

Recibido / Received: 30/05/2021
Aceptado / Accepted: 09/09/2021

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.07>

Para citar este artículo / To cite this article:

Fernández San Emeterio, Gerardo. (2022) “Una traducción multimodal de cuentos tradicionales: texto, ilustración y contraseñas culturales en El Hematocrítico.” En: Valero Cuadra, Pino; Gisela Marcelo Wirnitzer & Nuria Pérez Vicente (eds.) 2022. *Traducción e intermedialidad en literatura infantil y juvenil (LIJ): orígenes, evolución y nuevas tendencias / Translation and intermediality in children's and young adults' literature: origins, development and new trends*. *MonTI* 14, pp. 210-232.

UNA TRADUCCIÓN MULTIMODAL DE CUENTOS TRADICIONALES: TEXTO, ILUSTRACIÓN Y CONTRASEÑAS CULTURALES EN EL HEMATOCRÍTICO¹

A MULTIMODAL TRANSLATION OF FOLKTALES: TEXT, ILLUSTRATION AND CULTURAL COUNTERSIGNS IN EL HEMATOCRÍTICO

GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO

gerarfer@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid / Grupo ELLI

Resumen

Las versiones de los cuentos tradicionales pueden entenderse como sucesivas traducciones de los arquetipos que subyacen a ellos. En el caso de los cuentos firmados por El Hematocrítico, esta traducción se da en un doble plano –el del texto y el de la ilustración–, y surge del diálogo entre ambos aspectos. En este estudio veremos la relación que se establece entre los dos, tanto desde el punto de vista narrativo como

-
1. Este trabajo forma parte del Proyecto Innova Docentia 2021 nº 440, “Reescritura y reciclaje de cuentos tradicionales. Recopilación de materiales para una página web”, dirigido por el profesor Gerardo Fernández San Emeterio, de la UCM. Este proyecto Innova Docentia se inscribe, a su vez, en el trabajo del Proyecto de Investigación “REC-LIT. Reciclajes culturales: transliteraturas en la era postdigital”; Referencia RTI2018-094607-B-I00; (MCI/AEI/FEDER, UE), IP: Miriam Llamas Ubieta, también de la UCM.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

del descriptivo. Por otra parte, a lo largo de los seis años que separan el primero, y el quinto y último de esta serie de cuentos, este diálogo avanza desde una visión atemporal del mundo hasta una visión postdigital (o hiperdigital). Junto con ello, encontramos contraseñas culturales destinadas en buena medida a mediadores en la lectura infantil, que muestran la transformación del imaginario colectivo tras años de interacción de los medios audiovisuales con la lectura.

Palabras clave: Cuentos tradicionales. Traducción multimodalidad. Literatura infantil y juvenil. El Hematocrítico.

Abstract

Folktales versions can be understood as successive translations of archetypes underlying them. In the case of El Hematocrítico's stories, this translation happens in a double sense: that of the text and that of the illustration. In the dialogue of both aspects emerges the whole sense of the story. In this paper, we will analyze the connection between both of them in a narrative sense, but in the descriptive one as well. On the other side, these stories have been published between 2014 and 2020, which makes the dialog go from a timeless view of the world to another one clearly marked by a postdigital (or hiperdigital) culture. Besides of this, but connected with it, we find in these stories some cultural countersigns devoted mostly to adults intermediating in children's reading. They show collective worldview transformation after years of interaction between reading and mass media.

Keywords: Folktales. Multimodal translation. Children's and young readers' literature. El Hematocrítico.

1. Introducción

Los cuentos que nos van a ocupar en las próximas páginas aparecen firmados por El Hematocrítico, seudónimo tras el que se oculta el autor coruñés Miguel López, maestro en Educación Infantil que ejerce en el colegio de las Esclavas de su ciudad natal, y que mantiene actividad como bloguero y comentarista en redes sociales como Twitter o Instagram, de donde procede el seudónimo con el que firma hasta la actualidad y tras el que se ocultó hasta que la popularidad de sus cuentos le llevó a mostrarse. Los cuentos son, hasta la fecha, *Feliz Feroz* (2014,) *Agente Ricitos* (2016), *El Lobo con botas* (2018), *Rapunzel con piojos* (2019), *Excelentísima Caperucita* (2020) y *Menudo cabritillo* (2021). A finales de 2020, los tres primeros, acompañados

por algunos paratextos como cartas introductorias o recetas de cocina, han aparecido en un volumen titulado *El bosque de los cuentos*. En ellos, el autor ha contado con la colaboración de dos ilustradores: Alberto Vázquez, para los tres primeros títulos, y Mar Villar para los tres últimos. Paralelamente, el autor ha comenzado la publicación de otras series de trabajos como *Leyendas del recreo*, *Max burbuja* o *Hematitos*, todos ellos de carácter muy diferente a los que nos ocupa.

Lo que ha acabado siendo el conjunto de *Cuentos del bosque* aparece como un título aislado en 2014 (*Feliz Feroz*) y se ha ido constituyendo título a título. Frente a la frecuente escritura de sagas planeadas, el autor que nos ocupa parece haber optado por una estrategia “en marcha”, marcada por el factor sorpresa (entrevista en *El Progreso*) para la que se aprovecha de su cercanía al público infantil.

Hasta la fecha ha evitado “la publicación de clones al rebufo del éxito” (Lluch 2007). Muy al contrario, *El Hematocrítico* despliega una gran capacidad de crear historias a partir de personajes y situaciones de los cuentos tradicionales. En cada caso, el planteamiento narrativo es diferente, sin que llegue a la versión paródica de la historia hasta el cuarto (*Rapunzel con piojos*); aun así, la parodia da lugar a una historia nueva. No sucederá lo mismo con *Menudo cabritillo* (2021), en la que, finalmente, el autor sí recurre a una versión modernizada de *Los siete cabritillos*. En el resto de los casos, las historias surgen del choque de la materia de los cuentos tradicionales con diferentes aspectos de la vida actual.

La finalidad de este artículo es analizar la relación entre texto e ilustración en el desarrollo de los planos narrativo y descriptivo de cada uno de estos cuentos. Voy a estudiar la interrelación entre texto e ilustración en estos cuentos porque ambos constituyen dos aspectos de la misma obra y suponen dos tipos de aprendizaje para el lector infantil.

Por otra parte, los autores del texto y las ilustraciones van modificando la relación a medida que los cuentos tienen argumentos más complejos y profundos, y parecen destinarse a niños más mayores. Ello va a afectar tanto a aspectos narrativos como descriptivos, que irán haciéndose más complejos de cuento en cuento.

