

61013
21



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA NARRATIVA DE PASCUALA CORONA

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN LETRAS HISPANICAS

P R E S E N T A

JUANA INES DEHESA CHRISTLIEB



2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA NARRATIVA DE PASCUALA CORONA



Tesis que presenta
Juana Inés Dehesa Christlieb
para obtener el título de
licenciada en letras hispánicas
por la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional Autónoma de México

México, D.F. enero de 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
LOS ADAPTADORES	6
Adaptadores y recopiladores	10
Adaptadores en nuestra tradición	17
El caso de las <i>Mil y una noches</i>	19
Pascuala Corona y las tradiciones	20
BIOGRAFÍA DE MARÍA TERESA CASTELLÓ	25
El porqué de los temas mexicanos	31
La doble importancia de la narrativa de Pascuala Corona	33
Publicaciones de María Teresa Castelló	33
CLASIFICACIÓN DE LOS CUENTOS DE PASCUALA CORONA	37
La clasificación de los cuentos de Pascuala Corona	46
Origen de los cuentos	48
ORALIDAD Y MESTIZAJE	51
Un ejemplo: "La reina mora o las tres cidras del amor"	55
El otro extremo: las leyendas	67
"El morralito de ocelote"	68
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	81

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

En 1945 apareció *Cuentos mexicanos para niños*, de Pascuala Corona; un conjunto de doce historias tomadas, como hicieron en Europa Perrault y los hermanos Grimm, de boca de mujeres encargadas de entretener a los niños.

En el prólogo al libro, Pascuala Corona afirmaba no ser "sino una recopiladora de los cuentos que contaban antaño nuestras abuelitas, nuestras madres y nuestras nanas"¹. Con este volumen y los que lo siguieron —*Fiesta*, en 1948; *Cuentos de rancho*, en 1950 y *El morralito de ocelote*, en 1998— esta escritora ha llevado a cabo una labor muy importante en el campo de la recuperación y la reelaboración de la literatura tradicional mexicana. Con su trabajo de recopilación y reescritura de cuentos, leyendas y relatos tradicionales, ha salvado del olvido unos pocos textos en los que se mezclan varias de las corrientes culturales que conviven en nuestro país:

Algunos de ellos están bordados alrededor de temas europeos y orientales pero al contarlos ellas [las nanas] los hicieron nuestros. Compuestos para los niños por mentes puras de viejas niñas, contienen además del sabor popular y el carácter religioso de un pueblo como México, el sello inconfundible de nuestra hispanidad.²

La intención de Pascuala Corona al recoger sus historias no es transcribir literalmente la versión del informante, como hacen los antropólogos. Su interés es ofrecernos una lectura personal de las historias que ella recogió de diversas nanas que se fue encontrando por la vida. En la transmisión de estas

¹ Del prólogo a la edición de 1945.

² *Ibidem.*

narraciones, hasta llegar a los libros de Pascuala Corona, la nana mexicana —encargada de cuidar niños ajenos— resulta un personaje central; si se toma en cuenta la época en que fueron recogidos los cuentos, entre 1935 y 1940, más o menos, y el estrato de la sociedad mexicana al cual pertenece la autora, la alta burguesía, habría que considerar la ambigua dualidad creada por la figura de la madre, quien según la autora encarnaba la moral y la razón, frente a la nana, la cuentera, que introducía a los niños en una realidad mágica, totalmente distinta de la que ellos habitaban, donde sí podían existir las brujas, los fantasmas, el diablo y los aparecidos.

Pascuala Corona —seudónimo que María Teresa Castelló tomó de una de estas nanas, Cuallita— no tuvo que ir más allá de la ciudad de México para encontrar cuentos de Zacatecas, Michoacán y Veracruz; le bastó asomarse a las pequeñas parcelas de México que fue encontrando en las mujeres a las que entrevistaba en casas de amigos y conocidos. Cuaderno en mano, aprehendió aquello que parecía condenado a desaparecer y lo puso al alcance de los niños de aquél y de este siglos, que de otra manera no habrían sabido lo que eran las tardes de lluvia llenas de cuentos, ni las mujeres con voz cantante que no se aburrían de repetir una y otra vez la misma historia.

Los estudiosos de la literatura, poco preocupados por los temas infantiles, aún no le han dado al trabajo de Pascuala Corona el reconocimiento ni el crédito que merece, aunque sí aparece mencionada en algunos estudios sobre literatura infantil en México, tales como el de Blanca Lydia Trejo y el de Adriana Malvido, que cito más adelante. Sin embargo, su obra ha seguido, calladamente, en el gusto de los niños, desde su primera publicación en 1945 hasta hoy, cuando sus obras se siguen reeditando (ver bibliografía al final de segundo capítulo).

El presente trabajo tiene como objetivo, precisamente, avanzar en el conocimiento del trabajo de Pascuala Corona. Sus cuentos han conservado su

vigencia entre los lectores infantiles durante más de dos generaciones, pero todavía no se han estudiado desde un punto de vista formal, según los criterios con que la literatura tradicional, convertida en infantil, se ha estudiado en otras culturas, como se verá más adelante.

Al interés que puede generar esta obra por su vigencia a lo largo del tiempo, se suma el hecho de que el trabajo de adaptación de literatura tradicional que se ha hecho en nuestro país es muy poco, limitado, las más de las veces, a una labor de recopilación con fines antropológicos. El interés de Pascuala, no obstante, ha sido más bien ajeno a las razones antropológicas y ha tenido como propósito conservar los relatos tradicionales y divertir a los niños. Por esto, en el primer capítulo se aborda el tema de las adaptaciones y los adaptadores, tomando para explicarlo los ejemplos que nos son más familiares: Perrault, los Grimm, *Las mil y una noches*, etcétera. Continúa el estudio con un acercamiento a los adaptadores en la tradición hispánica, pues en este campo estamos acostumbrados a una visión que deja fuera lo que se ha hecho en nuestra lengua; aquí entran trabajos de recopilación y adaptación de la importancia de *El conde Lucanor* y el *Calila e Dimna*, entre otros.

Una vez establecida la pertinencia de definir a Pascuala Corona como adaptadora, el segundo capítulo está consagrado a la vida y trabajos de esta autora, desde sus antecedentes biográficos hasta sus razones para consagrar su vida —como hizo y sigue haciendo— al rescate del arte mexicano en muchas de sus formas: empezó, como se verá más adelante, preocupándose por la conservación de ciertas formas de literatura tradicional, pero después extendió su interés a la pintura, los textiles y, a últimas fechas, la gastronomía.

Es doña Pascuala Corona mujer discreta y trabajadora, conocida y respetada sobre todo en ciertos ámbitos muy especializados de la cultura mexicana, sin que por ello su labor se haya visto detenida ni un momento; a lo

más, habrá cambiado de objeto de estudio, pero su trabajo, para fortuna nuestra, ha sido minucioso y constante.

La narrativa de Pascuala Corona está constituida por un número reducido de cuentos (veintiuno, en total), que se insertan en el enorme conjunto que forman los relatos de tradición oral de todo el mundo. Al pertenecer a este grupo, comparten con ellos una serie de características que han sido estudiadas y analizadas recientemente por varios especialistas. En el tercer capítulo se mencionan las teorías de varios de ellos, sus herramientas de análisis y sus criterios de clasificación, aunque en esta tesis la clasificación final de los cuentos respondió a una serie de necesidades de investigación personal.

Este tercer capítulo constituye el cuerpo central de la tesis, pues en él se expone, además de lo mencionado en el párrafo anterior, uno de los ejes rectores de la posición de Pascuala Corona frente a su trabajo, tanto en el ámbito literario como en el de divulgación de fenómenos artísticos mexicanos: el carácter mestizo de nuestra cultura. Como apuntábamos al citar su prólogo a los *Cuentos mexicanos*, ella está convencida de que este rasgo acompaña a toda expresión artística que se ha producido en nuestro país desde la época virreinal hasta hoy, por lo que al revisar los cuentos dedicamos unas páginas a esta característica que se manifiesta tanto en su origen oral, como en aspectos estructurales y de contenido.

Dado el desconocimiento que existe de la obra, creí pertinente incluir textos que permitieran conocerla a los lectores de la tesis; que les ofrecieran una guía para, aunque sea con un mínimo conocimiento de causa, evaluar las ideas que aquí se exponen. Con este motivo, llevé a cabo un análisis de dos cuentos muy distantes entre sí, tanto por sus temas y estructuras, como por el momento en que fueron escritos: *La reina mora* y *El morralito de ocelote*, que precisamente por diferir en tantos aspectos me resultaron convenientes para ilustrar la

versatilidad de la autora; mientras el primero responde a los cánones europeos del cuento de hadas, el segundo pertenece netamente al género de la leyenda.

Con estos dos cuentos se cierra el presente trabajo, con una doble intención: la primera, que la lectura concluya con una experiencia grata y enriquecedora, de manera que la sensación que permanezca respecto al trabajo sea lo más positiva posible; y la segunda, que con los elementos aportados a lo largo del estudio se pueda apreciar de manera más clara y documentada la importancia que tiene la narrativa de Pascuala Corona en la literatura mexicana, tanto por lo que rescató, como por lo que de su propia imaginación aportó a la misma.

LOS ADAPTADORES

Lo que vuelve en la narración
son los pilares de nuestra
condición humana

Fernando Savater, *La infancia recuperada*

La narrativa de Pascuala Corona está marcada por la tradición. En el siglo XX, esta autora puso nuevamente en circulación leyendas, mitos y relatos pertenecientes hasta entonces a la tradición oral. La tarea consistió, entonces, en fijar para una sociedad parte de sus raíces en una forma artística susceptible de llegar hasta nosotros, en lenguaje escrito, como material de recreación y reflexión.

En la tradición oral el origen de los cuentos se remonta al nacimiento de una civilización. En estas narraciones, el hombre primitivo encontró una manera de interpretar la realidad, ordenar el mundo y expresar sus valores a través de la invención de mitos y leyendas. Al mismo tiempo, hubo otras narraciones que fueron formas de entretenimiento, que distraían la atención de los problemas cotidianos cuando los hombres se reunían al final de la jornada; en torno al fuego, a través de los siglos, los narradores, los expertos, repitieron una y otra vez su propia versión de un mismo cuento, que sería aprendido y recreado a su vez por otro narrador.

Para nuestra fortuna, en algún punto de esta cadena hubo un oyente que quiso capturar la narración y ponerla por escrito, de manera que trascendiera los límites espacio-temporales inherentes a toda tradición oral. Así fue como quedaron fijadas distintas versiones de cuentos o leyendas que hoy conocemos. Más adelante se hablará más extensamente sobre el trabajo de dichos oyentes-narradores; por lo pronto, baste lo dicho sobre su papel en la difusión de un cuento tradicional.

Antes de continuar, es importante dejar claro qué implica hablar de un cuento tradicional, pues no es posible entender por él lo mismo que se

entiende por un cuento moderno. Se utilizará el término de *cuento tradicional* para referirse a textos que aceptan la siguiente definición, establecida por Marc Soriano en su guía *La literatura para niños y jóvenes*: “se trata de breves relatos transmitidos en forma oral, probablemente elaborados en su mayor parte en tiempos prehistóricos, que han sido registrados, reelaborados y reagrupados a partir de la invención de la escritura y finalmente difundidos exitosamente a través de la imprenta”. La literatura tradicional, entonces, estará constituida por un conjunto de géneros –leyendas, mitos, cuentos de hadas...– cuyos rasgos distintivos son a veces tan tenues que resultan prácticamente indistinguibles.

Entendido así, el cuento puede ser estudiado desde muy diferentes puntos de vista. Uno de los trabajos fundamentales sobre este tema es el de Vladimir Propp a principios del siglo XX, quien estableció que el cuento puede ser analizado dividiéndolo en distintos componentes, a pesar de su poca extensión. Propp supo ver muy bien la posibilidad de descomponer el cuento en diferentes elementos, que él llamó “funciones” y que constituyen los módulos a partir de los cuales se estructura la acción. Para él, el cuento era básicamente un encadenamiento de sucesos narrativos. Lo define como “todo proceso que, partiendo de un daño (X) o de una falta (x), llega, después de haber pasado por funciones intermedias, a bodas (N) u otras funciones utilizadas como desenlace”.² En su *Morfología del cuento*, Propp aborda el tema desde el método científico y establece la estructura del cuento tradicional, a partir del estudio comparativo de una abundante colección de literatura tradicional rusa.

Mientras Propp hace el análisis de la estructura del cuento tradicional, de los resortes que llevan de una situación a otra y de las distintas posibilidades de combinación que existen entre los elementos que lo conforman, Valentina Pisanty, en *Cómo se lee un cuento popular*, estudia el texto desde el punto de vista

¹ Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes*, p. 188.

² Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 131.

de lo que el lector percibe en un cuento popular, y menciona diferentes características del cuento, tanto fundamentales como formales.

Las tres características del cuento que Pisanty enuncia como fundamentales son la movilidad —su capacidad de cambiar, de ser modificado y recreado por el narrador—; el carácter genérico —la falta de detalles, la poca especificidad—; y la facultad de recurrir a él —la posibilidad de repetición—. Evidentemente, todos estos rasgos están vinculados con la forma natural de transmisión del cuento que es la oral. Con el tiempo, el cuento tradicional iría ganando terreno en la palabra impresa, pero originalmente se forja siendo palabra hablada, y de ahí se derivan sus principales cualidades.

También habla Pisanty de características formales del cuento, directamente vinculadas con las fundamentales que se apuntan anteriormente. Dichas características son: la ausencia de descripciones; las fórmulas y las repeticiones; la falta de caracterización de los personajes; la total ausencia del uso de la primera persona narradora; y la indeterminación de la estructura espacio-temporal. Lo que muestran estas características es que esta clase de cuento se sitúa en el terreno de lo indeterminado: no hay nada que permanezca estático, ni un personaje que narre su propia historia, ni un espacio específico donde ésta ocurra, ni descripciones que puedan acotar la imaginación del receptor. En el cuento no cabe lo superfluo, todo detalle que dificulte la recreación debe ser eliminado; paradójicamente, el narrador tiene la libertad de añadir y decorar los elementos que desee, siempre y cuando respete los límites que naturalmente marca el relato.

A tal grado llega la indeterminación, que incluso pueden perderse las fronteras entre realidad y ficción sin que los personajes acusen la diferencia; en este fenómeno, que fue descrito por Todorov como “lo maravilloso”, se cifra una de las particularidades más notorias del cuento tradicional. A cada momento surgen en la historia personajes, objetos y situaciones mágicos,

sobrenaturales, cuya función consiste generalmente en ayudar al héroe a definirse como tal, ya sea por la superación de una prueba, ya por la reafirmación de su condición de héroe. Y si los personajes no se inmutan frente a la irrupción del elemento sobrenatural, tampoco debe hacerlo el receptor, pues el cuento exige que el pacto narrativo sea llevado hasta sus últimas consecuencias; que el lector deje de lado su lógica habitual y esté dispuesto a aceptar la lógica interna del cuento, con sus leyes y sus estructuras propias. De ahí que hoy en día se entienda a los niños como público natural de los cuentos tradicionales, puesto que ellos aceptan más fácilmente la intrusión de lo maravilloso en la vida cotidiana.

Las reglas del juego del género del cuento popular prevén un lector ingenuo que acepte sin ningún malestar la pacífica coexistencia de lo natural y lo sobrenatural (la unidimensionalidad) en el cuento.³

El cuento tradicional, en conclusión, es un organismo vivo y elástico que, como la mayoría de los textos, se mueve en dos ejes fundamentales: la forma y el contenido. En principio, la forma se encuentra supeditada a la oralidad como medio de transmisión, y de ahí se desprende buena parte de las características que se enlistaron arriba. Respecto al contenido, el puesto central lo ocuparía lo maravilloso, ya que, como se dijo, este género tiene su origen en las explicaciones míticas de la realidad; así, en el cuento ocurren fenómenos que no podrían darse en la vida real, pero que funcionan en ese esquema narrativo. Estos dos elementos, la oralidad y lo maravilloso, son los que distinguen al cuento tradicional de cualquier otro género literario.

