar el deseo principal del lobo, que no es comerse a los cerditos en primera instancia, sino expandir sus tierras, reelabora el final haciendo que el lobo muera de un infarto por el exceso de grasa. Los cerditos, felices ante este suceso, deciden organizar una brigada para acabar con todos los lobos de la zona.

Esta reescritura del final también se puede observar en *La Sirenita*, del escritor danés Hans Christian Andersen (1836). Esta historia, en la que la protagonista es una joven sirena curiosa por el mundo que hay fuera del mar, finaliza de manera trágica al acabar la protagonista convertida en espuma mientras el príncipe del que está enamorada se casa con otra mujer. Sin embargo, la versión más extendida actualmente de esta historia no es la original, sino la versión cinematográfica realizada por Walt Disney en 1989, donde desaparece la esencia religiosa presente en la obra original y la historia termina con un final romántico y feliz, en el que la Sirenita acaba convertida en humana y casada con el príncipe al que ama.

James Finn Garner reescribe también, en su estilo, la historia de *La Sirenita* en su obra *MÁS cuentos infantiles políticamente correctos* (1996). En esta versión el hombre al que rescata la protagonista se transforma voluntariamente en mitad hombre - mitad gamba para poder vivir en el mundo submarino y casarse con la protagonista, la cual, aun pudiendo decir que no, decide aceptar la propuesta.

Existe, por tanto, una tendencia a edulcorar, a suavizar el final de las primeras versiones, es decir, a transformar el final negativo, donde los protagonistas acababan sin vida como consecuencia de sus actos, en un final feliz donde consiguen resolver los conflictos de manera positiva, aprender una lección y vivir felices para siempre.

### **3.3. Inversión de roles**

La inversión de roles es una técnica considerablemente reciente que utilizan los autores para realizar versiones más innovadoras de los cuentos populares. Este tipo de reescritura consiste, simplemente, en invertir los papeles de la historia, es decir, consiste en hacer antagonistas a los protagonistas y viceversa. De esta manera, los autores, a través de su creatividad, consiguen dotar la historia de giros inesperados atrapando al receptor, que no puede evitar, cuanto menos, sorprenderse al leer o escuchar una historia tan familiar pero tan diferente al mismo tiempo.

*Los tres lobitos y el cochinito feroz* de Eugene Trivizas (1994) es un perfecto ejemplo de ello. Ya el título de esta obra adelanta la inversión de roles para aquellos que conocen la obra tradicional. En esta versión, el antagonista es un cochinito feroz que está empeñado en que los lobitos le dejen entrar en su casa, y, como no lo hacen, se las ingenia para destruirlas. Al final de esta obra el cerdito feroz, el antagonista de la

historia, no es castigado ni acaba siendo cocinado, como sí sucede en la historia original o en posteriores adaptaciones con el lobo feroz, sino que su corazón se enternece al oler la casita de flores de los lobitos y se da cuenta de lo malvado que ha sido, es decir, se convierte en un “cochinillo buenote” y acaba viviendo feliz junto a los tres lobitos.

Otro caso similar es el del cuento de Caperucita Roja incluido en el libro *Caperucita Roja y otras historias perversas* de Triunfo Arciniegas (2003). En él Caperucita Roja es una perversa e interesada joven que no duda en utilizar al lobo, enamorado de ella, a su antojo para conseguir su objetivo: matar a su abuela y heredar su fortuna. Al final consigue su objetivo y culpa al lobo, que acepta el papel que le ha tocado: “es su palabra contra la mía. ¿Y quién no le cree a Caperucita? Sólo soy el lobo de la historia”.

Es interesante destacar el hecho de que en las inversiones de roles, al menos en las historias analizadas, los antagonistas no son castigados cruelmente, sino que o se arrepienten y se convierten en personajes buenos, o se salen con la suya sin consecuencia alguna. Uno de los motivos que quizás influya en que los autores decidan darles este tipo de final a los antagonistas de estas reescrituras puede ser el hecho de que consideren que sería difícil de asumir por parte de los receptores que los personajes que conocen y aprecian de las versiones originales tuvieran un final trágico.

### **3.4. Ruptura de estereotipos sexistas**

Uno de los aspectos de los cuentos tradicionales más criticados es el rol que desempeña la mujer en ellos. En concreto, se les ha acusado de transmitir una imagen estereotipada de la mujer.