Junto a ello, la escritura avanza hacia el entorno postdigital (o hiperdigital), aspecto éste que se analizará en el último apartado.

2. Las versiones de los cuentos como traducciones

2.1. Los cuentos tradicionales como base literaria y cultural

Uno de los aspectos más interesantes de los cuentos que vamos a estudiar es que los autores han recurrido a ellos para elaborar productos nuevos, pensados para niños de a partir de 6 años (*Feliz Feroz*) e incluso mayores de dicha edad, aunque en los títulos siguientes no se recomiende edad mínima de lectura por parte de la editorial. Los cuentos tradicionales, material en permanente renovación, se caracterizan por su labilidad y su resiliencia. Si “nuestra vida cotidiana está penetrada de remisiones y de referencias a los cuentos” (Pisanty 1995: 9), aspecto desarrollado posteriormente por otros autores (Frank 2010; Zipes 2012), más allá todavía, han sido reivindicados como memoria colectiva universal (Buckert, en Zipes 2012: 33), calificada de “texto infinito” y de “proyecto histórico de la humanidad” (Rodríguez Almodóvar 2004: 25). Dicho estudioso afirma que “bajo la apariencia de caos” subyacen en ellos “unos patrones, unas estructuras que les dan cohesión y permiten, al mismo tiempo, la diversidad; esto es, una gramática” (Rodríguez Almodóvar 2004: 25).

Esta “gramática” se basaría en una serie de funciones (Propp 1981) o “motifemas” (Buckert, en Zipes 2012: 33) y unos arquetipos (Jung 2002) que repetiría la especie humana cada vez que busca “contarse”. Sobre ellos se superpondrían, como elementos metafóricos, los motivos analizados por Aarne, Thompson y Uther. Todo esto entronca, por otra parte, con que “el placer de narrar y el goce de escuchar relatos son tan intrínsecos al ser humano como imprescindibles para su felicidad” (García Carcedo 2020: 15). Este “contarse” de nuestra especie se realiza en versiones absolutamente personales. Como destacó Ayala (1984: 54):

A partir de las fantasías que inspiran los juegos infantiles y las ensoñaciones adolescentes [...], nuestras vidas están movidas por un proyecto al que cada cual procura conformarse [...], proyecto que establece la dirección de todos nuestros actos significativos y que determina hasta nuestra misma postura física.

Tal vez por todo ello, desde el conde Gozzi en el siglo XVIII, determinados autores como Polti (2018) o, en su huella, Balló y Pérez (2006) se han referido a la existencia de una serie limitada de argumentos teatrales –y

cinematográficos— que los humanos iríamos plasmando en obras literarias orales o escritas, y que serían “patrimonio intangible” (Prat Ferrer s.a.: 7 y ss.) y que, sin embargo, consideramos nuevas y personales. En este sentido considero traducciones las versiones de los cuentos tradicionales, toda vez que vierten de una en otra lengua (lo que implica una visión del mundo), a partir de un sistema de arquetipos y funciones que se mantienen. Son las que Zipes (2012: 15) considera que “surgen de las disposiciones biológicas y culturales de los seres humanos”.

Por lo tanto, la interrelación entre las versiones orales —predominantes durante siglos— y escritas generó a lo largo del tiempo una serie inabarcable de variantes creativas, tal y como los humanos creamos innumerables enunciados a partir de un conjunto limitado de signos.

A pesar de todo lo anterior, la relación entre oralidad y escritura se modificó profundamente a lo largo del siglo XIX, probablemente a causa de la difusión internacional de la recopilación de los hermanos Grimm. Su traducción (en el sentido literal, pero también en el que le doy al término en este trabajo) “helped establish folklore as a field for serious academic inquiry” (Tehrani 2013: 1). Es decir, fue una traducción, en el sentido habitual del término, la que modificó la forma en que se generaban estas traducciones culturales que se llevaban a cabo sobre cuentos oídos-leídos-contados. Con todo, estas traducciones no estuvieron exentas de cambios (García Carcedo 2020: 182), de modo que referirnos a ellas no es sino hacerlo a una serie de formulaciones adaptadas a diferentes lenguas y culturas.

Además, en este proceso los cuentos se empezaron a considerar como algo preferentemente escrito y casi exclusivamente infantil (Shavit 1989), consideración en la que nos encontramos a día de hoy:

La sociedad occidental contemporánea suele cometer el error de considerar a los niños los únicos destinatarios de los cuentos, una equivocación que ha llevado a los adaptadores a simplificar y vaciar los relatos de su riqueza originaria (García Carcedo 2020:15).

Los dos verbos utilizados por la profesora García Carcedo (“simplificar y vaciar”) definen buena parte de las versiones que, en los formatos más diversos, encontramos de estos cuentos. Con frecuencia, en ellas, además de seguir al pie de la letra los textos de Charles Perrault o los mencionados hermanos Grimm, se busca desactivar su lado más oscuro, lado que, como imagen del

ser humano que son (Colomer 1996; Hanán Díaz 2020), no puede dejar de aparecer en ellos. Con todo, ya señaló Rodari que la “descodificación” del cuento “no se produce según leyes iguales para todos, sino según leyes privadas, personalísimas” (Rodari 1973: 158). Es decir, al escuchar, leer o ver un cuento, cada uno lo traducimos desde esa versión a nuestra visión del mundo personal. Es decir, llevaríamos a cabo una actualización de esa gramática universal que Zipes explica con la metáfora de la ballena (2012: 59) como símbolo de esa labilidad y resiliencia señaladas al comienzo de este trabajo.

Esto es lo que va a llevar a cabo El Hematocrítico, bien que utilizando la parodia como elemento fundamental de su traducción. La parodia se caracteriza por ser una “imitación burlesca” (DRAE) y su venerable antigüedad ya fue destacada por Genette (1982: 19-20); más todavía: Rodari (1973) resaltó hace ya años cómo los niños tendían a practicarla sobre la literatura infantil a medida que crecían. Como confirma García Carcedo (2018), este mecanismo ayuda a avanzar desde los cuentos tradicionales hacia la literatura adulta por varios caminos. De ellos, el autor que nos ocupa utiliza dos: el diálogo con la ilustración (lo multimodal) y la inclusión de contraseñas culturales. De esta forma, la labilidad y resiliencia de los cuentos permiten que se utilicen de forma casi continua (“añejo vino en odres nuevos”, según parafraseo Menéndez y Pelayo el texto bíblico) en nuevas traducciones.

2.2. *Lo multimodal y su extensión a la narrativa infantil y juvenil*

Durante la segunda mitad del siglo XX, estas traducciones de los cuentos se han visto influidas por el avance experimental de lo audiovisual y del entorno multimodal (Zipes 2012: 14), definido como aquel en el que “las opciones no se dan solamente en el plano del lenguaje verbal sino simultáneamente junto con otros sistemas de opciones que se realizan junto con él” (Martín Menéndez 2012: 64).