³ Valentina Pisanty, *Cómo se lee un cuento popular*, p. 45

Adaptadores y recopiladores

Si bien la oralidad es un elemento fundamental del cuento, el estudio del género cobra sentido, en nuestra perspectiva, por su capacidad de ser convertido en palabra escrita. Ya se habló de cómo el proceso de transmisión de un texto tradicional se ve desviado cuando un oyente decide poner por escrito una versión determinada. Existen dos principales actitudes desde las cuales se captura una narración: el interés del receptor puede ser puramente antropológico; recoger un texto por lo que revela de la sociedad que lo creó, como una manifestación cultural, como un testimonio de su existencia. O bien, puede perseguir el valor literario de los relatos y, en tal caso, volverá a contarlos, por escrito, y los convertirá en creaciones propias.

A los receptores del primer grupo los llamaré aquí, de ahora en adelante, como *recopiladores*, una vez más de acuerdo con Soriano: "nuestra época reserva el término de *recopilación* para los cuentos reproducidos con exactitud y preferentemente grabados en su versión oral y luego transcritos"⁴; mientras que a los del segundo grupo, preocupados por la condición artística de las narraciones, los nombraré como *adaptadores*.

Una atinadísima explicación de la labor del adaptador la da Paul Hazard, quien, refiriéndose a los hermanos Grimm, dice que su tarea es semejante a la de un cazador de mariposas, puesto que en ambos casos es indispensable capturar vivo al espécimen.⁵ La labor de un adaptador consiste en mantener vivo al cuento, en que pueda seguir funcionando como una obra literaria. Lo que mueve al adaptador no es un impulso antropológico o histórico, no se trata

⁴ Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes*, p. 189.

⁵ Citado por Bettina Hürlimann, *Three centuries of children's books in Europe*, p. 32.

únicamente de registrar o conservar una cultura o una idea del mundo; el adaptador es un artista, no un antropólogo: lo mueve un impulso creador, la necesidad de dar una versión propia de la historia, de aportar al mundo una visión distinta, única y personal de la narración. El cuento resultante, entonces, será y no será el mismo, puesto que ya lleva el sello, la manera de narrar, de quien lo adaptó.

La historia de los adaptadores es tan antigua como la de los seres humanos, pues el empeño por trascender es un rasgo esencial del hombre y cada cultura se ha preocupado por evitar la desaparición de sus mitos y leyendas. Sin embargo, para el presente estudio tienen especial interés los adaptadores que, además de preocuparse por conservar los textos, ponen especial atención en difundirlos. Este tipo de escritor se vio enormemente potenciado por el desarrollo de la imprenta y por el aumento en el nivel de escolaridad de la población, pues sólo entonces el libro se convirtió en el medio más eficaz de difusión (ya no únicamente de conservación) de la cultura y el conocimiento, así como en un objeto capaz de proporcionar entretenimiento, de sustituir al juglar o al narrador. Este proceso, iniciado a finales de la Edad Media y continuado durante el Renacimiento, terminó por modificar radicalmente las funciones y los modos de la literatura oral.

Los hombres, hasta aquel momento, estaban acostumbrados a escuchar la literatura, a reunirse en torno a un narrador especializado que les transmitía oralmente las historias. A partir del siglo XVI, aumentaron los lectores gracias a las innovaciones tecnológicas de la imprenta, que avanza hasta hacer posible las ediciones baratas de romances y cantares —los libros de cordel y *chap books*—, ya que el aprendizaje de la lectura y la escritura comenzaron a extenderse.

Si durante los siglos medievales la educación intelectual estaba reservada para una mínima parte de la sociedad, durante el Renacimiento se

extendió la imperiosa necesidad de que la educación había de ser para todos, sin excluir a los campesinos, artesanos, soldados y mujeres...⁶

No es casual, entonces, que *Lo cunto de li cunti* (*El cuento de los cuentos*), de Giambattista Basile publicado en 1634, esté subtitulado *trattenimiento de peccerille* (entretenimiento de los pequeñines). Esto demuestra que ya los cuentos habían encontrado una audiencia particular, alguna parte de la cual era lectora, que ha perdurado hasta nuestro días, en los cuales la literatura tradicional es considerada como patrimonio casi exclusivo de la infancia.

En aquella época, entonces, se sitúa el nacimiento de la literatura infantil porque en ella se sitúa asimismo el nacimiento del concepto de niño. Antes de este momento el niño se incorporaba a la vida de los mayores mucho más rápidamente. Por extraño que pueda parecernos, la preocupación por el bienestar de los niños es algo muy reciente. Según Philippe Ariès, no es sino hasta el siglo XVII, más o menos, cuando se empieza a establecer lo que denomina "el sentimiento de la infancia", esto es, la separación entre niño y adulto, así como el papel central del niño en la vida familiar.

Es decir que hasta este momento no había una clara diferenciación entre los niños y los adultos; no existía lo que Lloyd deMause llama "empatía" entre padre e hijo, "la capacidad del adulto para situarse en el nivel de la necesidad de un niño e identificarla correctamente sin mezclar las proyecciones propias del adulto."⁷ Hasta el siglo XVII, dicen estos autores, no se reconocía en el niño a un ser distinto, no se le atribuían necesidades particulares y, por lo tanto, no requería de cuidados especiales una vez superada la primera infancia.

Y esto permite volver a los *cunti* de Basile. Giambattista Basile fue un hombre renacentista en toda la extensión de la palabra: viajero, cortesano,

⁶ Buenaventura Delgado, *Historia de la infancia*, Ariel, p. 111.

⁷ Lloyd DeMause, *Historia de la infancia*, p. 24.

soldado, poeta, gentilhombre... Autor de varios libros de poemas (*Il pianto della Vergine, Muse napolitane*, etcétera). Sin embargo, lo que realmente le ganó un lugar en la historia de la literatura fue su colección de cuentos, publicada de manera póstuma en cinco partes, entre 1634 y 1636 (Hürlimann). Dicha colección consta de cincuenta historias, de ahí que se le conozca también con el nombre de *Pentamerone*, enlazadas entre ellas por una estructura similar a la de *Las mil y una noches*, donde una historia principal sirve de sustento a diferentes narraciones secundarias.

Basile tuvo el buen tino de mirar más allá de la lengua toscana y del latín. Al hacerlo, se reencontró con las historias de su infancia napolitana, las que contaban las ancianas a los niños en su propia lengua, y las convirtió en la materia prima de sus cuentos, donde mezcló el conocimiento popular con su saber cortesano:

Y he aquí que lo culto y lo popular se funden, porque Basile no prescinde de sus conocimientos mitológicos, de su cultura marinista, de sus hábitos barrocos. El resultado es el *Cuento de los cuentos*, algo así como el protocuento: obra originalísima, desorbitada, extravagante, graciosísima, disparatada, a veces caótica y siempre divertida⁸

Los *cunti* ya eran de los niños napolitanos antes de Basile, y él respeta esa propiedad al momento de escribir, y lo asienta con un subtítulo explícito. Tal vez no se trate de literatura *adecuada* para los niños tal como la entendemos hoy, ni por su forma ni por su contenido (y aún eso estaría por verse), pero puesta en su contexto, funciona como tal.

⁸ Carmen Bravo-Villasante en el prólogo a *El cuento de los cuentos*, p. 4.

Observa Grimm, que las palabras y las frases que le suenan bajas y triviales, cuando responden a la letra del texto, "son para nosotros ahora más duras y ordinarias, porque tenemos conceptos distintos de la decencia y un 'trattenimiento de peccerille' (entretenimiento de los niños) inocuo a Nápoles en el seiscientos, no se podría poner ahora en las manos de nuestras mujeres y de nuestros niños"⁹

Cabe una aclaración: es importante mencionar que el desarrollo del concepto de niño a lo largo de la historia es un proceso que se presenta únicamente en algunas sociedades, particularmente las urbanas, pues el sentimiento de la infancia es más bien propio de una sociedad de este tipo: conforme se establecen las ciudades, los oficios empiezan a ser más complicados, y a requerir habilidades más complejas, así que no pueden ser fácilmente aprendidos por menores de catorce años. Ya desde ahí se establece una frontera entre los que sí pueden trabajar y producir y los que no, los que todavía requieren de preparación; éstos son los niños, y alrededor de ellos se genera una sensibilidad especial. En las sociedades rurales, en cambio, no se da esa diferencia, porque la única manera de prepararlos para el trabajo es llevarlos a trabajar; de ahí que el gran refugio de la literatura tradicional sea el ámbito rural, puesto que ahí existía —y existe todavía en algunas culturas— una homogenización de la cultura, sin las separaciones que establecen las clases más altas entre lo que es adecuado para los niños y lo que no lo es.

El público culto, entonces, selecciona de lo popular aquello que considera que puede ser útil o entretenido para su recién creado público infantil sin llegar a ser inconveniente. Tal es el caso con los *Contes de ma mère l'Oie* (*Cuentos de mamá Oca*) de Charles Perrault, que se publican en Francia en 1697 con el título de *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités*. En este libro

⁹ Ibidem, p. 8.

se reúnen ocho cuentos con sus correspondientes moralejas en verso que siguen la tradición popular francesa.

Perrault fue un académico, un hombre público que figuró tanto en el panorama político como en el mundo literario de su época; participó en la célebre Querrela de los Antiguos y los Modernos que se dio en Francia de 1653 a 1714 y ocupó diferentes cargos a lo largo de su vida. Sin embargo, una vez más, si ahora lo recordamos es gracias a la pequeña colección de cuentos que escribió en colaboración con su hijo menor, Pierre Perrault Darmancour.

Igual que sucede con Basile, el sustrato popular está presente en los *Contes*, escritos con un estilo culto y salpicados de un fuerte elemento irónico. Si bien está establecido que los cuentos son para niños y que los recogió Perrault entre los que contaban las nodrizas, hay numerosos guiños para el lector adulto; recordemos que se trata de un momento de transición, en el que la lectura silenciosa aún no se enseñoreaba del público culto, y la narración y representación de cuentos de hadas todavía constituían un divertimento de moda en el mundo cortesano. De cualquier forma, ahí estaba la intención moralizante, la idea del público infantil; era tan explícita la idea de la audiencia, que la portada de la primera edición mostraba a una campesina hilando frente al fuego y contando historias a tres niños sentados frente a ella.

La versión en verso y la versión en prosa [de los *Contes*] nos remiten a la literatura infantil, pero, al mismo tiempo, nos remiten a una época en la que el concepto estaba aún mal definido y en la que, en especial, se confundía lo infantil con lo popular.¹⁰

No es sino hasta el siglo XIX, cuando los alemanes Jacob y Wilhelm Grimm publican su famosa colección *Kinder und Hausmärchen* (*Cuentos para la*

¹⁰ Soriano, *op. cit.*, p. 556.

infancia y el hogar), cuando los niños son plenamente reconocidos como los destinatarios naturales de los cuentos a través de las adaptaciones hechas *ex profeso* para el lector infantil.

Los Grimm, ante todo, eran investigadores; su interés primordial era el rescate de las raíces culturales alemanas, exacerbado por la invasión de las tropas napoleónicas a Prusia a principios de siglo. Como una reacción nacionalista, varios intelectuales germanos unieron sus esfuerzos para sacar a la luz la mayor cantidad posible de elementos del folclor de su pueblo. De aquí salieron tratados, diccionarios y varias colecciones de relatos y leyendas tradicionales, entre las cuales se encuentran *Des Knaben Wunderhorn (El cuerno maravilloso del muchacho)*, de Achim von Arnim y Clemens Brentano (1806), y la primera versión de *Kinder und Hausmärchen*, de los hermanos Grimm (1812).

Este afán de rescate empezó como una tarea eminentemente antropológica y filológica, pero terminó transformándose en un libro de cuentos, a partir del favor de sus primeros lectores. Curiosamente, que se buscara adaptar el contenido y lenguaje de los cuentos para los niños de la época fue resultado de la recepción que tuvieron. La primera edición era el resultado de un trabajo de investigación; la publicada dos años después, revisada y adaptada, mostraba bien a las claras el público al que iba dirigida.

La colección de cuentos de 1812 no iba destinada al público infantil, razón por la que los investigadores mantuvieron la fidelidad a las expresiones originales, a su carga erótica y sexual y a las descripciones crueles y violentas. El éxito en el mundo infantil y las críticas de protesta suavizaron las expresiones y adaptaron el lenguaje a sus pequeños lectores en la segunda edición de 1814 y en otras posteriores.¹¹

¹¹ Delgado, *op. cit.*, p. 164.

Si la literatura para niños tiene éxito en el panorama cultural del momento, se debe en buena parte al “sentimiento de la infancia”. Ya para este momento las ideas de Rousseau y de muchos otros sobre la importancia del amor y el respeto al niño como ser individual habían alcanzado cierta difusión. En el terreno literario, esto se ve reflejado en la atención puesta en la selección de temas, argumentos y lenguaje de las obras destinadas a la infancia.

con los *Kinder und Hausmärchen*, el desplazamiento de destinación de los cuentos populares —de los adultos a los niños— que había comenzado ya en el siglo XVII, alcanzó su completa realización.¹²

Adaptadores en nuestra tradición

En el mundo hispánico, la aparición de las adaptaciones en prosa viene aparejada con el comienzo del uso literario de la lengua romance en el siglo XIII. Siguiendo la tradición impuesta por la escuela de traductores de Toledo, durante el reinado de Alfonso X se tradujeron del árabe y el latín diversos conjuntos de cuentos y refranes.

En 1215 el papa Inocencio III convocó al Concilio de Letrán, donde se comenzó a gestar toda una reforma de la Iglesia católica; uno de los aspectos en que se puso mayor énfasis fue en el de la necesidad de educar a los laicos en los principios y deberes de la religión, para evitar el surgimiento de prácticas y doctrinas heréticas. Esta necesidad llevó al desarrollo de toda una corriente de literatura didáctica que se valió de los textos tomados de culturas más antiguas (griegos, latinos y árabes, principalmente) para ilustrar sus enseñanzas.

¹² Pisanty, *op. cit.*, p. 63.

Una de las primeras traducciones de este tipo, realizada hacia 1250, es una colección de cuentos de origen indio, *Calila e Dimna*, donde, a la usanza de la época, se utiliza una historia principal para engarzar diferentes cuentos y fábulas. En este caso, se trata de la conversación entre dos lobos, Calila y Dimna, quienes discuten diversos temas de índole moral y van intercalando historias y fábulas para ilustrar sus argumentos. De acuerdo con la intención primera del texto, la de *enseñar divirtiendo*, cada uno de los cuentos deja una enseñanza moral —que no religiosa, sino pragmática—, no explícita en forma de moraleja, pero sí bastante clara; así, para evidenciar la inconveniencia de la ambición, se relata por ejemplo la historia de “El religioso y la jarra de miel” —semejante en su contenido al famoso cuento de “La lechera”—.

Después del *Calila e Dimna*, el siguiente ejemplo importante de este tipo de literatura es el de Don Juan Manuel, autor de *El Conde Lucanor* o *Libro de Petronio* (1335). En este caso se trata de un noble, el Conde, que le plantea a su criado, Petronio, diversas dudas sobre su gobierno y éste le ofrece soluciones a través de diferentes cuentos o *exempla*. *El conde Lucanor* se escribió, no en latín, sino directamente en lengua romance, de manera que resultara comprensible para la mayor cantidad de lectores, como queda asentado en el prólogo:

Dios sabe que [Don Juan Manuel] lo hizo con el propósito de que las gentes se aprovecharan de lo que decía, cuando no fueren muy letrados ni muy sabios. Por eso escribió todos sus libros en romance, señal cierta de que van dedicados a legos y gente de poco saber como él es.¹³

Don Juan Manuel escribe una especie de manual para nobles, pues ellos son quienes mejor pueden aprovechar sus ejemplos, dado que las situaciones que en el libro se plantean tienen como premisa enseñar la posición que debe

¹³ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, p. 2.

tomar un señor católico frente a tal o cual acontecimiento. Al final de cada *enxemplo*, unos versos resumen su mensaje, para dejar aún más clara la intención y evitar interpretaciones distintas de las originales.