Por lo general, la percepción que se tiene de las protagonistas de estas historias es de que son mujeres jóvenes, bellas, dóciles y débiles, que necesitan la ayuda de un personaje masculino, ya sea, por ejemplo, un príncipe o un cazador, que las rescate y les resuelva el conflicto en el que se encuentran inmersas o que les facilite una vida de amor y riquezas para poder ser felices. Como respuesta a ello, o con el objetivo de acabar con ciertos estereotipos de género, diferentes autores han elaborado versiones de esas obras en las que las protagonistas distan bastante de las que la gente conoce, es decir, son mujeres autónomas, con carácter y opinión propia, etc.

Esta ruptura de estereotipos se puede apreciar en las versiones de Caperucita Roja mencionadas con anterioridad, es decir, en la versión de Caperucita de Roald Dahl (1982) y en la obra *Una Caperucita roja* de Marjolaine Leroy (2009), pues en ambas obras es Caperucita Roja quien acaba con la vida del lobo sin necesitar la ayuda de un cazador ni de ninguna otra persona.

Sobre este aspecto destacan las versiones realizadas por James Finn Garner incluidas en *Cuentos infantiles políticamente correctos* (1995). En su versión de Caperucita Roja, ésta se ofende ante la llegada del cazador al entender que él ha dado por hecho que necesita su ayuda para solucionar el conflicto en el que se encuentra inmersa y, por ello, le reprocha su actitud:

-¿Puede saberse con exactitud qué cree usted que está haciendo? -inquirió Caperucita.

-¡Se cree acaso que puede irrumpir aquí como un Neandertalense cualquiera y delegar su capacidad de reflexión en el arma que lleva consigo! -prosiguió Caperucita. ¡Sexista! ¡Racista! ¿Cómo se atreve a dar por hecho que las mujeres y los lobos no son capaces de resolver sus propias diferencias sin la ayuda de un hombre? (Garner, 1995: 11)

Tras escuchar estas palabras, la abuela sale por su cuenta de la tripa del lobo y le corta la cabeza al leñador.

El mismo autor transforma también la historia de *Cenicienta*. En su versión, todas las damas de palacio acaban quitándose las prendas que las incomodaban, como los zapatos o los corsés. Al final, Cenicienta acaba gobernando y formando una empresa textil de ropa cómoda para las damas, después de, por supuesto, haber vestido a los hombres con sus prendas.

Sin embargo, esta no es la única versión de Cenicienta que reivindica el papel de la mujer. *La cenicienta que no quería comer perdices* de Nunila López Salamero (2009) es otro claro ejemplo, empezando por el propio título. En esta historia Cenicienta se casa con un príncipe, que es lo que se esperaba que hiciera, pero no es feliz viviendo esa vida en la que su único cometido es vivir por y para él, vistiendo, además, como se supone que visten las “damas”. Su vida da un cambio radical en el momento en el que se da

cuenta de que ella es la única que puede salvarse a sí misma y que se puede ser feliz sin tener un “príncipe” al lado.

La historia de *Rapunzel* tampoco se ha librado de una reescritura moderna donde, además de modificar muchos aspectos de la obra popular, el autor, de nuevo James Finn Garner (1995), hace que la protagonista se dé cuenta de las intenciones y de la avaricia del príncipe y de la bruja que la tiene cautiva y decida escaparse por su cuenta para vivir la vida en libertad haciendo lo que más le gusta.

A través de estos ejemplos de reescrituras de diferentes cuentos tradicionales se puede observar que en muchas ocasiones los autores actuales tratan de transmitir a los lectores que, al igual que los hombres, las mujeres pueden resolver sus propios conflictos, tomar sus propias decisiones, enfrentarse a los peligros, etc. Es decir, intentan, de alguna manera, actualizar o normalizar el papel de la mujer, acabando así con ciertos estereotipos sexistas.

### **3.5. Cambio de género**

Con intenciones similares a las de las reescrituras del apartado anterior, existen versiones de los cuentos populares donde se produce un cambio en el género de los protagonistas. De esta forma, se pretende transmitir a los receptores que el género no marca ni cómo debemos ser, ni qué conducta debemos seguir. En resumen, pretenden transmitir valores como la igualdad y el respeto.

