

Heterogeneidad e interdisciplinariedad en los enfoques contemporáneos anglosajones acerca del relato maravilloso

Sergio Etkin

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

setkin@arnet.com.ar

Greta Gamondes

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

gretagamondes@gmail.com

Flavia Krause

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

fkrause8@gmail.com

Resumen

La producción teórica dentro del campo de la LIJ se despliega con vigor contemporáneamente en los distintos planos de la actividad científica a través de libros y revistas especializadas, eventos y nuevas asociaciones fuertemente legitimadas. Estos estudios, que dan a la literatura infantil una visibilidad académica inédita, presentan una amplia interdisciplinariedad y heterogeneidad de enfoques, natural dada la efervescencia misma de su actual desarrollo. Para establecer coincidencias básicas en estas propuestas, que tienden a contextualizar históricamente los fenómenos literarios y a interpretarlos en función del entorno cultural donde emergen, relevaremos algunos de sus enfoques prototípicos dentro de los propuestos en las últimas dos décadas por académicos de universidades inglesas, norteamericanas y canadienses. Nos interesaremos por la forma en que dirigen una nueva mirada sobre los cuentos tradicionales, específicamente los cuentos de hadas o maravillosos surgidos a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. El análisis comparativo de obras relevantes dentro del campo, las de Thacker y Webb (2002), Nodelman (2008), Beckett (2009) y Zipes (2011), ha revelado una serie de coincidencias, entre las que destacamos la consideración de los cuentos de hadas como un *momento originario* para la literatura infantil con el cual las otras etapas de su evolución entran en diálogo y establecen tanto *continuidades* como *rupturas*; el carácter *crossover* que se aprecia en esta literatura, en su momento fundante lo mismo que en su estado contemporáneo, el cual apela a un recepción que no está rígidamente determinada en términos ni de edad ni temáticos; la presencia de ciertas *ambivalencias genéricas* propias del momento originario, en el que se mezclan la *fábula* moralizante con el *cuento de hadas*, y del estado actual de la literatura infantil, que suele recurrir a las *hibridaciones genéricas*.

Abstract

The field of literature for children has been highly productive in recent years both in terms of theory and criticism, as evidenced by an increasing number of books and journals published, of conferences both at national and international level, and by the development of highly-renowned associations devoted to the area. All these initiatives, which have granted literature for children greater visibility in the academic world, are highly interdisciplinary and heterogeneous in their approach, which is only natural, given the effervescence of their current stage of development. In order to establish points of convergence between these approaches, which tend to ground their interpretation of literary phenomena on the analysis of their socio-historical context of production, we will go over some of the most prototypical

examples of studies produced by members of English, American and Canadian universities in the last two decades. Our main focus will be on how these works provide new perspectives on traditional tales, particularly on fairy tales dating from the end of the seventeenth to the beginning of the eighteenth centuries. A comparative analysis of relevant works from the field such as those of Thacker and Webb (2002), Nodelman (2008), Beckett (2009) and Zipes (2011) will reveal a series of coincidences, among which we highlight the argument that considers fairy tales as the foundational stage in the history of children's literature, with which the later stages of its evolution will relate to dialogically and establish both continuities and ruptures. Given their *crossover* character, fairy tales –both at their foundational and fractured/contemporary stage–, appeal to an audience that is hardly clear-cut in terms of age or themes. Fairy tales at their foundational stage present an inherent ambivalence in genre, as the boundaries between moralizing fable and fairy tale are blurred; and such ambivalence is also present in contemporary works of literature for children, which often resort to cross-genres.