En un tono mucho más liviano escribió Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, su *Libro del buen amor* (1343), donde discurre sobre el amor carnal y el amor divino, hablando libremente de sus particularidades. Si bien sí existe alguna intención moralizante, y varias veces se declara que el amor divino es superior al terrenal, el autor se regodea en hablar de sus lances amorosos, para lo cual intercala todo tipo de elementos de literatura tradicional: cuentos, fábulas, refranes, citas bíblicas, etcétera.

El Conde Lucanor, como *Calila e Dimna*, está construido a base de adaptaciones de textos de antiguas culturas que se “convierten” a la tradición hispánica para que puedan ser de utilidad. El libro del Arcipreste presenta tal diversidad en sus textos, tanto en el género como en el origen, que resulta aún más notable el prodigioso trabajo que llevó a cabo.

La obra del Arcipreste es toda suya, personal, originalísima. ¿Que glosó una comedieta latina, que engarzó en su libro fábulas orientales, de todas conocidas entonces, que tomó de la literatura francesa algún *fabliau* y el tema del combate entre D. Carnal y D.^o Cuaresma? Esos son materiales en bruto, que el poeta labró, pulió, vivificó con aliento nuevo y no soñado por los autores que tales materiales le ofrecieron.¹⁴

El caso de las *Mil y una noches*

Así como la cuentística oriental entró a España a través del *Calila e Dimna*, al resto de Europa llegó por una traducción de las *Mil y una noches* que hizo el

¹⁴ Julio Cejador y Frauca, introducción al *Libro del buen amor*, p. IX.

diplomático francés Antoine Galland a finales del siglo XVII. Hasta donde sabemos, este conjunto de cuentos fue reunido como manuscrito en Arabia apenas en 1545, aunque cada una de las historias tenía ya una larga tradición dentro de la literatura escrita. Bettina Hürlimann establece la larga tradición que tenía este escrito, cuyos cuentos tiene un origen que se remonta a Persia y la India:

the theme of the princess saving herself by telling stories existed for so long in this form that *The thousand and one nights* takes its place within a long written tradition.¹⁵

El descubrimiento de esta colección trajo consigo su posterior adaptación en forma de cuentos de hadas, por un lado, y por el otro, estableció toda una moda literaria; los escritores se esforzaron por recrear el tono, los temas y el ambiente orientales, exacerbando el interés de los lectores por la literatura exótica y lejana.

Pascuala Corona y las tradiciones

El siglo XX trajo adaptadores de otra índole. Con el desarrollo de los medios masivos de comunicación, la televisión, la radio y el cine se han sumado al libro como posibilidades de la adaptación. Por esto, hoy podemos hablar, por ejemplo, de Walt Disney como uno de los adaptadores más importantes de nuestra época, no sólo de los cuentos clásicos ("Blancanieves", "Pinocho", "La bella durmiente", etcétera), sino también de historias concebidas originalmente para adultos que forman parte ya de la tradición cultural de occidente: un niño puede conocer la historia de un príncipe cuyo padre ha sido asesinado por su

¹⁵ Hürlimann, *op. cit.*, p. 26.

tío gracias a la película *El rey león*, mucho antes de sospechar siquiera la existencia de *Hamlet*. Una y otra vez se llevan a la pantalla argumentos y personajes que ya han sido probados, porque han encontrado su camino a lo largo de muchos siglos de narrativa.

Por supuesto, las adaptaciones escritas se mantienen como una opción vigente, pues las historias clásicas siguen resonando en las mentes de los hombres y siguen siendo materia prima para la literatura, sobre todo infantil y juvenil. Aunque el enfoque haya cambiado, aunque sea necesario aproximarse a ellas desde un punto de vista más liberal o más irreverente, el trasfondo sigue siendo el mismo.

En Hispanoamérica llaman la atención, por lo dispares y curiosas, dos labores de adaptación destinadas al público infantil hispanohablante: el trabajo de Rafael Pombo y el de Heriberto Frías.

Al colombiano Pombo, durante su estancia como diplomático en Nueva York, a finales del siglo XIX, se le encargó la tarea de traducir al español una serie de versos infantiles pertenecientes a la tradición sajona, las *Nursery rhymes*, que fueron publicadas allá y, posteriormente, enviadas a México y al resto de la América hispánica con el nombre de *Cuentos pintados* y *Cuentos morales para niños formales*. De esta colección se desprenden títulos como *Rin-Rin Renacuajo*, *Los diez gatitos*, *Simón el bobito*, etcétera, que llegarían a ser muy populares entre los niños de nuestros pueblos.

El segundo caso es el de la Biblioteca del Niño Mexicano (1899-1902), proveniente, como tantos otros títulos dedicados a la infancia, de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Esta colección, cuya escritura estuvo a cargo de Heriberto Frías, presentaba adaptaciones de diferentes episodios de la historia de México concediéndole a la ficción un terreno muy amplio. Ejemplo de estos

títulos son *Maximiliano de Austria o un imperio efímero*, *La hija de Xicotécatl* o *El cinco de mayo de 1862* y *el sitio de Puebla*.¹⁶

Mención aparte merece el trabajo que realizó José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública durante las primeras décadas del siglo XX. Preocupado por ampliar el espectro de referentes culturales de la niñez mexicana, realizó una labor que todavía hoy le agradecemos: la publicación, en 1924, de las *Lecturas clásicas para niños*, donde se conjuntan versiones de los textos fundamentales de las literaturas de todo el mundo: el *Ramayana*, *La Odisea*, el Antiguo Testamento, Wilde, Perrault... todos encontraron su lugar en esta fantástica antología que todavía hoy se sigue reeditando.

Tal como lo percibió tan atinadamente Vasconcelos, en Hispanoamérica se suman las tradiciones prehispánicas a la tradición europea y oriental que nos llegó con los conquistadores, y el resultado es una literatura eminentemente mestiza, en donde se conjugan las estructuras narrativas europeas con rasgos netamente americanos.

Con la materia prima que encontró al platicar con las nanas mexicanas, María Teresa Castelló escribió en 1945 *Cuentos mexicanos para niños*. Una adaptación, para los niños mexicanos del siglo XX, de las historias que corren por diferentes regiones del país. Así nació Pascuala Corona.

A *Cuentos mexicanos*... siguieron *Fiesta* y *Cuentos de rancho*, cada uno con sus particularidades: el primero es un conjunto de estampas de las principales fiestas en México, laicas y religiosas; el segundo es una colección de cuentos engarzados en una historia principal, a semejanza de algunas de las recopilaciones más antiguas. Muchos años después aparecería *El morralito de ocalote*, leyenda hecha cuento que por sí sola rescata la historia de un pueblo, su relación con la naturaleza y su concepción del amor fraterno.

¹⁶ Tomado de Mario Rey, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, p. 150.

Los cuentos de Pascuala Corona pertenecen netamente al bagaje cultural mexicano; en ellos confluyen elementos de las civilizaciones que han dejado huella en la historia de nuestro país, desde los orientales hasta los prehispánicos; todo está ahí. Esta obra, por su riqueza sí antropológica, pero también literaria, constituye lo más cercano que encontramos a la literatura clásica mexicana.

Cada provincia tiene un tesoro escondido de cuentos, relatos y leyendas que hay que rescatar; en ellos se mezcla la realidad con la fantasía para hacer soñar y descubrir un mundo de sorpresas para los niños, que los cautive y los haga más felices y mejores después de leerlos.¹⁷

¹⁷ Pascuala Corona en entrevista con Beatriz González, "Los lectores del nuevo milenio", en *Tierra adentro*, núm. 103, abril-mayo de 2000, México, CNCA.

FALTA
PAGINA

24

BIOGRAFÍA DE MARÍA TERESA CASTELLÓ

María Teresa Castelló Yturbide nació en la ciudad de México el 21 de marzo de 1917 en una familia que cultivaba el amor por las artes y las letras. Desde muy pequeña, María Teresa vivió rodeada por la literatura, tanto por los libros que poblaban su casa, como por las historias que les contaba, a ella y a sus hermanos, su nana Guada. Ya después tendría maestras e institutrices encargadas de su educación formal. La primera que le enseñó las letras con unos cubos de madera —A, Alfonso; T, Teresa; U, *ingara*— fue la nana. También aprendió de ella el contraste entre el mundo clásico europeo de los cuentos que le regalaban sus papás y el mundo sorprendente y vivido que tarde a tarde le ofrecían las nanas:

yo sostengo que la madre era la tranquilidad, la dulzura y la razón, pero la nana te abre la puerta a otro mundo: al de un México inesperado y maravilloso.¹

Con ese ejemplo, se despertó muy pronto en María Teresa el amor por la literatura y, sobre todo, por el arte de narrar; su nana le contaba cuentos, sí, y ella, a su vez, le contaba las historias inglesas que con ese propósito aprendía de memoria. Muy pronto se acostumbró a escuchar su propia voz desgranando historias y leyendas, así como a la lectura silenciosa y voraz de todo tipo de libros, preferentemente de aventuras: la colección “Desde lejanas tierras”, los libros del padre Coloma y uno que otro Salgari que le prestaban sus hermanos.

¹ Teresa Castelló, citada por Adriana Malvido, “Pascuala Corona y su laboratorio de sueños”, en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil*, IBBY, núm. 4, julio-diciembre de 1996, p. 40.

Después de haber iniciado sus estudios con clases particulares de inglés, español y francés, a los doce ingresó años a la secundaria del Sagrado Corazón, donde permaneció hasta 1932, cuando viajó a París para estudiar seis meses en la escuela de Nuestra Señora de la Asunción.

La estancia en París fue de gran importancia para la formación estética de María Teresa. Durante los seis meses que no estuvo matriculada en la escuela, se dedicó a recorrer la ciudad bajo los cuidados de Blanca, una institutriz rusa que le enseñó a fijar su atención en cada cosa que veía. Por las mañanas visitaban museos, edificios o monumentos y por las tardes la alumna tenía que escribir un texto en el cual describía lo que había visto. De esta manera, pudo María Teresa entrenar una memoria visual que más tarde la ayudaría a guardar en la mente las formas y colores del arte mexicano.

A su regreso continuó sus estudios en el internado del Sagrado Corazón en Monterrey, la única sede del colegio donde las alumnas se podían graduar. Ahí publicó sus primeros artículos en el periódico escolar dedicado a las párvulas, *Pequeña*, en donde tenía una columna de recetas y manualidades que firmaba como "Almendrita". También colaboró en *De frente*, la publicación de las alumnas mayores.

Después de graduarse y puesto que su padre se negó a que estudiara enfermería, entró a dar clases en una escuela parroquial. Frente a la pobreza de sus alumnos, tuvo que poner a trabajar su creatividad y armar una clase con lápices, cuadernos, periódicos, una batea de engrudo y unas tijeras de punta redonda. Siguiendo el método onomatopéyico de Torres Quintero, les enseñaba una letra, hacía que la recortaran del periódico y la pegaran en su cuaderno y después los ayudaba a formar palabras con ellas. Sin embargo, no conseguía mantener la disciplina; no lograba que los niños se callaran y le hicieran caso; desesperada, María Teresa rescató los cuentos que recordaba de sus nanas y empezó a utilizarlos como instrumento de trabajo y de pacificación.

Si los alumnos se portaban bien, entonces les contaba un cuento y después les pedía que hicieran un dibujo alusivo.

Conforme se fueron agotando las historias conocidas, María Teresa se vio en la necesidad de buscar otras nuevas, por lo que recurrió a todas las nanas que conocía de las casas de sus amigos, conocidos y parientes, y se dedicó a perseguirlas cuaderno en mano para que le contaran "algo". Esos cuentos que originalmente sirvieron para sacar a la maestra inexperta del apuro, constituirían años después la materia prima de la narrativa de Pascuala Corona. Una vez concluido el año lectivo, se decidió a estudiar diseño y encuadernación para ilustrar sus historias y encuadernar sus libros favoritos.

En 1940 se casó con el director de la Escuela de Arquitectura, Mauricio de María y Campos, y con él recorrió buena parte del país, aprovechando para dibujar todo lo que se encontraba a su paso, sobre todo artesanías. Llegó a tener una colección importante de juguetes, que utilizó como modelos para ilustrar algunos de sus libros.

Cuando nacieron los hijos, su esposo le propuso que para ellos escribiera e ilustrara sus cuentos, de manera que pudieran ser publicados. La edición de *Cuentos mexicanos para niños*, a cargo de Porrúa y financiada por el arquitecto, es una clara muestra de la importancia que da María Teresa a lo visual, tanto por la calidad de las ilustraciones, como por la tipografía y la utilización de los blancos. Fue la primera vez que utilizó el seudónimo de Pascuala Corona, en honor a la mujer que fue nana de su madre y a la cual solían visitar cuando Teresa era pequeña.

Este libro fue el primer acercamiento de la autora al mundo de la literatura infantil, que en aquel momento aun no cobraba forma en México, pese al apoyo de la Secretaría de Educación y a la labor de los refugiados españoles. Este mundo fue el que abrió sus puertas después de la publicación de los *Cuentos mexicanos...* y el que la movió a participar en un proyecto como la

colección Juan Pirulero, que desgraciadamente incluyó sólo dos números: *Cuentos de rancho*, de Pascuala Corona, ilustrado por el español Salvador Bartolozzi, creador de Pinocho y Chapete,² y *Chico y Chango*, de Tomasa B. de Reid.

El éxito alcanzado por su segundo libro la motivó a participar en el certamen de literatura para niños de la Mesa redonda panamericana³, en el que obtuvo una mención honorífica por su libro *Fiesta*, un conjunto de estampas de las principales celebraciones mexicanas:

En el concurso efectuado por la Mesa Redonda Panamericana en 1948 se presentaron setenta autores. Se le dio Mención Honorífica a la Sra.

² Salvador Bartolozzi (1882-1950) fue un ilustrador y escenógrafo español que realizó una importante labor en España como colaborador muy cercano de la editorial infantil de Saturnino Calleja, para la cual creó una colección de cuentos ilustrados por él mismo, protagonizados por un "Pinocho" reinventado, y "Chapete", un personaje totalmente original, rastrero y envidioso, enemigo de Pinocho. En 1950 vino a México exiliado junto con Magda Donato (autora infantil también ella). Entre otras actividades en pro del fomento al arte y la literatura infantiles en nuestro país, fue director del Teatro Infantil de Bellas Artes.

³ La Mesa redonda panamericana consiste en una organización benéfica femenina, fundada por una cierta Mrs. Griswold, el 16 de octubre de 1916, cuyo objetivo era —y es todavía—, el de "proporcionar conocimiento, comprensión y amistad entre los pueblos del hemisferio occidental, y apoyar cualquier acción destinada al beneficio de las mujeres y los niños de las Américas" (www.partt.org)

Teresa Castelló Iturbide de M. Campos por su obra *Fiesta de gran riqueza folclórica*, según dictaminó el jurado.⁴

Debido al carácter obsesivamente laico del Estado mexicano en esa época, la Secretaría de Educación se negó a publicar el libro a menos que se suprimiera el pasaje dedicado a la fiesta de la Virgen de Guadalupe. Ante la imposibilidad de omitir una de las celebraciones sustantivas de la vida mexicana, la autora aceptó la negativa. Diez años después, en 1958, consiguió que el texto fuera finalmente publicado por la Secretaría de Hacienda.

A pesar del premio otorgado a su obra y de la publicación de la misma, el conflicto al cual se enfrentó hizo que su ánimo disminuyera. Era mucho más fácil, dice, escribir y publicar literatura "seria", que pelear contra un medio que no daba la suficiente importancia a la literatura infantil. Con este espíritu, dejó por un tiempo la escritura y se dedicó a estudiar dibujo en la escuela de arte de La Esmeralda, en la ciudad de México.

Su siguiente publicación no apareció sino hasta 1965. Se trata de *El traje indígena en México*, donde su labor, además, fue únicamente como ilustradora, pues el texto estuvo a cargo de Carlota Malpelli-Mozzi. Después de este libro hizo muchos otros —consignados en un anexo al final del presente capítulo— donde estudió los aspectos más exquisitos y notables del arte tradicional mexicano.