Un ejemplo son las versiones que se encuentran recogidas en la guía *Siete rompecuentos para siete noches*, elaborada por Marisa Rebolledo Deschamps con la colaboración del Equipo Ágora (2009). Entre las siete historias que forman la guía, destaca *El príncipe Ceniciento* por ser una versión de uno de los cuentos tradicionales más conocidos.

La historia de *El príncipe Ceniciento* se centra en el reparto de las tareas domésticas, que en la mayoría de cuentos tradicionales, como en la propia historia de *La Cenicienta*, se le atribuyen a la mujer. En este relato, en cambio, le toca por sorteo realizar las tareas domésticas a Ceniciento durante un tiempo. Éste las lleva a cabo encantando, pero el tener que hacer todas las tareas él solo le impide tener tiempo de ocio. Al ver a Ceniciento, la familia entiende que la persona que se dedica a hacer las tareas del hogar

además de ir al trabajo o a la escuela no dispone de tiempo para sí misma, y por ello acaban repartiéndose las tareas entre todos, hombres y mujeres.

Babette Cole (1990) reescribe también la historia de *La Cenicienta* por medio de un cambio de género en su particular *El príncipe Ceniciento*. En esta versión modernizada del cuento, el príncipe Ceniciento, que no tiene apariencia de príncipe, ya que es bajito, pecososo, sucio y delgado, se encarga de las labores del hogar mientras sus hermanos, fuertes y peludos, se van de fiesta con las princesas. Como en el cuento tradicional, aparece un hada que le concede sus deseos, o, mejor dicho, lo intenta. Ceniciento es transformado en un orangután, grande y peludo y se dirige a la fiesta. En esta versión, es la princesa la que se “enamora” de Ceniciento e inicia una búsqueda para encontrarle y casarse con él.

Otra obra que cambia el género de los personajes es *El bello durmiente* de Antonio Rodríguez Almodóvar (1987). En esta historia, es la princesa quien sale en busca del bello durmiente al enterarse de su historia por medio de una canción y la que vive las aventuras.

Gracias a estas reescrituras donde los protagonistas masculinos realizan actividades que, hasta la fecha, se les solían atribuir únicamente a las mujeres y viceversa, se transmite al público infantil los valores de igualdad y respeto por los que se lucha en la actualidad.

### **3.6. Modernización de la historia**

Para hacer más atractivas o más cercanas las historias tradicionales a los niños y niñas actuales, se han producido, a lo largo de las últimas décadas, numerosas reescrituras donde la historia se desarrolla en una época actual, incluyendo en ellas, entre otras cosas, objetos y acciones propias de hoy en día e inexistentes en las versiones tradicionales.

*Doña cabra y sus siete cabritillos*, de Tony Ross (2007), es buen ejemplo de esta modernización. Mientras que en la versión de los hermanos Grimm el lobo trata de engañar a los cabritillos usando productos típicos y naturales, como yeso o harina, para transformar su voz y sus patas y hacerse pasar por su madre, en la versión modernizada de Tony Ross, el lobo decide acudir a donde una profesora de música para que le enseñe

a poner voz musical o a donde un pintor para que le colorea las patas de color blanco. Además, gracias a las ilustraciones, el receptor puede corroborar que la historia sucede en la actualidad, ya que la ropa y los objetos que acompañan a los personajes no desentonan en la época actual.

Otro ejemplo de esta reescritura es el del cuento *Pulgarcito* de Cayo Martínez y Patricia Metola (2012). En esta versión, los autores acercan el cuento al público actual modificando, entre otras cosas, el contexto. En ella, Pulgarcito es víctima de “bullying” en el colegio por parte de siete hermanas ogros, campeonas de ballet-lucha y capaces de leer al revés, que no dudan en insultarle o en robarle el bocadillo cada día. Más tarde, Pulgarcito y sus hermanos se adentran en el bosque, donde se desarrolla la historia, siguiendo un globo y no abandonados por sus padres, como sucede en la versión de Perrault (1697) o en la de los hermanos Grimm (1812).