La producción teórica dentro del campo de la LIJ se despliega con vigor contemporáneamente en los distintos planos de la actividad científica a través de libros y revistas especializadas, eventos y nuevas asociaciones fuertemente legitimadas. Estos estudios, que dan a la literatura infantil una visibilidad académica inédita, presentan una amplia interdisciplinaria y heterogeneidad de enfoques, natural dada la efervescencia misma de su actual desarrollo. Para establecer coincidencias básicas en estas propuestas, que tienden a contextualizar históricamente los fenómenos literarios y a interpretarlos en función del entorno cultural donde emergen, relevaremos algunos de sus enfoques prototípicos dentro de los propuestos en las últimas dos décadas por académicos de universidades inglesas, norteamericanas y canadienses. Nos interesaremos por la forma en que dirigen una nueva mirada sobre los cuentos tradicionales, específicamente los cuentos de hadas o maravillosos surgidos a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Partimos de la obra de Thacker y Webb (2002), y su planteo de la recuperación, en la segunda mitad del siglo XIX, de los cuentos de hadas y, en general, de un lenguaje de fantasía y ensoñación para hablarles a los niños frente a la tendencia que la precede, orientada hacia las historias moralistas con énfasis evangélico. Ello implicó el viraje de una representación del destinatario que lo apreciaba como un pecador innato al que se debía aleccionar –o como una *tabula rasa* sobre la cual escribir–, a su visión romántica que, si bien no deja de pensar la literatura como herramienta educativa y moral, cree en la intensa sensibilidad de los niños, que los inclinaría naturalmente a conectarse en forma libre con las verdades superiores y lo sublime. Las autoras sostienen que, por sus *raíces orales*, los cuentos de hadas resultaron un modelo útil para hablarle, a través de la narración, a un auditorio que sumaba también adultos, a los que podía captar igualmente al ofrecerles recuperar la sensibilidad infantil. La naturaleza participativa de la narrativa oral, conjugando actitudes democráticas con desarrollos más imaginativos, sirvió, de acuerdo con las autoras, para corregir el paternalismo autoritario de los textos instruccionales, desvelado por controlar a ese destinatario discoló, si bien unos textos no sustituyen a los otros, sino que se desarrollan hibridaciones.¹ Subsisten igualmente zonas de tensión: se recomiendan los cuentos de hadas para los niños más acomodados pero para los más pobres, la de textos religiosos, por ejemplo. En el penúltimo capítulo del libro se

¹ Más precisamente, según este enfoque, una voz narrativa más generosa puede tener buenos efectos en el texto instruccional tanto como una escenografía de fantasía puede usarse con propósitos didácticos.

analizan el *Clockwork* (1997) de Pullman y *The Stinky Cheese Man* (1993) de Scieszka y Smith, como cuentos de hadas en su forma posmoderna. El primero se ve como una metaficción que combina el género del cuento de hadas, con su lector pasivo, y la ficción detectivesca, en el que es activo en busca de resolver enigmas, y desarrolla una crítica moral, con reminiscencias de las novelas omniscientes decimonónicas, a la sociedad y al capitalismo occidental contemporáneos y su modelo mecanicista deshumanizado. Mientras que la obra de Scieszka y Smith se toma como *reflexión paródica posmoderna* sobre las convenciones que acepta el lector en relación con el libro ilustrado como artefacto y el cuento de hadas como género, a través de volverlas obvias. Durante el análisis, se hace referencia a que mientras “los personajes de los cuentos de hadas son simples, corporizan una posición y valores morales a los que se asocian fácilmente y se elaboran más por sus acciones que por sus palabras”, en este libro se crean personajes más complejos. Su narrador toma el libro como un objeto físico y, por ende, disipa, tanto en el texto como en las imágenes, cualquier forma de sentimentalidad o mística sobre la producción artística, contrapuesto a la irrealidad y la imaginación romántica de las convenciones del género del cuento de hadas a lo Andersen. Se remarca que lo propio de este texto es su

humor divertido, ingenioso y paródico, basado en la intertextualidad, y en réplicas astutas y juegos de palabras, que exigen un lector inteligente que lo interprete, rasgos incompatibles con los propios de los cuentos de hadas tradicionales,² como también lo es el diálogo narrativo que se abre al comienzo, reaparece intermitentemente por el texto e involucra a los demás personajes y al narrador mismo.