Tuvieron que pasar casi treinta años para que la Secretaría de Educación Pública reeditara los *Cuentos mexicanos*:..., ahora bajo el nombre de *Cuentos de Pascuala*, en una edición mucho más accesible y práctica, pero que eliminó

⁴ Blanca Lydia Trejo, *Literatura infantil en México. Desde los aztecas hasta nuestros días*. Gráfica Moderna, México, 1950, p. 228. (Cita proporcionada por Teresa Castelló).

algunos cuentos (de los doce que eran, como los perritos, se dejaron fuera tres: "La niña Lucía", "La frasterita" y "Las tres niñas vendidas"), y todas las ilustraciones. Esta edición, pese a todo, sirvió a modo de reconciliación de María Teresa con el género, pues después de este libro —y quizá motivada por el nacimiento de sus primeros nietos— vinieron otros en los que traducía al lenguaje de los más jóvenes lo que había aprendido sobre los dulces, la seda y los colorantes mexicanos (ver anexo).

Otra reedición, esta vez de *Cuentos de rancho*, se realizó en 1991, con el título de *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*. Esta vez las ilustraciones corrieron por cuenta de Blanca Dorantes, quien también ilustraría en 1996 el cuento "La frasterita", haciéndose acreedora del premio Antoniorrobles que otorgaba la Asociación Mexicana para el Fomento del Libro Infantil y Juvenil (IBBY).

En 1998 aparece el que hasta entonces inédito *Morralito de ocelote*, un cuento derivado de una leyenda que le contó a María Teresa una mujer indígena. Este cuento, desgarrador, necesitaba ser ilustrado por alguien más contundente que Blanca Dorantes, cuyo estilo es más bien delicado, por lo que se encomendó la tarea a Fabricio Vanden Broeck, un dibujante con mucha experiencia en el mundo de los libros infantiles y que logró adaptarse sin problemas a la forma de concebir la literatura infantil de Pascuala Corona.

Porque la autora tiene dos premisas fundamentales para trabajar: por un lado, que es indispensable rescatar y promover lo mexicano, y por el otro, que a los niños debe enseñárseles a amar lo bello y lo bueno por sobre todas las cosas. Estas dos premisas se conjuntan en los libros que Pascuala Corona ha publicado, pues todos ellos nacen de leyendas, historias y tradiciones de nuestro país que han sido rescatadas del olvido y adaptadas para los pequeños lectores.

Estoy por el premio y el castigo, por el bien y el mal, por opacar la tristeza con alegría, referirles cosas chuscas que los hagan sonreír, crear y no destruir –la creación se asemeja a Dios. Despertar en ellos el interés por los animales, el amor por la naturaleza, el perdón sobre el odio y la venganza para poder ser libres, la paz en vez de la violencia, la verdad sobre la mentira.⁵

El porqué de los temas mexicanos

El despertar de su interés por los temas mexicanos lo sitúa María Teresa en la época posterior a su regreso de París, pues al darse cuenta de que conocía mejor las ciudades francesas que las mexicanas habló con su padre, quien le organizó una lista de recorridos y puso a su disposición a una institutriz para que la acompañara. Así conoció los principales sitios artísticos e históricos de la Ciudad de México y de sus alrededores. Después, ya casada, recorrería casi todo el país en compañía de su marido y poco a poco, a través de sus viajes, aprendería a interesarse por algo más que por lo simplemente turístico; aprendería a ver aquello que tiene el arte mexicano de extraordinario. Mientras que en los cuentos que ella contaba estaban las princesas y los reyes europeos utilizando palabras y objetos indígenas, en las obras de arte que dibujaba y describía se tomaba la seda para despojarla de su origen europeo y convertirla en un objeto mexicano, un rebozo, por ejemplo.

⁵ Citada por Beatriz González, “Los lectores del nuevo milenio. La literatura mexicana para niños y jóvenes” en *Tierra Adentro*, abril-mayo de 2000, México, CNCA.

Las señoras españolas llegan a estas tierras hablando de reyes, príncipes y hadas, elementos que recogió nuestra tradición oral. Es decir, al contar nuestras abuelas, madres y nanas estos cuentos europeos y occidentales, los hicieron nuestros ¿Cómo? Cuando un cuento es narrado, conlleva toda una interpretación que le da sello propio. El oficio de cuentero es inventar. Entonces, siempre hay añadiduras, y esas historias compuestas para los niños están impregnadas del ingenio popular mexicano y también, muy intensamente, de su religiosidad.⁶

La preocupación de Teresa Castelló no es por la recuperación de lo indígena, sino de lo mexicano, en cuanto cultura mestiza. Y este afán, que empezó siendo una labor personal, de construcción de sí misma, se convirtió con los años en una misión vital, en un proyecto de vida. Teresa Castelló ha ido tratando de ganarle terreno al tiempo, pues sabe que en lo tocante a tradición oral, lo que no se pone por escrito está condenado a desaparecer, no puede garantizarse su trascendencia, y esto concierne por igual a cuentos y a técnicas ancestrales.

Bien mirada, la vocación de Pascuala Corona ha sido siempre la de conservar, la de devolverle a los mexicanos parte de su identidad, de permitirles regresar a sus orígenes a través de la fábrica y la narración, y al igual que la seda y los rebozos, los cuentos también han ido trenzando en sus hilos lo que de mestizos, de mixtos, tenemos los habitantes del México del siglo XXI.

⁶ Malvido, *op. cit.*, p. 40.

La doble importancia de la narrativa de Pascuala Corona

La narrativa de Pascuala Corona cumple una función de rescate cultural muy importante, como ya vimos. Sin embargo, hay otro factor en ella que es fundamental: su calidad literaria. En sus cuentos y estampas encontramos motivos, argumentos y frases que nos permiten rastrear los orígenes encontrados de nuestra literatura tradicional, y además están a la vista cualidades literarias que sitúan a esta escritora entre de los autores fundamentales de la literatura infantil mexicana.

Porque, como ya se ha dicho, la labor de Teresa Castelló rebasa con mucho la de una simple recopiladora; no hay una fijación exclusiva al texto, sino una conciencia narrativa que va más allá, que busca la recreación novedosa, que pueda hablar directamente a los niños que han perdido su contacto con los narradores orales.

Así pues, la narrativa de Pascuala Corona puede ser abordada desde dos puntos de vista distintos: desde una perspectiva antropológica —lo que reúne, lo que pone de manifiesto—, y desde una meramente literaria —sus particularidades y su papel en la literatura infantil mexicana—. A lo largo de los capítulos siguientes se harán ciertas consideraciones en lo que concierne a uno y otro aspecto a través de un análisis de la obra.

Publicaciones de María Teresa Castelló

Pascuala Corona, *Cuentos mexicanos para niños*, México, Antigua librería Robredo de José Porrúa e hijos, 1945.

Pascuala Corona, *Cuentos de rancho*, México, SEP, 1951, Serie de Juan Pirulero.

María Teresa Castelló Yturbide, *Fiesta*, México, SHCP, 1958.

- Carlota Mapelli-Mozzi, *El traje indígena en México*, ilustraciones de Teresa Castelló, México, INAH, 1965.
- Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo, *El biombo en México*, México, INAH, 1969.
- Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo, *Cristal de granja*, México, Comermex, 1971.
- Teresa Castelló Yturbide, *El arte de la cera en México*, México, Comermex, 1974.
- Teresa Castelló Yturbide, *El altar de Dolores en la tradición popular mexicana*, México, Museo de arte e industria popular de INI, 1979, Colección Libros de Trabajo.
- Teresa Castelló Yturbide, *El arte del maque en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1980.
- Teresa Castelló Yturbide, *Pátzcuaro, cedazo de recuerdos*, México, Impresos Hurtado, 1983.
- Pascuala Corona, *La seda*, México, Patria, 1985, Colección Piñata, Serie Las Materias Primas.
- Beatriz de María y Campos Castelló, *Tres colorantes prehispánicos*, ilustraciones de Pascuala Corona, México, Patria, 1985, Serie Piñata.
- Teresa Castelló Yturbide, *Presencia de la comida prehispánica*, México, Fomento Cultural Banamex, 1986.
- Teresa Castelló Yturbide, *Cuentos de Pascuala*, ilustraciones de Carlos Palleiro, México, SEP, 1986, Libros del Rincón, Para Leer en Voz Alta.
- Teresa Castelló Yturbide y Mónica Martín del Castillo, *El niño dulcero*, ilustraciones de Maribel Suárez, México, CIDCLI-CECOME, 1987.
- Teresa Castelló Yturbide y Carlota Malpelli-Mozzi, *La tejedora de vida*, México, Banca Serfin, 1987.

- Teresa Castelló Yturbide, *Colorantes naturales de México*, México, Industrias Resistol, 1988.
- Virginia Almella de Aspe y Teresa Castelló Yturbide, "El rebozo", en *El rebozo y el sarape*, México, Gutsa, 1989.
- Pascuala Corona, *Sangalote*, ilustraciones de Laura Fernández, México, CIDCLI, 1989, colección La Troje Encantada.
- Teresa Castelló Yturbide y Teresa de María y Campos Castelló, *Historia y arte de la seda en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1990.
- Teresa Castelló Yturbide *et al.*, "Los artesanos-artistas", en *La concha nácar en México*, edición de José Pablo Fernández Cueto, México, Gutsa, 1990.
- Virginia Almella de Aspe y Teresa Castelló Yturbide, "El cuero en la tradición artesanal indígena", en *El arte en cuero*, edición de José Pablo Fernández Cueto, México, Gutsa, 1991.
- Pascuala Corona, *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*, ilustraciones de Blanca Dorantes, México, FCE, 1991, colección A la Orilla del Viento.
- El señor don Gato (De los recuerdos de Pascuala Corona)*, ilustraciones de Trino, México, SEP-Petra, 1992, Libros del Rincón.
- Carlota Malpelli-Mozzi, *Xuchilles o ramilletes*, prólogo de Teresa Castelló Yturbide, México, Grupo litográfico Océano, 1993.
- Teresa Castelló Yturbide, *El arte plumario en México*, México, Fondo Cultural Banamex, 1994.
- Isabel Fernández de García Lascuráin y María José Esparza, *La cera en México, arte e historia*, prólogo de Teresa Castelló Yturbide, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Teresa Castelló Yturbide *et al.*, "El rebozo durante el virreinato", en *Rebozos de la colección Robert Everts*, México, Artes de México, 1994.

Pascuala Corona, *La Frasterita*, ilustraciones de Blanca Dorantes, México, CNCA-Sitesa, 1996, colección Río de Palabras.

Pascuala Corona, *El morralito de ocelote*, ilustraciones de Fabricio Vanden Broeck, México, UNAM-CNCA, 1998, colección Cantos y Cuentos.

Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo, *Delicias de antaño*, México, Landucci, 2000.

CLASIFICACIÓN DE LOS CUENTOS DE PASCUALA CORONA

El siglo XIX fue el tiempo en que los científicos descubrieron la literatura tradicional. Si bien ya el trabajo de los adaptadores había colocado a los cuentos tradicionales en un nivel similar al de la literatura "cultura", en esta época comienzan a estudiarse con una visión más seria, en la cual se conjuntan un romanticismo que exaltaba cualquier tipo de manifestación popular y un afán científico por explicar y ordenar todo lo existente. A raíz de las investigaciones y recopilaciones de los hermanos Grimm, los filólogos europeos comenzaron a concentrar su atención en todas las formas de literatura tradicional que pudieron encontrar. Así se formaron agrupaciones de folcloristas que fundaron publicaciones como la *Revue des traditions populaires*, en Francia, que fue dirigida por Paul Sébillot (1846 - 1918), el más importante clasificador del folclor francés a finales del siglo XIX, según Thompson.

Además de Sébillot, hubo otros, como Johannes Bolte, alemán, y Georg Polívka, de Praga, que trabajaron durante treinta años en la preparación de cinco volúmenes de notas a los *Cuentos de la infancia y el hogar*, texto que representaría "el basamento de todos los estudios comparativos del cuento tradicional europeo".¹

Al empezar a recopilar los cuentos y a establecer comparaciones entre ellos, los estudiosos se toparon con una característica fundamental de esta literatura: la enorme cantidad de elementos comunes a los textos de diferentes culturas. Así, un mismo argumento se encontró en diferentes relatos de países de toda Europa, lo cual los llevó a plantearse toda serie de teorías respecto al origen de los cuentos, desde la mitológica, que decía que todos provenían de mitos, hasta la indianista, que afirmaba que tenían su origen en los textos tradicionales de la India.

¹ Stith Thompson, *The Folktale*, p. 395.

Sin embargo, fue una discusión que se desgastó pronto, puesto que ninguna de las teorías pudo ser comprobada. Entonces, más que en el origen, los estudiosos decidieron concentrarse en la creación de un sistema de clasificación que permitiera inventariar y ordenar todos los relatos que se habían recogido hasta ese momento, más los que pudieran encontrarse en lo futuro. Si bien cada recopilador había organizado su material de acuerdo con criterios personales, nadie había propuesto un método suficientemente universal para hacerse canónico. En 1910, el finlandés Antti Aarne propuso su *Verzeichnis der Märchentypen* (*Tipos de cuentos folclóricos*), que fue realmente conocido y apreciado hasta que el norteamericano Stith Thompson lo tradujo en 1928.

Lo que propone Aarne es un catálogo de tipos de cuentos, entendiendo tipo (*type*) como "un cuento tradicional que tiene una existencia independiente y que puede ser contado como una narración completa, pues no depende de ningún otro cuento para su comprensión. Puede suceder, desde luego, que sea contado junto con otro cuento, pero el hecho de que pueda aparecer solo prueba su independencia. Puede contener un solo tema o varios."²

Según este criterio, el esquema de clasificación de Aarne es el siguiente:

² *Ibidem*, p. 415. El término que utiliza Aarne es *motif*: aquí echaremos mano de la traducción de Graciela Montes, quien utiliza el de *tema*.

1. Cuentos de animales
2. Cuentos tradicionales convencionales
 - A. Cuentos maravillosos
 - del adversario sobrenatural
 - del cónyuge sobrenatural
 - de la prueba sobrenatural
 - del ayudante sobrenatural
 - del objeto sobrenatural
 - del conocimiento o poder sobrenatural
 - otro elemento sobrenatural
 - B. Historias religiosas
 - historias románticas
 - historias del ogro estúpido
3. Cuentos humorísticos
 - A. Del bobo
 - relacionadas con la agricultura
 - con el pastoreo
 - con la pesca
 - con la caza
 - con la construcción
 - con la preparación de comida
 - B. De parejas casadas
 - C. De una mujer
 - D. De un hombre
 - de un hombre astuto
 - de accidentes afortunados
 - de un hombre tonto
 - de un párroco
 - E. Cuentos de invenciones

Como hemos visto, Aarne divide el conjunto de los cuentos en tres grupos principales: cuentos de animales (*animal tales*), cuentos tradicionales convencionales (*regular folk-tales*) y cuentos humorísticos (*humorous tales*).

El grupo más grande, el de los cuentos convencionales, está dividido en cuentos mágicos o maravillosos, cuentos religiosos, cuentos románticos y aquéllos en los que interviene el ogro estúpido. En los cuentos de magia siempre se encuentra algún elemento sobrenatural, algo que también sucede por lo general en los religiosos, mientras que las historias románticas se mueven estrictamente dentro de los límites de la realidad positiva. Las historias del ogro estúpido, en cambio, son mucho más difíciles de clasificar, puesto que comparten el elemento sobrenatural de los cuentos de magia y el carácter jocoso de los humorísticos, por lo que están situados en el último lugar de los cuentos convencionales, justo arriba de los humorísticos. En la organización de las subdivisiones de los cuentos mágicos, la persistencia del elemento sobrenatural se vuelve muy clara.

Sin embargo, aunque el grupo más nutrido es el de los cuentos tradicionales convencionales, para Aarne el grupo más propenso a incrementarse es el de los cuentos humorísticos, puesto que el pueblo está originando constantemente historias de este tipo.

