



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 49 - 1

Enero 2023 - Junio 2023

***Cuentos de la selva/Los cuentos de mi Tía Panchita:
escribir para la infancia, entre el regionalismo
y la transculturación***

Zhaorong Pan

Pan, Z. (2023). *Cuentos de la selva/Los cuentos de mi Tía Panchita: escribir para la infancia, entre el regionalismo y la transculturación*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49(1), e53523. doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i1.53523>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i1.53523>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Cuentos de la selva/Los cuentos de mi Tía Panchita: escribir para la infancia, entre el regionalismo y la transculturación

Cuentos de la selva/Los cuentos de mi Tía Panchita: Writing for Children, Between Regionalism and Transculturation

Zhaorong Pan

Universidad de Granada, Granada, España

panzhaorong@correo.ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-6784-4617>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i1.53523>

Recepción: 01-08-22

Aprobación: 07-10-22

RESUMEN

La noción de la transculturación narrativa fue postulada por el crítico uruguayo Ángel Rama y es frecuentemente utilizada en el ámbito de la crítica literaria. Sin embargo, hay pocos estudios que la entrelazan con la especificidad de la literatura para niños y niñas lectores. Este artículo, a través de la metodología de análisis textual, intenta mostrar cómo, sin renunciar del todo al regionalismo, se inicia un intento de transculturación narrativa en dos libros de cuentos infantiles: *Cuentos de la selva* y *Los cuentos de mi Tía Panchita*. En ellos, Horacio Quiroga y Carmen Lyra, respectivamente, desarrollan, en mayor o menor medida, mecanismos propios en los tres niveles textuales señalados por Rama: la lengua, la estructuración narrativa y la cosmovisión (1982, p. 47). Además, nos interesa destacar también cómo en estas obras se aprecia una combinación entre el estilo regionalista y el uso de elementos maravillosos.

Palabras clave: *Cuentos de la selva*; *Los cuentos de mi Tía Panchita*; regionalismo; literatura de la transculturación; el cuento infantil.

ABSTRACT

The notion of transculturation was postulated by the Uruguayan critic Angel Rama and is frequently used in the field of literary criticism. However, there are few studies that intertwine it with the specificity of literature for children. This article, through the methodology of textual analysis, attempts to show how, without completely renouncing regionalism, an attempt at narrative transculturation begins in two books of children's stories: *Cuentos de la selva* and *Los cuentos de mi Tía Panchita*. In them, Horacio Quiroga and Carmen Lyra, respectively, develop, to a greater or lesser extent, their own mechanisms at the three textual levels indicated by Rama: language, narrative structure and worldview (1982, p. 47). In addition, we are also interested in highlighting how, in these works a combination between the regionalist style and the use of marvelous elements can be seen.

Keywords: *Cuentos de la selva*; *Los cuentos de mi Tía Panchita*; regionalism; literature of transculturation; the children's story.

1. Introducción

La noción de la “transculturación” fue postulada por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en el año 1940 en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Este término da cuenta de cómo, cuando una sociedad queda sometida a otra, los elementos culturales de la primera no se pierden, sino que logran preservarse y fusionarse con los dominantes a través de un proceso gradual y dinámico. Décadas más tarde, Ángel Rama retoma esta noción y la aplica al campo literario en su renombrado libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

Si bien ya es muy conocida esta teoría, se encuentran pocos estudios en los que las propuestas de Rama se apliquen para analizar los cuentos infantiles, con su propia especificidad. Nos proponemos, así, usar este enfoque en el acercamiento a dos de los libros más importantes de este género en América Latina durante el siglo XX: *Cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga y *Los cuentos de mi Tía Panchita* (1920) de Carmen Lyra.

Horacio Quiroga (1878-1937) es, como sabemos, un importante cuentista uruguayo, considerado uno de los primeros cultivadores de la narrativa regionalista latinoamericana. Ejerció gran influencia en escritores de épocas posteriores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, entre otros. *Cuentos de la selva* es una de las obras que obtuvo mayor repercusión; está compuesta por ocho relatos donde los protagonistas son animales. Según Fraser-Molina, “el mismo Quiroga subtítulo esta colección “Para los niños”, mostrando, por primera vez en las letras rioplatenses, una conciencia de la existencia de un público infantil con características, interés y necesidades propias” (Fraser-Molina, 1993, p. 6).

Por su parte, Carmen Lyra, seudónimo de María Isabel Carvajal Quesada (1887-1949), se encuentra entre los nombres más importantes de la literatura costarricense. Según Abelardo Bonilla, “es la escritora que más cerca está del realismo y constituye entre nosotros el caso más notable del advenimiento de la mujer a las letras hispanoamericanas, posterior al movimiento modernista” (1981, p. 145). Su libro más representativo, considerado ya un clásico de la literatura de su país, fue *Los cuentos de mi Tía Panchita*, el cual contiene trece cuentos en la edición de 1920 y, posteriormente, en la edición final y póstuma de 1956, se añaden diez relatos más.

Ambos escritores se inscriben en el marco general del regionalismo, pero, a su vez, adaptan sus propuestas creativas a las necesidades y al horizonte de expectativa de los niños lectores. Dado este destinatario especial, los dos se proponen desarrollar un estilo donde se mezcla lo tradicionalmente realista con lo maravilloso. Generan, así, un tipo de literatura que en ese momento se consideraba más adecuada para el ámbito infantil. Por consiguiente, en este artículo, imbricaremos dos aproximaciones a estas obras: por una parte, la conciencia de ese receptor especial al que la obra se destina (y los

cambios que ellos genera); por otra, su uso más o menos consciente de los mecanismos transculturadores que propone Rama en el libro antes citado (diferenciando los tres niveles que él mismo señala: lengua, estructuración literaria y cosmovisión).

2. Marco teórico

2.1 Aproximación a una teoría de la literatura infantil

Comencemos por abordar algunas cuestiones necesarias para adentrarnos en una teoría de la literatura infantil.

Este género, cuyos destinatarios son los niños y niñas, siempre ha sido relativamente marginado por la crítica. En el espacio latinoamericano, el siglo XIX supone el arranque de este tipo de propuestas literarias. Existen razones ideológicas que lo justifican: después de la fundación de las nuevas naciones, la tarea principal de los intelectuales consistió en consolidar su propia identidad y este género, que conlleva un elemento claramente pedagógico, se convirtió en una de las “armas” que utilizaron los escritores. Como señala Ann González,

in this restructuring and reorganization of global relationships and the concomitant reconfigurations of existing world views, children’s literature has a vital role to play as a repository for the forgotten, a reminder of difference and plurality, a reflection of local culture identities, and a source of agency and imagination (González, 2009, p. 4)¹

Por su parte, según postula Dora Pastoriza de Etchebarne en su libro de 1962, “al analizar el cuento infantil, hay tres condiciones fundamentales que son: adecuación a la edad, manejo de la lengua y propiedad del argumento” (p. 30). Podemos afirmar que esa primera condición señalada, la de la edad del receptor ideal, es la que motiva las dos segundas.

Así pues, los escritores de la literatura infantil se vuelcan en usar un lenguaje que los pequeños lectores puedan relacionar con su vida cotidiana, a fin de lograr una mejor comprensión y una cierta empatía. Con esta misma finalidad, los escritores optan por utilizar ciertos recursos estilísticos que para ellos son los elementos que deberían estar, según su visión de literatura infantil, como la

¹ En esta reestructuración y reorganización de las relaciones globales y las reconfiguraciones concomitantes de las visiones del mundo existentes, la literatura infantil desempeña un papel importante, como el repositorio de lo olvidado, un recordatorio de la diferencia y la pluralidad, un reflejo de las identidades de la cultura local y una fuente de inspiración e imaginación (Traducción propia).

comparación, la repetición y el diminutivo.² Según su valoración, estos elementos resultan esenciales para producir una intensidad y una expresión de lo afectivo que logren captar el interés de los niños y niñas.