Su realismo racional, lleno de ironía, apunta al polo opuesto al de lo mágico y lo ideal característicos de la fantasía del cuento de hadas, como el reverso carnavalesco de las transformaciones idealizadas y sublimes de Andersen.

Para Beckett (2009), en su libro dedicado a la ficción *crossover* como género, el segundo que estudiamos aquí, los cuentos de hadas, y la literatura folklórica en general, constituyen “una de las más antiguas y universales formas de literatura *crossover*”, una “reserva común cultural” (la frase es de Hannabuss), con su auditorio que incluía a la familia completa: “historias contadas a grupos compuestos por personas de todas las edades en las sociedades prealfabetizadas, anteriores a los libros impresos”.³ Es decir que el estudio de Beckett subraya las condiciones de la *recepción* de la LIJ: el hecho de que en ese momento fundacional, es el caso de los *Cuentos* de Perrault, estamos frente a relatos que se publican “sin ser adultos o infantiles” (2009: 2), sino que “van al encuentro de su destinatario propio”, en tanto que cuentos sofisticados adaptados para la corte de Luis XIV que al mismo tiempo apreciaban niños y jóvenes.⁴

² Para las autoras, “el discurso de Jack refleja un ingenio ágil y sus giros de frase se asocian antes con el diálogo callejero de New York o de Glasgow que con los cuentos de hadas de los hermanos Grimm” (2002: 159) [las traducciones son nuestras].

³ Según Beckett (2009: 4), estos textos infantiles, relegados como arcaicos a la biblioteca infantil, como las más antiguas mitologías europeas que tratan *acerca de cuestiones ontológicas esenciales*, hoy se revalidan como material apropiado para llegar a lectores de todas las edades, por lo cual la ficción *crossover* debe considerarse más que una nueva tendencia, una tradición antigua: “hoy adultos y chicos una vez más tienen un amplio cuerpo de literatura compartida que pueden discutir, si no alrededor del hogar, al menos alrededor de la mesa del comedor”.

⁴ Beckett (2009: 117s) agrega que el mismo Pullman compara sus obras con los cuentos de hadas al sostener que no busca escribir para una edad determinada, ya que como en ellos “si la

También de Tournier toma Beckett su referencia a la dimensión mítica de los textos infantiles como fundamental para explicar que resulten accesibles a lectores de todas las edades por sus “múltiples capas que apelan en un nivel a un niño y en otro, a un metafísico”.⁵ Beckett concluye que los *crossover* “ofrecen arquetipos que le hablan al subconsciente en formas que la ficción adulta no lo hace”, por lo cual los adultos reclaman hoy, como un derecho, poder participar de la lectura de los textos infantiles y se niegan a que mitos, leyendas, cuentos de hadas se confinen en la biblioteca infantil.⁶ Por último, Beckett (2009: 262), considerando determinados cruces entre cuentos de hadas como los de Perrault, los Grimm o Andersen y algunos textos infantiles contemporáneos, como los de Tournier y los de Gaiman, analiza, de su aspecto *temático*, el hecho de que los primeros “están llenos de crueldad, violencia y muerte, lo mismo que en Alicia o Peter Pan”, por lo cual el mismo Gaiman ha declarado que “no hay nada tan terrible o espantoso en *Coraline* que se compare con lo que se puede encontrar en ‘Hansel y Gretel’”, un hecho en absoluto preocupante, según él, ya que los “chicos son mucho mejores que los adultos para censurarse a sí mismos y hasta protegerse frente a materiales dañinos”, en un marco como el actual en que una ficción más “negra” compite con la desensibilización que provoca en los niños su consumo de los materiales violentos que les ofrecen abiertamente los *massmedia*.⁷