La obra *Cuentos clásicos para chicas modernas* que Lucía Etxebarria publica en 2013 y donde actualiza diversos cuentos populares, es otra muestra clara de modernización. En ella, entre otras historias, los lectores pueden encontrarse a una Bella Durmiente que ha caído en el sueño profundo al electrocutarse con una guitarra eléctrica, a un lobo punk que se ha tragado a Caperucita negra pero que la expulsa tras escuchar las canciones de Justin Bieber que toca un joven guitarrista con la intención de liberarla, o a una Blancanieves que supuestamente ha fallecido tras la inhalación del peróxido utilizado para hacerle las mechas de su nuevo look.

Mediante estas reescrituras los autores consiguen acercar la historia a la actualidad, posibilitando de esta manera que los niños y niñas se sientan más identificados con ellas y sus protagonistas e incluso se muestren más interesados.

#### **4. Conclusiones**

El trabajo realizado permite concluir que las reescrituras de los cuentos populares son una práctica habitual que favorece la riqueza de la Literatura Infantil y Juvenil actual y que influye en cómo reciben los niños y niñas de hoy en día estos cuentos. Es decir, los infantes actuales reciben los cuentos tradicionales, pero no en sus primeras versiones escritas, sino transformadas de distintas maneras según las intenciones del autor.

Después de realizar el análisis y tras leer numerosos cuentos populares y distintas reescrituras de estos, se puede decir que las transformaciones que se pueden llegar a producir en estas obras son innumerables. En este trabajo, debido a las limitaciones del mismo, se destacan simplemente seis de las prácticas más habituales en las reescrituras, quedando de esta forma sin analizar otras prácticas observadas, como por ejemplo, la mezcla de personajes de cuentos populares en marcos narrativos nuevos.

Las reescrituras de cuentos populares se producen con diferentes objetivos, pero en general destacan o son más frecuentes aquellas que se realizan con la intención de acercar el cuento tradicional a los infantes mediante la adecuación del contenido que se considera inapropiado para ellos, las que partiendo de un cuento popular concreto y suponiendo que los lectores lo conocen crean una historia diferente y original que logra, entre otras cosas, sorprenderles, como por ejemplo *Caperucita Roja y otras historias perversas*, ya mencionada y analizada en el trabajo, y aquellas que se llevan a cabo con la intención de fomentar, mediante su lectura, unos valores determinados o tratar temas de preocupación e interés social, como por ejemplo, la igualdad de género.

Tras el análisis se podría decir que prácticamente todos los cuentos tradicionales más conocidos han sido objeto de diversas reescrituras y que, independientemente del objetivo con el que se produzcan, existe la tendencia a eliminar, suavizar y edulcorar tanto las escenas que en la actualidad se consideran crueles o inadecuadas, como los finales negativos de las obras.

Los cuentos son, además, un recurso habitual en la educación actual, sobre todo, en la etapa de Educación Infantil, donde se comienza con el proceso de lecto-escritura y se inicia a los niños en la literatura. De hecho, en el propio curriculum de Educación Infantil de la CAPV queda reflejada su importancia al afirmar que, en el segundo ciclo de esta etapa, “los cuentos infantiles, junto a las narraciones y diálogos generados por los niños y niñas, suponen el eje y motor del proceso de desarrollo y de aprendizaje” (Decreto 237/2015: 31). Por este motivo, por las posibilidades didácticas que ofrecen y por el entretenimiento que suponen para los niños y niñas, es interesante la utilización en las aulas de los cuentos tradicionales o de alguna de sus reelaboraciones más fieles como base para después poder disfrutar y aprovechar las diferentes reescrituras de estos cuentos, ya que, como se ha comprobado, partiendo de una misma historia y conociendo la historia tradicional, las reescrituras no solo pueden llegar a sorprender a los lectores



al modificar la historia que conocen, sino que, a través de ellas, se les puede ofrecer diversos puntos de vista, diferentes aprendizajes, o transmitir determinadas ideas y valores de una forma amena y enriquecedora.