En este sentido, el álbum ilustrado se presenta como un producto multimodal básico, “soporte híbrido que mantiene recursos de la literatura y la imagen clásica, a la vez que incorpora una sucesión temporal compartida con los medios audiovisuales” (Lapeña Gallego 2013: 87). Su evolución ha dado lugar a productos como los cuentos que nos ocupan en los que podemos hablar de un “formato álbum”, aunque su extensión no nos permita

considerarlos como tales, si bien comparten con ellos la relación de “conjunto armónico” (Hoster & Lobato 2007: 120) o de “cuerpo único” (García Padrino 2004: 74) de texto e ilustración que lo caracteriza. Recordemos que Barbara Bader ha llegado a caracterizarlo como “obra de arte” (en Senís 2014: 116).

Esta sensación de unidad permite que la narración se vaya haciendo más y más compleja desde hace ya algunos años. Fuera del caso que vamos a estudiar, ejemplos como *El pueblo durmiente* (2017), en el que Rebecca Dautremer lleva a cabo una versión de *La bella durmiente* en la que asistimos a dos planos narrativos simultáneos, marcados con dos procedimientos de ilustración muy diferentes, o la *Blancanieves* de los hermanos Grimm, ilustrada por Iban Barrenetxea (2019), en la que la ilustración acoge –en paralelo– la historia del cazador una vez que desaparece de la trama del cuento. Otro caso reciente sería la colección de cuentos *Siete caperucitas y un cuento con lobo* (2016), de Carles Cano (Fernández San Emeterio 2019), en la que texto e ilustración presentan un diálogo que construye la totalidad del texto, texto artístico ya y no solo literario.

En los cuentos de El Hematocrítico, como en los de la colección de Cano recién mencionada, la ilustración sirve de puente hacia un esquema narrativo más complejo del que permitiría solo el texto. Esto plantea un reto en el campo de la educación, dado que permite traducir la imagen a texto, invirtiendo la tendencia mayoritaria, basada en la imagen.

3. Los cuentos de El Hematocrítico

En el caso de los cuentos firmados por El Hematocrítico, la traducción surge del diálogo entre texto e ilustración, que va a irse modificando en cada uno de los seis títulos analizados.

3.1. ¿Cómo escribe el autor?

El autor juega con versiones escritas y audiovisuales de los cuentos tradicionales, es decir, la tradición oral no se tiene en cuenta. La sensación que transmite en ellos es la de que funciones y personajes se utilizan como los muñecos de una caja de juguetes con las que se crean historias nuevas. Esta forma de trabajar se relaciona directamente con el juego infantil tal y como viera Rodari (1973: 219-228) en “Juegos en el pinar”, pero también

con el fondo metafórico de dichas funciones y personajes que, a través de la parodia, se enfrentan al que sería su uso esperado dentro de la gramática de los cuentos. El propio Rodari hizo hincapié en el cambio de uso, que vengo considerando traducción: “de lo sacro a lo profano, del rito al juego: ése es el trayecto recorrido por no pocos productos humanos a lo largo de las eras y los modelos culturales” (Rodari 2017: 120). Dicho de otro modo, los cuentos que procedían de una explicación del mundo acaban sirviendo para la creación de nuevas historias, y lo hacen sin perder su esencia.

Se trata de versiones muy personales en las que el componente lúdico no deja de lado propuestas relacionadas con valores actuales. Si “como todos los productos culturales, la literatura infantil no está exenta de ideología” (Hanán Díaz 2020: 11), el autor propone situaciones extrapolables a la realidad más cotidiana, relacionadas con la afirmación personal, la filantropía y el compromiso social. De esta forma, nos encontraremos con la voluntad de encontrar un camino propio (*Feliz Feroz*, *Rapunzel con piojos* y *Menudo cabritillo*) o por confiar en uno mismo a pesar de la imagen que de uno puedan tener los demás (*Agente Ricitos*), pero también ponerse en guardia frente al consumismo y las redes sociales (*El Lobo con botas*) o confiar en las posibilidades de la acción colectiva (*Excelentísima Caperucita*).

Todo ello aparece, además, como consecuencia lógica de los actos de los protagonistas, que rompen con los arquetipos en los que se basan, sin que sea preciso recurrir a una moraleja explícita que deshiciera o aminorara el aspecto lúdico. Es lo que se ha caracterizado como “el efecto irrisorio que produce [...] modificar lo esperable” (Cañadas García 2020: 26).

3.2. *El trabajo a partir de la ilustración*

Desde estas nuevas historias, la presencia de elementos narrativos y descriptivos en la ilustración permite un trabajo con el lector infantil que lleve a la ampliación de su capacidad lingüística, además de a su “alfabetización visual”. Se trata precisamente de “información extra, no estrictamente necesaria para comprender la historia” (Colomer 2002: 19) pero que, sin duda, la complementa y puede servir de acicate a la expresión del lector infantil.

3.2.1 *La ilustración como elemento narrativo*

El primer grupo, en diferente número según el título y casi siempre a doble página (porque “la primacía de la doble página sobre la página simple para llamar la atención del lector sobre una escena concreta en la cual hay que detenerse más tiempo” –Lapeña Gallego 2013: 88–) presentan un salto temporal (similar al resumen en la narrativa para jóvenes y adultos).

Así, en *Feliz Feroz* van a marcar el cambio de secuencia narrativa: vemos al Lobo y al Lobito aullando sobre dos cimas (pp. 18-19) porque el Lobo quiere probar la potencia sonora de su sobrino para iniciar su educación como lobo, una vez abandonado el terreno acogedor del hogar. A continuación (pp. 22-23) aparece un prado en el que los conejos recogen y comen zanahorias, y pescan; mientras, los dos lobos acechan: “¡Mira este prado! ¡Ahora! ¡Vamos, ataca! ¡Lléname la barriga!”, dice el Lobo, a lo que el Lobito responde: “¡Qué zanahorias más sabrosas! ¡Y esos tréboles tienen una pinta deliciosa!” (p. 24).

Así, las dos primeras ilustraciones a doble página muestran los caracteres del Lobo y el Lobito, mientras que desde la tercera se introducen los cuentos en los que el Lobo Feroz tiene un papel destacado: *Capercita Roja*, *Los tres cerditos* y *Los siete cabritillos*. Por ellos pasarán tío y sobrino. Sin embargo, el paso por *Los siete cabritillos*, sin que los protagonistas lleguen a aparecer, hará que esta estructura se rompa: la ilustración toma la parte principal del relato (pp. 53-54) para mostrar la resolución inmediata del conflicto y el paso del tiempo, en tanto que en 60-61 nos encontramos ya con el cierre de la historia.