Tomamos ahora uno de los libros más recientes del canadiense Nodelman (2008), quien reflexiona sobre las propiedades de la LIJ como un campo dentro de la vida cultural ocupado por adultos que producen, venden, recomiendan y compran tales libros. El autor (2008: 206 y ss.) vincula *crossover* con cuentos tradicionales al entender que la LIJ consiste en implicar a la vez que ocultar tras su superficie de simplicidad la presencia de contenidos adultos complejos como su sombra o inconsciente de los que proclama carecer al tiempo que no dejan de merodearla, y a los que los niños en cierta medida acceden, clave, para él, del placer estético que proporciona.⁸ Los textos se basan en una imagen de la infancia como una versión reducida y protegida de ser humano, separado de los componentes peligrosos del mundo adulto que el niño no debe conocer, binarismo férreo de esta literatura que emerge de su *escena primal de producción*, con un adulto que tiene la misión de escribir para un destinatario infantil por lo que nunca deja de remitirse a su idea cultural de la infancia como diferente de la adultez. Al hacerlo, se crea, según el autor canadiense, la paradoja de que tales contenidos adultos también son protegidos en ese lugar oculto, lo cual espeja pero también socava ese puesto de la infancia dentro del mundo adulto que la abraza. La LIJ depende de su

historia se cuenta correctamente, el significado es implícito”, y cada niño y adulto lo descubrirá a su modo, según su respaldo de conocimientos.

⁵ Otro aspecto que le interesa a la autora son los *juicios de valor* que recibe la LIJ por contraste con la literatura adulta, y se apoya en Tournier para defender que los textos infantiles probablemente alcancen los picos más altos de la literatura mundial ya que, como señala el autor francés, “una obra sólo puede dirigirse a un público juvenil sólo si es perfecta” (2009: 4).

⁶ Destaca como ejemplos de autores *crossover* contemporáneos que escriben o ilustran cuentos de hadas a Wilde, al británico Tannith Lee, al francés Marcel Aymé y, entre los alemanes, a E. T. A. Hoffman y a la ilustradora Rotraut Susanne Berner.

⁷ En esta misma línea, Beckett (2009: 264) recuerda el punto de vista de Sendak, para quien los cuentos recopilados por los Grimm apelan a todas las edades porque tratan “acerca de la pura esencia de la vida –incesto, asesinato, madres locas, amor, sexo–”.

⁸ El autor (*ibíd.*) agrega, citando a Francelia Butler, que “la literatura que apela a este destinatario dual se eleva a un nivel más alto de sofisticación en su absoluta simplicidad”.

otra, la adulta, aunque la inversa no es válida, y por esto la primera va a la zaga de la segunda.⁹

En términos de *recepción*, Nodelman critica la postura de Shavit, quien afirma que Perrault destinó sus cuentos de hadas oficialmente a los niños, mientras que usaba lo infantil para permitirles a los intelectuales adultos disfrutar de los aspectos más sofisticados del texto, como si a la comprensión infantil solo le cupiera disfrutar de los personajes más deslucidos de estos cuentos: la historia de las actitudes hacia los niños en la época parece marcar otra cosa.¹⁰ Al referirse a los *pactos de lectura* con su auditorio que implican los relatos tradicionales, apunta, primero, que “las cosas ocurren de una manera diferente a como se dan normalmente en el mundo real”, por lo que comúnmente no lo espejan, tomándose en ellos los eventos extraños como ciertos, por lo que constituye un placer que proporcionan a sus lectores “la deliciosa pretensión de que no ocurre nada extraño, que así es como suceden las cosas” (2008: 10 y ss.).¹¹ Y considera también la *secuencialidad textual* al ver como típicas de los cuentos de hadas sus “descripciones mínimas, con pasajes que resumen rápida y vagamente acciones complejas para enfocarse en sus consecuencias, sin tanto interés por los detalles afectivos” que las rodean. A los *personajes* estereotípicos de los cuentos de hadas tradicionales, los caracteriza como *adultos aniñados*, que pueden, por caso, comunicarse con animales y hasta confundir sus identidades con ellos, ejemplificables con las chicas pasivamente inocentes pero casaderas, de “Cenicienta” o “La bella durmiente”, o con los jóvenes ingeniosos de cuentos de los Grimm como “El gato con botas” o “El pájaro de oro”.