## 5. Referencias bibliográficas

### 5.1. Bibliografía primaria

- Arciniegas, T. (2003). *Caperucita Roja y otras historias perversas*. Panamericana Editorial.
- Basile, G. (2006). *Pentamerón: El cuento de los cuentos*. Madrid: Siruela. (trad. de *Pentamerone. Lo cunto de li cunti*. Napoles, 1634-1636).
- Cole, B. (1990). *El príncipe Ceniciento*. Barcelona: Destino.
- Dahl, R. (2008). *Cuentos en verso para niños perversos*. Madrid: Alfaguara.
- Deschamps Rebolledo, M. (2011). *Siete rompecuentos para siete noches-Guía didáctica para una educación no sexista dirigida a madres y padres*. Gobierno de Cantabria.
- Etxebarria, L. (2013). *Cuentos clásicos para chicas modernas*. Barcelona: Noguer y Caralt.
- Garner, J.F. (1995). *Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona: Circe.
- Garner, J.F. (1996). *MÁS cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona: Circe.
- Halliwell, J.O. (1886). *The Nursery Rhymes of England*. Londres: Frederick Warne & Co.
- Leray, M. (2009). *Una Caperucita roja*. Barcelona: Océano travesía.
- López Salamero, N. (2009). *La Cenicienta que no quería comer perdices*. Barcelona: Planeta.
- Martínez, C.y Metola, P. (2012). *Pulgarcito*. Madrid: Narval.
- Rodríguez Almodóvar, A. (1987). *El bello durmiente*. Sevilla: Algaida.
- Ross, T. (2007). *Doña Cabra y sus siete cabritillos*. Madrid: Anaya.
- Trivizas, E. (2009). *Los tres lobitos y el cochinillo feroz*. Barcelona: Ekaré.
- VV.AA. (1997). *Mil años de cuentos*. Madrid: Edelvives.

### 5.2. Bibliografía secundaria

- Aarne, A. y Thompson, S. (1995). *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki: Finnish Academy of Science.

- Aranda Aguilar, J.C. (2015). Sobre el cuento: orígenes, concepto y evolución. *Visor revista literaria*, 4, 10-20.
- Bortolussi, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.
- Cerrillo, P.C. (2001). Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil. En P.C. Cerrillo y J. García Padrino (coords.), *Literatura infantil en el siglo XXI* (pp. 82-92). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cerrillo, P.C., Larrañaga, E. y Yubero, S. (2002). *Libros, lectores y mediadores: la formación de los hábitos lectores como proceso de aprendizaje*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cervera, J. (2001). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis.
- Decreto 237/2015, de 22 de diciembre, por el que se establece el currículo de Educación Infantil y se implanta en la Comunidad Autónoma del País Vasco, publicado en el BOPV del viernes, 15 de enero de 2016. Recuperado de <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/2016/01/1600142a.pdf>
- Domínguez Pérez, M. (2008). *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela.
- López Soler, D. (2007). *Literatura infantil y juvenil: Ensayos críticos y fichas bibliográficas de autores nacionales*. Montevideo: Waslala.
- Luna Alonso, A. (2001). Aspectos culturales y traducción. La tradición literaria. En D. Pujante González, E. Real ramos, D. Jiménez Plaza y A. Cortijo Talavera (coords.), *Écrire, traduire et représenter la fête* (pp. 779-790). Universidad de Valencia.
- Mínguez, X. (2015). Una definición altamente problemática: La literatura infantil y juvenil y sus ámbitos de estudio. *Lenguaje y textos*, 40, 95-104.
- Mínguez, X. (2012). La definición de la LIJ desde el paradigma de la didáctica de la lengua y la literatura. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 10, 87-105.
- Moreno Verdulla, A. (1998). *Literatura infantil: introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Pascua Febles, I. (1999). La adaptación dentro de la traducción de la literatura infantil. *Vector Plus: miscelánea científico-cultural*, 13, 36-47.
- Sotomayor Sáez, M. V. (2005). Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias. *Revista de Educación*, vol. Extra 1, 217-238.

- Stojanovic, R. (2012). *Traducción de la literatura infantil y juvenil: Un análisis comparativo de la traducción al español de la colección de cuentos "Heksen en zo" de Annie M.G. Schmidt* (Tesis doctoral). Universidad de Utrecht.
- Van Coillie, J (2006). Character names in translation: A functional approach. En J. Van Coillie y W.P. Verschueren (eds.), *Children's literature in translation: Challenges and strategies* (pp. 124-128). Manchester: St Jerome Publishing.
- Zipes, J. (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. New Jersey: Princeton University Press.