Agente Ricitos caracteriza a su protagonista (una niña cotilla y responsable) antes por la imagen que por las palabras: cuando los osos la despiertan queriéndole dar un susto, la ilustración a doble página (pp. 16-17) nos muestra que esta Ricitos de pelo alzado (un posible guiño al cardado de Dolly Parton) no es la dulce niña del cuento decimonónico, sino alguien muy segura de sí misma. Basta ver la expresión de su pupila –aparece de perfil– para saber que su respuesta, en la página siguiente, va a ser enérgica: “¡Vamos a ver! –exclamó Ricitos–. ¿Qué escándalo es éste? ¿Vosotros creéis que se puede dar un susto así a alguien que está durmiendo? ¡Para que me dé un ataque, vamos!” (p. 18).

Como en *Feliz Feroz*, la ilustración a doble página sirve para introducir nuevas secciones narrativas, como cuando, junto con el lector, Ricitos entra en la casa de los Siete Enanitos (pp. 28-29) y registra el armario mientras Blancanieves y sus siete amigos, situados detrás de ella, la miran con enfado.

En esta nueva sección, la acción se va a expresar más con la imagen que con el texto (limitado a lo esencial y a detalles anecdóticos, aunque sin duda divertidos). Ricitos consigue que Blancanieves no caiga en el engaño de la madrastra, más aún, que la policía del bosque venga a detenerla (pp. 36-37), como si en una secuencia de cine asistiéramos a la detención. Insisto en el uso de la primera del plural porque los autores juegan aquí con la anticipación de lo que los pequeños lectores conocen ya: antes de que los personajes aparezcan, las señas incluidas en la ilustración permiten saber de quién se trata y trabajar la inferencia.

Por otra parte, las dos páginas 36 y 37 abren una nueva secuencia: Ricitos empieza a librar a los protagonistas de los cuentos de sus peligros (Hänsel y Gretel, los primeros) y esto hace que la policía le ofrezca trabajar con ellos. Ricitos lo rechaza, pero tiene una idea que se materializa, de nuevo, en dos ilustraciones (pp. 48-49) aparentemente inconexas: el Lobo, convertido en sastre, toma medidas a Ricitos y, a página seguida, un flautista marcha hacia un precipicio seguido por unos niños (nuevo caso de inferencia). Solo en la página 50 veremos a Ricitos vestida de superheroína, interponiéndose en el camino del Flautista para entretenerle mientras llega la policía (pp. 52-53) a detenerlo (“¡Quieto, estás detenido! ¡Tira la flauta al suelo!”). Es decir, las dos ilustraciones suponen un cambio de secuencia, a la vez que dejan en suspenso la acción, que se resolverá, ya iniciada la siguiente secuencia, cuando Ricitos facilite la detención del Flautista.

Más adelante, las ilustraciones van a volver al carácter de resumen narrativo, al mostrarnos los progresos de Ricitos en su lucha contra “los malos” y conducir rápidamente a un final en el que la vemos vigilando el bosque, cejijunta siempre, desde lo alto de un árbol. Antes, podemos ver un resumen (literal esta vez) de sus hazañas en el tablón de anuncios de la comisaría: “Flautista detenido intentando secuestro masivo”, “Atraco frustrado a la Pastelería Feroz”, “El alcalde nombra a Ricitos de Oro hija predilecta del bosque” (p. 54).

A partir de *El Lobo con botas*, el papel de la ilustración va a ser distinto, tanto por la función narrativa como por la propia disposición en la página: en 10-11 y 18-19, la ilustración ocupa las dos páginas, pero comparte espacio con el texto (más amplio y elaborado que en los dos cuentos anteriores).

Sin embargo, en las páginas 16 y 17 encontramos una sola ilustración con dos escenas en las que el Lobo localiza unas botas como las del Gato y se las ofrece a su sobrino. No se trata de un resumen, sino de un episodio completo que, como en el desenlace de *Feliz Feroz*, carece de texto. Sí encontramos, en cambio, una función de resumen en 40-41, cuando el Lobo convierte su sastrería en una tienda de marca del Gato con Botas, ante el disgusto de Lobito, que contempla la escena desde el tejado, con gesto de disgusto. Sin embargo, el proceso por el que el Lobo consigue que el Gato pose, engañado, con los productos que el Lobo le regala (pp. 32-39) muestra un balance entre ambos componentes en el que las reacciones del Gato ante los regalos del Lobo se encomiendan a la ilustración, en tanto que lo puramente narrativo se mantiene en el texto.

Esta ilustración deja, además, como sucedió en *Agente Ricitos*, en suspenso la acción para trasladarla al palacio del Gato, en el que interrumpen unos soldados “¡Su Gateza! [...] ¡Un gigante está causando destrozos en el reino!” (p. 42). En este caso el cambio en la narración introduce la segunda parte o “secuencia” del cuento (Rodríguez Almodóvar 1983: 26), ésa que, según el mencionado estudioso, está frecuentemente perdida, pero que conservamos en casos como *La bella durmiente* de Perrault.

Esta segunda parte va a tomar como base la función IX de Propp (“se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir”, Propp 1981: 47), habitual también en los libros de caballerías, con los que el mundo de los cuentos tiene tantas similitudes. Quiero destacar este aspecto, porque eso va a ser justamente lo que le suceda al Gato: acude a acabar con el gigante, pero sus fans (encabezados por los Tres Cerditos), le piden que les firme la “camiseta oficial”, que se vende en la “tienda oficial del Gato con Botas” (p. 49), que es, claro está, la del Lobo Feroz.

Cuando el Gato conoce la situación, se olvida de su misión e irrumpe en la tienda donde, después de discutir, llega a un acuerdo con el Lobo. La ilustración (pp. 44 y 45) muestra cómo el Gato se pone en marcha a cumplir

su misión. En este momento nos encontramos con una organización de página similar al cómic, tal y como apareció ya en *Feliz Feroz* y en *Agente Ricitos*: cuatro pequeñas ilustraciones, que esta vez están acompañadas por cuatro textos breves, lo que nos lleva a un referente más antiguo: el pliego de aleluyas.