Desde el punto de vista *genérico*, defiende que los cuentos de hadas, a través de su adopción en el siglo XIX como LIJ, “establecieron las líneas directrices para las características de los textos que se escriben actualmente para niños” (op. cit.: 48), sobre todo por la representación de que

sus jóvenes protagonistas logran lo que quieren no actuando por sí mismos sino confiando pasivamente o en el destino o en criaturas que los auxilian interponiendo recursos no racionales y alejados del sentido común, mientras quienes confían en sus conocimientos para controlar sus destinos fracasan.

Como estos cuentos folklóricos circulaban oralmente entre adultos, en especial pastores, antes de ser escritos como cuentos de hadas infantiles, “confirmaban tal vez la conveniencia de obedecer sin cuestionar a los poderes superiores, preservándose así las estructuras sociales bajo el mando de ricos y poderosos”. Más concretamente, Nodelman (2008: 81) considera que toda la LIJ enraíza en la tradición de la “ambivalente combinación” de dos tendencias opuestas: la del cuento de hadas con la fábula, caracterizado el primero como fantasía de

⁹ Para Nodelman, en realidad hay un único lector implícito en estos textos, sea niño o adulto, que se espera que experimente una doble aprehensión de los eventos descriptos, viéndolos o simultáneamente o por turnos en forma “infantil” y “no infantil”, siendo lo distintivo de esta circunstancia el hecho de que no se trata de elegir entre una u otra, sino de textos que son leídos por niños y adultos a partir de este enfoque dual.

¹⁰ En cambio, para Nodelman, estas historias intentaban acercar a niños y adultos la experiencia doble de ver inocentemente y simultáneamente ver a través de la inocencia siendo las dos cosas: audiencia “niña” y audiencia “adulta”.

¹¹ Como Beckett, Nodelman (2008: 150) considera que los cuentos folklóricos de la tradición oral no se restringían a audiencias de niños, sino que, al publicarse por primera vez, constituyeron una colección dirigida a adultos, y cita a Ellis y Zipes, para quienes los Grimm eligieron los relatos que pensaron más apropiados cuando entendieron que los niños eran un auditorio potencial.

cumplimiento de los propios deseos en la cual los personajes obtienen con felicidad lo que quieren, mientras que en la segunda se parte de personajes que son malos por querer lo que quieren, por lo que deben aprender del error en que incurren aun al lograr lo que desean.

El autor analiza diferentes *temas* que resultan centrales en la LIJ si bien rechaza (2008: 190) definirla a través de ellos dada su diversidad, desde el momento que *no tratan sólo lo que interesa a los niños*, y dependen de que los autores logren interpretar las preocupaciones infantiles, o bien a través de su observación, o como profecías autocumplidas (la niñez imaginada en estos libros como un medio a través del cual los niños reales aprenden cómo ser adecuadamente infantiles). En especial, (1) la *transición entre la infancia y la madurez*, que vuelve típico del cuento tradicional el movimiento triple (2008: 65) de “situarse en un hogar, tener que alejarse y finalmente regresar a una casa, diferente de la del comienzo”, por ejemplo, tras un casamiento, derrotero liberador respecto de la que primero oprimía, que conduce a que el joven héroe termine ocupando el lugar que detentaba al comienzo de la historia el adulto que lo encadenaba a su poder –estructuras rígidas de poder y sometimiento que también, en cierta medida, se cuestionan–. (2) La idea de *monstruosidad*, frente a la cual Nodelman (2008: 117 y ss.) compara *Donde viven los monstruos* con “Caperucita Roja” y nota que aun cuando los supuestos educativos y psicológicos de los ‘60 veían a la monstruosidad como contraproducente, el campo en el fondo nunca había perdido su interés por la violencia monstruosa, a través de una interferencia adulta que no dejaba de teorizar acerca de los horrores propios del mundo adulto mismo de los que hay que proteger al niño inocente, lo cual permitió que el tema se reinstale en él.¹²