El trabajo de Aarne, como decíamos, pasó inadvertido durante mucho tiempo. Sin embargo, en 1925 Arthur Christensen propuso una clasificación que, según el mismo Thompson, "estaba basada en un grupo de cuentos y fábulas muy restringido, y su organización, aunque era interesante, dependía de consideraciones demasiado teóricas como para ser útiles para otros. Sus divisiones entre elementos de relación (*éléments de relation*), motivos (*motifs*), accesorios épicos (*accessoires épiques*), tema (*thème*), motivos sin tema (*motifs sans thème*), motivos con temas débiles (*motifs à thèmes faibles*), etcétera, dejaba un número considerable de temas misceláneos que sólo podían trabajarse a través de un orden alfabético."³ Más allá de las reservas que podamos tener respecto a la objetividad del juicio de Thompson, la clasificación anterior consta de

³ *Ibidem*, p. 422.

demasiados elementos para permitir un único criterio de organización del material.

Como lo que Aarne propuso fue un modelo, una herramienta de uso cotidiano para los estudiosos de los cuentos, estaba previsto que creciera, que se le fueran aumentando categorías de acuerdo con las necesidades que impusiera tal o cual material de trabajo; por esto, en 1924, se impuso una revisión minuciosa del *Verzeichnis* que su autor ya no pudo realizar y que fue encomendada a uno de sus más destacados alumnos, Stith Thompson. Así fue como se publicó en 1928 *The Types of the Folk-tale*.

Al trabajar el índice, Thompson comenzó a darse cuenta de una grave carencia que presentaba el modelo de Aarne: asumía que cada cuento formaba una unidad de contenido, que podía ser fácilmente clasificada en alguna de las categorías que incluía el índice. Thompson analizó este sistema y llegó a dos conclusiones; en primer lugar, explicó que en el corpus utilizado existe una gran cantidad de cuentos que presentan más de un tema, por lo que su clasificación se dificulta y, en segundo, que la descomposición de un relato en sus diversos temas y la posterior clasificación de éstos permite un trabajo de comparación y análisis más minucioso que el del mero ordenamiento de sus tipos.

Dichos temas los define Thompson como "el elemento más pequeño en un cuento, que tiene el poder de persistir en la tradición. Para tener este poder, en ese elemento debe haber algo de inusual y llamativo. La mayoría de los temas pueden situarse en tres clases. Los primeros son los actores de un cuento, dioses, animales inusuales, o criaturas maravillosas como brujas ogros o hadas, o inclusive caracteres humanos convencionales como el benjamín favorito o la madrastra cruel. En segundo lugar tenemos ciertos elementos en el trasfondo de la acción: objetos mágicos, costumbres inusuales, creencias extrañas, etcétera. En tercer lugar están los incidentes aislados, los cuales comprenden la gran

mayoría de los temas; son los de esta última clase los más propensos a una existencia individual y, por lo tanto, a comportarse como verdaderos tipos."⁴

En este principio se basa el *Motif-Index of Folk-literature* (*Índice de temas en la literatura folclórica*) de Stith Thompson, que sería publicado finalmente en 1936 y que propone una organización de estas partículas mínimas del cuento. El índice consiste en 23 capítulos, cada uno dedicado a un tema, que se mueven progresivamente desde lo mitológico y lo sobrenatural hasta lo realista y lo humorístico, tal como sigue:

Capítulo A: sobre la creación y naturaleza del mundo.

Capítulo B: sobre animales sorprendentes.

Capítulo C: basados en la idea primitiva del tabú.

Capítulo D: sobre transformaciones mágicas y desencantamientos, objetos mágicos y su empleo, poderes mágicos y otras manifestaciones.

Capítulo E: sobre ideas acerca de los muertos.

Capítulo F: sobre aspectos maravillosos.

Capítulo G: sobre seres horribles.

Capítulo H: sobre pruebas.

Capítulo J: sobre facultades intelectuales, tales como: inteligencia, astucia o estupidez.

Capítulo K: sobre acción.

Capítulo L: sobre reveses de la fortuna.

Capítulo M: sobre un orden predeterminado del futuro.

Capítulo N: sobre el azar y la buena fortuna.

Capítulo P: sobre el sistema social.

Capítulo Q: sobre premios y castigos.

Capítulo R: sobre cautivos y fugitivos.

⁴ *Ibidem*, p. 416.

Capítulo S: ejemplos de gran crueldad.

Capítulo T: sobre sexo.

Capítulo U: con tendencia homilética⁵. El propósito único de la narración es mostrar la naturaleza de la vida.

Capítulo V: sobre diferencias religiosas u objetos de culto religioso.

Capítulo W: sobre ciertos rasgos de carácter.

Capítulo X: sobre incidentes cuyo propósito es enteramente humorístico.

Capítulo Z: pequeñas clasificaciones.

Es importante mencionar que Aarne estaba consciente ya de la posibilidad de clasificar los relatos de acuerdo con sus temas, pero expuso convenientemente sus razones para no hacerlo:

Naturalmente, puede ser concebible estructurar una clasificación de episodios aislados y *motifs*, aunque esto requeriría tal desmembramiento de los cuentos que el estudioso se vería obligado a hacer un uso mucho más restringido de la clasificación.⁶

Lejos de eso, lo que Thompson pretende es establecer un criterio según el cual puedan ser clasificados todos los textos tradicionales, no solamente los europeos:

El ideal [del *Motif-Index*] era el de reunir elementos narrativos de tantos campos de la literatura tradicional como fuera posible; relatos y mitos de culturas primitivas de todo el mundo, historias y baladas europeas y orientales, leyendas locales, los ciclos mitológicos tan bien conocidos,

⁵ De *homilla*: explicación.

⁶ Citado por Thompson, *op. cit.*, p. 417.

colecciones como el *Panchatantra* y *Las mil y una noches*, *fabliaux*, *exempla*, *jestbooks*; todos esos trabajos fueron explorados y analizados.⁷

Asimismo, este trabajo no excluye el realizado en *The types...*, sino que propone una utilización simultánea de los dos índices, de manera que pueda establecerse un análisis de cada tipo basado en los temas que presenta; lo cual resulta muy útil para determinar las coincidencias y divergencias entre los cuentos de una misma región.

Casi simultáneamente, apareció un trabajo sobre el tema que a través de los años se ha convertido en referencia obligada para los interesados en el tema. Se trata del estudio del estructuralista Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (1928), en el que se plantea la hipótesis de que los cuentos maravillosos (los del apartado 2 A, de Aarne) están constituidos por una suerte de partículas, de elementos más pequeños a los que él llama *funciones*, que pueden ser distribuidas y acomodadas de una cantidad infinita de maneras, por lo que las posibilidades recreativas del cuento son igualmente infinitas.

Propp revisa en este trabajo las hipótesis de quienes lo antecedieron, incluido Aarne, y llega a la conclusión de que la clasificación por tipos (que en la traducción al español resultaron *asuntos*) es demasiado general y no cumple con el objetivo que originalmente se plantea: el de un estudio científico de la forma del cuento. Es decir, acercarse al cuento tradicional con una perspectiva similar a la utilizada para describir y trabajar una planta o un insecto. La principal objeción de Propp a este método es la imposibilidad de separar un asunto de otro, pues, por un lado, son infinitas las variantes que existen y, por el otro, es difícil establecer los límites entre uno y otro:

distinguir un asunto de otro con perfecta objetividad y seleccionar adecuadamente las variantes dista de ser una tarea sencilla. Los asuntos

⁷ *Ibidem*, p. 423.

están tan íntimamente ligados, se interpenetran a tal punto, que esta cuestión exige un estudio previo especial y sólo después de haberlo realizado será posible señalar los asuntos. Sin dicho estudio, el investigador queda librado a sus propios gustos y, en tales condiciones, una distinción objetiva es sencillamente imposible.⁸

Al criterio de los asuntos de Aarne, Propp contraponen el de otro crítico ruso, Vesselovski, quien habla de monomios o partículas indivisibles del cuento, a las que denomina *motivos*, y los define de la siguiente manera: "Entiendo por motivo la unidad más simple de narración. Lo que caracteriza el motivo es su calidad de esquema, de monomio figurativo; tales son los elementos primarios, indivisibles, de la mitología y del cuento."⁹

Aparentemente, Propp llega al mismo lugar al que llegó Thompson, lo cual es muy lógico si se toma en cuenta que están trabajando al mismo tiempo, aunque el objetivo que se plantea es totalmente distinto: para el ruso lo importante era conocer perfectamente el objeto de estudio para poder clasificarlo y darle un lugar en el universo de la palabra; de hecho, critica la posición de los que se preocuparon primero por el criterio de clasificación que por el estudio sistemático de su material.

Y, sin embargo, Propp todavía avanza un paso. Adopta la posibilidad de la separación del cuento en motivos, pero sólo como un paso intermedio para la definición de lo que él llama *funciones*: "la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad."¹⁰

⁸ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 12.

⁹ Citado por Propp en *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

Es decir, que divide al cuento no en sus diferentes temas, como si no fuera más que una sucesión de los mismos, sino en sus diferentes unidades de sentido, exactamente como si se tratase de un mecanismo de relojería. Según él, cada parte del cuento cumple con una tarea específica por lo que no hay elementos gratuitos, sino que todo se explica de acuerdo con el sentido que va tomando la narración.

El gran logro de Propp con este trabajo fue demostrar científicamente el mecanismo según el cual funciona un cuento tradicional: fue capaz, inclusive, de reducirlo a fórmulas, a través de la asignación de diferentes símbolos para cada una de las funciones que iba encontrando. Todavía ahora sus teorías siguen siendo válidas pues fueron enunciadas después de comprobarlas con un corpus de cien cuentos tradicionales; en la segunda mitad del siglo XX, Roland Barthes lo retoma en su *Introducción al análisis estructural de los relatos*:

es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellas unidades: de ahí el nombre de 'funciones' que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades.¹¹

La clasificación de los cuentos de Pascuala Corona

Si bien las clasificaciones de Aarne y Thompson buscan ser exhaustivas y propiciar una estandarización del trabajo de los estudiosos de la literatura tradicional, resultan un tanto imprácticas cuando se trata de organizar una obra comparativamente tan breve como la de Pascuala Corona. En cuanto a la idea de Propp de trabajar el *corpus* de acuerdo con las funciones que presenta, tampoco resulta viable, pues Propp trabaja únicamente con cuentos

¹¹ Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural del relato", en *Análisis estructural del relato*, p. 12.

maravillosos, mientras que entre los de Pascuala encontramos también cuentos de otra índole, como veremos más adelante.

Por esto, para organizar y analizar los cuentos de Pascuala he tenido que idear una clasificación distinta, que facilite la comprensión de los mismos y que no esté tan cargada de elementos que impida concentrarse en los textos mismos. De aquí hasta el final del presente capítulo, se estudiarán los cuentos de Pascuala Corona agrupándolos en tres conjuntos: cuentos maravillosos, cuentos de enredo y estampas.

Se utilizará la definición de *cuentos maravillosos* en el mismo sentido que la utilizan Propp y Todorov: son aquéllos en los que aparece algún elemento sobrenatural, ya sea un personaje, un objeto o una situación. Este grupo, el más extenso, está constituido por: "El niño de oro y el caballito de plata", "La frasterita" (por *forasterita*), "La niña Lucía", "El tambor de cuero de piojo", "Las tres niñas vendidas", "La reina mora o las tres cidras del amor", "El cedacero", "El pájaro verde", "Don Juan Cantinplatas", "Majomalay o Gaitagileno", "La Malagóna", "El pozo de los ratones" y "El morralito de ocelote".

En cuanto a los de enredo, se trata de relatos que no sólo no poseen elemento sobrenatural, sino que el nudo de su argumento consiste en un malentendido o una trampa. Generalmente, tienen como protagonistas a personajes cuya principal característica es la astucia o la buena fortuna. Aquí entran "Sangalote", "El conejo tramposo", "La maceta de albahaca", "Fanciquío", "El zonzo", "La beata" y "Aventura de los dos ladrones".

Por último, están las estampas, que son aquellas historias en las que Pascuala Corona buscó explicar ciertas tradiciones y formas de vida del pueblo mexicano. Más allá de su trama, lo que es realmente importante es la descripción de los objetos, los rituales y los tipos populares. A esta última categoría pertenece el relato principal de *Cuentos de rancho*, en donde se

describe el rito de la confección de los tamales y el libro *Fiesta*, que consigna las principales celebraciones de nuestro pueblo.

Origen de los cuentos

Una de las particularidades de los cuentos que recoge y adapta Pascuala Corona es la de tener un carácter mestizo, es decir, mezclar en una misma historia elementos españoles e indígenas. El rasgo hispánico asoma, en primer lugar, en la estructura de la gran mayoría de los relatos, mismos que presentan muchas de las funciones descritas por Propp, y que por lo mismo permiten un análisis similar al utilizado con los cuentos de Afanassiev, como quedará demostrado adelante con el análisis de "La reina mora".

Los cuentos que nos ocupan son, entonces, cuentos con orígenes diversos, aunque predomina en ellos una fuente europea y, más precisamente, española. De esto puede dar cuenta la gran cantidad de relatos similares a los de Pascuala que encontramos en la colección de José María Guelbenzu *Cuentos populares españoles*, donde "La niña Lucía" se llama "La calandria salvadora"; "El tambor de cuero de piojo"; "El tambor de piel de piojo"; "Las tres niñas vendidas"; "La princesa encantada"; "El cedacero"; "Las tres manzanitas de oro"; "El pájaro verde"; "Los siete conejos blancos"; "Don Juan Cantinplatas"; "El demonio ayuda al casero"; "Majomalay o Gaitagileno"; "El príncipe Tomás"; "Sangalote"; "El pobre avaricioso" y la "Aventura de dos ladrones"; "El amezketano y el madrileño" (caso muy curioso este último, porque en la versión mexicana se habla de un tapatio y un capitalino).

Se dice pronto que los cuentos de Pascuala Corona proceden de la tradición española; sin embargo, pocas culturas tienen un pasado tan laberíntico e intrincado como la que llegó a América con los conquistadores. Al llegar con ellos sus historias y relatos, se combinaron aquí con una tradición narrativa muy

antigua, que también estudió María Teresa Castelló en su libro posterior, *Pátzcuaro, cedazo de recuerdos*: “En la relación de Michoacán se menciona a los *Uandanziguarecha*, que eran los encargados de entretener al calzóncin con cuentos originales.”¹²

Si se revisan con cuidado estas relaciones se notará que, mientras los cuentos maravillosos encuentran casi siempre un eco en los cuentos tradicionales españoles —ocho de los trece que son en total tienen un referente directo, y los cinco restantes contienen todos algún elemento que aparece a su vez en otro cuento de la colección de Guelbenzu—, con los cuentos de enredo no sucede lo mismo, puesto que sólo dos de los siete muestran claramente su pasado europeo. Lo anterior puede deberse a una tendencia de los cuentos de enredo a tener un carácter mucho más localista, de leyenda o anécdota, que los cuentos maravillosos, en donde el tiempo y el espacio no son necesarios e, inclusive, llegan a estorbar. Así, un cuento como “Fanciquío”, por ejemplo, cuyo atractivo principal es el lenguaje que utiliza el protagonista originario del puerto de Veracruz, o “La beata”, donde se explica todo el comportamiento de la protagonista recurriendo a su condición de *beata*, nombre que se utiliza en México para designar a las mujeres excesivamente religiosas. Éstas son historias tan esencialmente ligadas a las costumbres y modos mexicanos, que no podrían encontrarse sus orígenes europeos más que realizando una serie de adaptaciones que probablemente los dejarían convertidos en otros distintos, propios del lugar donde son contados.

¹² Comentado por Elena Poniatowska en la presentación de los *Cuentos de Pascuala*, p. 3.

FALTA

PAGINA

50

ORALIDAD Y MESTIZAJE

Una de las principales características de la narrativa de Pascuala Corona es su carácter oral: ella misma insiste a quien quiera oírlo que sus cuentos pertenecen a las nanas de las cuales los escuchó. Como si ese testimonio no bastara, los textos contienen una serie de características que así lo prueban.

G. S. Kirk, en su obra *Homer and the epic*, de 1976, a partir del estudio de los poemas homéricos, establece tres características de la literatura oral: una que él introduce, el uso de fórmulas; y otras dos que él toma a su vez de Parry: la economía (*economy*) y el alcance, o desarrollo potencial (*scope*). Si bien el trabajo de Kirk está orientado principalmente a la poesía épica, estas peculiaridades se cumplen también en la narrativa —incluida, desde luego, la que ahora nos ocupa—, tal como veremos a continuación.