Por otra parte, en cuanto a la adecuación del argumento, es imprescindible variar los referentes según la edad a la que se esté dirigiendo el texto. No obstante, como norma general, cabe destacar que los cuentos infantiles tradicionales suelen tener un desenlace feliz. Como es sabido, buena parte de la literatura infantil clásica ejemplifica una lucha entre el bien y el mal; la propuesta de un final feliz siempre garantiza el triunfo del primero y evita que los niños y niñas se queden frustrados al leer las historias. De acuerdo con la escritora antes citada, “aun aceptando las alternativas dolorosas o inquietantes que se suceden en el transcurso de la acción, el final del cuento habrá de ser sinónimo de reconciliación, sosiego y justicia: vale decir, felicidad total y duradera” (Pastoriza de Etchebarne, 1962, p. 43).

Ahora bien, esta visión que nos presenta Dora Pastoriza de Etchebarne ha ido siendo superada por propuestas más recientes sobre la literatura dirigida a la infancia. Como apunta Teresa Colomer, “una constelación de nuevos valores, el triunfo de la fantasía y la ampliación de los temas tratados son tres rasgos distintivos de la literatura infantil y juvenil de la etapa actual” (2010, p. 144).

En primer lugar, se implementan nuevos valores. Según la crítica citada:

se consideró que los niños y niñas debían ser educados en la complejidad de la vida y ya no se postuló la existencia de un camino prefijado de normas para resolver unos problemas claramente graduados desde la infancia a la adolescencia (Colomer, 2010, p. 146)

En este mismo sentido, Gabriela Montes opina que esa literatura tradicional podría definirse como “de corral”, porque al mismo tiempo somete y protege al lector infantil. Esa literatura surge desde la perspectiva de los adultos, que tratan de controlar el espacio de la fantasía, proponiendo ficciones relativamente realistas y pedagógicas (Montes, 2001, p. 21). Por una parte, en la literatura infantil y juvenil actual, se fomenta la imaginación y la fantasía, lo cual conlleva tres funciones: “trascender los límites de las capacidades humanas, la oportunidad de transgresión que ofrece la ficción, el poder experimentar con las normas sin peligro de sus consecuencias” (Colomer y Silva Díaz, 2005, p. 131).

² Actualmente, en la literatura infantil que se considera con calidad, se tiende a evitar el diminutivo y la sencillez del lenguaje, como lo explica Pedro C. Cerrillo en su libro *LIJ: Literatura mayor de edad*: “en más ocasiones de las deseables, son el resultado de ciertas condiciones previas que nada tiene que ver con la creación literaria en sí misma: me refiero a la frecuencia con que ‘se encargan’ obras que tratan un asunto desde determinado punto de vista que se considera adecuado para el destinatario al que se dirige, y que lo expresen -además- con una sencillez que, a veces, resulta insultante, porque son textos completamente triviales. De la misma manera que rechazamos la LIJ escrita en diminutivo” (Cerrillo, 2013, p. 20).

Por otra parte, otro de los elementos que más ha evolucionado en este tipo de literatura es la elección de los temas, según proponen Colomer y Silva Díaz,

Una de las cosas que varía a lo largo del tiempo es el tipo de cosas que los adultos piensan que es importante traspasar. ... Naturalmente la selección de qué cosas son importantes va ligado al de su interpretación educativa, es decir, a lo que la sociedad piensa –o desearía que se pensara– sobre los hechos que relatan (2005, p. 142)

En las sociedades actuales, con el avance tecnológico, se han multiplicado las formas en las que accedemos a la información, por lo cual ya no tiene sentido que se intenten evitar determinados temas considerados inadecuados para la mentalidad infantil. Al contrario, Colomer y Silva Díaz señalan que se trata de “encarar los problemas y no de ocultarlos; de contarlos a los niños de manera que los entendieran y de ofrecerle una interpretación de ellos” (2005, pp. 142-143). Pedro C. Cerrillo también menciona esta idea, apuntando que algunos temas como “las relaciones sexuales, la muerte, el amor temprano, ciertas enfermedades, las autarquías y el divorcio han sido temas ‘tabú’ en la LIJ” (2013, p. 20), sin embargo, ahora ya existen libros que versan sobre estas cuestiones.

Finalmente, también se observan otros cambios. Según Teresa Colomer y Cecilia Silva Díaz, tradicionalmente los cuentos para niños y niñas acaban “bien” en dos sentidos: se consigue la “felicidad” del personaje que ve solucionado su conflicto y también el lector está de acuerdo afectiva y/o moralmente con esa solución. Actualmente, se encuentran finales más abiertos y, aunque no es muy frecuente, también existe el uso de un final negativo (2005, pp. 57-59).

En cuanto al argumento, la historia también se ha vuelto más compleja e incluso se pueden combinar varias en un mismo relato. Los personajes, aun cuando sean descritos de forma escueta, ya no son tan simplistas y ya no los cataloga de forma maniquea como buenos o malos, sino que tienen caracteres menos esquemáticos y pueden cambiar de actitudes a lo largo de la narración.

2.2 Acercamiento a la teoría de la transculturación

Como primer apunte sobre la noción de transculturación, cabe reproducir la cita de Malinowski:

para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (1983, p. XII)

Según Rama, cada cultura posee su propio grado de “plasticidad” (1982, p. 31), lo que conlleva una capacidad de absorber elementos ajenos e incorporar las novedades. Esto implica que una cultura

no se impone de forma radical a otra, sino que se da un proceso de selección, en el cual la entidad receptora elige algunos elementos de la dominante que le permitan conservar su tradición y, al mismo tiempo, reformularlos para que contribuyan a su desarrollo. Como afirma Schmidt-Welle,

la transculturación presupone, entonces, procesos históricos de influencias mutuas y cambios en ambos sujetos, en ambas sociedades o esferas culturales que participan en este diálogo. Se distingue por su dinamismo que incluye procesos de traducción cultural por ambas partes. (2011, p. 50)

Siguiendo la terminología que propone Rama, culturalmente Latinoamérica se puede dividir en tres grandes regiones que son Afroamérica, Indoamérica e Iberoamérica (1982, p. 69). Es en la segunda, Indoamérica, donde más claramente se da la convivencia de la cultura indígena y la española, desde la época de la conquista hasta nuestros días; así resume el crítico uruguayo sus características identitarias: “cordillera de los Andes, pisos términos de zonas templadas y frías, fuerte composición indígena, agricultura y minería, dominación hispánica, religión católica” (p. 69).

En el fenómeno transculturador, las dos culturas se entrelazan, provocando que estas dialoguen hasta conformar otra, híbrida y mestiza. Por su parte, los intelectuales, en su afán por proponer una identidad propia en las nuevas naciones, utilizaron la literatura como un arma para demostrar su “independencia, originalidad y representatividad” (Rama, 1982, p. 17).

Como se ha mencionado anteriormente, según Rama, en las obras literarias, la transculturación se ve reflejada en tres niveles: la lengua, la estructura narrativa y la cosmovisión. En primer lugar, la lengua siempre ha sido un instrumento fundamental para gestar la independencia y la originalidad. Durante el modernismo, se dan dos líneas principales: una en la que se escribía según los criterios del español de España, con la intención de incorporar sus creaciones en el mercado europeo; mientras que en otra tendencia se buscaba reproducir lo más fielmente posible los dialectos locales. Será esta segunda opción la que triunfe con la aparición del movimiento del regionalismo en las primeras décadas del siglo XX.

En las obras de ese período, se aprecia la dualidad entre la aparición de la lengua española normativa y el uso de los dialectos locales en algunos otros personajes, con el fin de aportar verosimilitud. A veces ese léxico local resultaba tan difícil de entender para un lector que no viviera en esas zonas, que había que incluir un glosario al final. Además, normalmente, esta dualidad de lenguajes afecta también al mundo retratado, encasillado en la dicotomía civilización/barbarie: el español estándar es el que suelen utilizar el narrador y los protagonistas alfabetizados, mientras que los otros personajes usan expresiones que representan lo popular, lo oral y lo dialectal.

Con el paso del tiempo, los herederos del regionalismo, inscritos de forma consciente en el proceso de transculturación (ya en los años 40 y 50), modificaron este estilo: se dejó de distinguir entre estas dos fórmulas, generando un marco lingüístico nuevo que los engloba a ambas. La lengua de narradores y personajes, entonces, se crea a partir de la conjunción de elementos que provienen del español normativo y del propio de cada zona dialectal.