Consideramos, finalmente, los enfoques de un autor especialmente influyente, como Zipes (2011), que desarrolla una explicación de las vicisitudes que han afrontado los cuentos folclóricos y maravillosos a lo largo de la historia, y de las transformaciones a las que se los ha ido sometiendo. Como señala en el título de su estudio, se trata de una *visión política* del análisis y es desde esta perspectiva que plantea el origen y la evolución los cuentos tradicionales:

El poder autónomo original de los cuentos folclóricos, su aura, que se ha desplazado a los cuentos maravillosos, era un poder social, pues aspiraban a celebrar la capacidad humana de transformar lo mundano en lo utópico, como parte de un proyecto comunitario. Hoy, este proyecto fantástico de impulsos utópicos ha quedado bajo el hechizo mágico de la producción de mercancías. (Zipes 2011: 13)

Zipes puntualiza que a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII muchos de los cuentos folclóricos se van fijando en la escritura y sufren en ese proceso distintas transformaciones: son suavizados, endulzados y manipulados ya que su forma original no satisfacía a la clase

¹² La tradición parece habilitar tres roles o posiciones en la historia: el niño amenazado, la fuerza que lo amenaza y la fuerza que lo salva –yo, ello y superyó en la interpretación freudiana–: en Sendak, el protagonista infantil puede llenar los tres roles, estrategia que permite reinstalar estos temas en una época en la que, *bajo la influencia del psicoanálisis y de Piaget, los escritores y educadores le abren espacio a la idea de que los monstruos de los que hay que protegerlo están dentro del niño, y a la de que los niños se enseñan a sí mismos lo que llegan a conocer ocupando posiciones tradicionalmente asignadas al adulto*. No descarta Nodelman reinterpretar en “Caperucita”, por ejemplo, el lobo como el propio salvajismo interno de la protagonista que le impidió seguir el consejo adulto, aunque también obtiene su salvación gracias a que el mismo bosque en el que se interna tiene, además de un lobo, al cazador que la protegerá. También relaciona con estas posibilidades interpretativas las versiones contemporáneas de “Caperucita” en las cuales la protagonista engaña al lobo.

dominante de los comienzos de la Ilustración. La capacidad que contenían de proyectar un mundo diferente, no porque lo hicieran verdaderamente sino porque permitían crearlos en forma utópica, es lo que más perturbaba a aquellos que los veían como subversivos de un orden racional. Una vez que se vuelven relatos escritos que no eran ya recreados y actualizados en el momento de su narración, van perdiendo la contextualización fuerte que poseían aquellos relatos orales.

Este procedimiento de descontextualización se mantiene y se va reforzando con el tiempo hasta nuestros días y responde a las expectativas de mantener un *statu quo* acorde a las sociedades industrializadas, a la permanencia de un sistema de producción capitalista que proyecta como determinante la fabricación de productos estandarizados. La visión pesimista del autor se traduce en afirmaciones como la que reproduce con citas del trabajo de Roger Sale titulado *Fairy Tales and After*: “Al menos en este siglo, los cuentos maravillosos han llegado a la gente únicamente a través de versiones tan modernizadas y trucas, que ya no se puede afirmar que lo que se conoce sean realmente cuentos maravillosos” (Zipes 2011: 28). Respaldo en las ideas de Benjamin acerca de la pérdida del aura en las obras de arte confrontada con su reproductibilidad técnica, entiende el autor inglés que