Sin embargo, mientras, Lobito ya ha detenido al gigante y lo ha apresado gracias a una de sus tartas, con la que le provoca hambre (y después, sueño). En esta secuencia narrativa (pp. 59-63) texto e ilustración van a intercarse y a complementarse especialmente: al texto en el que el Lobito cuenta cómo se ha adelantado al Gato acompaña una ilustración con efecto de sol poniente (sombras alargadas) que subraya la tristeza del personaje, a la vez que muestra el chasco del Lobo y el Gato. El elemento descriptivo, e incluso subjetivo, de la luz de atardecer se intercala con facilidad en el discurso preferentemente narrativo de estas ilustraciones.

En *Rapunzel con piojos* la complejidad del texto se hace mayor, por lo que el trabajo de intercalar las ilustraciones también se complica. Para empezar, la doble página completa, además de marcar secuencias narrativas, enmarcan la acción, como una sustitución gráfica de las fórmulas de apertura y cierre de los cuentos. Interesa sobre todo el cierre (pp. 66-67), donde el texto presenta la fórmula de cierre, pero, a la vez, deja el final abierto: “Y colorín, colorado, Rapunzel se ha desparasitado. Vencidos y derrotados, los terribles piojos... ¿Se marcharon? Oh...” La imagen es la de tres contenedores de basura al pie de la torre. De ellos sale el pelo que Rapunzel se ha cortado y, de éste, saltan los piojos que invaden al perro del Flautista, a Lobito, al Gato con Botas y a Ricitos, vestida de superheroína. Con ello, la imagen permite prolongar la historia más allá de la fórmula e incluso imaginar una continuación.

En el resto de este cuento, salvo las ilustraciones de Villa Piojo (la ciudad que construyen los piojos en la cabeza de Rapunzel), a las que me referiré en el apartado de las ilustraciones descriptivas, la ilustración va a tener un papel de acompañante narrativo. Esto permitirá introducir la presencia de guiños de carácter cultural, como veremos más adelante.

La misma idea de poner la ilustración al servicio de la complejidad narrativa la encontramos en *Excelentísima Caperucita*. En la fórmula de apertura encontramos una dicotomía entre la ilustración (un castillo con sus almenas rojas como las del viejo *Exín Castillos* en un jardín verde y bajo un cielo

encapotado) y el texto que aparece sobre ella: “En un castillo muy siniestro, una madrastra muy malvada hablaba con su espejo” (p. 10). Más allá de las nubes, nada hace pensar en lo siniestro a la vista de ese castillo de juguete. En la página siguiente, la Madrastra y su espejo (presentado como una *tablet* con un ayudante de voz) están discutiendo. Este inicio requiere un lector mucho más maduro, ya que la escena va a quedar en suspenso cuando la atención de ambos se dirige hacia un personaje nuevo en el bosque, un personaje “tapado” que está “visitando a un cerdito” (p. 12) y que va a ser quien nos lleve a la trama principal del cuento, sin que el espejo vuelva a aparecer hasta cerca del final de la historia (p. 57 en adelante), en un juego “en anillo” que precisa de cierta experiencia lectora: veremos al Espejito convertido en servicio de información que, en la última página, nos ofrece una receta saludable de perdices de las *101 recetas de cocina para ser feliz*, de Lobito, en versión *ebook*.

Volviendo a la “figura misteriosa” que visita la inmobiliaria de los Tres Cerditos en busca de “una buena casa para estar a gusto y descansar” (p. 14), pues acaba de jubilarse, la ilustración (p. 15) nos muestra una vestidura oriental de la que cae, inconfundible, la lámpara de Aladino. El cerdito (vestido con un jersey de cuello alto y sentado a una mesa de oficina, con ordenador, agenda y bote de lápices, muestra su asombro: “¡Oiga, señor! Que se le ha caído...OSTRAAAAAS” (p. 14). El juego entre el mundo de los cuentos y el contemporáneo actualiza los arquetipos sin hacerles perder su contenido histórico, gracias a la cuidada presentación de cada uno de los personajes. Así, vemos el parque al que se dirige el cerdito (pp. 16-17) a sus dos hermanos junto con Caperucita, Lobito, Garbancito, Cenicienta, que bebe de una lata, Gretel que lee un libro, y Hänsel, que peina a una muñeca en la que reconocemos a Rapunzel.

En el resto del cuento, el texto prima sobre la ilustración, al menos en lo que a narración se refiere.

En cuanto a *Menudo cabritillo*, la primacía del texto continúa en lo que es una versión gamberra de *Los tres cerditos* y *Los siete cabritillos*. La ilustración se limita a completar la narración en tres momentos: cuando el Lobo sube por la chimenea para intentar atrapar a los cerditos y cae en la olla de agua hirviendo, cuando tiene que hacer una piscina para los cabritillos (en esta versión se ríen de él e incluso el pequeño lo califica de “*pringao*”, p. 35) y en

el extraño final abierto (como en *Rapunzel con piojos*) en el que el cabritillo, convertido en policía, ha comprado la casa vecina a la del ya domesticado lobo un ciudadano respetable y una buena persona; bueno, animal (animal *apersonado*)”, p. 12) y hace que se le caiga la taza de té (las ilustraciones solo muestran unos ojos muy abiertos y la taza rota en el suelo), mientras el texto aclara que este cuento “no ha acabado” (p. 68).

3.2.2. *La ilustración como elemento descriptivo*

Lo cierto es que toda imagen, aunque prime en ella la función narrativa, incluye elementos descriptivos que el lector infantil puede extraer con facilidad. Sin embargo, la función descriptiva se va a ir separando de lo narrativo a medida que los cuentos se compliquen y precisen de más texto para su comprensión.

En el conjunto de estos cuentos, llama la atención la evolución que sufre el espacio en el que se desarrollan, “el bosque”. Este “contramundo” (Zipes 2012: 45) que se supone inherente al cuento tradicional se va a sustituir por una ambientación marcadamente moderna, no ya por las implicaciones del texto, sino por la fijación (Jover 2007: 48-49) de la imagen. Si en *Feliz Feroz* el Lobo y su hermana hablan por un teléfono fijo, rojo, que recuerda a determinados modelos de los años setenta, mientras el bosque es espeso y cerrado, y los caseríos que se ven a lo lejos presentan los clásicos tejados rojos, a dos aguas, en *Agente Ricitos*, el bosque empieza a delimitarse desde las guardas, que lo sitúan en una península rodeada por el mar, como un espacio en el que se van a desarrollar todos los cuentos que aparecen en la trama: *Los tres osos*, *Blancanieves*, *Hänsel y Gretel*, *Alí Babá*, *Los tres cerditos* y *Caperucita Roja*, así como la sastrería del Lobo Feroz. Con ello, el bosque empieza a tener una existencia física, marcada por elementos actuales, como la presencia de la policía del bosque con coches y uniformes muy similares a los de la Guardia Civil. Esto acerca el cuento a la vida española actual, tanto o más que la forma de expresarse de Ricitos.