Según Ángel Rama, este uso del lenguaje regional constituye, de hecho, una forma de representar la originalidad:

en el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomendaba la norma modernizadora, la composición literaria. (1982, p. 50)

Siguiendo con los niveles que propone el uruguayo, nos detenemos ahora en lo que concierne a la estructuración narrativa. Como sabemos, los inicios del siglo XX se caracterizan por la influencia del vanguardismo. Este movimiento nutrió a la narrativa de tendencia más cosmopolita, destacando especialmente la vertiente fantástica, que se convirtió en uno de los géneros de mayor prestigio y ejerció fuerte influencia en la producción hispanoamericana. Frente a esta situación, los escritores regionalistas recurrieron a las fuentes orales de la narración popular y buscaron “una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular” (Rama, 1982, p. 52).

Además, refiriéndose a la ficción de Guimarães Rosa, Rama también señaló que los dos niveles ya abordados, el de la lengua y el de la estructuración narrativa, podían generar lazos muy estrechos que los vinculan:

en estos dos niveles, la operación literaria es la misma: se parte de una lengua y de un sistema narrativo populares, hondamente enraizados en la vida sartaneja, lo que se intensifica con una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad. (Rama, 1982, p. 54)

Como conclusión, el proceso transculturador que se da en ciertos autores cercanos al regionalismo ofrece la posibilidad de que la cultura externa y la propia se encuentren y se mezclen, generando nuevas formas de estructuración narrativa (el recurso de la oralidad, del fragmentarismo, del juego temporal, etc.).

El último nivel de la transculturación, y el más profundo de ellos, es lo que se denomina “la cosmovisión”. En este proceso, se destaca la incorporación del mito en las obras literarias. Como

sabemos, el mito fue retomado por los psicoanalistas del siglo XX, entre quienes destacan Sigmund Freud, Otto Rank o Carl Jung. Según Mircea Eliade:

en vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, ... lo ha aceptado tal como era comprendido en las sociedades arcaicas, donde el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera” y, lo que es más inapreciable, por ser sagrada, ejemplar y significativa. (1963, p. 9)

Respecto a este punto, el crítico uruguayo apunta que los transculturadores utilizan el mito de una manera distinta a como lo hacen los autores de la línea cosmopolita:

A diferencia de la narrativa cosmopolita de la época que revisa las plasmaciones literarias en las cuales ha sido consolidado un mito y, a la luz del irracionalismo contemporáneo, lo somete a nuevas refracciones, a instalaciones universales, los transculturadores liberan la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones. (Rama, 1982, p. 63)

Además, entre estos escritores, como ejemplo de transculturación, cabe citar a José María Arguedas, quien, según Rama, desempeña un papel muy especial: se sale del marco limitado por la obra literaria y es el propio autor quien asume, en su identidad profunda, ese pensamiento mítico.

En el ejemplo paradigmático proporcionado por José María Arguedas, un antropólogo que recogió mitos indios acuñados y los estudió, encontraremos ese segundo nivel, en que no solo el narrador de la novela, sino el propio autor construye a base de esas operaciones, trabaja sobre lo tradicional indígena y lo modernizado occidental, indistintamente asociados, en un ejercicio del “pensar mítico”. (Rama, 1982, p. 64)

En suma, la transculturación es una evolución del regionalismo; se trata de una visión integrada, mucho más profunda de lo autóctono. Como afirma Welsch, “las identidades transculturales no excluyen para nada las preferencias locales (regionales, nacionales). Primero, éstas pueden formar parte de la mezcla cultura. Y segundo, pueden representar uno de los aspectos más importantes de la misma” (2011, p. 35).

Tras este marco teórico, brevemente apuntado, pasaremos a analizar *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga y *Los cuentos de mi Tía Panchita* de Carmen Lyra, deteniéndonos en cada una estas tres fases postuladas por Rama, para ver hasta qué punto ellos empiezan a perfilar una posibilidad transculturadora en sus relatos, sin dejar de preguntarnos también cómo lo específico de que sean textos para lectores infantiles condiciona su propuesta.

3. Transculturación en *Cuentos de la selva* y *Los cuentos de mi Tía Panchita*

3.1 La lengua

Aplicando la teoría de Ángel Rama, cabe afirmar que, en este nivel, *Cuentos de la selva* todavía no cumple los requisitos de la transculturación, sino que está más próximo al estilo regionalista: el narrador habla de forma culta, mientras que en los diálogos de los personajes es posible encontrar algunas huellas de lo oral y lo popular.

En este sentido, la crítica Ana Alcolea resume cuatro características:

- 1) Uso de vulgarismo: el coatís y no coaties
- 2) Construcción de frases conscientemente largas, que buscan reflejar la lengua oral, por encima de la escrita, y en las que se introduce subordinación y coordinación.
- 3) Abundancia del polisíndeton, también como rasgo buscado de la oralidad
- 4) Elipsis que provocan problemas de coherencia sintáctica. (2008, p. 28)

Además de estas cuatro características, también cabe hacer referencia a otras. Por ejemplo, en estos relatos encontramos un uso particular del castellano propio de la región, que se evidencia en el “vos” en lugar del “tú” normativo, que es propio del idiolecto del Río de la Plata. Esta fórmula se encuentra presente, por ejemplo, en el diálogo entre el loro y el tigre en “El loro pelado”: “-¡Tomá! - rugió el tigre-. Andá a tomar té con leche...” (Quiroga, 1954, p. 28).

Asimismo, en *Cuentos de la selva* se incorporan también elementos de los idiomas indígenas, para lograr el propósito de crear una atmósfera representativa del entorno. En el nivel lexicológico, las palabras que proceden del guaraní son principalmente nombres de animales locales como “tatú” (diversas especies de armadillo), “surubí”, “yarárá” (culebra venenosa), “tucán”, “yacaré” y “coatí”. Otras palabras como “uras”, “yuyo”, “choclo” y “charca” son, por su parte, derivadas del quechua.

Por otra parte, en el nivel sintáctico, Quiroga también incorpora el guaraní sobre la base del español, en algunos momentos específicos. Por ejemplo, en “El paso de Yabebirí” Quiroga hace que las rayas se expresen con fórmulas propias, que luego el narrador se preocupa por aclarar: “ellas dijeron “ni nunca” porque así lo dicen los que hablan guaraní, como en Misiones” (Quiroga, 1954, p. 68). Esta fusión entre diferentes idiomas es favorable para la visibilización de la cultura indígena y la preservación de las características locales.

Si pasamos ya a *Los cuentos de mi Tía Panchita*, podemos comenzar destacando cómo, en su prólogo, Lyra ya comentó la originalidad del lenguaje propio de los relatos para niños y niñas:

¡Qué sugerencias tan intensas e inefables despertaban en nuestras imaginaciones infantiles, las palabras de sus cuentos, muchas de las cuales fueron fabricadas de un modo incomprensible para la Gramática, y que nada decían a las mentes de personas entradas en años y en estudios! (Lyra, 2012, p. 8)

Cabe destacar que estos usos, así como las conjugaciones de vos, solo se encuentran en los diálogos entre los personajes mientras que la narradora sigue contando de una forma relativamente culta.

Los cuentos de mi Tía Panchita proceden de cuentos populares muy antiguos, que han pasado de generación en generación por medio de la oralidad. De acuerdo con Propp, las raíces de estas historias ya son muy difíciles de determinar, sin embargo, se puede deducir que el cuento popular viene de la profanación del tema sagrado:

Por todo lo que hemos dicho se deduce que la “profanación” del tema sagrado empieza ya muy pronto, entendido por “profanación” la transformación del tema sagrado en profano, es decir, en no religioso, no “esotérico”, sino artístico. Y éste es, además, el momento en que nace el cuento. Pero resulta imposible determinar dónde termina el relato sagrado y dónde empieza el cuento. (Propp, 1987, p. 534)

Los relatos de Lyra poseen diferentes orígenes: gran cantidad de ellos son africanos; algunos provienen de los cuentos folclóricos españoles de Fernán Caballero; algunos son reescrituras de los cuentos de los hermanos Grimm; también se observa la influencia de los cuentos del “Brer Rabbit” norteamericano Joel Chandler Harris y de las recopilaciones de Afanásiev de Rusia.