El uso de fórmulas tal como lo entiende Kirk, tiene una connotación eminentemente formal: para él las fórmulas son aquellas frases que el poeta oral repite virtualmente al pie de la letra —fórmulas de saludo y de despedida; descripciones de ciertos personajes o de ciertas situaciones— para facilitar su trabajo. En esta categoría entran los epítetos y las oraciones que se repiten. En los cuentos tradicionales existen fórmulas a nivel formal, tales como las que dan principio (“Había una vez...”) y final a los cuentos (“y colorín, colorado...”), pero la principal actividad formular se encuentra en la estructura misma de las historias, en la cantidad limitada de acciones y temas y en el uso de las repeticiones, tal como lo demuestra el trabajo de Vladimir Propp.

En cuanto a las otras dos características que marca Kirk, la economía y el alcance, sí se encuentran formalmente en los cuentos: la primera se refiere al carácter sucinto de la narración, que sólo está conformada por elementos indispensables para la trama, sin desviar la atención del oyente. El alcance, o desarrollo potencial, es la posibilidad que tiene el narrador de enriquecer el

texto, más allá de las características inamovibles de la narración, a través de una serie de elementos que pueden alterarse; las descripciones pueden ser más extensas, ciertos rasgos de los personajes permiten ser adaptadas al gusto del oyente, etcétera. De esta manera, se cumple otro de los postulados de Kirk: que el narrador realiza dos funciones a la vez: una creativa, al enriquecer el texto, y otra reproductiva, al conservar la fidelidad al relato.

El gran logro de Pascuala Corona consiste en traducir el lenguaje oral a un lenguaje escrito que conserva múltiples huellas de oralidad, lo que da como resultado una narrativa llena de guiños al lector, de frases de uso cotidiano, que acaba pidiendo de manera muy natural su lectura en voz alta. En este sentido, el esfuerzo de Pascuala Corona por mantener en el texto una voz narrativa dominante y un lenguaje muy cercano al de las narradoras de las cuales lo escuchó por primera vez es muy notable, pues le da un tono distinto, mucho más cercano al infantil que el utilizado en las adaptaciones de los cuentos europeos; Corona está cerca de los niños, pues no hay que olvidar que ella fue alguna vez narradora de esas mismas historias, y así logró encontrar el tono y el lenguaje exactos para hablarle a los niños a través de la escritura, con la cantidad de detalles y repeticiones suficiente para hacerlos atractivos a tantas generaciones.

Ejemplo digno de esto es la inclusión de canciones y estribillos en los *Cuentos mexicanos para niños* y en *Fiesta*, con sus correspondientes partituras que, lamentablemente, se dejaron fuera en las posteriores reediciones del primero. Estas canciones incluidas en el texto refuerzan la necesidad de leerlo en voz alta, ya que permiten crear un vínculo de participación entre el narrador y el oyente. Si, por ejemplo, uno está leyendo "Fanciquío", y llega a la parte en que el negro Francisco está subido en la quesera comiéndose los quesos y la vieja Marina le canta para advertirle veladamente de la llegada del amo, se encuentra con la siguiente rima:

Francisquillo,
que está en la quesera,
que esconda la pata,
que... tiene de fuera.

Y, claro, como el negrito veracruzano no entiende, Marina tiene que adaptar su canción, y entonces le canta:

Fanciquio
que está en la *quesca*
que esconda la pata
que tiene de *fica*.¹

Leído en silencio, el texto es efectivo y tiene sentido, pero obviamente tiene un potencial literario mucho más fuerte si se canta, pues le da a la repetición un giro nuevo; el oyente puede participar en la narración a través del canto y puede asimismo reconocer cada cuento por las melodías que se encuentran en él.

En este sentido, el caso de *Fiesta* es distinto, pues los que se incluyen son los cantos y letanías tradicionales de cada celebración, con su correspondiente partitura, mismas que funcionan como complemento de cada una de las estampas, pues no sólo se describen los objetos, la simbología y el procedimiento ritual de cada fiesta, sino que están presentes de igual forma las canciones que le corresponden. La autora supo ver aquí no sólo la eficacia de los cantos en la narración, sino la condición central que tienen los mismos en las fiestas tradicionales; no hay posada completa sin las letanías, y eso ella, como observadora metódica y paciente de la realidad mexicana, lo sabe.

¹ Cuentos mexicanos para niños, p. 87.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1. *Modulante del Rey... 2. Fancipio... 3. Carabonito de queso de...*
 4. *Bita, qita, cal maso... 5. De mi llaco miir gubarras, de auto...*

La partitura incluida al final de la primera edición (1945) de *Cuentos mexicanos para niños*.

En todos los textos de Pascuala Corona, la oralidad constituye un elemento central, tanto por lo que a ella le debe el texto, en el sentido de su generación, como por el sentido colectivo que la autora le quiso dar a sus cuentos, pues siempre tiene en mente la capacidad de esta literatura de reunir a niños y adultos alrededor de ella.

Este esquema de fusión entre oralidad y escritura está presente aun en las formas primitivas de estos cuentos, anteriores a su contacto con Pascuala Corona en las voces de las nanas; así como también lo está su carácter mestizo, no sólo por la enorme variedad de culturas que convergieron en la Europa previa a la Conquista, sino, inclusive, en lo que hoy llamamos España, pues la gran mayoría de los cuentos tienen —y esto tiene mucho de obvio— un origen marcadamente español.

En efecto, si se trabaja con estos cuentos como piezas literarias —con su correspondiente fondo antropológico—, se encontrará que, ante todo, su basamento es europeo: tanto la estructura como la gran mayoría de los temas están vinculados con una forma europea de concebir al mundo. En la narrativa de Pascuala Corona, sobre todo en los *Cuentos mexicanos*, hay princesas, reyes, castillos, guerras entre reinos, etcétera... Todo un universo que, en sus narraciones, llegó a fundirse con la cosmovisión de las diferentes culturas prehispánicas.

Asimismo, es útil mencionar la diferencia que existe entre la primera colección de cuentos de Corona, *Cuentos mexicanos para niños*, y la segunda, *Cuentos de rancho*, pues ambos libros presentan vertientes muy interesantes. El primero es una colección de cuentos tradicionales que buscaba, como dice en el prólogo, escribir "en recuerdo de nanas, abuelitas y madres" los cuentos que ellas contaban. El segundo es un intento más claro de recoger no sólo los relatos, sino todo un momento de la historia del México contemporáneo.

El libro está compuesto a partir de una narración principal de la cual se desprenden una serie de *cuentos de cajón*. Dicha narración principal es la de la preparación de los tamales en una hacienda mexicana durante las vacaciones de invierno, tal como lo explica la autora al principio. Precisamente porque ella quiso darle ese toque costumbrista, en la clasificación de los cuentos anteriormente expuesta, se le dio a este hilo conductor narrativo la categoría de estampa. Y como el libro se compone con los relatos que cada personaje de la hacienda va narrando —el peón, la cocinera, el caporal—, los cuentos se inclinan más del lado del enredo y la anécdota y por lo tanto la cantidad de cuentos maravillosos disminuye considerablemente. Mientras que el primer libro reúne doce cuentos en total, de los cuales ocho son maravillosos, en el segundo hay ocho, de los cuales sólo cuatro son maravillosos, tres son de enredo y uno es la estampa anteriormente mencionada.²

Con todo, la cantidad de cuentos maravillosos es mayor que la de cuentos de enredo y estampas, lo cual es fácilmente atribuible al origen europeo, pues desde el término utilizado, *maravilloso*, ya corresponde a un tipo específico de cuento, íntimamente relacionado con los de la antigua tradición hispánica.

Un ejemplo: “La reina mora o las tres cidras del amor”

Para ejemplificar los cuentos de Pascuala Corona elegí uno que, por su estructura narrativa, sus temas y su lenguaje, puede considerarse paradigmático. Seleccionar este texto fue bastante complicado, pues era necesario tomar, entre los cuentos únicos, los que presentan características originales —como “El niño de oro y el caballito de plata”, al cual no se le encontró ningún semejante europeo— y los que presentan mayores elementos en común. Finalmente éste

² Ver “Clasificación de los cuentos” en el capítulo anterior

de "La reina mora o las tres cidras del amor" fue el elegido, tanto por las razones mencionadas como por cierta inclinación personal.

"La reina mora o las tres cidras³ de amor"

Éstos eran un Rey y una Reina que tenían un solo hijo; con el tiempo el niño se aburría de jugar con su pelota de oro y pensó *irse a la ventola*⁵ a probar fortuna.⁶

Después de mucho andar y no hallar nada, encontró en un bosque a una viejecita que llevaba auestas un haz de leña.⁷ El niño, compadecido de la anciana, se ofreció a llevarle la leña⁸ hasta su choza que quedaba en el lindero

³ Cidra: fruto del cidro, semejante al limón; corteza gruesa, rugosa, de color amarillo, aromático y comestible.

⁴ Utilizaremos para el análisis la metodología de Propp, la cual maneja una notación a base de letras mayúsculas y minúsculas, acompañadas de un número cuando existe más de una variante de la misma función. Ya que dicho trabajo se refiere, como ya aclaramos, únicamente a los elementos estructurales del relato, para todo lo demás nos valdremos de nuestras propias herramientas de análisis.

⁵ Este tipo de frases permiten recordar la cercanía que guardan los textos con su origen oral. Subrayé en el texto las expresiones similares.

⁶ Permite al héroe dejar la casa (Y3). El héroe abandona su casa, salida (O).

⁷ El héroe es puesto a prueba a modo de preparación para recibir la ayuda de un auxiliar mágico, primera función del donante, el donante pone al héroe a prueba (D1).

⁸ El héroe reacciona frente a las acciones del futuro donante, reacción del héroe, el héroe hace un favor (H7).

del bosque. Una vez que llegaron, la viejita le dio al niño tres toronjas⁹ ¹⁰ y le dijo:

-Tómalas en premio a tu buen corazón, sólo te advierto que cuando las partas no dejes de darles lo que te pidan.

El niño se despidió agradecido y siguió su camino. En eso *le vino la curiosidad* de saber qué podían pedirle aquellas toronjas y ansioso de saberlo, partió la primera.

¡Cuando va viendo salir de adentro una princesa maravillosa! Que luego que lo vio le dijo:

-¡Pan y agua!

Y como el niño no llevaba nada que darle, la princesa murió de hambre y de sed.

El niño, muy asustado, siguió su camino esperando mejor ocasión para partir otra toronja; pero era tanta su curiosidad de saber qué tendría adentro, que con mucho cuidado la partió y, esta vez, como la primera, salió una princesa muy bonita que también le pidió pan y agua.

Pero como el príncipe no podía darle nada de lo que pedía, la princesa, como la otra, se murió de hambre y de sed.

El príncipe, arrepentido, decidió no partir la última toronja sino hasta tener pan y agua.

⁹ El texto nunca explica este cambio del título al contenido, pero probablemente se deba a la escasez de cidras en la República Mexicana, lo que obligó a alguno de los narradores a buscar un elemento más familiar para la audiencia. En otras versiones lo que le entrega son naranjas, como en la ópera de Sergei Prokófiev *El amor por tres naranjas*.

¹⁰ El héroe entra en posesión del medio mágico, transmisión del auxiliar mágico, el medio se transmite directamente (Z1).

Caminando se encontró a unos leñadores y les pidió de comer; éstos, que eran caritativos, compartieron con él el pan de manteca que llevaban, pero ninguno pudo darle agua, porque ya se les había acabado.

El príncipe siguió su camino buscando un arroyito y así se le pasó la noche hasta que al día siguiente, ya muy cansado, encontró un pozo al pie de un manzano.

Entonces, con mucho alboroto, partió la última toronja y *¡que va saliendo de adentro* una princesa mucho más maravillosa que las otras dos! *Que luego que lo vio le pidió pan y agua.*

El príncipe le dio el pan que le habían dado los leñadores y agua del pozo. Era la princesa tan bonita, que el príncipe le pidió que se casara con él; la niña aceptó gustosa, pero como el reino del príncipe estaba tan lejos y la princesa era tan delicada, no podían irse andando. Entonces el príncipe, después de pensarlo, le dijo:

Súbete al manzano y espérame aquí, que con la fruta del árbol y el agua del pozo no te morirás ni de hambre ni de sed. Yo voy a la Corte por una carroza para llevarte a palacio.

Dicho esto, se despedió y se puso en camino de su tierra.

La princesa se quedó subida en el manzano y estando allí, vio a una negra¹¹ que venía por agua con un cántaro de barro. Luego que se llegó la negra al pozo vio en el fondo del agua reflejada la imagen de la niña que estaba en el árbol y creyendo que era ella la que se reflejaba, dijo la muy vanidosa:

¹¹ La presencia de negros, así como el tratarlos en forma despectiva, es una constante en la obra de Pascuala Corona; en siete de los veinte cuentos aparecen negros, siempre con características negativas: son flojos, como en “Fanciquío”; indignos de figurar en la corte, como en “El niño de oro y el caballito de plata”; o tramposos y hechiceros, como en este caso.

-¡Yo tan bonita y acarreando agua!... ¡Rompo el cántaro y me voy para mi casa!¹²

Y rompió el cántaro y se fue. Pero al día siguiente su ama la volvió a mandar por agua al pozo y la negra volvió a creer que era ella la que se reflejaba en las aguas y como la vez anterior, muy enojada, dijo:

-¡Yo tan bonita y acarreando agua!... ¡Rompo el cántaro y me voy para mi casa!

Y rompió el cántaro y se fue. El ama de la negra, cansada de que todos los días le rompiera un cántaro, mandó comprar uno de cobre y se lo dio a la negra para que fuera a traer agua; y ahí va la negra al pozo y que cree mirarse en el agua y al verse tan bonita dijo:

-¡Yo tan bonita y acarreando agua!... ¡Rompo el cántaro y me voy para mi casa!

Pero esta vez¹³ a pesar de todos los golpes que le dio al cántaro, éste no se rompió. Todo esto le hizo tanta gracia a la princesa, que estaba subida en el árbol, que se soltó riendo.

La negra, muy enojada al ver que era la niña y no ella la que se reflejaba en el agua del pozo, le preguntó:

-¿Qué haces niña allá arriba?¹⁴

¹² Ésta es una fórmula; la autora no tiene que dar al personaje una respuesta diferente, sino que repite la frase acuñada.

¹³ La triple repetición es un elemento canónico de los cuentos de hadas tradicionales: tres toronjas, tres veces que la negra se ve reflejada... También lo es el que la tercera repetición tenga una ligera variante y permita que la narración avance.

¹⁴ El antagonista trata de obtener información, interrogación o demanda (d1).

-Estoy esperando a un príncipe que va a venir por mí *un día con otro* para llevarme a su palacio y casarse conmigo; él aquí me dejó y aquí mismo vendrá a buscarme.¹⁵

La negra, que era una hechicera, le dijo:

-¿Pero cómo es que esperas a un príncipe estando tan despeinada? Baja y yo te arreglaré tu pelo para que cuando él llegue te encuentre más bonita.¹⁶

La niña, entusiasmada, bajó luego del árbol y la negra se puso a peinarla.¹⁷ Y cuando la niña menos pensó, la negra le clavó en la cabeza un alfiler embrujado que en el mismo momento la convirtió en paloma.¹⁸ Y así la dejamos.

Para esto,¹⁹ la negra, *en lo que se los cuento*, se subió al árbol, se acomodó entre las ramas y ahí se estuvo un día tras otro, hasta que llegó el príncipe seguido de la corte y de sus vasallos, pues todos venían con la ilusión de conocer esa princesa tan maravillosa.

¡Imagínense ustedes la sorpresa del príncipe al ver a la mora²⁰ en vez de la princesa!

¹⁵ Al antagonista se le proveen informes acerca de su víctima, información o noticia (n1).

¹⁶ El antagonista trata de engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes, engaño (e1).