Con todo, el bosque va a seguir siendo el bosque, amenazador por la noche, cuando Hänsel y Gretel deambulan por él, mientras los árboles parecen moverse para atraparles (p. 39). También la casita de la bruja va a tener un aspecto tradicional (pp. 40 y 41), incluso la sastrería del señor Lobo (p.

48), en la que no faltan la cinta métrica, el espejo oval, ni la máquina de coser de hace cien años. Con el mismo aspecto va a aparecer este personaje en *El Lobo con botas* (pp. 12 y 16-17). En todos estos casos la ilustración sustituye completamente los aspectos descriptivos del texto, que se limita a lo narrativo.

El espacio del bosque va a tener poca importancia en *Rapunzel con piojos*, pues la historia pasa toda ella dentro de la torre en la que vive la protagonista. Sin embargo, hay tres ilustraciones que muestran Villa Piojo, la ciudad que construyen los piojos en la cabeza de Rapunzel (pp. 32-33, 34-35, 42-43, 52-53 y 58-59). Aquí, en lo que es un segundo plano narrativo que apenas tiene parte en la trama principal, aparece un universo moderno, destinado a excitar la capacidad descriptiva de los jóvenes lectores: cada una de las ilustraciones de Mar Villar invita a detenerse en ella, a repasar sus detalles, incluso a inventar, a partir de ellas, las historias de una ciudad nueva, calcada de las actuales. El empleo del lenguaje visual para introducir una trama secundaria guía al lector en ciernes hacia las tramas secundarias y las historias intercaladas que encontramos en tantas obras narrativas destinadas a lectores formados (Colomer 2002: 38). Por otra parte, ligarán con la modernización del espacio del bosque los contenedores de basura que aparecen en la última ilustración, comentada ya por su papel narrativo.

En la misma línea va el trabajo de Mar Villar para *Excelentísima Caperucita*. En este caso, la menor necesidad de apoyar la narración permite que la ilustradora desarrolle una ambientación que incluya aspectos postdigitales como ordenadores, mientras que el espejo mágico de la madrastra toma el aspecto de una *tablet*.

Por otra parte, es en este título donde los personajes de los cuentos, que han ido interactuando de forma más y más libre en los títulos anteriores, se mezclan como salidos de la caja de los juguetes en un contramundo que hunde sus raíces, paradójicamente, en la actualidad más inmediata. Esto se va a evidenciar desde las guardas donde, como en *Agente Ricitos*, tenemos información relevante sobre el argumento: está formada con los carteles de los distintos partidos políticos que se van a presentar a las elecciones del bosque. Con ellos, los autores nos sitúan, antes de empezar, en un bosque muy distinto, casi más jungla de asfalto que bosque en sí. Así, los autores proponen una realidad para “niños mayores”, que concuerda con la mayor

dificultad narrativa y que coincide en edad, seguramente, con el alejamiento de los cuentos que señala Rodari (2012: 55) y que, como ha propuesto Pilar García Carcedo (2018), puede servir de puente hacia la literatura juvenil y adulta. Resulta interesante que este bosque urbanizado sirva de base a una visión subversiva del cuento: el espejo se independiza, el genio se jubila, la Madrastra y Caperucita acuden a elecciones, etc.; todas ellas opciones de la vida adulta.

Esto permite que la descripción discurra por otros derroteros: si en títulos anteriores habían reaparecido ya personajes de unos cuentos en otros (recordemos al Lobo reconvertido en sastre y tomando medidas a Ricitos para su traje de superheroína), en *Excelentísima Caperucita* (pp. 16-17) vemos en el parque a los cerditos junto con Caperucita, Lobito, Garbancito, Cenicienta, que bebe de una lata, Gretel que lee un libro, y Hänsel, que peina a una muñeca en la que reconocemos a Rapunzel.

Igualmente, a partir de la p. 28, cuando la campaña electoral del bosque reúne a los personajes, veremos curiosas agrupaciones en las que un dragón asoma por encima de la bruja con la manzana roja y, junto a ellos aparecen, entre otros, el padre de Rapunzel, Blancanieves (llamando la atención a los enanitos que juegan a su alrededor), Pinocho (que no procede sino indirectamente de los cuentos tradicionales) y animales de las fábulas, como la Liebre, la Tortuga y un buitre que recuerda a los que forman la guardia del Sheriff de Nottingham en la versión de *Robin Hood* de Disney. Con ello, los autores se meten de lleno en la parodia de los cuentos a la que me refería arriba y la que vengo comparando con una caja de juguetes.

En cuanto a *Menudo cabritillo*, la ilustración (y el texto) mantienen el nivel de vida contemporánea y urbana del título anterior. Así, las casas de los cerditos se califican de acuerdo a patrones adultos actuales que, obviamente, alcanzan un sentido burlesco al aparecer en este contexto: la casa de paja del primer cerdito es “arquitectura ecológica responsable” (p. 14) según su constructor, mientras que la de piedra es descrita por el narrador, a la vez que nos la muestra una ilustración:

La casa de piedra del hermano mayor era otra cosa. No era ecológica, ni reciclable, ni sostenible. Tampoco era particularmente responsable, pero era de piedra. Esa cosa tan dura de la que están hechos los castillos y las

iglesias, y todos los edificios antiguos. Aguanta la lluvia, los cañonazos y también los soplidos de los lobos feroces (p. 16).

Se trata del primer caso de duplicación en toda la serie de cuentos.

Del mismo modo, el aspecto de los cabritillos (uno con gafas rojas y otro con la gorra hacia atrás) mantienen un aspecto contemporáneo que contrasta con el del Lobo, pintado con pantalones de leopardo, chupa de cuero y peinado *punk* de los años ochenta.

Además de en la creación del espacio, el uso de la ilustración con fines descriptivos se encuentra en detalles ya mencionados como la presentación de Ricitos (pp. 16-17) o las reacciones del Gato cuando el Lobo le regala nuevos accesorios (pp. 32-39), así como (pp. 59-63) cuando Lobito detiene al gigante.

4. Actualizando la visión del mundo: la presencia de contraseñas culturales y de lo postdigital en estos cuentos

Como hemos visto, durante los seis años en los que se han escrito y publicado estas traducciones de los cuentos tradicionales que son los cuentos de El Hematocrítico, el diálogo entre texto e ilustración avanza desde una visión del mundo moderna, pero atemporal (podría situarse entre los años setenta y los noventa sin ningún problema), hasta otra visión contemporánea en la que se da entrada a lo postdigital o hiperdigital.² La sensación es la de que los autores se dirigen a un público de cada vez más edad y, por ello, abarcan aspectos relacionadas con la vida adulta que precisan de referencias más actuales. Esto se va a plasmar en la presencia de contraseñas culturales y de aspectos postdigitales.