Sin embargo, no cabe duda de que Lyra nacionaliza e incorpora muchos elementos del folclore costarricense y de su propio dialecto oral. Según resume Willy Oscar Muñoz:

su libro fundamental, *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920), es una colección de cuentos tradicionales, del patrimonio universal, pero elaborados con un lenguaje popular muy costarricense, puesto en boca de animales, folclore que la autora adopta con mucho humor e imaginación. (2006, p. 51)

La fusión de dialectos regionales y el castellano normativo conforma la singularidad idiomática de la obra de Carmen Lyra. De acuerdo con García Rey, a través del habla de los personajes, se identifica al pueblo costarricense, sobre todo en los cuentos del tío Conejo (García Rey, 2016, p. 23). El autor destaca especialmente la inclusión de frases hechas y refranes y, en cuanto al léxico utilizado, resulta fundamental el uso de costarriqueñismos. En esta misma línea, afirma Pacheco: “el lenguaje popular es uno de los elementos esenciales y característicos de la narrativa de *Los cuentos de mi Tía Panchita*” (2004, p. 41).

Sobre esta identidad lingüística ha trabajado minuciosamente Odilie Cantillano en su trabajo *El pozo encantado: Los cuentos de mi Tía Panchita de Carmen Lyra* (2006). Aquí me limito a señalar algunos de los recursos más importantes.

En primer lugar, en el lenguaje de Costa Rica, en consonancia con lo ya señalado en la obra de Quiroga, es también importante el uso del pronombre “vos” (voseo). Para referirse a la segunda persona del singular se utiliza “vos” o “usted” y, para la segunda persona plural, “ustedes”. En los cuentos se incorporan ambos. Solo cuando se habla con el rey o personajes divinos la referencia es “usted”, mientras que en la gran mayoría de los otros casos aparecen las conjugaciones de “vos”.

Por ejemplo, en “El tonto de las adivinanzas”, en la conversación entre madre e hijo siempre encontramos el voseo para mostrar la afectividad: “-Jesús, apiate y mira estas cosas -contestó la viejita al oír a su hijo-. Callate, tonto de mis culpas, y no me volvás a salir con tus tonteras-” (Lyra, 2012, p. 11).

En “Escomposte perinola”, hasta cuando el personaje le pide ayuda al Tatica Dios, utiliza las conjugaciones de “vos”: “¡Pero mi Señor Jesucristo, si vos debés saberlo!” (Lyra, 2012, p. 29).

Mientras tanto, en “Tío Conejo Comerciante”, predomina el uso de “usted” (“usté” en el cuento):

No, no, tía Cucaracha. Si se decide es ya, porque si no voy a buscar otro. Vine aquí primero por ser usté. Y si se decide, llegue a casa el sábado como a las siete de la mañana, porque yo tengo que bajar a la ciudad. (Lyra, 2012, p. 97)

Es evidente que el uso del “vos” muestra la amistad y la cercanía entre los personajes, mientras que el “usted” conlleva algo de lejanía. Esa distancia es una marca de “respeto” que el tío Conejo concede a sus clientes, para que ellos confíen en él y luego sea más fácil su engaño.

En segundo lugar, destaca la forma que Carmen Lyra utiliza para transcribir la oralidad. En vez de seguir las reglas ortográficas, Lyra reproduce estrictamente los diálogos según su pronunciación en el dialecto. Según manifiesta González: “Lyra no sólo los redactó ‘respetando’ el habla popular costarricense, sino que aprobó y aprovechó esa habla, con tal originalidad, que logró, expresar fases típicas y permanentes del pueblo costarricense” (González y Sáenz, 1972, pp. 21-22). En los cuentos se encuentran palabras como “hijó”, “Adió”, las cuales asimila el habla local, ya que no se pronuncia la “s” del final.

Podemos utilizar como ejemplo otro cuento más: en “Tío Conejo y Tío Coyote”, el protagonista gritó: “¡Adiós, tío Coyote c...quemao [sic], por amigo de ser casao!” (Lyra, 2012, p. 83). Aquí, en vez de utilizar “quemado” y “casado”, Lyra escribe “quemao” y “casao”, ya que en el dialecto

normalmente no se pronuncia la “d” en el participio pasivo. Lo mismo sucede con el “usté” y el “cuidá” del párrafo anterior.

En cuanto al uso de las palabras, destaca la presencia de numerosos costarriqueñismos. A fin de ejemplificarlos cabe mencionar “cachiflín”, “sapance”, “pelotero”, “clucas”, entre otros. Además, se encuentran muchas expresiones locales, tales como “¡Idiay!”, “qué mamada” y “ñor”.

Por otra parte, en los relatos que estamos analizando abundan las metáforas y comparaciones, cuyas fórmulas están muy relacionadas con los dialectos de Centroamérica. Es muy interesante señalar que dichas metáforas y comparaciones las utiliza la tía Panchita. De hecho, se aleja de la fórmula tradicional del regionalismo donde entre el narrador y los personajes se encuentra una distancia distinguible en el nivel lingüístico; de esta manera, se acerca al estilo transculturador en este nivel.

Por ejemplo, al describir la apariencia de Uvieta, dice que él es “flaco como una lombriz” (Lyra, 2012, p. 16). Para demostrar la hermosura de la princesa de “El cotonudo”, apunta: “con una cabeza que era como ver el sol de rubia y en la que cada hebra era crespa un quelite de chayote” (p. 43). Cuando se nos describe el carácter particular del protagonista de “Escomposte perinola”, se afirma que “como era más torcido que un cacho de venado” (una persona con poca suerte) (p. 25). En “Uvieta”, para ir por lo que pidió Uvieta, “San José salió como un cachiflín para el cielo” (p. 17). Estas metáforas transmiten vívidamente la información a los pequeños lectores y les proporcionan la oportunidad de expandir su imaginación, facilitando, además, la comprensión.

Por otra parte, también destaca el uso de los refranes, los cuales se convierten en una manera de integrar el folklore y la cultura popular. Su incorporación en los cuentos infantiles no solo hace que éstos sean más cercanos y amenos, sino que también logran transmitir la cultura popular a los pequeños lectores.

En la Tabla 1 se presentan algunos ejemplos de refranes usados en los relatos de Carmen Lyra, aclarando sus significados:

Tabla 1. Refranes utilizados en los cuentos y su significado

Refranes	Significado	Fuente del cuento	Procedencia
Panza llena, corazón contento.	Para destacar la satisfacción de haber comido (Méndez, 2008, p. 172).	Uvieta, p. 17	Personaje
Bueno es el culantro pero no tanto.	Hay cosas que se toleran hasta cierto punto (Méndez, 2008, p. 29).	Uvieta, p. 18	Personaje
Después de un gustazo, un trancazo.	Llevarse una desilusión después de una gran alegría (Méndez, 2008, p. 54).	Uvieta, p. 18	Personaje
Donde manda capitán no manda marinero.	Solo existe un jefe (Méndez, 2008, p. 57).	Uvieta, p. 18	Personaje
La miel no se había hecho para los zopilotes.	Las personas que nos saben valorar las cosas no las merecen (Méndez, 2008, p. 124).	Juan, el de la carguita de leña, p. 23	Narradora

Fuente: Elaboración propia.

En esta tabla se expone que la tía Panchita también utiliza el refrán, lo cual marca la diferencia del narrador culto de *Cuentos de la selva*. Asimismo, cuando ella describe los personajes, es frecuente el uso de los diminutivos (por ejemplo, viejita, chiquito); según hemos indicado, esta fórmula es propia de una literatura infantil tradicional, que entendía que esta era la manera de hablarle al público infantil. Teniendo en cuenta todo lo apuntado en los párrafos anteriores, se puede deducir que, aunque todavía no se dé una unificación total de la forma de expresión de la narradora y los personajes, sí que existe ya una cierta conexión entre ambas. La narradora, la tía Panchita, que está dirigiéndose a los niños y niñas, se empapa de lo popular, pertenece a ese ámbito. Así pues, podemos concluir que el estilo de *Los cuentos de mi Tía Panchita*, está ya acercándose al estilo propio de la narrativa de la transculturación, que se desarrollará plenamente a partir de los años cuarenta. Lo interesante será preguntarse si esto se debe a la voluntad de Lyra de dar cuenta de esa cultura no letrada, o bien si lo hace movida por la necesidad de hacer el texto más atractivo y cercano para los pequeños lectores.