los cuentos folclóricos fueron reflejos autónomos tanto del comportamiento normativo real como del posible, y podían fortalecer los vínculos sociales o crear otros más viables. Su aura dependía de la medida en que fueran capaces de expresar las necesidades del grupo de gente que los cultivaba y los transformaba a través de una formación simbólica rica en imaginación. En muchos aspectos, el aura del cuento folclórico estaba ligada a una comunidad de intereses, que han permanecido desintegrados durante mucho tiempo en el mundo occidental. Hoy en día, el cuento folclórico como forma de arte oral ha perdido su aura y ha dejado lugar al cuento maravilloso escrito y a otras formas masivas de transmisión. (Zipes 2011: 29)

Consideraciones finales

Para concluir, puede notarse una serie de coincidencias entre las posturas reseñadas, que procuraremos sintetizar a continuación. (1) Aparece un consenso marcado, no sólo en estos textos, sino casi completamente generalizado acerca de que hay un *momento originario* para la literatura infantil con el cual las otras etapas de su evolución entran en diálogo y establecen, en esa medida, a la vez *continuidades y rupturas*. (2) También son compatibles los enfoques estudiados en cuanto a centrar tal vinculación histórica en determinados aspectos: por una parte, el carácter *crossover* de esta literatura, que tanto en su momento fundante como en su estado contemporáneo apela a un recepción que no está rígidamente determinada en términos de edad al mismo tiempo que convoca a participar del hecho literario a los más chicos como auditorio. Por otro lado, una indeterminación semejante se aprecia también en los trabajos analizados respecto de los *temas* que seleccionan los textos infantiles: “contenidos que no fueron antes ni son ahora los que responderían a cierto estereotipo de lo que interesaría espontáneamente a un niño”, sino que cada época y cada campo socio-cultural selecciona y somete a las reelaboraciones que considera oportunas tales materiales priorizando el punto de vista de lo que nos importa “en tanto que seres humanos que participamos de las expresiones artísticas”. (3) Se agregan ciertas *ambivalencias genéricas* que se presentan como propias tanto del momento originario, en el que se mezclan la *fábula* moralizante con el *cuento de hadas*, como del estado actual de la literatura infantil, que elige como un factor a la vez inestable y productivo las *hibridaciones* genéricas. Finalmente, (4) el texto infantil originario y contemporáneo es evaluado por los autores considerados unánimemente como *sofisticado*, en todos los niveles que supone la textualidad:

si el cruce y la ambigüedad de los espacios propicios para el encuentro del adulto y el niño a la hora de compartir una experiencia estética son rasgos definitorios de la literatura infantil, ellos se verán reflejados en los vaivenes y las compensaciones que la pueblan.

Así, la complejidad de un planteo irónico o paródico recibe el contrapeso de una estructura narrativa sumamente sencilla, una metáfora o un juego de palabras complicados pueden equilibrarse con personajes aniñados, o un inteligente planteo metafísico se balanceará con un tono enunciativo que inspira más bien ternura, mientras que un tono sombrío y perturbador se volverá menos amargo a través de, por ejemplo, repeticiones rítmicamente invariables en otro plano de lo textual. Siendo tanto lo que está en juego en términos de las intenciones, los gustos o los intereses que trae cada generación al encuentro, situados en el plano discursivo, se desprende plausiblemente de ello que estos textos alcancen, en los momentos decisivos de su historia, el profundo nivel de complejidad, hibridación y síntesis que tienen para ofrecernos.

Bibliografía

- Beckett, Sandra. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. London-New York: Routledge, 2009.
- Hunt, Peter (ed.). *Literature for Children. Contemporary Criticism*. London-New York: Routledge, 1992.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Thacker, Deborah and Webb, Jean. *Introducing Children's Literature From Romanticism to Postmodernism*. New York and London: Routledge, 2002.
- Zipes, Jack. *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires: Lumen, 2001.