4.1. Contraseñas culturales: el concepto de nostalgia de Svetlana Boym

Destinadas aparentemente a mediadores en la lectura infantil, estas contraseñas muestran la transformación del imaginario colectivo tras años de interacción de los medios audiovisuales con la lectura. Su introducción supone

2. El término “hiperdigital” fue propuesto (Freixas *et al.* 2016: 109) y tiene, para mí, la ventaja de evitar el prefijo “pre-“, que considero poco preciso, valga el exceso de “pres”, en este caso.

no solo un guiño hacia el mediador adulto (Cámara Aguilera 2019), sino, dentro de la que Boym (2020) llama “nostalgia reflexiva” (“reflexive nostalgia”), tender un puente del ayer hacia el mañana y mostrar aspectos de un ayer no muy lejano a los niños que leen acompañados. Se trata de pequeños detalles que aparecen, sobre todo, en los tres últimos títulos, *Rapunzel con piojos*, *Excelentísima Caperucita* y *Menudo cabritillo*. Aparte queda la posible referencia al peinado de Dolly Parton en *Agente Ricitos*. En ellos la mayor complejidad de la trama relega la ilustración a un papel secundario, con frecuencia, literalmente, “ilustración” de la acción. Esto permite que se recreen en detalles como las referencias a las películas de Disney (*Blancanieves*, *Robin Hood*), presentes en *Rapunzel con piojos*, o en los carteles de propaganda electoral y en la referencia al *selfie* de los Oscar de 2014 (p. 35) cuando el Genio ve a los personajes que aguardan al otro lado de la mirilla en *Excelentísima Caperucita*. Un caso especial es la doble página 58-59 de *Rapunzel*, donde los piojos bailan al son de la melodía (cantable) que entona el Flautista. Al hacerlo, los parásitos adoptan diferentes estilos y vestimentas, desde el ballet clásico y el baile tradicional ruso, hasta el charleston, la conga, el rock o el *perreo*.

En el caso de *Menudo cabritillo*, serán tanto la ilustración como el texto quienes se hagan eco de estas contraseñas. Así, los cabritillos, burlándose del Lobo, no se limitan a decirle que la voz y la patita no son como las de su madre, sino que le piden “seis pasteles de nata y uno de chocolate [...] y siete zumos de piña” (p. 41), y más adelante, una consola (p. 46). Las ilustraciones se limitan a mostrar a los cabritillos riéndose a más no poder, mientras el Lobo tiene que ir a conseguir lo que le han pedido.

Este tipo de contraseñas permiten la introducción de los más jóvenes en un imaginario colectivo que lleva los cuentos hasta la actualidad más cercana y conectan con el afán ya señalado por parodiar el cuento conocido como forma de apoyarse en él para desarrollar un intertexto personal.

4.2. *La presencia de lo postdigital*

Va a ser tangencial y progresiva: lo postdigital nunca va a tener una función estructural en estos cuentos. Sin embargo, a partir de *El Lobo con botas* van a ir apareciendo, a medida que la ambientación se acerque al mundo actual. De

hecho, en el cuento mencionado va a ser el efecto de las redes sociales sobre los niños del bosque lo que centre la crítica (porque lo es) al consumismo y a la publicidad engañosa. Tras *Rapunzel con piojos*, donde el mundo actual de Villa Piojo carece de aspectos postdigitales –y eso no me parece casual–, la función vicaria de la ilustración, en lo que a la narración se refiere, va a permitir la presencia de guiños de carácter cultural, como el que se hace a la *Blancanieves* de Disney cuando ésta se presente a lavar el pelo a Rapunzel rodeada de animales y cantando como en la película (pp. 41) o a la conocida canción de Garbancito en la vieja versión radiofónica de los *Cuentos del abuelo* que emitiera en tiempos la Cadena SER (p. 49).

Con todo, va a ser en *Excelentísima Caperucita y Menudo cabritillo* donde se desplieguen y se normalice, como sucede en el día a día de los niños españoles, el uso de ordenadores, consolas y *tablets*. Tampoco creo casual el que la tecnología alcance su papel real al mismo tiempo que se empiezan a tratar temas sociales de actualidad, como el riesgo de la sobreexposición a las redes sociales o la importancia de la vida pública.

5. Conclusiones

Los cuentos tradicionales se caracterizan por su carácter lúbil y resiliente, que les ha permitido adaptarse a los cambios políticos, sociales y culturales. En la actualidad, obras como las que nos ocupan han incorporado, a través de la multimodalidad, elementos de la vida cotidiana.

En estos cinco cuentos, El Hematocrítico y sus ilustradores llevan a cabo una traducción de los cuentos tradicionales que resulta en seis historias nuevas y cercanas a la sensibilidad actual. Para ello, en primer lugar, el autor trata las funciones y a los personajes de los cuentos en los que se basa como material preexistente con el que fabricar historias nuevas: la parodia.

Su carácter lúdico no excluye la preocupación por acercar a los lectores infantiles a la realidad, tratando al niño como al adulto que será. De esta forma, el contramundo que suponen los cuentos tradicionales se articula en un espacio cada vez más contemporáneo, urbano y, dentro de lo posible, realista.

En este proceso, la ilustración va a servir para ampliar el texto, ya sea de forma narrativa o descriptiva. A medida que la dificultad del texto vaya

creciendo, la ilustración tendrá menos componentes narrativos y más descriptivos, a la vez que podrá plantear una ambientación contemporánea en la que encontraremos referencias audiovisuales de diferente procedencia. En los dos últimos cuentos, las contraseñas introducen también elementos postdigitales que acercan más, si cabe, el mundo de los cuentos al de la vida actual.