¹⁷ La víctima se deja engañar y así ayuda involuntariamente al enemigo, complicidad involuntaria (c1).

¹⁸ El antagonista perjudica o causa un daño a un miembro de la familia, daño, opera una sustitución (X11,12)

¹⁹ Frase coloquial que indica transición. En este caso, se trata del paso de la situación de un personaje a otro, pero puede tratarse de un introductor de analepsis.

²⁰ Este adjetivo denota claramente el origen español del cuento.

Por fin se decidió a preguntarle por qué estaba tan requemada, a lo que la negra contestó:

-Te he esperado tanto tiempo que el sol y el sereno oscurecieron mi piel.

Creyendo el príncipe que esto era verdad, no le quedó más remedio que llevársela a su reino y casarse con ella. Un día allá en palacio, que por cierto tenía una inmensa huerta, estaba el hortelano podando los árboles cuando vio una paloma blanca que brincaba de rama en rama cantando:

Hortelanito del Rey
¿Cómo está el Rey
con su negra mora?
¿Come, canta o llora?²¹

Al principio el hortelano no le hizo aprecio, pero después, comprendiendo que algo tendría que ver con su señor lo que la palomita cantaba y pensando que a él le gustaría escucharla, le puso una trampa en una jaula de carrizo y así logró apoderarse de ella.

Vio en eso al Rey²² que se paseaba con la Reina Mora y creyendo darles un gusto, les llevó la paloma, pero la negra al momento la reconoció y entró en congoja, de modo que luego que logró tenerla en sus manos, la dejó ir y exclamó:

-¡Quítenla, quítenla, tiene gorupos!²³ ¡Quítenla, tiene gorupos!

Y la paloma se fue sin que el Rey la hubiera oído cantar.

²¹ Uno de los estribillos que mencionábamos al principio del capítulo. La partitura de la melodía se incluye junto con las otras.

²² Curiosamente, nunca se nos explica el paso del príncipe a rey.

²³ Por *conuco*: parásito de la familia de las acáridas que ataca a las gallinas y otras aves.

Al día siguiente fue el Rey en busca del hortelano y le dijo:

-A ver cómo haces para volver a coger a la paloma, bueno es que engomes todos los árboles a ver si en alguno se queda pegada. Luego que lo logres llámame, que quiero ver si es verdad que canta como tú dices.

El hortelano hizo lo que el Rey le había mandado, así que cuando la paloma se quedó pegada en uno de los árboles fue corriendo a llamar al Rey que llegó al tiempo que la palomita cantaba:

¿Qué hace el Rey
con su negra mora?
Ríe, canta.
¡Pobre de mí,
que en el bosque sola
gime y llora!

El rey, que la oyó, se llegó a ella y con mucho cuidado empezó a hacerle cariños. ¡Cuando le va sintiendo el alfiler! Y creyendo que era un coruco de los que decía la negra, se lo arrancó.²⁴

Al mismo tiempo la paloma quedó convertida en la hermosa princesa que él había conocido.²⁵ La pobrecita niña, toda llorosa, le contó entonces cómo la había engañado la negra.²⁶

El rey, muy enojado, pensó luego en hacer justicia; así que fue a ver a la negra y le dijo:

-¿Qué castigo crees que merece el siervo que engaña a su señor?

²⁴ El rey vuelve a mostrar su espíritu compasivo y vuelve asimismo a ser premiado.

²⁵ El daño o falta inicial es reparado, eliminación o reparación del daño (E8).

²⁶ El antagonista es desenmascarado, descubrimiento (Ds).

-Pues por lo menos –contestó la negra–, que con leña verde calienten un perol lleno de aceite y en él lo echen hasta que hierva.

Entonces el Rey llevó a la negra a la presencia de la niña y dijo:

-Por lo que ves, tú serás la castigada con el suplicio que inventaste.²⁷
¿Quién te manda andar de hechicera y de envidiosa?

Para escarmiento, echaron a la negra al perol²⁸ y cuando el calor la iba quemando, sacaba y metía la cabeza diciendo:

Quién me manda
por mentirosa,
por tralera,
por envidiosa,
por fraudulera.

Y así diciendo y así penando acabó la Reina Mora.

En cambio la princesa se casó con el Rey,²⁹ tuvieron mucho hijos y fueron muy felices.

¡Y colorín, colorado, este cuento ha terminado!

Morelia, Michoacán.³⁰

Naca (Ignacia)

²⁷ Esta acción denota el espíritu de justicia del rey: impone a la negra el castigo que ella misma sugiere.

²⁸ El antagonista es castigado, castigo (Ca).

²⁹ El héroe se casa y llega al trono, nupcias (N*).

³⁰ Este cuento, como muchos otros de Pascuala Corona, fue recogido en Michoacán, donde la autora pasó mucho tiempo durante su juventud.

Como dijimos, este cuento muestra muchas de las características comunes a la mayoría de los relatos de Pascuala Corona; efectivamente, su estructura se apega a las de los cuentos tradicionales españoles, como permite comprobarlo la enorme cantidad de funciones propuestas por Vladimir Propp que se encuentran en ella.

Por lo que respecta al contenido, se presentan aquí varios temas que deben tomarse en cuenta: en principio, el tema del premio y el castigo; al igual que en los cuentos tradicionales de otras culturas, el héroe debe ser recompensado si demuestra su bondad y aquí el príncipe es premiado por su compasión, su buen corazón y su espíritu de justicia, mientras que la negra hechicera es condenada a un tormento de su propia invención por ser mala y envidiosa. Lo que resulta muy llamativo es que, cuando finalmente se le castiga, la imagen que da el narrador termina siendo cómica: la cabeza de la negra que entra y sale del caldero mientras declara su arrepentimiento es tan expresiva y tan absurda, que le quita al momento todo el tinte macabro que pudiera tener, pues la idea de una persona a la cual se condena a abrasarse en un caldero es bastante truculenta.

Por otro lado, está también el tema de los negros. Como ya se indicó en el análisis del texto, los negros son personajes recurrentes dentro de la narrativa de Pascuala Corona, y llevan siempre las de perder, por así decirlo. El niño de oro tiene que vestirse con la piel de un negro —un asunto, además, con ciertas reminiscencias de ritual indígena, por cierto— para que no lo reconozcan y poder enmendar su falta; la niña de “La maceta de albahaca” besa al esclavo negro del rey a cambio de unas uvas, sin darse cuenta de que el mismo rey le está tendiendo una trampa para vengarse de sus burlas; la princesa de “El tambor de cuero de piojo” se niega a casarse con el niño que superó las tres pruebas porque es un carbonerito tiznado, etcétera. Probablemente es un vestigio de la condición colonial, donde los negros eran esclavos y se

consideraba que su lugar eran las cocinas, los jardines y los huertos, pero no las cortes, las batallas y los palacios. Estos cuentos muestran aquella realidad y nos transmiten la percepción de una época. Por supuesto que ahora pueden repugnar a nuestra sensibilidad, pero esto no hace más que confirmar, por un lado su antigüedad y, por el otro, la capacidad de la literatura de quedarse al margen de convencionalismos y moralinas y seguir siendo formativa, enriquecedora y, ante todo y sobre todo, bella.

Otro rasgo de la narrativa que no se encuentra presente en este cuento más que de manera pálida es el retrato de diferentes tipos de la vida mexicana. Así como en el relato principal de los *Cuentos de rancho* están presentes el caporal, la cocinera y demás personajes propios de la vida ranchera, en el resto de los cuentos están dibujados otros personajes que pueden pertenecer indistintamente a la realidad española, a la mexicana o a ambas, tales como el cedacero, en el cuento del mismo nombre; el ermitaño y el cacique, en "Don Juan Cantinplatas"; el barrendero, en "Sangalote"; o la curandera, en "El morralito de ocelote". De esta forma, los cuentos son también mosaicos de la realidad mexicana. Recogen una forma de narrar, y además una serie de personajes y costumbres que actualmente han desaparecido o están en peligro de hacerlo.

Se mencionó en páginas anteriores el papel fundamental que desempeña el lenguaje utilizado en la narración para entender la naturaleza mestiza de los cuentos. En principio, la voz narrativa se apega al modelo tradicional: en tercera persona, con las descripciones mínimas e indispensables para no interrumpir el flujo de la acción, tal como quedó establecido en las características que determina Pisanty; sin embargo, en la inclusión de modismos y en las diferentes interpelaciones del narrador al lector, aparece esta complicidad entre lo escrito y lo hablado explicada al principio de este capítulo, tal como sucede en "El tamborcito de cuero de piojo":

Apenas lo llamaron al banquete, se presentó Comín, Comán, disfrazado de carbonero, y para qué les digo que no sólo se comió los alimentos que le presentaron, sino que para terminar más aprisa se los comió con todo y platos. Al fin cuento... ¿Verdad niños? Y como me lo contaron se los cuento.³¹

Este tipo de guiños, con los que la narradora entra en contacto con los lectores, son muy eficaces para apoyar la naturaleza fantástica, irreal, de la historia. En cierto sentido, el pacto narrativo se refuerza al dejar en claro la inverosimilitud de lo relatado; si el narrador manifiesta su propia incredulidad, entonces el oyente o lector se tranquiliza, puede dejar de lado su propio escepticismo y seguir con el juego imaginativo planteado por el escritor.

Yo aprendí que la claridad es una de las claves, la honestidad otra y la base de todo ello es saber mezclar la fantasía con la realidad. Estás enseñándoles a soñar, estás despertando su imaginación.³²

Igual de notable es para nosotros el vocabulario que se utiliza en estos cuentos. Desde las frases arcaicas y memorables como "Palabra de rey no vuelve atrás", hasta las que nombran realidades netamente mexicanas, como *tona*, *chamán*, *ocelote*, *puestecito*, *tracalera* y hasta el mismo *coruco*. Cada relato es una variopinta muestra de un lenguaje que todavía encuentra ecos en quienes lo leen o escuchan, aunque algunas palabras ya hayan caído en desuso entre la mayor parte de nuestra sociedad. No obstante, para quienes hayan estado en contacto con una nana o con cualquier gente de campo, entre quienes se conservan algunas formas de español arcaico, el que corresponde originalmente

³¹ "El tamborcito de cuero de piojo", en *Cuentos mexicanos para niños*, p. 55

³² Pascuala Corona a Adriana Malvido, p. 42.

a estas historias, el español que en estos textos se utiliza resultará gratamente conocido.

El otro extremo: las leyendas

Se habló antes de una vertiente de la obra de Pascuala Corona que no presenta claramente sus antecedentes europeos. El caso más extremo es “El morralito de ocelote”, una leyenda chiapaneca que constituye una de las más recientes publicaciones de la autora en materia de literatura infantil.

“El morralito...” es un texto único en la historia de Pascuala Corona como narradora, que no comparte con los otros la atmósfera ni el tono, pues rebasa la dimensión explícitamente fantástica de los anteriores y presenta una manera particular —distinta de la de los lectores— de entender “la realidad”: los reyes y las princesas forman parte de un conjunto narrativo universalmente asumido como fantástico, mientras que la cosmovisión indígena y, por lo tanto, su expresión literaria, nos es más ajena. El carácter mestizo de este cuento se ve representado principalmente por el lenguaje que utiliza, y por la necesidad de explicar una serie de costumbres de los pueblos indígenas a los lectores, empezando por el mismo concepto de *tona*.

En cuanto al tema que trata, es la estrecha relación del hombre con los animales, presente tanto en la historia del niño y el ocelote, llamados a compartir el mismo destino trágico y a morir uno en brazos del otro, como en la historia de doña Cecilia, curandera sabia y “magiosa” que recibe su instrucción de las criaturas que la rodean.

A continuación lo reproducimos, con el objetivo primordial de mostrar una vertiente distinta de la narrativa de Pascuala Corona, pues la comparación entre este texto y el anterior puede dar una visión mucho más completa de las posibilidades e intereses de nuestra autora.

“El morralito de ocelote”

Al visitar el mercado de un pueblo de Los Altos de Chiapas, encontré a una ancianita que llevaba al hombro un morral de cuero de vaqueta adornado con piel de ocelote. Como creí que lo andaba vendiendo, pues es una prenda que acostumbran usar los varones, me acerqué a ella y se me hizo fácil tocar el morral; asustada, me miró con temor y lo abrazó contra su corazón. Una niña que dijo ser su nieta se me acercó y me explicó que su abuela no hablaba castellano y que el morral no lo vendía ni por todo el oro del mundo, pues era su tesoro. Después, a la sombra del camino me contó su historia.³³

A su abuela doña Cecilia, curandera de ésas que saben preparar remedios con hierbas y rezar,³⁴ la llamaron una vez para recibir a una criatura que ya quería nacer y llegar al mundo. Como era costumbre en su pueblo, regaron ceniza alrededor de la casa para poder saber cuál iba a ser la tona del niño, o sea su animal protector y compañero de su vida, algo así como su doble o su alma animal. El niño nació al peso [sic] de la noche pero, al amanecer, en la ceniza

³³ Este planteamiento del origen del cuento, donde nos interpela formalmente la narradora, es inusual en Pascuala Corona.

³⁴ Presentación del personaje auxiliar. Doña Cecilia es, ante todo, una sabia. Una sabia que no responde a los cánones occidentales, pero que sabe darle significado a lo que la rodea. Esta característica de la curandera se irá confirmando en el transcurso del cuento, no en balde las tres veces que aparece el verbo “saber” en la historia la tiene como sujeto a ella, además de que es la única que conoce, desde el principio, el destino trágico de los personajes. Resulta también muy curioso que sea la única que tiene nombre, pues ni el niño ni el ocelote tienen un nombre propio, lo cual habla de la importancia que tiene esta anciana para el desarrollo de la historia.

no apareció el rastro de ningún animal:³⁵ ni el de la sabia serpiente que, aunque no tiene pies, se arrastra y a veces deja la huella de los cascabeles de su cola que presagian fortuna; ni del tucuache colita pelada; ni del coyote, que por ser tan veloz dicen que es todo pies; ni del conejo, que según dicen tiene sus patas envueltas en lana y no pueden rastrearse sus huellas; tampoco del saltapared, pájaro que en tiempo de secas canta pidiéndole a Dios que llueva; ni siquiera el de un chapulín, insecto que imparte un poder sobrenatural.³⁶

Como el niño no dejaba de llorar porque al nacer no había visto a su tona, la curandera pidió permiso a sus padres para llevarlo al cerro donde había muchos animales; allí podría elegir a su compañero de toda la vida.³⁷ Echó al niño en una red de ixtle para que a través de ella pudiera ver los animales que encontrarían en el camino, y se la colgó a la espalda.

Anduvieron de aquí para allá pero ninguno parecía gustarle al recién nacido, pues no hacía más que llorar. Encontraron una comadreja, un tapir, un oso hormiguero, un armadillo, una iguana y un veloz chupamirto, pero aquél seguía llorando, y aun más cuando apareció un mono saraguato, y después una parvada de guacamayas que atravesaron el cielo cotorreando, huyendo de un gavián.³⁸

De pronto, el niño dejó de llorar y empezó a reír.³⁹ La curandera, sorprendida por el cambio, buscaba con la mirada qué animal había escogido el

³⁵ Establecimiento del conflicto.

³⁶ Atributos de diferentes animales según la cosmovisión de la comunidad de la cual procede el cuento.

³⁷ El niño es un ser distinto, especial. Lo marca el hecho de que, en lugar de ser elegido por su tona, sale en su búsqueda para elegirla.

³⁸ La enumeración de todos estos animales propios de la selva mexicana refuerza la atmósfera particular de la leyenda.

³⁹ Se resuelve el conflicto.

niño, cuando descubrió a un cachorro⁴⁰ de ocelote subido en un árbol, al que el niño miraba de frente, reconociéndolo como su hermano.