3.2 La estructuración literaria

A fin de explicar la singularidad de estas dos obras, es muy importante señalar el papel del lector. Justo en el momento de iniciar una obra, el escritor siempre debe tener presentes a sus hipotéticos lectores, porque ellos van a jugar un papel decisivo en muchos aspectos de la narración.

Por una parte, nos vamos a preguntar qué tipo de narrador utilizan estos cuentos. En ambos casos, los receptores serán niños y niñas, lo cual predisponen hacia un tipo de estructura sencilla, sin barroquismo ni innovaciones muy complejas en cuanto a la fórmula narrativa elegida. Siguen al formato tradicional: el narrador en tercera persona y omnisciente. Sin embargo, en el caso de *Los cuentos de mi Tía Panchita*, se crea una figura especial, la tía Panchita. Teniendo en cuenta que está narrando a los niños y niñas, está muy ligada a la noción de la oralidad.

Por otra parte, el diálogo es un elemento esencial en ambas colecciones de cuentos. En *Cuentos de la selva*, se encuentra un narrador que tiende más a explicar la situación, con incorporación de diálogos cortos y breves, en cambio, en *Los cuentos de mi Tía Panchita*, la narradora cede más palabras a los personajes, por lo cual hay una mayor presencia de conversaciones, especialmente, en la parte de los cuentos del tío Conejo.

Por último, la incorporación de la música también es un elemento destacable de la estructura narrativa. La música, como recurso importante de la literatura oral y popular, puede transmitir mucha información aparte de su ritmo. Según Esther López Ojeda, “la música puede suscitar una atmósfera sonora, un clima emocional, recrear una realidad subjetiva e interior, así como referirse a un paisaje, ubicar los hechos (en una época, país o región, naturaleza o interiores), etc.” (2013, p. 123).

Ángel Rama, al analizar la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas, también señala la función que ejerce la música:

está incorporando palabras cantadas, una simbiosis del significantes y significados que se ajusta y perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical. A ésta cabe una función tanto en el estricto campo lingüístico como en el semántico, porque da tono, timbre, intensifica ciertas partes, las repite en los estribillos, homologa diferentes textos mediante el mismo fraseo musical, etc. Es eficaz moduladora de la poesía, en un grado superior al de las matrices métricas o rítmicas que de la música se han desprendido. (1982, p. 282)

Por otra parte, tanto la música como el cuento infantil se han usado con un valor didáctico para los niños y niñas y la fusión entre ellos se abordaba como una de las mejores maneras para desarrollar la imaginación y la comprensión. Además, la repetición de algunos fragmentos es una característica destacable de los cuentos infantiles, porque facilita que la atención de los lectores se mantenga despierta y les ayuda en la memorización.

En varios cuentos de Lyra se puede apreciar el uso de canciones. Como producto de la cultura popular, se transmiten valores a través de las letras. Por ejemplo, en “La flor del olivar”, la canción de la flauta sirve para denunciar el delito de los hermanos malvados:

No me toques, pastorcito,
ni me dejes de tocar,
que mis hermanos me mataron
por la Flor de Olivar. (Lyra, 2012, p. 65)

Lo interesante es que, según quien toque la flauta, este instrumento varía sutilmente la letra, aunque mantenga una estructura fija. Por ejemplo, cuando el príncipe mayor la toca, canta:

No me toques, perro ingrato,
Ni me dejes de tocar,
Que tú fuiste el que me mataste
Por la Flor del Olivar. (Lyra, 2012, p. 65)

El canto de la flauta es una manera muy original de revelar el crimen de los príncipes; además, con él se trasmite a los niños y niñas el mensaje de que no deben hacer algo malo, aunque no haya nadie vigilándoles.

La incorporación de canciones en estos cuentos señala la importancia de la música en la cultura costarricense. En cuanto a su función, por una parte, la música tiene un valor didáctico para los pequeños lectores. Por la otra, la inclusión de estos productos de la oralidad renueva la estructuración literaria, la vuelve más original y representativa de lo propio latinoamericano. Las repeticiones y las estructuras bien ordenadas de las letras ayudan a atraer la atención de los niños y niñas, a la vez, con la difusión de la cultura popular, se le añaden a la escritura los matices poéticos de la oralidad.

En conclusión, *Cuentos de la selva* todavía no tiene un desarrollo muy ambicioso en este terreno, puesto que está más pegado al regionalismo que a la literatura más innovadora y arriesgada posterior. En cambio, *Los cuentos de mi Tía Panchita* implica una mayor madurez en este terreno y una entrada ya de elementos que podemos considerar emparentados con el proceso transculturador.

3.3. La cosmovisión

Debemos empezar aclarando que la presencia de una cosmovisión transculturada y transculturadora en los textos implica haber alcanzado la fase más madura y profunda en el proceso de trasvase cultural. En la narrativa hispanoamericana, no entramos plenamente en esta posibilidad hasta los años cuarenta

del siglo XX. Así pues, en el marco de los cuentos infantiles de Quiroga y Lyra que venimos analizando, el imaginario todavía no integra claramente la presencia de lo mítico.

Sin embargo, en estos relatos sí es posible percibir cómo se va rompiendo con el realismo por dos razones fundamentales: en primer lugar, por la influencia del pensamiento propio de estas regiones; pero también, en segundo lugar, por el hecho de que van destinados a un público infantil, con una visión de lo real que se sale del marco del racionalismo positivista. Así pues, la cosmovisión regionalista se liga hondamente con la cosmovisión infantil y, por esto, los dos escritores integran en sus narraciones la presencia de lo maravilloso.

De acuerdo con la teoría de Bruno Bettelheim apuntada en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975), lo maravilloso es un elemento fundamental cuando se piensa en receptores de edades infantiles:

El placer que experimentamos cuando nos permitimos reaccionar ante un cuento, el encanto que sentimos, no procede del significado psicológico del mismo (aunque siempre contribuye a ello), sino de su calidad literaria; el cuento es en sí una obra de arte y no lograría ese impacto psicológico en el niño si no fuera, ante todo eso: una obra de arte. (Bettelheim, 1990, p. 21)

Si nos centramos ya en el primero de los libros analizados, *Cuentos de la selva*, es posible percatarse cómo Quiroga se sirve de elementos maravillosos para crear su propio mundo ficticio. No obstante, también permanecen algunas características del regionalismo y, de esta manera, logra una narración que guarda un cierto equilibrio entre lo real y lo imaginario.

Lo maravilloso de esta obra reside principalmente en el protagonismo que se les otorga a los animales, que tienen la capacidad de hablar y de comportarse siguiendo actitudes humanas. No obstante, cuando los protagonistas se encuentran con dificultades no aparece ninguna fuerza mágica para ayudarlos, sino que ellos mismos deben buscar las soluciones que les salven. En este sentido, la aparición de lo maravilloso en estos cuentos no es excesivo; conlleva un cierto límite, que viene motivado por la búsqueda de la verosimilitud.

Esta fórmula tiene su antecedente en las fábulas tradicionales de Esopo y es frecuente en la literatura occidental, como vemos, por ejemplo, en los cuentos de Rudyard Kipling. En cuanto a América Latina, el empleo de lo maravilloso no es muy frecuente en estas primeras décadas del siglo XX, lo cual le otorga originalidad a esta obra de Quiroga. En este aspecto, dichos relatos van a influir en escritores posteriores como Arguedas, Rulfo o García Márquez, en cuyas obras se aprecia un uso mucho más libre y abierto del componente maravilloso.

Acerquémonos ahora al segundo de los títulos que venimos analizando: *Los cuentos de mi Tía Panchita*. Si los comparamos con los cuentos de hadas tradicionales, que le sirven de inspiración a

Carmen Lyra, descubrimos cómo en la obra de la costarricense la presencia de lo mágico pasa a depender de la intervención de poderes divinos, enmarcados en la religiosidad cristiana. Se encuentran referencias a este tipo de figuras en casi todos los cuentos: concretamente se cita a Dios padre, Nuestro señor, Tres Divinas Personas (Jesús, María, José) y la Virgen. Normalmente estos personajes son los que tienen poderes sobrenaturales y ofrecen al héroe la oportunidad de ser salvado, siempre gracias a su bondad.

De acuerdo con Zapata Ruiz, “en los cuentos maravillosos, los personajes importantes son abocados a situaciones realmente desesperantes, donde los poderes que hasta ese momento tienen, no pueden servir de ayuda para sacarlos del infortunio” (Zapata Ruiz, 2007, p. 48). Es justamente entonces cuando aparece la intervención divina, que rescata de la tragedia al protagonista. Por ejemplo, “Tatica Dios” (significa padre Dios) aparece en cuentos como “Uvieta”, “Escomposte perinola”, “La casita de las torrejitas” y “La negra y la rubia”. El hecho de que en ellos lo maravilloso no dependa de las hadas u otros seres mágicos, sino que venga promovido desde poderes cristianos, implica un rasgo específico de los cuentos de Lyra, sin duda vinculado con la importancia de la religión en Costa Rica.

Además de la presencia de lo maravilloso, en este nivel de la cosmovisión, también podemos referirnos al uso del final feliz y la función didáctica. En cuanto al primero, si nos fijamos en *Cuentos de la selva*, vemos cómo, aunque el proceso al que se ven sometidos los protagonistas pueda ser sangriento y dificultoso, la lucha entre el bien y el mal siempre termina con el triunfo de los héroes bondadosos³. Los finales de estas narraciones presentan escenas de una convivencia armónica entre el hombre y los animales: “Vivieron en adelante muy contentos” (“El loro pelado”) (Quiroga, 1954, p. 31); “Los pescados volvieron también, los yacarés vivieron y viven todavía muy felices” (“La guerra de los yacarés”, p. 44); “El hombre se curó, y quedó tan agradecido a las rayas que le habían salvado la vida, que fue a vivir a la isla” (“El paso de Yabebirí”, p. 77).

Lo mismo sucede en *Los cuentos de mi Tía Panchita*. Siguiendo el modelo de los cuentos de hadas tradicionales, se suele usar una fórmula de cierre que indica el futuro halagüeño de los protagonistas: por ejemplo, “todos vivieron muy felices” (Lyra, 2012, p. 24, “Juan, el cargador de leña”); “y después vivieron muy felices” (“La mica”, p. 42); “y fueron muy felices y tuvieron muchos hijos” (“El Cotonudo”, p. 48). Por su parte, en los cuentos del tío Conejo, el protagonista siempre se aprovecha de su astucia para lograr lo que desea, por lo cual termina muy contento.

³ La lucha entre el bien y el mal es una fórmula que se ha utilizado tradicionalmente en la literatura infantil. Según hemos apuntado en el marco teórico, las obras más recientes buscan trascender esa dicotomía y que los personajes y argumentos posean una mayor diversidad de matices. Sin embargo, los cuentos que venimos analizando, por estar escritos hace un siglo, sí que mantienen aún esa oposición.

En tercer lugar, según ya indicamos, el afán didáctico también es una de las características que suelen darse en la literatura tradicionalmente pensada para niños y niñas. Algunos cuentos populares tienen una intención abiertamente aleccionadora, y no por ello, pierden su calidad estética. Tal como explica Peyrou (1987), la leyenda y los cuentos se derivan de hechos reales. Un caso muy conocido es el de “Caperucita Roja”, un texto que podría señalar los peligros de hacer caso a extraños e incurrir en la desobediencia.

Cabe destacar que los cuentos del uruguayo se parecen mucho a una fábula, que enseña una lección moral a través de los personajes animales. De este modo, mediante argumentos donde se incorpora la aventura y la intriga, el cuentista propone nociones educativas. Leonor Fleming, al presentar los cuentos de Quiroga, afirma esta presencia de las moralejas latentes:

su misma narración impecable en la que unos animales, desde unas personalidades individuales en ingeniosa coincidencia con sus caracteres naturales, protagonizan acciones que, en la mayoría parte de las veces, incluyen una alegoría o un ejemplo moral. (1991, p. 57)

Esto sucede en “La abeja haragana”, cuya protagonista, es decir, la abeja haragana, es echada de la colmena porque es muy perezosa. Después de sufrir el frío y la soledad y de estar a punto de morir, la abeja se convierte en trabajadora; al final del relato, Quiroga evidencia la lección moral implícita con las palabras de la protagonista:

Trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos –la felicidad de todos– es muy superior a la fatiga de cada uno. A esto los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja. (Quiroga, 1954, p. 87)

Como vemos, el cuentista homologa la vida del hombre y la de la abeja y, de esta manera, hace hincapié en la importancia de realizar un trabajo útil y generoso. Además de esta moraleja explícita, desde la experiencia de la protagonista, también se puede deducir otro consejo implícito: la necesidad de contar con el apoyo de la familia o de la comunidad.

Por otra parte, en varios cuentos se habla acerca de la necesaria convivencia entre los hombres, y entre ellos y la naturaleza, lo cual encierra también una enseñanza moral. Mediante la lectura de los cuentos, los niños y niñas encuentran una actitud vital de protección a los necesitados y también de agradecimiento hacia quien ofrece su apoyo a los demás. Por ejemplo, en “La gama ciega”, a esta se le ocurre una forma de recompensar al cazador por su ayuda:

Se puso a recorrer la orilla de las lagunas y bañados, buscando plumas de garzas para llevarle al cazador. ... Estaba leyendo cuando oyó que le llamaban. Abrió la puerta, y vio a la gamita que le traía un atadito, un plumerito todo

mojado de plumas de garza. ... Ella se empeñaba siempre en llevarle plumas de garza, que valen mucho dinero. (Quiroga, 1954, pp. 53-54)⁴

En el relato “La tortuga gigante”, este animal utiliza hasta su último esfuerzo para llevar al cazador a la ciudad, pues este le salvó la vida; gracias a su esfuerzo, el hombre es tratado por los médicos y se cura de una enfermedad grave.

Finalmente, podemos citar también “El paso de Yabebirí”, en el que las rayas prefieren morir antes que dejar que el tigre haga daño a su amigo. A raíz de este relato, podemos destacar también como valores la solidaridad y el trabajo en equipo. Allí vemos cómo, para proteger a su amigo, el hombre herido, las rayas se lanzan a luchar contra los tigres una tras otra, hasta que el río se queda manchado de rojo por su sangre. Lo mismo sucede en “La guerra de los yacarés”: para impedir que los barcos pasen por el río, los yacarés se unen para construir un dique tras otro.

En otro de los cuentos, “Las medias de los flamencos”, el narrador utiliza la noción de venganza para transmitir su moraleja. De acuerdo con Tejera, “se transparentan las nociones que tienen que ver con la búsqueda de la belleza enmarcada en un juego de causas y consecuencias verdaderamente genial; esto sucede porque el narrador parece castigar a estos pájaros veleidosos” (Tejera, 2015, p. 238).

Al final de este cuento, las víboras descubren que lo que llevan los flamencos no son medias, sino que se habían adornado con las pieles que los cazadores arrancaron del cuerpo de sus compañeros reptiles. Por eso, se enfurecen tanto que no solo les quitan las “medias”, sino que también les muerden las patas, para llenarlas de veneno. Los flamencos sufrieron grandes heridas y sus patas rojas sirven desde entonces como testimonio de sus errores:

pero los flamencos no murieron. Corrieron a echarse al agua, sintiendo un grandísimo dolor. Gritaban de dolor, y sus patas, que eran blancas, estaban entonces coloradas por el veneno de las víboras. Pasaron días y días, y siempre sentían terrible ardor en las patas, y las tenían siempre de color de sangre, porque estaban envenenadas. (Quiroga, 1954, p. 24)

Mediante el sufrimiento de los flamencos, el narrador nos muestra la moraleja implícita de que uno debe aceptarse a sí mismo en vez de dejarse llevar por los comentarios de los demás, y de que no se debe actuar movido por el celo y la vanidad.

⁴ A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se puso de moda el uso de diferentes tipos de plumas de garza como decoración en los sombreros. Los delicados y hermosos ornamentos solían venderse a un precio muy alto en el mercado, por eso, es una forma muy especial para demostrar el agradecimiento por parte de la gamita.

Estos valores son muy importantes para el crecimiento de los niños y niñas; como afirma Fraser-Molina: “después de leer las historias y pasado el tiempo, el niño podrá olvidar a los personajes, pero los valores de amistad y lealtad lo acompañarán en su maduración” (Fraser-Molina, 1993, pp. 31-39).

En el caso de *Los cuentos de mi Tía Panchita*, aunque se hayan latentes algunas nociones morales, Carmen Lyra no pretende proveer un ejemplo cerrado sobre cuál debe ser conducta social. De acuerdo con Castegnaro:

Cuentos de mi tía Panchita—por ejemplo—constituyen un repertorio de bellas lecciones morales. Pero su moralidad no es puritanismo ni rígida norma de conducta, sino alegre invención, entre rústica e ideal ... Por limpios estos cuentos son buena comida para el paladar de los niños. (Castegnaro, 1973, p. 15)

En *Los cuentos de mi Tía Panchita*, la finalidad didáctica se cumple a través de los recursos del premio y el castigo, según afirma González: “her children’s stories, however, are very different, seemingly grounded in a fairly conventional Christian morality of virtues rewarded and sins punished” (González, 2009, p. 32)⁵.

En primer lugar, destacan las virtudes recompensadas. Como se ha mencionado anteriormente, los protagonistas acostumbran a ser tan buenos que a veces se les considera “tontos”. Específicamente, en “Uvieta” se puede ver cómo el protagonista carece de recursos económicos (“se fue a la panadería y compró en pan el único diez que le bailaba en la bolsa” (Lyra, 2012, p. 16)); no obstante, cuando dos viejitos y un niño (en realidad se trata de Jesús, María y José) le piden limosna, él les da todo lo que tiene.

En “Juan, el de la carguita de leña”, Juan trata muy bien a su madre mientras que sus hermanos no lo hacen. En “Escomposte perinola”, el protagonista proporciona alimento a otros “pobres” (de nuevo, personajes bajo los que se esconde la divinidad) y es premiado con un pañuelo, el cual, una vez que se extiende, le da comidas exquisitas y un burro que, en vez de defecar, produce monedas. Juan quiere llevar estos dos regalos maravillosos a su familia, sin embargo, en medio camino, es engañado por el dueño del sesteo y, cuando llega a su casa, descubre que ni el pañuelo ni el burro presenta ya su carácter mágico. Juan es golpeado fuertemente por su mujer, quien le echa de casa. Entonces, el protagonista va a buscar a Dios. Éste le reprocha: “Creés que todos son tan buenos como vos y ¡qué va! El egoísmo se extiende como una mata de ayote” (Lyra, 2012, p. 31). Aquí, a través de las palabras

⁵ Sus cuentos infantiles, sin embargo, son muy diferentes, los cuales parecen basados en una moralidad cristiana bastante convencional con las virtudes recompensadas y los pecados castigados (Traducción propia).

de “Nuestro Señor”, se enfatiza la bondad y la inocencia de Juan, quien a pesar de que ser desafortunado y sin recursos, tiene muy buen corazón y nunca piensa que haya maldad en el mundo.

Esto también presenta un valor didáctico. Mediante la comparación entre el protagonista y el antagonista, se explica a los niños y niñas que en el mundo existe tanto el bien como el mal; además, el final feliz garantizado siempre demuestra el triunfo del primero en esta oposición. De esta manera, se llega a la moraleja implícita: hay que ser buena persona, pero al mismo tiempo mantenerse alerta porque, en esta sociedad, no todos son tan bondadosos como los protagonistas de los cuentos.

Además, al final de este cuento, “Juan compró una casa grande, hermosísima y los pobres se acabaron en ese pueblo, porque Juan no dejaba que hubiera gente con necesidad” (Lyra, 2012, p. 34). Aquí se expresa un gran contraste con el egoísmo y la vanidad del dueño del sesteo. Al obtener esa gran fortuna, Juan nunca piensa en quedársela solo, sino en compartirla con otras personas pobres.

En segundo lugar, nos vamos a centrar ahora en los casos en que encontramos situaciones de delito castigado. El mejor ejemplo lo proporciona “La flor del olivar”. Los dos hermanos mayores, debido a la envidia que sentían porque su hermano menor había conseguido la flor del olivar, lo matan y lo entierran. Aprovechándose de esta flor, reciben la herencia de su padre: el inmenso reino. No obstante, cuando los reyes son conscientes del delito que han cometido, mandan que los encierren en un calabozo. Aquí la moraleja reside en que uno debe asumir la responsabilidad de sus acciones y, cuando se porta mal, tiene que pagar el precio. A través de este cuento, a los niños y niñas se les hace saber que tienen que controlar algunas pulsiones de su inconsciente, como la envidia, y gestionarlas de una manera adecuada.

En relación con este aspecto, cabe señalar que en “El pájaro de dulce encanto” no existe el castigo a los culpables. Aunque los dos hermanos intentan matar al héroe echándolo a un precipicio, este, que sabe devolver el bien por el mal, opta por perdonarlos: “se conocieron las mentiras de los dos hermanos envidiosos, pero el príncipe que era un buenazo de Dios, no permitió que los castigaran, los abrazó y compartió el reino con ellos” (Lyra, 2012, p. 77). Esta acción demuestra de forma aún más enfática su bondad.

En cierto sentido, en estos cuentos de la costarricense siempre se encuentra una cierta “venganza” ante los malos comportamientos; se trata de un mecanismo que también se usaba en *Cuentos de la selva*, con el objetivo de presentar la moraleja implícita. Por ejemplo, en “Escomposte perinola”, al final, Juan Cacho castiga al dueño del sesteo con la perinola por robarle la servilleta y el burro mágico, y también a su mujer, porque ella siempre le trata de una forma agresiva y malhumorada. Como resultado, el dueño se ve obligado a devolverle las cosas robadas y, con respecto a la mujer, el narrador dice lo siguiente: “se le había bajado la cresta y muy humildita se puso a pedirle perdón a Juan y a decirle que no lo volvería a hacer, que en adelante iba a ser otra casa” (Lyra, 2012, p. 33). En

“Juan, el de la carguita de leña” también se percibe algo parecido. Después de que el personaje de Juan se convirtiera en un príncipe, vuelve a reunirse con los miembros de la corte que antes se burló de él. Esta vez, “todo el mundo le hizo rueda” (Lyra, 2012, p. 24) y las dos princesas se sienten arrepentidas por haberlo despreciado.

Como sabemos, en los cuentos de hadas suelen aparecer muchos matrimonios de príncipes y princesas y, a través de los comportamientos de ambos, se les enseña a los pequeños lectores un modelo para seguir, en el que la mujer se acostumbra a tener una actitud sumisa y complaciente con el marido. Esto no ocurre así en *Los cuentos de mi Tía Panchita*; en estos relatos de Lyra se aprecia una actitud más activa y beligerante en las jóvenes hacia su futuro esposo. Por ejemplo, la princesa de “El tonto de las adivinanzas” opta por no casarse con el tonto porque no le gusta. Por su parte, en “El Cotonudo”, en un gesto de valentía y decisión, es precisamente la princesa la que declara primero su amor, cansada de esperar a que actúe el chico: “la princesa al ver que el muchacho no tenía trazas de decirle: ‘Tenés los ojos así y la boca asá’, dejó a un lado la pena y un día, sin más ni más, le declaró que estaba enamorada de él” (Lyra, 2012, p. 43).

Por último, cabe señalar que existen dos casos en los que se presenta una moraleja de una manera más explícita. Uno es “Juan, el cargador de leña”, que, de acuerdo con Cantillano, “este cuento es una excepción dentro del conjunto que forma esta colección, porque expone claramente una enseñanza” (2006, p. 26).

Este cuento comienza narrando: “Los dos vivos eran muy ruines con la madre y nunca le hacían caso, pero el tonto era muy bueno con ella y era el palito de sus enredos” (Lyra, 2012, p. 22). Luego, al darle el objeto mágico, la viejita le dice: “Mirá, Juan, aquí te traigo esta varillita de regalo. Es como un premio por lo sumiso que sos con tu mama” (p. 22). A través de estas dos frases, los niños y niñas aprenden a respetar y tratar bien a sus padres.

La moraleja de “Tío Conejo Comerciante” es todavía más explícita. En este cuento, Tío Conejo se convierte en un comerciante especulador, que se aprovecha de las leyes de la naturaleza para sacar el máximo posible de su cosecha. Cuando va a vender los maíces y frijoles, llama por orden a tía Cucaracha, tía Gallina, tía Zorra, tío Coyote y tío Tirador (el cazador). Conforme van llegando, cada uno de ellos es matado y comido por el siguiente; de esta manera, se queda con cinco porciones de dinero y solo el tío Tirador logra llevarse consigo el producto que compró. Al final de este cuento Lyra agrega:

cuando terminaba este cuento la tía Panchita siempre añadía con tristeza: — ¡Achará que tío Conejo fuera a salir con acción tan fea! Yo más bien creo que fue tía Zorra y que quien me lo contó se equivocara... porque tío Conejo era amigo de dar que hacer, pero amigo de la plata y sin temor de Dios, eso sí que no. (Lyra, 2012, p. 101)

Este es el único cuento en el que tía Panchita agrega, como personaje, su propia crítica a la acción de tío Conejo, lo que implica una moraleja explícita, aunque tampoco imponga una conducta del todo cerrada.

Después de analizar ambas colecciones de cuentos, se puede extraer la conclusión de que, en *Los cuentos de mi tía Panchita*, las moralejas se muestran de manera casi siempre implícita, mientras que en *Cuentos de la selva* se aprecian ambas formas. Cabe señalar que en las dos colecciones las moralejas se presentan a través de las virtudes recompensadas y los delitos castigados; esta es una fórmula muy usual en los cuentos infantiles, en los que el tema central consiste en la lucha entre el bien y el mal.

4. Algunas conclusiones

A través del análisis de estas dos colecciones de cuentos, vemos cómo en ellos empiezan a darse algunos elementos transculturadores, todavía muy incipientes, pues estamos en las primeras décadas del siglo XX. Además, el estar dirigidos a la infancia condiciona radicalmente sus características, ya que ambos introducen elementos que encajan con lo que en ese momento se entendía que debía ser la literatura para niñas y niños.

En el nivel de la lengua, ambos escritores emplean elementos para manifestar lo autóctono. Quiroga utiliza préstamos del quechua y guaraní mientras que Carmen Lyra prefiere el costarricense y los refranes locales. Sin embargo, aplicando la teoría de Rama, no se puede afirmar que haya esa unificación entre el lenguaje del narrador y el de los personajes; no obstante, en este sentido, *Los cuentos de mi Tía Panchita* llega algo más lejos que *Cuentos de la selva*.

En la estructuración narrativa, *Cuentos de la selva* no tiene un desarrollo muy ambicioso mientras que sí se encuentran algunas características en *Los cuentos de mi Tía Panchita*. Los dos cuentistas utilizan el narrador en tercera persona, omnisciente. El hecho de que Lyra cree la figura especial de “mi” tía Panchita hace que sus cuentos se empapen con lo popular y lo folclórico. Ambos prestan atención al diálogo para promover el desarrollo del argumento y proporcionar verosimilitud. En los cuentos de Lyra también se aprecia el uso de la música, la cual es un elemento muy importante de la oralidad.

En cuanto a la cosmovisión, los dos escritores combinan el estilo regionalista con el maravilloso, dando respuesta no solo a la realidad latinoamericana sino también al lector infantil. Por esta razón, se evidencia la inclusión de elementos sobrenaturales; también hemos destacado el habitual final feliz y el afán didáctico, como condiciones que vienen determinadas por una tendencia tradicional

de la literatura para receptores infantiles, desde la visión del adulto⁶. Asimismo, es muy especial, en el caso de Lyra, el hecho de pasar la presencia de lo mágico de las hadas a los personajes divinos, lo cual muestra la religiosidad de Costa Rica.

Por consiguiente, se puede sacar la conclusión de que en ambos cuentos se incluyen ya algunos recursos que luego van a explotar en la narrativa posterior. Estos relatos están en un espacio intermedio entre el regionalismo y la literatura de la transculturación. El destinatario especial al que se dirigen, los niños y niñas, provoca que se salgan del cauce del regionalismo clásico, promoviendo una ruptura al insertar lo irracional y lo maravilloso. Esto causa que se acerquen a lo que luego Ángel Rama llamará “transculturación”, proceso que va a definir buena parte de la narrativa más valiosa durante la segunda mitad del siglo XX.

Bibliografía

- Alcolea, A. (2008). Perfil biográfico y literario. En H. Quiroga, *Cuentos de la selva para los niños* (pp. 9-84). Editorial Edaf.
- Bettelheim, B. (1990). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. (10^a. ed.). Crítica.
- Bonilla, B. A. (1981). *Historia de la literatura costarricense*. Universidad Autónoma de Centro América.
- Cantillano, O. A. (2006). *El pozo encantado: los Cuentos de mi tía Panchita de Carmen Lyra*. EUNED.
- Castegnaro, E. (1973). El día histórico. *La Nación*, 15.
- Cerrillo, P. C. (2013). *LII: literatura mayor de edad*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. (2^a. ed.). Síntesis.
- Colomer, T. y Silva-Díaz, M. C. (2005). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Dirección Teresa Colomer; colaboración Cecilia Silva-Díaz. [et al.]. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.
- Fleming, L. (1991). La escritura. En H. Quiroga, *Cuentos* (pp. 27-63). Ediciones Cátedra.
- Fraser-Molina, M. J. (1993). *Cuentos de la selva de Horacio Quiroga: lecturas marginadas*. Diss. University of North Carolina at Chapel Hill.
- García Rey, M. (2016). Transculturación narrativa en los cuentos de Carmen Lyra. *Temas de Nuestra América*, 32(60), 19-29.

⁶ Ya hemos comentado cómo estas fórmulas han ido cuestionándose y evolucionando posteriormente en la literatura infantil.

- González, A. (2009). *Resistance and Survival: Children's Narrative from Central America and the Caribbean*. University of Arizona Press.
- González, L. y Sáenz, C. L. (1972). *Carmen Lyra*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones.
- López Ojeda, E. (2013). Literatura y música. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, 121-144.
- Lyra, C. (2012). *Cuentos de mi Tía Panchita*. Editorial Costa Rica.
- Malinowski, B. (1983). *Introducción a Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Méndez, Z. S. (2008). *Sentencias, dichos y refranes de la Costa Rica de ayer*. EUNED.
- Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. (2 ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, W. O. (2006). *Narradores costarricenses: antología de cuentos*. EUNED.
- Pacheco Acuña, G. (2004). Cuentos de mi Tía Panchita como una manifestación del género denominado literatura infantil. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 30(2), 33-46.
- Pastoriza de Etchebarne, D. (1962). *El cuento en la literatura infantil: ensayo crítico*. Editorial Kapelusz.
- Peyrou, O. (1987). Introducción a los cuentos de hadas, la iniciación y la muerte. En Perrault, C. (Ed.), *Cuentos de antaño* (pp. 7-24). Anaya.
- Propp, V. (1987). *Las raíces históricas del cuento*. Editorial Fundamentos.
- Quiroga, H. (1954). *Cuentos de la selva y Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Editorial Losada.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones Andariego.
- Schmidt-Welle, F. (2011). *Multiculturalismo, Transculturación, Heterogeneidad, Poscolonialismo: Hacia una Crítica de la Interculturalidad*. Editorial Herder.
- Tejera, L. Q. (2015). La literatura infantil en Horacio Quiroga: un mensaje para niños del mundo. Cuentos de la selva. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 55, 237-250.
- Welsch, W. (2011). ¿Qué es la transculturalidad? En Schmidt-Welle, F. *Multiculturalismo, Transculturación, Heterogeneidad, Poscolonialismo: Hacia una Crítica de la Interculturalidad* (pp. 11-40). Editorial Herder.
- Zapata Ruiz, T. (2007). *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento: Un recorrido teórico sobre sus características literarias*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.