Referencias bibliográficas

- AYALA, Francisco. (1984) *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Crítica.
- BALLÓ, Jordi & Xavier Pérez. (2006) *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- BOYM Svetlana. (2021) "Nostalgia." <<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>>
- CÁMARA AGUILERA, Elvira. (2019) *Traducciones, adaptaciones y doble destinatario en literatura infantil y juvenil*. Berlin: Peter Lang.
- CANO, Carles. (2016) *Siete caperucitas y un cuento con lobo*, ilustraciones de Emilio Uberuaga. Madrid: Anaya.
- CAÑADAS GARCÍA, Teresa. (2020) "El cuento tradicional y su percepción actual." *Educación y futuro* 42, pp. 15-35.
- COLOMER, Teresa. (1999) *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- DAUTREMER, Rebecca. (2017) *El pueblo durmiente*. Zaragoza: Edelvives.
- EL HEMATOCRÍTICO. (2014) *Feliz Feroz*. Ilustraciones de Alberto Vázquez. Madrid: Anaya.
- EL HEMATOCRÍTICO. (2016) *Agente Ricitos*. Ilustraciones de Alberto Vázquez. Madrid: Anaya.
- EL HEMATOCRÍTICO. (2018) *El Lobo con botas*. Ilustraciones de Alberto Vázquez. Madrid: Anaya.
- EL HEMATOCRÍTICO. (2019) *Rapunzel con piojos*. Ilustraciones de Mar Villar. Madrid: Anaya.
- EL HEMATOCRÍTICO. (2020) *Excelentísima Caperucita*. Ilustraciones de Mar Villar. Madrid: Anaya.
- EL HEMATOCRÍTICO. (2020) *El bosque de los cuentos*. Ilustraciones de Alberto Vázquez. Madrid: Anaya.

- EL HEMATOCRÍTICO. (2021) *Menudo cabritillo*. Ilustraciones de Mar Villar. Madrid: Anaya.
- FEIXA, Carles; Ariadna Fernández-Planells & Mónica Figueras-Maz. (2016) "Generación Hashtag. Los movimientos juveniles en la era de la web social." *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 14:1, pp. 107-120.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo. (2019) "Caperucita en la obra de Carles Cano." *CLIJ* 292, pp. 18-27.
- FRANK, Arthur. (2010) *Letting Stories Breathe. A Socio-Narratology*. Chicago: University of Chicago Press.
- GARCÍA CARCEDO, Pilar. (2018) "Otros cuentos tradicionales y sus orígenes. Propuesta didáctica para las aulas de Secundaria." *Letra* 15 8. Versión electrónica: <<http://www.letra15.es/repositorio/L15-08/L15-08-12-Pilar-Garcia-Carcedo-Otros-cuentos-tradicionales-y-sus-or%C3%ADgenes.pdf>>. Consulta: 25/05/2021.
- GARCÍA CARCEDO, Pilar. (2020) *Entre brujas y dragones. Travesía comparativa por los cuentos tradicionales del mundo*. Madrid: Verbum.
- GARCÍA PADRINO, Jaime. (2004) *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- GENETTE, Gerard. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- GRIMM, Jakob & Wilhelm Grimm. (2019) *Blancanieves*. Ilustraciones de Iban Barrenetxea. Madrid: Nórdica.
- HANÁN DÍAZ, Fanuel. (2020) *Sombras, censuras y tabús en los libros infantiles*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- HOSTER, Beatriz & María José Lobato. (2007) "Iniciación a la competencia literaria y artística a través del álbum ilustrado." *Lenguaje y Textos* 26, pp. 119-134.
- JOVER, Guadalupe. (2007) *Un mundo por leer. Educación, adolescentes y literatura*. Barcelona: Octaedro.
- JUNG, Carl Gustav. (2002 [1974]) *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. En: *Obra completa*. Madrid: Trotta, vol. 9/1.
- LAPEÑA GALLEGO, Gloria. (2013) "Intencionalidad estética y narrativa de la doble página en el álbum ilustrado." *AILIJ* 11, pp. 81-92.
- LLUCH, Gemma. (2003) *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- MARTÍN MENÉNDEZ, Salvio. (2012) "Multimodalidad y estrategias discursivas: un abordaje metodológico." *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* 12:1, pp. 57-73. Versión electrónica: <<http://dx.doi.org/10.35956/v.12.n1.2012.p.57-73>>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1953) *Romancero Hispánico*. En: *Obras Completas*. Madrid: Espasa-Calpe, vols. 9 y 10.
- PRAT FERRER, Juan José. (s.a.) *Grandes relatos de la humanidad: el pensamiento mítico*. Documento inédito. Versión electrónica: <https://www.academia.edu/3654895/El_pensamiento_m%C3%ADtico_Libro_de_texto?auto=download>. Consulta: 25/09/2021.
- PISANTY, Valentina. (1995 [1993]) *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós.
- POLTI, Georges. (2018 [1895]) *Las 36 situaciones dramáticas posibles*. S.l.: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- PROPP, Vladimir. (1981 [1928]) *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RODARI, Gianni. (1973) *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de crear historias*. Madrid: Booket.
- RODARI, Gianni. (2017) *Reflexiones sobre educación para profesores, padres y niños*. Barcelona: Blackie Books.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. (2004) *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- SENÍS, Juan. (2014) "El álbum ilustrado como agente de educación artístico-literaria y de género el caso de *Mamá*, de Mariana Ruíz Johnson." *Dossiers feministes* 19, pp. 115-133.
- SHAVIT, Zohar. (1989) "The concept of childhood and children's folktales: test case- *Little Red Riding Hood*." En: Dundes, Alan (ed.) 1989. *Little Red Riding Hood. A casebook*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 129-158.
- TEHRANI, Jamshid, J. (2013) "The Phylogeny of Little Red Riding Hood." *PLOS ONE* 8:11, e78871. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871>>
- ZIPES, Jack. (2014) *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, ha trabajado también para las universidades de California y de Toulouse-Jean Jaurés. En la actualidad es Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Didáctica de las Lenguas, las Artes y la Educación Física en la Facultad de Educación-Centro de Formación del Profesorado de la UCM. Pertenece al Grupo ELLI (Educación Literaria y Literatura Infantil), que dirige Begoña Regueiro en la misma facultad. Su investigación abarca diferentes aspectos de la literatura española entre el Siglo de Oro y el siglo XX, especialmente en la relación entre música y texto en el teatro. Desde su incorporación a la Facultad de Educación, ha redirigido su trayectoria investigadora hacia la literatura infantil y la educación literaria. Durante el curso 2020-2021, dirigió el proyecto Innova Docentia 2021 nº 440, “Reescritura y reciclaje de cuentos tradicionales. Recopilación de materiales para una página web”.

GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO has a PhD in Spanish Philology by Universidad Complutense de Madrid. He has also taught at California University and Université de Toulouse-Jean Jaurés. At present, he holds a position as Profesor Contratado Doctor at the Department of Language Didactics, Arts and Physical Education in the Faculty of Education, UCM. He belongs to ELLI research group, lead by Prof. Begoña Regueiro as main researcher. His research covers different aspects of Spanish literature that spans from the 16th to the 20th century, mainly focusing on the connection between words and music. Since he established himself in the Faculty of Education, he adapted his research to literature for children and literary education. During the course 2020-2021, he directed the project Innova Docentia, 440, “Reescritura y reciclaje de cuentos tradicionales. Recopilación de materiales para una página web”.