Desde ese día nunca volvió a llorar, pues había adquirido el arrojo y el valor del príncipe de la selva,⁴¹ ya que el ocelote es el hermano menor del jaguar. Doña Cecilia sabía que era una tona peligrosa y guardó el secreto.⁴²

Al niño le pusieron el nombre de su abuelo como era tradición, pero él se sentía tigrillo, pues además tenía los ojos tan grandes como el ocelote y podía ver en la oscuridad.⁴³

En cuanto empezó a crecer se iba siempre al cerro a buscar a su tona. El ocelote y él, subidos en las ramas de los árboles, pasaban gran parte de su existencia acechando alguna presa. Al descubrirla, el ocelote saltaba sobre ella y de un zarpazo la derribaba con sus fuertes uñas; el niño lo ayudaba. Así, entre los dos vencían al gato montés y hasta al puercoespín, y el pequeño siempre llevaba carne fresca a su casa.

Una vez el niño se enfermó. Tenía las manos y los pies hinchados y no podía tenerse en pie. Sus padres llamaron a la curandera, quien le tomó el pulso pero no encontró en su cuerpecito enfermedad alguna que pudiera provocarle la hinchazón. Cuando se fue para su casa a prepararle un remedio, le salió al encuentro su alma animal, su tona, un correccaminos que siempre le comunicaba quién la necesitaba; por eso decían que la curandera era “magiosa”, pues sabía lo que pasaba a leguas de distancia, y cuando le preguntaban cómo se enteraba de las cosas, siempre contestaba: “me lo dijo un pajarito”:

⁴⁰ Ambos personajes son pequeños, crías de su especie.

⁴¹ Se acentúa la distinción del niño, que ya se apuntaba arriba.

⁴² Mal augurio, que se verá confirmado al final.

⁴³ Primera señal de la identificación de los personajes.

Esta vez le avisó que unos campesinos habían atrapado al ocelote.⁴⁴ Inmediatamente se fue a encontrarlos camino al cerro y vio cómo dos muchachos lo traían atado de sus patas, colgado de un palo.⁴⁵

Lo creyó muerto, pero luego se dio cuenta que aún estaba con vida porque agitaba el rabo, quizá por el gusto de verla.

La curandera los convenció para que lo soltaran, les dio unas monedas que llevaba anudadas en un paliacate, y al animalito lo sobó, le dio de beber y lo dejó en libertad. Cuando doña Cecilia regresó a ver al niño, éste ya andaba jugando, nada le dolía, solamente tenía magulladas las manitas y los pies.

En otra ocasión, el niño se cayó en un pozo y cuando lo sacaron estaba tan cansado que se quedó dormido. De pronto se despertó asustado, pues en sueños⁴⁶ había visto al ocelote luchando entre las aguas.⁴⁷ Corrió en su ayuda y lo encontró a la orilla de los manglares, donde le gustaba zambullirse para atrapar cangrejos; por eso lo llaman a veces cangrejero.⁴⁸ Tenía las patas enredadas en unas raíces y corría peligro de ahogarse.⁴⁹ pero el niño lo ayudó a salir del apuro.

Así pasaron el tiempo en medio de aventuras. El ocelote se volvió tan atrevido que cazaba de noche y de día, mientras su hermano el jaguar causaba los eclipses cuando se comía al sol...⁵⁰

⁴⁴ Primera prueba, que se manifiesta a manera de situación de peligro.

⁴⁵ Segunda señal de identificación.

⁴⁶ La revelación durante el sueño es un tópico común de la literatura tradicional.

⁴⁷ Tercera señal de identificación.

⁴⁸ Digresión didáctica de la autora.

⁴⁹ Segunda prueba.

⁵⁰ Ahí nada más, de refilón, nos regala otra leyenda comprimida.

Un día, el niño y su tona perseguían un venado, cuando de pronto una flecha que venía volando por los aires se clavó en el hocico del ocelote. El niño alcanzó a quitársela y, sin medir el peligro, le cobijó la cabeza con sus brazos para confortarlo. Asustado ante lo desconocido, el animal se refugió en ellos confiando en la sabiduría y el cariño del niño, pero los cazadores, desde lejos, únicamente vieron las manchas del ocelote y le lanzaron una lluvia de flechas.⁵¹

Así murieron abrazados el niño tigrillo y su doble el ocelote. Era su destino tener la misma suerte.⁵²

A doña Cecilia la curandera algo le daba en el corazón desde la noche anterior, cuando vio una lechuza rondando su choza y se atemorizó, pues para ella era presagio de muerte. Por eso no se sorprendió cuando el pájaro correcaminos le llevó la triste noticia.

Al niño lo enterraron con música a la caída del sol; de otra manera su alma espiritual hubiera quedado vagando sobre la tierra, buscando su alma animal.⁵³

La curandera compró un pedacito de la piel del ocelote y con él adornó un morralito que siempre lleva colgado del hombro con amor, en recuerdo del niño. Un morral tan viejo como ella, el único que se ve ya en el pueblo, pues

⁵¹ Tercera prueba, misma que no puede ser resuelta ni por el auxiliar, doña Cecilia, ni por el niño, como fue el caso de las otras dos. Es importante hacer notar cómo se mantiene la constante de las tres pruebas, así como la el carácter definitorio de la tercera, condición casi infaltable en la literatura tradicional.

⁵² Se cumple el mal augurio.

⁵³ Estas descripciones de costumbres indígenas ayudan a situar al lector en una comunidad distinta, a la vez que le dan información sobre otras culturas.

ahora la ley protege a los animales salvajes, especialmente a los ocelotes, que son uno de los tesoros de la selva mexicana.⁵⁴

⁵⁴ La necesidad de comunicar una enseñanza explícita sobre algún tema relacionado con el cuento, tal como se presenta en este colofón y en la digresión didáctica anteriormente señalada, se deriva del trabajo de la autora como investigadora del arte y de la cultura de nuestro país.

FALTA
PAGINA

74

CONCLUSIONES

Ignoro cómo o por qué llegó a mis ojos un ejemplar de la edición original de *Cuentos mexicanos para niños* de Pascuala Corona, aunque tengo la fuerte sospecha de que fue gracias a algún alma patriótico-literaria de ésas que frecuentaron mi infancia tan asiduamente. Lo que sí tengo presente —en más de un sentido— es la extrañeza y la atracción que despertaron en mí los doce cuentos; especialmente “La maceta de albahaca” y “Fanciquío”, tanto por las historias en sí, como por las ilustraciones y las rimas que las acompañaban. Más de diez años después, cuando tuve que decidirme por un tema de tesis y habiendo elegido como destino profesional la formación de lectores y como rama de especialización la literatura infantil, tuve la fortuna de volverme a encontrar con una autora y una obra que, cosa rara, formaban parte importante de mi infancia lectora.

Ya instalada en el tema, no dejó de causarme azoro y espanto el darme cuenta del explicable olvido al que se tiene relegada la obra de Pascuala Corona. Explicable si se le sitúa dentro del contexto de la literatura infantil en nuestro país, misma que aquí no cobró importancia sino hasta finales del siglo XX, cuando se organizó la primera feria del libro (1981) como una primera medida de muchas otras destinadas a alentar la publicación de libros dedicados a la población infantil y juvenil. Si bien se ha avanzado notablemente en cuanto a la creación y edición de material de lectura infantil, la calidad del material de investigación relacionado con el tema es todavía muy pobre, pues al no haber una cultura lectora (ni infantil ni de otro tipo) suficientemente sólida, el espacio que se le deja a la reflexión sobre la lectura en México es notablemente reducido.

Afortunadamente, pude contar con una fuente de consulta invaluable: la propia Pascuala Corona, doña Tere, quien me facilitó toda la información que

pude necesitar, además de una serie de enseñanzas fundamentales sobre la vocación, el amor al trabajo y la disciplina. Con la información que ella me proporcionó, escrita y de viva voz, pude completar los vacíos que generaba la falta de documentación.

Los vacíos que no llené con la información que la autora podía proporcionarme —relacionados, básicamente, con preocupaciones en cuanto al análisis un poco más riguroso—, los completé fundamentalmente a base de ejercicios de imaginación. Como el de la narrativa de Pascuala Corona es un tema, según mencioné anteriormente, prácticamente intocado, tuve que recurrir a trabajos similares que se han realizado sobre otros adaptadores, de los cuales tomé los elementos que facilitaban la comprensión de la obra que me ocupaba. De esta forma fui encontrando curiosas similitudes entre los cuentos mexicanos, los rusos y los españoles, lo que me permitió ir definiendo la obra según sus similitudes y sus diferencias.

De este análisis de la obra de Pascuala Corona como fenómeno en sí mismo se desprendieron una serie de reflexiones con respecto a la forma y al contenido de los cuentos, por lo que no creo pertinente enumerar aquí, a manera de conclusión del trabajo, los puntos ya tratados anteriormente ni las consecuentes reflexiones que éstos provocaron. Sí me parece importante, por otro lado, hablar de un aspecto de la narrativa que aún no he expuesto: su papel dentro de la literatura infantil mexicana.

Pascuala Corona escribe en un momento en el que el grueso del material de lectura que se producía para los niños corría a cargo del Estado; para ser precisos, de la Secretaría de Educación Pública. La SEP organizaba certámenes de literatura infantil (1935 y 1936) y publicaba los títulos ganadores; hacía grandes tirajes de libros clásicos y “edificantes”, como *Corazón, diario de un niño* (1943); editaba revistas como *Chapulín, la revista del niño mexicano*, de la cual se desprendieron después el Teatro del Chapulín, juguetes radiofónicos para

niños, del cual se ocupó el propio Antoniorrobles, y la siempre recordada Biblioteca del Chapulín, donde aparecieron, entre otros, *Rin-Rin Renacuajo*, de Pombo y *Los hermanos de Ranita*, de Bartolozzi.

La educación y el fomento a la lectura (el poco que se hacía) estaban, pues, en manos estatales; que no eran malas, sobre todo si se toma en cuenta el camino recorrido tanto en el campo de la alfabetización como en el de la formación de lectores desde la gestión de Vasconcelos al frente de la Secretaría hasta 1981, cuando se llevó a cabo en nuestro país la primera Feria del libro infantil y juvenil, referencia infaltable cuando se habla del trabajo en pro de la lectura y de la publicación de libros infantiles en México. El Estado, entonces, se encargaba de la edición de títulos destinados a la infancia básicamente porque en ese momento las editoriales mexicanas no lo hacían, pues no se creía que existiera un público suficiente para justificarlos: precisamente uno de los objetivos de la Feria de 1981 era mostrarles a los editores mexicanos que sí existía un mercado lector infantil en nuestro país, aunque fuera reducido, y, aún más, que sólo su labor podía ayudar a aumentarlo.

Pascuala Corona, sin embargo, realizó la mayor parte de su trabajo cuando la literatura infantil estaba todavía a cargo casi exclusivamente del gobierno. Para ella, publicar cuentos infantiles no ha sido una manera de ganarse la vida, sino un proyecto personal. Agradecida siempre por tener la posibilidad de dedicarse a lo que le apasiona, quiso darle un cauce a ese nacionalismo desmedido, fruto de la Revolución, en medio del cual le tocó crear y publicar, y mostrar su faceta verdadera: la que concita a la tradición hispánica y a la indígena. El nacionalismo de Pascuala pasa necesariamente por la influencia europea, nunca la niega, pero no se detiene en ella: en una época en la que privaba en la enseñanza el sentido de lealtad, amor y pertenencia a la patria, ella le dio a esa misma patria un rostro más interesante, más rico y más complejo.

Después del desencanto de la tropezada publicación de *Fiesta*, Pascuala decidió abandonar el trabajo para los niños y concentrarse en la difusión del arte mexicano a través de libros “serios”, para “grandes”. Es justamente en ese intervalo cuando empieza a aflorar la literatura infantil como labor colectiva, ya no exclusivamente gubernamental. Pascuala y sus libros, no obstante, permanecieron silenciosos hasta los años ochenta, cuando se vuelve a poner en circulación y aparecen títulos que traducen su trabajo de investigación al lenguaje de los primeros lectores. Entonces, los estudiosos vuelven su atención —y no del todo— a las colecciones pasadas y descubren que ya el camino que aparentemente comenzaban estaba muy andado, que la literatura infantil mexicana tenía un tiempo largo caminando.

Era la intención de este trabajo poner de manifiesto la pertinencia de aplicar la frase de Hazard sobre los cazadores de mariposas a Pascuala Corona, con el doble motivo de equipararla con los famosos adaptadores de la tradición europea, a quienes se les rinde culto no sólo por lo que han aportado a la literatura infantil, sino por su trabajo de conservación de expresiones tradicionales; y llamar la atención, también, sobre la eficacia con la que llevó a cabo su trabajo literario, pues sus relatos siguen encontrando audiencia en los niños y los padres del México posmoderno.

Por lo mismo, es evidente que la narrativa de Pascuala Corona está bien hecha; es obvio que contiene una serie de elementos de sobra probados en la literatura tradicional de todo el mundo; pervive independientemente del reconocimiento que de ella hayan hecho los “especialistas”, pues los verdaderos conocedores, los lectores, han permitido que así sea. El haber llevado a cabo el presente estudio no me ayuda a disfrutar los cuentos más o menos que lo que ya lo hacía, pero me facilita la fundamentación de la existencia de una literatura fuerte y de alta calidad estética destinada al público infantil en México, independiente de los esfuerzos del Estado mexicano.

Apenas hoy, a principios del siglo XXI, los que nos dedicamos al estudio y producción de material escrito para niños y jóvenes en México estamos encontrando un sitio donde colocarnos. Apenas hoy empieza a aceptarse, a regañadientes, la posición privilegiada de la lectura dentro de las herramientas de formación y educación de un individuo y, por lo tanto, de una comunidad. Hoy hay muchos entusiastas que abrazan la causa y hablan de la literatura infantil mexicana como un estreno, como un principio; el trabajo de Pascuala Corona está ahí, agazapado, con sus negros, sus diablos y sus juguetes, dispuesto a defenderse por sí solo; ojalá que lo anteriormente expuesto sirva, más que para asignarle un lugar —que merece— dentro de los espacios académicos y la Gran Literatura Mexicana, para promover más efectivamente su lectura, actividad que, por lo demás, resultará gozosa y productiva.



"Éste era un gato con los pies de trapo..." Ilustración de Pascuala Corona para la primera edición de *Cuentos mexicanos para niños*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

- AA VV, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, Diálogo Abierto 56.
- AARNE, Antti, *The types of the folk-tale: a classification and bibliography*, trad. y añadidos de Stith Thompson, Helsinki, Soumalainen Tiedekatemia Academia Scientiarum Fennica, 1940.
- AFFANASIEV, Alexander (comp.), *Russian Fairy Tales*, Nueva York, Pantheon Books, 1973.
- ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Editions du Seuil, 1973, Points Histoire H20.
- BASILE, Giambattista, *El cuento de los cuentos*, prólogo y traducción de Carmen Bravo Villasante, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1992, Biblioteca de Cuentos Maravillosos 65.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Antología de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel, 1973.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- DELGADO, Buenaventura, *Historia de la infancia*, Barcelona, Ariel, 2000, Ariel Educación.
- DEMAUSE, Lloyd, *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza 1994, Alianza Universidad 321.
- DEYERMOND, Alan, *Historia y crítica de la literatura española. Tomo I: Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980.
- DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, versión moderna e introducción de Amancio Bolaño e Isla, México, Porrúa, 1964, Colección Sépan Cuántos... 28.
- GUELZENZU, José María (ed.), *Cuentos populares españoles*, Madrid, Siruela, 1997, La Edad de Oro 7.
- HÜRLIMANN, Bettina, *Three centuries of children's books in Europe*, Londres, Oxford University Press, 1967.

- JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro del buen amor*, ed. y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1913, Clásicos Castellanos 14.
- PERRAULT, Charles, *Contes*, presentación y notas de Nathalie Froloff, Gallimard, 1999, Folio Classique 3238.
- PISANTY, Valentina, *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós, 1995, Instrumentos Paidós 14.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1999, Ensayo Literatura
- REY, Mario, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, prólogo de Felipe Garrido, México, Conaculta-SM, 2000.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis, *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona, Paidós, 1995, Papeles de Pedagogía 23.
- SAVATER, Fernando, *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus-Alianza, 1997, El Libro de Bolsillo 1176.
- SORIANO, Marc, *La literatura para niños y jóvenes*, traducción, adaptación y notas de Graciela Montes, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- THOMPSON, Stith, *The Folktale*, Nueva York, The Dryden Press, 1946.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN