



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

**El camino de vuelta a casa: Consideraciones intertextuales
en la reescritura de cuatro relatos de *Cuentos Populares
Mexicanos* de Fabio Morábito**

T E S I S

Para obtener el grado de:
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Melissa Jimena Betanzos Hernández

Asesor:

Dr. Armando Octavio Velázquez Soto



Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Febrero 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mis papás, por no abandonarme en el bosque cuando tuvieron la oportunidad.

Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho. Tomemos primero la imagen plural triunfante que no está empobrecida por ninguna obligación de representación (de imitación).

En este texto ideal de las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna de ellas pueda reinar sobre las demás, este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo, es reversible, se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda la seguridad principal, los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar), los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje.

Roland Barthes

Cuando escribimos nuestra lengua, esos son los signos, las formas y la escritura que utilizamos. Nada es puro, nada es completo por sí mismo. Vivimos todos juntos, mezclados, entreverados. Siempre.

Yásnaya Aguilar

Índice

Introducción	5
1. Aproximación a la antología	12
1.1 Los opuestos siempre se atraen: de la oralidad a la (re)escritura	16
1.2 Entre lo oral, lo popular y lo literario	21
1.3 Origen y repercusiones de las antologías de literatura popular	25
2. Adaptación, reescritura y cuento popular, hacia una reconciliación	34
2.1 El contexto como eje de la adaptación	39
2.2 El extraño caso de la reescritura	42
2.3 El papel del género literario	47
2.4 Reescritura, tradición y literatura	51
3. Correspondencias necesarias: la reescritura a la luz de la intertextualidad	55
3.1 El sistema literario	56
3.2 Redes y sistemas. La pertinencia de la intertextualidad	60
3.3 Perspectivas: de Mijaíl Bajtín a Jonathan Culler	66
3.4 Lo intertextual y lo literario	70
4. Fenómenos intertextuales en <i>Cuentos Populares Mexicanos</i> : el caso de los niños perdidos	75
4.1 Los accesorios del texto, otro diálogo	86
4.2 Dos cuentos y un motivo: Cómo volver a casa y no morir en el intento	89
4.3 Otros dos cuentos y el mismo motivo: no todo es abandono	97
5. Consideraciones finales	106
6. Bibliografía	114
Apéndice	123
La bruja y el temazcal	124
El abandonado	126
Los huerfanitos	128
Cuento de los niños perdidos	130

Agradecimientos

Todas las gracias para mi asesor, Armando Velázquez Soto, por interesarse en mi investigación y ayudarme a darle forma. Sin su paciencia y dedicación tal vez yo no estaría escribiendo estas líneas de agradecimiento. Fue un honor escuchar tus comentarios y aprender de ti.

Gracias también a los lectores por sus anotaciones y sugerencias. Hablar con cada uno de ustedes me ayudó a revisar mi trabajo desde otra perspectiva. Me alegra sobremanera que les agradara la investigación que aquí presento. Mil gracias, Jorge Muñoz Figueroa, Jocelyn Rodríguez, Héctor Vizcarra y Alejandra Amatto.

Especialmente gracias a la profesora que parece que desde el inicio sabía (incluso antes de que yo lo descubriera) que mi tesis no iba a ser de lingüística, sino de literatura y aun así se aventó dos semestres conmigo. Ana Aguilar Guevara, te admiro mucho. Me siento sumamente afortunada por haber tomado clases contigo.

Mis agradecimientos van también para las personas que me vieron padecer esta investigación, me tuvieron paciencia todo el tiempo y me han dado su amor y apoyo incondicionales: mis padres.

Introducción

Es bastante usual que un texto, una imagen, incluso una frase nos remita a algo que ya leímos, vimos o escuchamos antes. Como si hubiera una relación entre lo que ya conocíamos con lo que estamos apenas descubriendo. De este fenómeno surgen dos preguntas: ¿cómo se dan esas relaciones? y ¿de qué manera se pueden explicar esas referencias? Las respuestas se dividen en múltiples opciones, todas igual de pertinentes, lo difícil es escoger el camino. El lugar común es la frase: “No hay nada nuevo bajo el sol”, después de la antigüedad clásica, o incluso desde antes, estamos condenados a la repetición, al refrito del refrito del refrito. Todo lo que consideramos original ya se hizo antes, ya lo pensó alguien más. Detrás de este argumento poco esperanzador se encuentra también la idea de que todas las producciones se relacionan de alguna manera con otras, evidentemente la literatura no está exenta de esto.

En todas las obras literarias vamos a encontrar al menos una referencia a otro texto o incluso a otra obra artística, léase pintura, canción, etcétera, la cual, de una u otra manera puede llegar a determinar la obra que estamos leyendo. Considero que una de las pruebas de ello es una antología de relatos pertenecientes a la tradición popular de este país: *Cuentos Populares Mexicanos*, la cual es producto del trabajo de recopilación y reescritura del escritor e investigador Fabio Morábito (1955), se publicó en el 2014 por el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Nacional Autónoma de México, en la colección *Clásicos* de las obras para niños y jóvenes, actualmente está agotada. Consta de 125 cuentos, casi la mitad provienen del español y la otra mitad de 22 lenguas indígenas que se hablan en el país.

De estos relatos seleccioné cuatro historias que inmediatamente remiten a otra u otras que se han leído, escrito o escuchado antes, lo cual no es una casualidad, debido principalmente a que la mayoría de los cuentos populares suelen tener temáticas y estructuras narrativas muy específicas; sin embargo, aunque los cuentos de los que hablaré nos remiten a otros, son textos independientes, que se pueden leer sin necesidad de conocer el texto o los textos anteriores a ellos. Por medio de estos cuatro cuentos pretendo, entre otros objetivos, dar cuenta del modo o los modos en los que opera la literatura y cómo es posible que determinado elemento o texto, incluso narración que proviene de otro lugar, se

integre en un relato nuevo sin que esto sea considerado como un plagio o una producción de poca originalidad.

Para ello, primero es necesario aclarar algunas cuestiones con respecto a esta obra y la tradición de la que se ocupa. Una de las particularidades de *Cuentos Populares Mexicanos* es justamente que no se trata de una antología especializada en lenguas indígenas, historia o antropología, sino de una pieza literaria que, como se especifica desde la portada, pasó por un proceso de selección, adaptación y reescritura. La mayoría de los cuentos reunidos provienen de otros libros o documentos que no gozan de la misma circulación que una antología publicada por una de las más grandes editoriales del país y para un público tan amplio como el que se busca con dicha publicación. La mayoría de las fuentes son transcripciones que se hicieron de un narrador oral, muchas veces no de su propia voz, sino de una grabación.

Todo esto de alguna manera tiene que ver con la forma en la que se construye y se reconstruye la literatura. Estos primeros factores y características que menciono sobre la naturaleza de *Cuentos Populares Mexicanos* son la base de esta investigación, la cual busca entender cómo la literatura se vale de distintos mecanismos de actualización y correspondencia para seguir creando nuevas historias, aunque esas historias se parezcan entre sí. Esto, de alguna manera, conlleva a considerar que las referencias entre obras permiten dar cuenta de los modos de operación en la construcción de lo literario, por lo que vale la pena preguntar: ¿qué hace que un cuento dentro de una antología sea considerado literario?, ¿de qué está hecho o cómo está conformado para que lo consideremos una obra literaria?

Como en las preguntas que hice al inicio, para responder a estas cuestiones es necesario tener en cuenta varios factores que influyen en la respuesta, así como algunos términos teóricos que ayudarán a entender el funcionamiento de los procedimientos que podemos encontrar en estos cuentos. Es por ello que esta investigación está dividida en cuatro capítulos. Cada uno trata diferentes aspectos que están relacionados con los cuentos y la relevancia de la literatura popular y las antologías. El primer capítulo está dedicado a las características y la importancia de la antología, así como otros factores que se deben tener en cuenta al pensar en la recopilación de textos literarios. Ya que al considerar una obra como *Cuentos Populares Mexicanos* es importante señalar que no se elabora de la

misma manera que una antología de uno o varios autores en específico, porque el calificativo “popular” implica que se trata de obras que no tienen autor o que pertenecen a la voz del pueblo y, por lo tanto, como advertía, éstas requieren de un trato especial, es decir, una transformación que las convierta en material literario, lo que incluye la presencia de un sujeto específico y especializado, mejor conocido como antologador. La mayoría de estas antologías está elaborada por una persona perteneciente al ámbito literario, lo cual le da prestigio a la publicación y a lo que ésta contiene. La importancia de esta figura tiene que ver también con los criterios comerciales de una publicación de este tipo, que está dirigida para un público amplio, no necesariamente especializado.

En primer lugar, se debe tener en cuenta que la denominación “popular” remite inmediatamente a la oralidad y, por ende, a la literatura oral, que suele entenderse como la contraparte de la literatura escrita, ya que muchas de sus características son completamente opuestas. Así, en el capítulo primero reviso las implicaciones de la oposición oral-escrito y popular-literario, aunque, como se verá, su relación va más allá de ser términos opuestos. Estas diferencias tienen lugar en la última parte de este capítulo, el cual está dedicado a los antecedentes de las antologías de literatura popular, que tienen un lugar clave en la difusión de este tipo de literatura. Asimismo, considero la percepción marginal que ha adquirido este tipo de literatura con respecto a la tradición escrita, ya que sus características con respecto a esta última han creado una especie de jerarquía entre una y otra, lo cual ocasiona que las obras procedentes de la tradición oral, aun adaptadas a la escritura sean percibidas como menores.

Por tanto, el segundo capítulo se centra en la reescritura y la adaptación como parte de una recopilación o una antología de literatura popular; por ello, reviso las implicaciones que tiene el hecho de adaptar una obra como, por ejemplo, el contexto en el que se inserta la obra adaptada con respecto a la original. Generalmente, adaptar implica hacer coincidir el relato con una región, una lengua o una generación, incluso una ideología. De modo que no todas las adaptaciones están motivadas por las mismas razones u objetivos. La adaptación de cuentos populares es un procedimiento bastante específico, que también discrepa mucho de la manera en la que se modifica una obra literaria como puede ser *La Odisea* o *El Quijote*. Lo cual me lleva a considerar el género literario como un elemento importante en la cuestión de la adaptación, ya que éste se entiende como el modelo a seguir.

Sin embargo, las características de un género como el cuento sólo sirven de referencia, ya que, de igual manera, un cuento oral no está estructurado ni opera de la misma manera que un cuento literario (originalmente escrito). En otras palabras, el hecho de adaptar una obra adecuando y a la vez conservando sus características principales deja ver al menos dos problemas. Por un lado, al modificar una obra ésta se convierte en otra, surgiendo así un número potencialmente infinito de versiones, de modo que este tipo de adaptación no implica solamente seguir y adecuar al modelo con el que se busca coincidir, sino recurrir a una serie de procedimientos que permitan lograrlo, uno de estos procedimientos se conoce como reescritura. Así, me adelanto a señalar que todas las reescrituras son adaptaciones, pero no todas las adaptaciones son reescrituras. Las primeras tienen un campo de acción mucho más amplio como la traducción e incluso abarcan otras disciplinas como el teatro o la música.

Y también la otra problemática relacionada con los procedimientos de adaptación es la manera en la que se transmite o se integra lo literario en los relatos, es decir, qué elementos deben estar presentes para que el texto derivado también posea un valor literario. Recordemos que voy a trabajar con narraciones que provienen de la tradición oral-popular, aunque no se pone en duda que esta última sea capaz de generar obras consideradas literarias, los modelos de ésta y de la escritura siguen siendo muy diferentes, de modo que la adaptación y la reescritura tienen que realizarse de tal manera que integren o conserven los rasgos característicos de las obras, lo cual no perjudica a la primera versión, ya que la existencia de una adaptación no implica la desaparición de la original, sino la convivencia de ambas versiones. Esto último tiene que ver con otro procedimiento conocido como literaturización, el cual se entiende justamente como el proceso en el que se le da carácter literario a una obra. Así, adaptación, reescritura y literaturización serán conceptos que estarán todo el tiempo relacionados en los próximos capítulos.

Estos dos primeros apartados giran también en torno a un término que hoy en día resulta bastante común entre lectores, autores y académicos: la tradición. Aunque casi cualquier práctica cultural suele tener su parte “tradicional” entendida como lo elemental o lo primigenio, la tradición literaria puede entenderse como el conjunto de escritores, obras y prácticas consideradas como la base de la literatura, cuyas características de una u otra manera establecen qué es lo literario, es decir, sus rasgos funcionan como un instructivo y

éstos son entendidos como reglas o criterios de lo que debe ser o tener una obra para ser considerada literaria. A diferencia del canon, la tradición se mueve más despacio: una obra no se vuelve tradicional de la noche a la mañana, sino que parece que ha estado ahí desde siempre. No parece coincidencia que los cuentos populares también sean conocidos como cuentos tradicionales, tienen siglos contándose y leyéndose, por lo que su estructura ha quedado grabada también en el horizonte de expectativas de toda la cultura occidental. Asimismo, en la conformación de lo tradicional también influye el prestigio no sólo de la obra, sino también la del autor, incluso la editorial, es decir, el prestigio de la tradición es el peso o la importancia cultural que se le da a determinadas obras, más allá de los rasgos que presenta. Se trata de un criterio arbitrario, pero válido en la conformación de la literatura.

No obstante, la trascendencia no es exclusiva de la literatura popular o la tradición literaria, sino que es una característica misma de la literatura. El hecho de que un relato se siga contando o leyendo es una muestra de que la literatura opera más allá de lo tradicional o incluso de la transgresión de lo tradicional. A partir del segundo capítulo se pueden entender los movimientos de la literatura desde relaciones de correspondencias que se mueven en una especie de red. Entenderlo de este modo permite dejar atrás el concepto de tradición, o más bien, repensarlo, así como abandonar la idea de que las adaptaciones o las producciones populares son creaciones de menor valor que la literatura que surgió en la escritura y así adoptar la noción de sistema para explicar la literatura.

Por lo anterior, en el tercer capítulo explico los términos relacionados con el enfoque desde el que voy a abordar los fenómenos que presentan estos cuatro cuentos populares: la intertextualidad, entendida como la presencia de un texto o textos en otros. Al considerar la manera en que la intertextualidad comprende los procedimientos literarios y la literatura en general, resulta contradictorio equiparlo con el concepto puro de tradición; por ello, a partir de aquí ésta se integrará a la noción de sistema, con la que resulta más fácil entender que las obras literarias no son piezas rígidas y acabadas, sino que pueden verse también como textos, es decir como tejidos que se relacionan entre ellos para dar lugar a nuevas formas. Esto es porque no sólo la literatura funciona como un sistema o una red, sino que el mismo lenguaje del que se compone opera como un sistema. Cuando hablamos o escribimos, siempre surge la necesidad de referirnos a otra voz o a otra escritura,

conectándola (o conectándolas) con lo que estamos expresando, de modo que nuestro propio pensamiento conversa, interactúa con otros.

De esta manera, reviso las definiciones de sistema literario, así como de tejido y red, relacionándolas con los procedimientos de adaptación, reescritura y literaturización. Así también, para integrar la intertextualidad a todos ellos describo los principios de esta teoría y sus principales exponentes, de los cuales tomo la tipología de Gérard Genette para explicar los fenómenos que aparecen en los relatos que escogí, los cuales tratan de niños que fueron abandonados por sus padres, ubicando en éstos posibles relaciones intertextuales en todos los niveles: desde el título hasta el desenlace de cada uno, ubicando también el proceso de reescritura como una práctica intertextual conocida como hipertextualidad. La razón por la que elegí la propuesta teórica de Genette es porque me parece que su trabajo es uno de los más exhaustivos y completos acerca de la intertextualidad, y porque pudo conjugar e incluso conciliar las ideas de sus colegas anteriores, como Julia Kristeva o Roland Barthes, por mencionar a algunos. A diferencia de estos últimos, Genette se enfoca exclusivamente en los textos. No considera otros aspectos como el lector o el intertexto, lo cual permite trabajar con los cuentos sin tener que relacionarlos con los autores o los lectores de éstos.

Una vez establecidos los conceptos que servirán para comprender los relatos que me ocupan, será momento de entrar de lleno en éstos. De modo que el último capítulo consta de una breve recapitulación de algunas de las cuestiones más importantes sobre esta investigación y una introducción a la trama de los relatos, así como la integración de otros dos términos clave para este trabajo: los temas y motivos literarios, con los cuales establezco la situación de los niños abandonados como un motivo, mientras que el resto de las situaciones que se presenten de manera repetida serán entendidos como temas, por ejemplo, el abandono infantil o el hambre.

Posteriormente, está el análisis de los cuentos seleccionados a partir de los términos revisados en el capítulo anterior. El objetivo último de este trabajo es repensar los modos de operación de la literatura a partir de una práctica tan particular como la reescritura de cuentos populares, insistiendo en que la literatura ofrece siempre posibilidades de reactualización. Para el análisis decidí dividirlos en dos grupos a partir de la trama de cada relato, los del primero (“La bruja y el temazcal” y “El abandonado”) tienen un desarrollo

más lineal y apegado al cuento tradicional alemán, “Hansel y Gretel”, el cual ocupo como referencia (hipotexto). La razón por la que elegí este relato como el hipotexto de los cuentos mexicanos es debido a la trascendencia y popularidad de éste, ya que utilizarlo de esta manera permite establecer un vínculo más amplio entre los relatos que analizo, demostrando también el alcance del motivo de los niños abandonados. En cambio, los otros dos cuentos (“Los huerfanitos” y “El cuento de los niños perdidos”) presentan una estructura narrativa mucho más elaborada, lo cual permite establecer otras reflexiones en torno a los ejes de los que hablo en las páginas siguientes, y también deja ver desde otra perspectiva la noción que se tiene de la originalidad o los vínculos posibles que existen entre las obras literarias.

1. Aproximación a la antología

¿Para quién se escribe una novela? ¿Para quién se escribe un poema? Para personas que han leído alguna otra novela, algún otro poema.

Un libro se escribe para que pueda ser colocado junto a otros libros, para que entre a formar parte de una estantería hipotética y, al entrar en ella, de alguna manera la modifique, cambie de lugar a otros volúmenes o los haga pasar a segunda fila, reclamando que pasen a primera fila algunos otros.

Ítalo Calvino

Antes de la experiencia y el placer estético que implica la lectura de literatura, están los mecanismos de producción y transmisión y hasta conservación de ésta. Las maneras más conocidas en las que se mueve la literatura para llegar a los lectores suelen ser la escuela, los premios, las ferias del libro, presentaciones, conferencias y hasta firmas de autógrafos, pero también existen otras más elementales como las recopilaciones, mejor conocidas como antologías. Estudiar la recopilación como parte de las prácticas literarias modernas no parece una tarea muy frecuente, tal vez por la poca importancia que se le da a las antologías en la transmisión y conformación de la literatura en general. Y es que, aunque parecen obras muy inocentes, su producción implica trabajo de investigación y, además, la confirmación de un modelo literario. Surgen de la necesidad de conjuntar una serie de producciones literarias con el fin de darlas a conocer o fijarlas dentro de la tradición cultural de una sociedad o época. A continuación, daré cuenta de las características e implicaciones de una antología, deteniéndome en las recopilaciones de cuentos populares. El género narrativo más antologado, tal vez después de la poesía. Cómo, cuándo y por qué surgieron las antologías son factores que hay que considerar, así como la noción de cuento popular con respecto a su relación con el cuento oral, del cual proviene.

A partir de la etimología de antología¹, ésta se puede definir como la selección de un grupo de piezas artísticas, en este caso, pero no exclusivamente literarias, que destacan de entre todas las demás, generalmente, para compartirlas con otros sujetos lectores. El

¹ Del griego “ἀνθολογία”, *anthología*, de “ἄνθος”, *ánthos* “flor” y “λογία”, *logía* “selección” (*DRAE*, 2014).

propósito de estas obras, como referí, suele ser difundir las obras ahí contenidas para que lleguen a un público más amplio.

En la Antigüedad se encomendaba a las antologías la conservación y protección de textos de autores que eran considerados canónicos, en la Edad Media las antologías eran usadas con fines pedagógicos y en la Edad Moderna tenían por objeto, por un lado, reunir la buena poesía, y por otro, marcar pautas y servir de norma, además de ofrecer a los lectores un corpus controlado y de elevado nivel estético. (López de Abiada, 1998: 656)

Hoy en día, los objetivos de la recopilación no han cambiado del todo, se sigue tratando de reunir a distintos autores, obras o incluso fragmentos de obras en un solo libro, juntando lo más relevante de la producción literaria de determinado periodo, según los criterios del recopilador, pero también es una actividad personal, de manera que una antología puede surgir del “deseo de un lector [...] de dejar por escrito sus gustos y preferencias” (Quijano, 1999: 100). La intención de los antologadores al elaborar una obra es principalmente “divulgar las obras más representativas de un autor, género, tema, tendencia, movimiento o región” (Agudelo, 2006: 141-142). Sin embargo, aunque parezca que la función de la antología en las prácticas literarias está bien establecida, “el concepto de antología es aún demasiado vago; para muchos se trata de una recopilación de páginas bellas, para otros, de textos característicos y representativos; para los restantes, de una colección de escritos destinados menos a representar a su autor mismo que a encararse a sí mismos [...]” (Sanzana, 2008: 4). Es imposible reducir el papel de estas obras a una sola función o un fin único, por tanto, la antología sólo podrá ser descrita a través del uso que se le dé y la manera en que se elabore, es decir, desde los criterios de selección que determinen la recopilación.

Pero, invariablemente el proceso de recopilación sí tiene como objetivo principal conformar una obra que dé cuenta de al menos una parte importante de la producción literaria de una época, ya que es una manera de decir lo que para un sujeto en particular o, en algunos casos, una institución, es lo más relevante de la creación literaria de un periodo. En México, por ejemplo, tenemos dos publicaciones que, aunque no son de cuentos, coinciden con las características antes mencionadas de las antologías: *Poesía en movimiento* de Octavio Paz y la *Antología del modernismo* de José Emilio Pacheco. Cada antología funciona de manera diferente, ya que su configuración suele depender al criterio de cada antologador, que al igual que cualquier otro autor, puede tomarse ciertas libertades.

Veremos que el realizador de ésta es una de las partes fundamentales, ya que la selección se hace a partir de sus decisiones e intereses.

Al ser una actividad subjetiva, determinada por los criterios personales, estéticos o ideológicos de la o las personas que realizan una obra de este tipo, en muchas ocasiones no se trata sólo de compartir una experiencia de lectura, sino de sugerir lo que considera(n) como “lo mejor”, lo más sobresaliente de la producción literaria de un momento determinado (Agudelo, 2006: 137) para que cuando el lector se encuentre frente a la antología, la entienda como una especie de guía, en la que puede basarse para reconocer el valor literario de ciertas obras frente a otras. Esta función también está presente en las historias de la literatura que, en un nivel más profundo e interdisciplinario, elaboran una selección de lo más representativo de la historia literaria. Ambas producciones implícita o explícitamente buscan transmitir y preservar una idea de lo que es y no es la literatura.

En síntesis, desde su origen “las antologías [...] se han erguido siempre como un instrumento crucial en los procesos de canonización, porque intentan fundamentar y dar autoconciencia sobre las normas estéticas, que pretenden ostentar un lugar central en la cultura” (Sanzana, 2008: 4). La selección implica dejar fuera ciertos materiales, ya que lo que se desea mostrar es ese grupo de obras que destaca del resto, buscando establecer una especie de jerarquía entre los que están y no están considerados en la antología.

Al ser una herramienta de divulgación, la labor antológica parece muy sencilla o esquemática: se seleccionan las piezas que se consideran más pertinentes y se reúnen en una publicación, se escribe un prólogo y se publica. Resulta que en realidad esa es sólo una primera parte, ya que también se debe pensar en el alcance que se espera que tenga la antología, es decir, para qué lectores va a llegar. Al buscar colocarse en el gusto del público en general, es relativamente más fácil que se posicione como una obra relevante de su tiempo. El hecho de que sean obras que contribuyen en la configuración del modelo literario no asegura su posición en el acervo cultural de un grupo. Éste está determinado por otras circunstancias como el gusto del público y su interés por los autores u obras que contenga cada antología. Así, las antologías no son publicaciones que garanticen una estancia duradera entre el público, “puede tomarse como una obra de arte efímera, que caduca con el paso de los años” (Quijano, 1999:100), es decir, deja de funcionar para el público porque ya no coincide con los gustos o las necesidades de éste.

La caducidad de las antologías puede explicar por qué su objetivo más ambicioso es colocarse y permanecer como un material representativo de los textos que compilan, es decir, canónico. La antología se ofrece como un mini-canon literario, se espera que ésta se vuelva imperecedera, por decirlo de alguna manera, pero la verdad es que muy pocas de ellas logran mantenerse siempre vigentes y, por tanto, crear canon. Pienso en dos ejemplos de antologías que se han mantenido como referentes de la literatura latinoamericana y mexicana, respectivamente, y que contienen muchas de las características que he mencionado hasta el momento, éstas son *El cuento hispanoamericano* de Seymour Menton, y en *El estridentismo: la vanguardia literaria en México* de Luis Mario Schneider, sendas obras se han vuelto indispensables en la divulgación de los temas que abordan, ya que son de los libros que exponen de manera introductoria y completa el cuento hispanoamericano y el estridentismo, gracias a la experiencia y los conocimientos que tienen sus respectivos antologadores en el tema, lo que les permite abordar los contenidos de manera íntegra. Estas dos antologías cumplieron con sus objetivos, y además se convirtieron en obras clave, en libros imprescindibles para entender los temas que exponen.

Aunque las antologías extraen los materiales que utilizan de diferentes obras, hay siempre una persona que está detrás de la recopilación. En el caso de los ejemplos mencionados, se trata de dos expertos en los contenidos que tratan. Su conocimiento les da una especie de autoridad y capacidad en la producción antológica y muchas veces, una antología triunfa, es decir, es leída y considerada como una obra completa, útil o adecuada gracias al antologador. Así, los lectores utilizan la antología como un instrumento de descubrimiento; como un “todo en uno”, en donde tienen al alcance de sus ojos un libro que contiene varias obras; no tienen que buscar de uno en uno para acceder a ellas, ni tienen que hacer una depuración de “lo mejor” porque alguien de confianza, por así llamarlo, o una autoridad literaria, ya lo hizo por ellos.

En síntesis, la conformación de una antología es una labor individual, delegada a un sujeto que conoce las reglas y formas del sistema literario. Su tarea básicamente es seleccionar qué textos sí y cuáles no. Dicho sujeto puede o no justificar su elección en un espacio conocido como prólogo, que no es exclusivo de la antología. Todas las obras, escritas incluso las que no son literarias pueden contar con un prólogo, pero en el caso de las recopilaciones, este espacio resulta fundamental. Aquí, el antologador puede abordar,

explicar, justificar y defender su propuesta, así como introducir al lector en el tema de la antología, si es que hay uno. La presencia de un prólogo sirve para explicar el porqué de la selección, los criterios que se utilizaron, la opinión personal de las obras o autores utilizados, describir el contexto histórico o artístico del contenido, etcétera.

Después de la explicación o justificación que suele venir en el prólogo, nos encontramos con las obras escogidas, el elemento más importante de la antología. Al ser una publicación que tiene como objetivo divulgar, uno de los criterios de selección es la extensión de las piezas, de modo que la gran mayoría de las antologías están conformadas por textos cortos como cuentos, poemas, obras de teatro (breves) o ensayos. La novela, por ejemplo, es menos común en la recopilación, pero no inexistente. Un factor determinante es que la mayoría de estos géneros pertenecen a literatura producida por escrito, es decir, la recopilación de este tipo de obras es sólo tomar el texto de donde se publicaron originalmente y llevarlos a la nueva obra. Gran parte de la literatura se ha producido bajo los principios de la literatura escrita; sin embargo, no es el único modo de transmisión o producción literaria que involucra a las antologías.

1.1 Los opuestos siempre se atraen: de la oralidad a la (re)escritura

A veces se olvida, pero la escritura no siempre ha estado ahí. Antes de escribir, sólo se hablaba, todo era por medio de la voz. La palabra oral durante mucho tiempo fue el único medio de producción y transmisión comunicativa y literaria. Porque, aunque no había antologías, presentaciones o firmas de autógrafos, sí había literatura, pero se movía de manera distinta a como lo hace ahora. Así, en contraposición a las producciones escritas y literarias, se encuentra la oralidad y la literatura oral, las cuales se caracterizan, fundamentalmente por permitir que grupos que no ejercían (o no ejercen) la escritura fueran capaces de comunicarse, transmitir conocimientos y representar la realidad sin necesidad de grafías.

Esta literatura también ha sido y sigue siendo recopilada, pero, evidentemente, implica una serie de movimientos más complejos que la pura transcripción. Sucede que la escritura se convirtió desde hace mucho tiempo en la manera más práctica de conservar el conocimiento, así como las producciones literarias, pero esto no significó la desaparición de la oralidad, al contrario, provocó una combinación entre las prácticas orales con las escritas,

llevando lo que originalmente era oral a la escritura y, en algunos casos, viceversa. Algunas circunstancias que expondré a continuación permitieron que la transformación de lo oral a lo escrito tuviera mucho que ver con las antologías.

Las antologías son un ejercicio escrito de principio a fin, de modo que la existencia de recopilaciones de obras pertenecientes a una tradición oral, es decir, las composiciones de una lengua cuyo fin es transmitir conocimientos que dan sentido a la identidad cultural de los pueblos (Álvarez, 2011: 25) se trata de la adaptación de esas obras al modelo escrito. Considero necesario acercarse a este trabajo una serie de conceptos que permiten entender, en primer lugar, la relación entre la lengua oral y la escrita y, en segundo lugar, la escritura como el procedimiento “oficial” de la literatura y, por tanto, la marginalización de la palabra oral, específicamente de esta última.

Tanto lo escrito como lo oral se configuran en el mismo código, que es la lengua. Igualmente, el vehículo fundamental de la cultura es la lengua, la cual ha sido capaz de permitir la transmisión cultural durante siglos y milenios (Colombres, 1998:15). El lenguaje es inherente al ser humano, se desarrolla en cualquier grupo que establece relaciones a distintos niveles entre los miembros de éste y con otros grupos, es decir, “por medio del lenguaje se crean los vínculos de conexión entre los miembros de una cultura, puesto que con él se comunican y se identifican los integrantes de ella” (Ramírez, 2012: 130). Esta propiedad no sólo tiene que ver con el establecimiento de vínculos sociales, también culturales, de modo que es posible, por no decir indispensable, el uso del lenguaje en la creación de representaciones que dan cuenta de la identidad cultural de los grupos. De manera que la lengua no sólo sirve como un medio de comunicación, sino que da cuenta también de una manera de concebir el mundo (Ramírez, 2012: 130).

Las palabras siempre buscan dar explicaciones o representar realidades. Pensemos en los mitos, las leyendas, los relatos, etcétera. Estos ejemplos se produjeron en la oralidad y se han transmitido de generación en generación. La tradición es lo que permanece, o más bien, lo que se escoge para ser recordado y heredado. Al igual que la tradición de la literatura escrita, la tradición oral posee rasgos propios que la distinguen de otro tipo de producciones orales. Para comprenderla, también hay que entender cómo funciona la oralidad.

Bien se sabe que el uso de la lengua comenzó siendo oral, todos los principios y fundamentos culturales y sociales transmitidos y elaborados en la oralidad eran almacenados en la memoria de los usuarios. Incluso había personas dedicadas exclusivamente al arte de narrar. Este modelo de comunicación oral se caracteriza por ser inmediato y efímero. La interacción entre el emisor y el receptor (o receptores) es simultánea, es decir, los participantes del acto comunicativo siempre están presentes. Dicho acto sólo sucede una vez, es imposible repetirlo tal cual, ya que el intercambio no sólo es verbal, también gestual o corporal. La antropología, una de las disciplinas interesadas en el análisis, valoración y conservación de las producciones orales, no necesariamente artísticas, se ha valido de la tecnología para conservar estas manifestaciones por medio de la grabación, pero esas muestras son tomadas como material de estudio, no como piezas artísticas.

De ahí que la única manera de conservar los encuentros orales de manera más o menos íntegra sea memorizándolos. La memoria es uno de los elementos más importantes en la práctica oral, no sólo literaria, porque no hay que confundir la oralidad con la literatura oral. La primera es el sistema de transmisión, mientras que la segunda forma parte de ella, aunque una parte privilegiada (Colombres, 1998: 15). No obstante, hay que advertir que esta última sólo puede explicarse contraponiéndola con la escritura. Recordemos que la historia de la humanidad comienza a partir de la invención de la escritura. Semejante división ha provocado que quede en el olvido el hecho de que la escritura es en realidad un sistema secundario, que depende por completo del sistema primario anterior: la lengua hablada (Colombres, 1998:18).

Si bien la oralidad se caracteriza por valerse de la memoria para recordar discursos previos, la escritura surge a partir de la preocupación por preservar el saber cultural y científico que corría el riesgo de perderse debido a la poca capacidad de almacenamiento de la memoria humana (Georgíeva, 2008: 23). Fue necesario desarrollar un sistema que facilitara la preservación de ésta en un nuevo formato, el cual, hasta el día de hoy seguimos utilizando. Desde su invención, se ha ido actualizando y adaptando a las necesidades de las civilizaciones que la adoptaron.

Como he señalado, la invención de la escritura también significó una transformación importante en la percepción que existía sobre las producciones de valor

cultural como los relatos y los mitos. Debido a la manera que tienen de producirse, transmitirse y conservarse. Es decir, la escritura durante mucho tiempo se ha caracterizado por ser un acto que no exige la interacción simultánea de los interlocutores, ya que el mensaje se conserva intacto en el papel, no se altera ni se olvida y ofrece la posibilidad de revisarlo una y otra vez, de acceder a él sin importar el paso del tiempo y, además está inserto en una estructura material que no permite alterar lo escrito, es decir, el papel o el libro.

Así pues, la escritura “crea unas posibilidades cognitivas para el ser humano muy distintas a las creadas por la comunicación emitida por las palabras que salen de la boca” (Calsamiglia y Tusón, 1999: 60). Hoy en día, existen plataformas virtuales que intentan suplir el significativo lugar del papel en las prácticas escritas. Dichas plataformas, además, posibilitan la alteración de los textos, de modo que es interesante ver que la estabilidad que ofrecía el medio escrito, poco a poco se ha ido desvaneciendo.

Si bien la escritura se desarrolló inicialmente como un sistema de apoyo para la memoria humana, resultó ser también un medio que ofrecía facilidades comunicativas y nuevos alcances con respecto a la creación y transmisión del conocimiento y saber cultural. Estos usos que permitía el sistema escrito desplazaron al modelo oral de prácticas que en un inicio le correspondían, ocasionando una distinción polarizada y jerárquica entre la oralidad y la escritura como usos de la lengua. En otras palabras, la lengua oral se entendió como un medio menor, de menos importancia y utilidad. De manera que lo escrito, generalmente, es entendido como avanzado o inteligente y lo oral es asimilado peyorativamente como primitivo o simple (Meschonnic, 2009: 295-296).

Actualmente, para las sociedades que leen y escriben es muy difícil entender que entre lo oral y lo escrito “la lengua es la misma; el código es el mismo. Son distintos el medio, la intención y el fin comunicativo”; y que, en realidad, son sistemas comunicativos que se complementan y corresponden. No se puede entender la escritura sin la oralidad, incluso “la oralidad cabe estudiarla sólo a través de la escritura. No se puede estudiar lo oral oralmente, confiando en la memoria” (Georgíeva, 2008: 212).

Por otra parte, al ser medios de comunicación distintos, hay elementos que la escritura no ha podido (y tal vez nunca pueda) transcribir. Cuando se habla de transcripción, algunos autores describen dicha limitación escrita como una pérdida del

sentido oral original, pero considero es más pertinente entenderlo como la producción de un nuevo texto, basado en los principios orales que le dieron vida, pero desarrollado en la escritura.

En resumen, aunque la invención de la escritura no fue una transición abrupta, la hegemonía de ésta trajo cambios decisivos a la vida del hombre. Hoy en día, la oralidad ha sido retomada por varias disciplinas que le han devuelto una parte de la importancia que se le ha restado, pero todavía se plantea la oposición oral-escrito como un absoluto. Ya vimos que son sistemas diferentes, pero esas distinciones no suponen que uno sea mejor que el otro, como se ha llegado a pensar. A pesar de la marginalización del medio oral, hay que entender que las dos lenguas son modos de comunicar, transmitir, significar y entender el mundo; que es la función principal del uso del lenguaje humano.

Como podemos ver, el contraste entre un modelo y otro es evidente pero no tajante. Hay algunos espacios en los que conviven o se complementan, dando lugar a un conjunto de fenómenos culturales que a la fecha siguen funcionando. Al compartir el mismo código, lo oral no está tan lejos de lo escrito como parece. De hecho, a lo largo de la historia ha habido interacciones entre las tradiciones de cada uno, dando lugar a producciones interesantísimas. Así, una de las realizaciones más importantes del lenguaje, en cualquiera de sus dos modalidades, es la creación poética, que ha logrado ubicarse tanto en la oralidad como en la escritura. Al conjunto de este tipo de realizaciones verbales se le conoce como literatura.

Pero hay un problema al hablar de literatura oral, ya que “el término latino *littera*, de donde proviene, significa letra del alfabeto y al añadirle la particularidad oral sería “como definir al caballo como un automóvil sin ruedas, [...] se estaría presentando a la oralidad como una variante de la escritura” (Colombres, 1998: 15). Asimismo, hablar de literatura escrita resulta redundante, pero en este caso sirve para distinguir entre las dos literaturas. Por lo tanto, para fines prácticos utilizaré el término literatura oral para referirme a las producciones que surgen en el contexto oral, a pesar de los conflictos teóricos que conlleva utilizarlo, mientras que el concepto de literatura popular lo usaré para hablar del conjunto de obras orales que fueron recolectadas o registradas, y pasadas a la escritura. Más adelante abundaré en esta diferenciación.

A pesar de las distinciones, limitaciones y conflictos de la relación oral-escrito, uno de los espacios en los que interactúan es en la antología. Aunque las características que mencioné sobre esta última no eran específicamente sobre las recopilaciones de producciones (en un principio) orales, los rasgos siguen siendo casi los mismos, lo que cambia, en este caso, es el método de recopilación.

1.2 Entre lo oral, lo popular y lo literario

Veámos que la realización del lenguaje como creación estética en su origen fue oral, por lo que está determinada por las características comunicativas de este sistema, esto es, la interacción simultánea de los participantes, la imposibilidad de repetición, el uso de la memoria, la influencia del contexto en la producción del discurso, etcétera. Las producciones literarias orales, léase mito, leyenda o cuento, que son los géneros narrativos más característicos de esta literatura, se distinguen de otro tipo de discursos orales por su contenido, que generalmente intenta explicar o dar cuenta del origen de algún aspecto vinculado con la comunidad, o bien compartir una experiencia o cierto conocimiento; y por la manera en la que se emite, es decir, frente a un auditorio, convirtiéndose el acto en una especie de rito que no sólo emplea la voz, sino también el cuerpo con gestos y movimientos que sirven para mantener el interés del público y, que dan sentido al relato.

La literatura oral se puede entender como el conjunto de narraciones que forman parte de la tradición cultural de un grupo, en este caso literaria, la cual “[...] es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en versiones siempre diferentes de su prototipo [...]” (Pedrosa, 2010: 33). Asimismo, esta literatura es “la base de la representación de la realidad cultural de los pueblos” (Ramírez, 2012: 131), de manera que el acercamiento a las expresiones verbales de una comunidad es una forma de conocer su organización cultural y social, así como sus valores y principios, pero no es posible establecerlos como definitivos, porque recordemos que los productos discursivos, ideológicos e identitarios de la oralidad, configurados como expresiones literarias son resguardados en la memoria de los miembros de la cultura.

Esta característica fundamental del relato oral no permite ubicar o delimitar una constante cultural en las producciones orales, ya que aunque conservan ciertos elementos,

tienden a modificarse cada vez que se transmiten, influidas por el proceso de memorización de cada sujeto, así como el contexto en el que éste lo aprende o lo comparte: el narrador que antes de serlo fue espectador, decide modificar el relato según su experiencia o su interpretación del mismo, ya que puede ser que las modificaciones que realice, se adecuen mejor a su circunstancia personal o de la emisión. En otras palabras, el narrador, “partiendo de una herencia recibida aporta su estilo personal y puede introducir modificaciones que a su vez son codificadas por la comunidad” (Hernández, 2006: 363), logrando una combinación de tradicionalidad con originalidad.

La contextualización del relato al momento de la emisión provoca que se generen un número casi infinito de versiones de éste. La red infinita de versiones que van modificándose no es el único factor que caracteriza a la literatura oral y la distingue de la escrita. También está el hecho de que “la oralidad rechaza las categorías complicadas y hasta la cronología. Tiende a yuxtaponer elementos, sin plantearse mayormente el problema de la cohesión interna” (Colombres, 1998: 21) de modo que la estructura narrativa básica. No opera de la misma manera que en los relatos escritos, lo cual no debe entenderse como un defecto, sino como otra posibilidad de la creación verbal. Y también está la imposibilidad de atribuir las expresiones orales a un autor y un momento específicos. Así, aunque la narración de los relatos se da por sujetos particulares, no hay una manera de determinar quién los elaboró, o bien, quién los transformó.

Las tres propiedades que menciono de la naturaleza de la literatura oral: versiones de un mismo relato, falta de estructura narrativa fija o cronológica y ausencia de autor u origen; chocan con los fundamentos tradicionales de la literatura escrita y, por tanto, de la literatura, de tal modo que dificultan la preservación de los principios sociales y culturales de una comunidad, y además, “de nada sirve crear si no se registra de algún modo lo creado, asegurando así su reproducción” (Colombres, 1998: 19).

Con esta premisa se justifica la necesidad de recurrir a la escritura como un sistema de transmisión y conservación de las producciones artísticas orales y, como podemos intuir, la aparición de la escritura en estas prácticas tuvo, igualmente, repercusiones importantes en la producción, difusión y recepción de la literatura. La alfabetización fue un proceso lento, la llegada de otro sistema de comunicación significó la alteración del uso de la memoria y los sentidos. Ver, oír y leer cobraron un nuevo significado, los sujetos entendidos como público u

oyentes dejaron de ser espectadores para convertirse en lectores (Frenk, 2005: 65). El acto ritual de la narración oral comenzó a disminuir, debido a que se convirtió en una actividad individual.

La consolidación de la escritura en la vida cotidiana permitió que el soporte de la escritura, también fuera mejorando. De la piedra o la arcilla se pasó al papiro y la madera, hasta llegar al papel. La practicidad que éste significaba, junto con una serie de avances tecnológicos permitieron la aparición de la imprenta, la cual fomentó la integración de la escritura como el mejor modelo de comunicación por medio del libro y, además, definió para siempre la idea de literatura, consagrando a la primera como el medio por excelencia de la creación verbal. Sin embargo, la producción literaria oral no ha dejado de existir, se sigue transmitiendo de la misma manera que cuando comenzó, sólo que ahora también se le estudia a partir de la escritura. Mientras que la escritura adoptó la forma de los cuentos y la poesía oral, el teatro y los llevó al papel, también permitió la aparición de géneros más largos como la novela o el ensayo. La determinación de los géneros literarios, incluso la noción de tradición como la he abordado aquí, tiene que ver también con la consolidación de la escritura.

También está la milenaria “necesidad de segmentación de una totalidad [literaria] que no podemos abarcar de otra manera” (Rodríguez, 2010: 73), por lo que se ha recurrido al establecimiento de límites artificiales que facilitan la clasificación de una obra según sus características. Cuando los cuentos orales llegaron al papel, fueron cambiando de nombre y forma, porque no hay manera de integrar en una definición a todas las producciones que se conforman un género literario. Antes de revisar la evolución del cuento, debo advertir que a partir de la revisión bibliográfica y los aspectos planteados en este trabajo entiendo el cuento popular o escrito, como un relato breve de desarrollo lineal, cuyo final suele causar sorpresa, mientras que su contenido provoca credibilidad en el receptor y persigue una finalidad no sólo ejemplar, sino que en muchos casos sirve para: entender, evadir, introducir un determinado tema (Zamora, 2002-2003: 562) que suele reutilizarse en otros relatos.

Las obras de las que hablaré en unas cuantas páginas más se caracterizan por recolectar narraciones que esencialmente cumplen con dichas propiedades, pero es importante mencionar que no son las únicas, por lo que esta definición no coincide con toda la producción cuentística universal, únicamente con la parte que le concierne a esta

investigación. Como apuntaba, al ser un género literario tan antiguo, el cuento ha pasado por un sinfín de cambios que son los que lo mantienen vigente. Es necesario aclararlo porque la definición que utilicé en este trabajo puede resultar muy conservadora, y no corresponder con ciertas obras que actualmente también son consideradas como cuentos².

Varias investigaciones plantean que el cuento surge como una variante del mito; sin embargo, ha resultado imposible establecer su origen exacto. El paso de boca en boca de los relatos, como ya vimos, impide ubicarlo geográficamente e históricamente. Fue la escritura la que permitió dar cuenta de la existencia de las variantes, de manera que las antiquísimas historias de *Las mil y una noches* ya “aparecen” también en obras como *El libro del buen amor* o *El conde Lucanor*. Estas tres obras contienen relatos mejor conocidos como fábulas, o durante la Edad Media *exemplas*, que se caracterizan por cumplir con esa función ética de la tradición oral.

Más tarde, una vez integrado el concepto del cuento, éste se comienza a utilizar durante los Siglos de Oro, en mayor medida, para nombrar a las narraciones de origen oral, que desde entonces ya eran considerados como de menor valor, pero el término igualmente comienza a ampliarse y transcribirse (Zamora, 2002-2003: 552-559). Todavía, en el siglo XVIII, las producciones procedentes de la tradición oral estaban apartadas del ámbito literario, fue hasta el siglo XIX que los fundamentos ideológicos del Romanticismo permitieron que varios sujetos voltearan a ver a la literatura oral, intentando obtener de ella una especie de esencia identitaria escondida en la palabra hablada. Esta recuperación de la tradición oral ocurrió gracias a la práctica literaria con la que comenzamos este capítulo: la recopilación y la creación de antologías. Es evidente que las recopilaciones de estos relatos ya existían, pero no eran entendidos como parte de la tradición literaria, sino como obras menores con poco valor o sin trascendencia y con una finalidad didáctica, no estética.

Una vez que hubo una noción parcialmente definida del cuento, fue más fácil integrarlo al concepto de literatura. El debut del cuento como género literario es en el siglo XIX, cuando se le considera ya con el valor estético que exigía la tradición de esa época. Esto ocurrió después de su llegada a la escritura, en donde tomó dos caminos, el cuento oral, que

² Se puede revisar la obra de Lauro Zavala para profundizar en esta cuestión: Zavala L. (2009) *Cómo estudiar el cuento: teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Editorial Trillas; (2004) *Cartografías del cuento y/o minificción*. Sevilla: Renacimiento; (Ed.) (1995-1998) *Teorías del cuento*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura.

derivó en el cuento popular o folklórico, incluyendo el cuento de hadas, y el cuento, comúnmente llamado “moderno” iniciado según algunos autores, por Edgar Allan Poe (Olea, 2008) y se entiende como el cuento de autor, en oposición al popular, éste no lo abordaré, pero lo menciono para considerarlo como una de las acepciones del relato.

Gran parte de la comunidad literaria del XIX seguía entendiendo el cuento “como un instrumento de enseñanza para exhortar a las virtudes cívicas y al comportamiento adecuado de cada clase social. Para ellos los cuentos que aparecen son en su mayor parte alegóricos y didácticos” (Rodríguez, 2010: 74), así que seguían conservando su función como transmisores de valores. El cuento del siglo XIX seguía correspondiendo en gran medida con el modelo oral, y su inserción en el medio escrito no significaba la desaparición del relato oral, sino que implicaba la aparición de una versión más, entendida no como relato oral, sino como popular. Esta diferenciación la explicaré más adelante.

El cuento popular es el elemento de la tradición oral que, después de determinados procedimientos, también logró colocarse en la tradición literaria-escrita. Esto, como ya había mencionado fue posible a la aparición de antologías de dichos relatos que, se encargaron, entre otras cosas de otorgarles una forma determinada que les permitió trascender y, además, crear su propia tradición. Así, a continuación, hablaré un poco del libro que dio origen a las recopilaciones de cuentos populares para poder entender en qué radican estas obras. Cabe mencionar que aunque el paso a la escritura implica la conservación de los relatos orales, esto no significa que éstos desaparezcan de la cultura oral, sino que, al adaptarlos, lo que se fija es una de sus variantes (Sotomayor, 2005: 225), el cuento seguirá existiendo en la oralidad, se continuará moviendo y modificando, mientras que la versión conservada en la antología se convertirá de alguna manera en la versión estándar, a continuación veremos que esto fue justo lo que sucedió con los hermanos Grimm, por ejemplo, que hoy en día, son considerados los autores de “La bella durmiente” o “Hansel y Gretel”, aunque la historia la tomaron de otros lados, su aportación los convirtió en los autores de éstas.

1.3 Origen y repercusiones de las antologías de literatura popular

La primera antología occidental de relatos populares como la entendemos hoy en día vio la luz con la recopilación de Perrault en el siglo XVIII en Francia, su éxito fue más bien local y de difusión tardía, constaba de relatos orales y cuentos de hadas con una carga ideológica

importante (Horner, 2014: 16). Fue hasta 1812 con el primer tomo de *Cuentos para la infancia y el hogar* de Jacob y Wilhem Grimm, que los cuentos de tradición oral y más aún, las antologías de este género se consolidaron en la tradición literaria (escrita) hasta el día de hoy. La admisión del cuento oral en la cultura escrita significó la modificación del relato oral como lo hemos entendido hasta ahora, ya que, como vimos, los márgenes de lo oral y lo escrito son distintos.

Las circunstancias ideológicas “favorecieron una nueva mirada a un material que jamás antes había sido tratado de ese modo” (Aína, 2012: 14), pero no fue un trabajo sencillo, los primeros traslados del relato hablado al escrito implicaban “cubrir todo un proceso transmisor que en la oralidad está acompañado de teatralidad, de dimensión gestual, de un determinado fonetismo, un ritmo de locución o una estética ritual” (Georgíeva, 2008: 218-219), al ser esto imposible para la escritura, se tomaron algunas medidas que establecieron los fundamentos de la recopilación de cuentos orales. Como ya advertía, *Cuentos para la infancia y el hogar* de los Grimm fue la obra que le abrió las puertas de la fama a los cuentos populares en Alemania, y posteriormente en el mundo. La intención de los hermanos Grimm estaba influenciada por el pensamiento romántico nacionalista de la época, ya que por medio del rescate de las narraciones orales pretendían dar cuenta del espíritu alemán del pueblo, a través de un análisis filológico que les permitiría interpretarlo (Bosch, 2014: 250).

La recuperación de la cultura oral, o bien, la delimitación de la literatura popular durante el romanticismo dio origen al folklore, una disciplina que buscaba rescatar las muestras del “saber del pueblo”, enfocada en la descripción, el origen, la forma y transformación de éstas. La aparición del folklore tiene que ver igualmente con “la corriente romántica interesada por ‘las tradiciones o antigüedades populares’ y la reconstrucción de las identidades nacionales”. Hoy en día no sólo se enfoca en las producciones verbales, sino a todas las creaciones en las que la gente participa, transmite, crea y recrea (Díaz, 2010: 125).

Aunque en un inicio el folklore se entendió como una disciplina, poco a poco dio origen al procedimiento de integración de la cultura popular en la letrada (alta cultura), el cual se conoce también como folklorización. El papel de ésta en la difusión y conservación de las culturas orales eventualmente se ha ido entendido como un proceso más bien negativo, que más que ayudar, perjudica, ya que transforma la producción original de tal manera que elimina de ella todo el valor que tenía para la comunidad que la produjo. De aquí la idea que

señalé de que la transformación de lo oral en escrito implica una pérdida de la producción original.

En el caso de los Grimm realizaron una recopilación sistemática y científica de las narraciones orales alemanas dándoles una primera forma escrita, abordándolas desde una perspectiva estetizante (Bosch, 2014: 250) que les diera un aspecto literario. “La primera edición constaba de [...] textos numerados, así como un apéndice científico que informaba sobre la procedencia y las variantes narrativas de los textos, comentarios y aclaraciones” (Bluhm, 2014: 21). La intención de los Grimm era dar cuenta de la esencia alemana de los cuentos por medio de una revisión lingüística de éstos, por lo que procuraron conservar las propiedades de los relatos y explicar cada uno de sus movimientos.

Pero la publicación de *Cuentos para la Infancia y el hogar* tuvo otro tipo de recibimiento, aunque la obra fue un éxito editorial considerable de numerosas reediciones, conforme éstas salían a la venta, el análisis lingüístico y las intenciones romántico-nacionalistas se iban perdiendo, dando paso a versiones o adaptaciones de los relatos más laxas o censuradas, dirigidas a un público que previamente no existía: el infantil. En cada reedición “se introducían nuevos textos y también una serie de variaciones estilísticas que transforman definitivamente los cuentos populares en cuentos infantiles” (Bosch, 2010: 251). Lo que desde el punto de vista de la tradición oral en realidad no significó nada, ya que no había quien reclamara la transgresión de los cuentos, pero sí quedó claro que ésta se entendió como la aparición de una nueva producción que comparte elementos con otro que le antecede.

Conscientes del éxito comercial de su obra, los Grimm deciden adaptar sus cuentos a las necesidades de un público menos familiarizado con las observaciones teóricas y más preocupado por el contenido moral y pedagógico de éstas, por lo que los nuevos objetivos de esta recopilación eran instruir o educar al futuro pueblo alemán, de modo que se retoma la finalidad primigenia del cuento como instrumento adoctrinador. De esta manera, una de las consecuencias más importantes de la recopilación de los hermanos Grimm fue el nacimiento del público lector infantil; y la institucionalización de un género, variante del cuento oral: el cuento de hadas, desde entonces dirigido exclusivamente a los niños, que está basado en la estructura y los motivos del relato oral, pero su producción es fundamentalmente escrita.

El atributo infantil de los cuentos populares puede entenderse de dos maneras, en primer lugar, por su origen en *Cuentos para la infancia y el hogar* que, al crear de manera

involuntaria a este público, dieron lugar también a una tradición infantil, cuyo canon se fundamenta en estas narraciones que se perciben como breves, sencillas y de carácter didáctico. En segundo lugar, al provenir de la oralidad, las características estructurales del relato, entendidas como de menor valor, suponen que estos relatos deben de estar dirigidos a un público mucho más “simple”, como los niños. Aunque esta problemática da para más, sólo la menciono para entender un poco más las secuelas de la oposición oral-escrito, popular-literario.

De igual modo, la noción de cuento infantil nos permite establecer la diferencia que existe entre cuento oral y cuento popular. El primero, como ya vimos, se da en un contexto, valga la redundancia, oral. No es posible transmitirlo de otra manera que no sea por este medio, si se transcribe y se le incluye con otros cuentos del mismo origen, como sucede generalmente, se convierte en un cuento popular, que forma parte de una tradición oral, pero ahora se encuentra fundamentado y plasmado en la escritura, es decir, se compone de otro tipo de elementos y se le otorga la acepción de popular, porque proviene de una composición del pueblo.

Así pues, la transcripción o recopilación de cuentos originalmente orales les otorga el rasgo popular (también tradicional o folklórico) ya que, al insertarse en la cultura escrita, dejan de ser inmediatamente orales, se siguen considerando como creaciones colectivas que habitan en la memoria cultural de una comunidad, pero ya corresponden con un modelo diferente. Muchos autores no concuerdan con esta explicación, y ofrecen distinciones más complejas o especializadas que la que propongo, o bien, utilizan indistintamente cuento oral, tradicional, popular, de hadas y folklórico.

Una vez aclarado esto, debo dar paso al proceso de adaptación de los cuentos que tiene que ver con su estructura originalmente oral. Cuando el folklore comenzó con la tarea de recopilación, no había considerado que el traslado de lo oral a lo escrito implicaba transformaciones considerables en la estructura de los relatos. Fueron también los Grimm quienes, con el objetivo de conservar la “esencia” de los relatos, dieron origen al modelo de lo que sería la recopilación de literatura oral, con la utilización de “un nuevo método de trabajo ajeno a las colecciones anteriores” (Aína, 2012: 28) que tenía en cuenta las propiedades del relato oral: los elementos mnemotécnicos, un vocabulario más coloquial, característico de los encuentros orales, así como la presencia de distintas versiones de un

relato. No obstante, recordemos que la labor de adaptar parte del supuesto de que “el texto impreso representa las palabras de un autor en su forma definitiva o ‘final’ pues el medio natural de lo impreso es sólo lo concluido” (Ong, 1988: 131).

Antes de la recopilación de los hermanos Grimm, así como del folklore, no había una noción de lo que implicaba la transformación del modelo oral a lo escrito, y se entendía como una mera transcripción, sin tomar en cuenta las circunstancias e implicaciones comunicativas de cada uno. De hecho, como había mencionado, no había una noción definida de literatura oral, fue en 1881 cuando Paul Sébillot plantea el término en una recopilación de mitos, leyendas, cuentos, proverbios, cantos, etcétera (Colombres, 1998: 16); de ahí en adelante el folklore adopta el concepto y empieza a establecer de manera formal los géneros que la conforman.

Pero la preocupación inicial de los hermanos Grimm por mantener, en la medida de lo posible, el relato intacto, duró muy poco. “En los prólogos [de las distintas ediciones de *Cuentos para la Infancia y el Hogar*] se menciona de manera explícita la práctica de ampliación y revisión de textos, [...] las narraciones se habían ‘ampliado y enriquecido por medio de detalles añadidos y pinceladas sueltas procedentes de las narraciones orales’” (Bluhm, 2014: 21) de modo que se empieza a vislumbrar la utilización de un proceso de transformación que permitiera el paso íntegro de un modelo a otro.

A partir de la obra de los Grimm, la recopilación de producciones orales desde las prácticas literarias no consistió únicamente en reunir los textos escogidos, sino que previamente había, y sigue habiendo, un proceso de transcripción de los relatos provenientes de informantes, narradores orales, así como fuentes escritas (Bosch, 2014: 251). La acumulación de todo este material permite la identificación de varias versiones de un relato, lo que facilita fijar una sola versión que se adecúe a los preceptos de la escritura, del público y también de la literatura.

De modo que, una vez seleccionados los relatos, se introducen en ellos una serie de elementos que les van dando la forma de un relato literario, eliminando o adaptando sus propiedades orales para que correspondan con los márgenes del otro modelo. En el caso de los cuentos orales a populares, el alejamiento de las formas orales y la utilización de la norma estándar del lenguaje escrito es paulatina, es más evidente de una edición a otra. Por ejemplo, utilizan cada vez más adjetivos que adornan la narración. La sintaxis se vuelve más compleja,

se sustituyen los nexos coordinantes y adverbiales del lenguaje popular por conjunciones subordinantes, etcétera. Igualmente introdujeron las fórmulas de estilo que hoy en día caracterizan al cuento popular: “érase una vez” o “fueron felices por siempre” (Bosch, 2014: 252-253) o el uso de ciertos tópicos en las descripciones, la inclusión de motivos literarios en los pasajes narrativos, etcétera. Mientras que la conservación del carácter popular del relato se daba mediante la inclusión de refranes y de expresiones proverbiales (Bluhm, 2014: 32).

La adaptación infantil presente en la obra de los Grimm consistía en eliminar las escenas “violentas, antiautoritarias, demasiado críticas o inmorales según el canon burgués del momento”, así como cualquier alusión sexual y se le da prioridad a los “arquetipos morales y sociales de los valores religiosos y patriarcales de la sociedad” (Bosch, 2014: 253). Hoy en día, las antologías de relatos populares se siguen guiando bajo estos criterios. Desde los Grimm, la mayoría de las antologías de relatos populares están pensadas para un público infantil o en el gran público, de modo que las transformaciones se realizarán según lo que se considere que estos receptores saben, o bien, lo que se espera que aprendan. Por estos motivos, la elaboración de antologías de cuentos populares, además de tratarse de una tarea de selección del material también implica la adaptación de éste a los criterios literarios (y muchas veces morales) de la época en que se realice.

Como he señalado, la aparición de una obra como *Cuentos para la Infancia y el Hogar* es fundamental para entender la manera en la que se comportan el resto de las antologías de literatura popular, ya que ésta se utiliza como modelo debido al eco que tuvo en la tradición escrita. Ahora bien, desde su origen, las antologías de literatura popular comparten muchas finalidades con las antologías de literatura, las primeras también buscan legitimar el canon de la tradición popular y darle al público en general un medio de acercamiento a esta cultura, así como utilizar el sistema escrito en la conservación de los relatos.

Recordemos que la tradición de la literatura escrita exige la presencia de un autor, entendido como el único creador de determinada obra, así también sucede en la producción de una antología de esta categoría. No se puede entender ésta si no es a la luz de la escritura autoral. Por lo que, cuando pensamos en antologías de cuentos populares, pensamos también en la persona que los reunió, es decir, en los Grimm, Ítalo Calvino, Aleksandr Nikolaevich, Fabio Morábito y Fernán Caballero con sus recopilaciones de cuentos populares alemanes,

italianos, rusos, mexicanos y españoles, respectivamente. Los motivos que llevaron a cada uno de ellos a la realización de una antología de este tipo son diferentes, a veces están determinados por las circunstancias ideológicas de su tiempo, o por cuestiones comerciales, pero todos, invariablemente, pasaron por un proceso de reunión, selección y adaptación.

Al estar compuesto de varias versiones orales, el cuento final, escrito, debe definir todas éstas en una sola, ya que no puede tener dos finales o, por el contrario, dejar la historia inconclusa, ni intercambiar a los personajes de un momento a otro, es decir, debe haber una cohesión narrativa que exige la escritura. Es por esto que el antologador debe buscar un equilibrio estilístico que permita conservar los elementos fundamentales del cuento en el formato escrito. Como vimos con los Grimm, por más que se intente ser fiel al cuento oral, es imposible no modificarlo.

Esto quiere decir que la transformación y adaptación del relato oral no sólo se queda en el nivel de la transcripción o la adecuación infantil, ya que ambas acciones también suponen la reelaboración de éste, en donde las modificaciones a partir de los criterios formales, teóricos, creativos y de interpretación del antologador, dan lugar a una nueva versión, de manera que los relatos populares de una antología, a pesar de que siguen careciendo de un autor determinado, son producto del recopilador.

La antología es una forma colectiva [...] que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo rango. (Guillén, 1985: 413)

De ahí que a diferencia de las recopilaciones de literatura no popular, la participación del antologador sea tan determinante. Éste deja de ser únicamente el seleccionador y se convierte también en el autor de los cuentos, debe tener “la capacidad de lograr, al escribir, la misma fuerza lingüística que hay en el intercambio inmediato de palabras, de hombre a hombre, o quizás una fuerza mayor” (Gadamer, 1993: 58). Al igual que las otras antologías, el antologador debe ser una persona con los conocimientos suficientes para adentrarse en la ardua labor de la adaptación, una autoridad cultural que también pueda garantizar la validez de la obra y que además posea la capacidad de escribir, ya que se trata, entre otras cosas, de fijar un conjunto de relatos en un formato para el que no fueron creados.

Se trata de otorgarles plena autonomía escrita a esos cuentos que nacieron para ser contados

en voz alta, y la operación de dotarlos de una voz muda, por decirlo así, no es indolora. [...] En algunos casos me he visto obligado a cortar una historia en el punto que me parecía el de mayor tensión narrativa, por lo cual tuve que inventar un “cierre” adecuado al carácter del cuento. En otros cuentos suprimí personajes que tal vez en otras versiones tenían un papel importante pero que en aquellas que tuve en mis manos se habían reducido a meras comparsas. (Morábito, 2014: 12-13)

Las palabras de Morábito, el escritor detrás de la antología de la que se ocupa esta investigación, no aplican sólo para *Cuentos Populares Mexicanos (CPM)*, a partir de aquí) sino para la literatura en general. Cualquier modificación en un texto artístico no es sólo eso. Los movimientos en las obras no se pueden entender sólo como cambios esquemáticos sino como creaciones. Esto confirma la diferencia que establecí entre el relato oral y el popular. Cuando un individuo perteneciente o familiarizado con el ámbito literario, o no, modifica una narración de naturaleza oral, la designación “popular” es sólo una convencionalidad que permite aludir a la procedencia de éstos porque ya están fijados textual y autorialmente.

Por tanto, teniendo en cuenta lo que expliqué en este capítulo, desde la labor antológica en sus dos vertientes hasta las relaciones oral-escrito, popular-literario, la labor de antologadores como los Perrault, los Grimm, Calvino, Morábito, entre otros, fue fundamentalmente, tomar las versiones de los cuentos para dar forma a un relato alternativo y relativamente novedoso bajo el molde de la tradición literaria, ofreciendo una creación autorial en donde la adaptación de un modelo a otro significa la aparición de una nueva versión que siempre tendrá una correspondencia con la original, es decir, se trata de un ejercicio en donde la transformación significa también creación.

En conclusión, los textos que podemos encontrar en las recopilaciones de los autores mencionados y en este caso, en *CPM*, se entienden como creaciones literarias independientes, que, provienen de otro sistema de convenciones culturales y artísticas y se insertan como producciones individuales o autónomas gracias al proceso de adaptación por el que fueron sometidos. Este procedimiento es mejor conocido como reescritura. De modo que la adaptación de la que hablamos en *CPM* implica, a grandes rasgos, la modificación de la narración, así como la inserción de distintos elementos que permiten que el relato funcione en el ámbito de las bellas letras. El conjunto de alteraciones de una versión a otra es el proceso que entendemos como adaptación y más específicamente como reescritura, pero no sólo se trata de establecer una correspondencia entre los textos. En medio hay un procedimiento y una tradición a la que hay que rendirle cuentas.

Por estos motivos, veremos que la adaptación de los relatos orales no es solamente adecuarlos a los márgenes de la escritura, sino que también se adapta teniendo en cuenta otros criterios que igualmente están determinados por la tradición, así como por las circunstancias del autor y del lector, incluso de los mismos cuentos. Para entender todos estos procedimientos es necesario establecer las implicaciones y las posibilidades de la adaptación y la reescritura, las cuales veremos a continuación.

Capítulo 2. Adaptación, reescritura y cuento popular, hacia una reconciliación

Desde un punto de vista léxico intenté eliminar todas las asperezas arcaicas que nos alejan del corazón de las cosas.

Luego busqué un ritmo, la coherencia de un paso, la respiración de una velocidad particular y de una lentitud especial. Lo hice porque creo que acoger un texto que viene desde tan lejos significa, sobre todo, contarlo con la música que es nuestra.

Alessandro Baricco

Para entender las implicaciones literarias y creativas de una recopilación de cuentos populares no basta con explicar el origen de los relatos y, por tanto, la oposición oral-escrito, popular-culto que entre ellos existe, pero es necesario empezar por ahí porque desde el surgimiento de las recopilaciones, se da por hecho que los textos de éstas son literatura (o más bien, un tipo de literatura que se distingue por ciertas características), y no se trata de poner en duda que lo sean, sino comprender y explicar por qué, es decir, qué los hace ser o no literatura.

Hay varios factores que influyen en la distinción que existe entre la literatura de mayor valor literario y la de menor (en este caso, las adaptaciones y las reescrituras). Entre ellos están los que acabo de revisar: la historia de la tradición del cuento popular comenzada por los hermanos Grimm, la noción de literatura y su relación con la originalidad y la presencia e importancia del autor, sumando a éstos el papel que ha jugado, o tal vez jugó, la antología (con respecto a la adaptación) en la formación de lectores, como una herramienta de transformación ideológica y social, afectará de manera determinante la concepción de las adaptaciones como producciones de menor valor literario. Es por ello que este segundo capítulo está dedicado a los rasgos que caracterizan el proceso de adaptación tanto sus implicaciones como limitaciones literarias, que permiten comprender la configuración y reconfiguración de las recopilaciones de cuentos populares y como la adaptación, puede convertirse en algo más que una transformación puramente esquemática y se trata de un procedimiento más complejo que se conoce como reescritura.

Esencialmente, la adaptación se entiende como un cambio o una traslación, acomodamos algo de tal manera que funcione en otros términos distintos de los que fue creado. Del capítulo anterior podemos intuir que, tratándose de materiales literarios, la

adaptación no es cualquier cosa, es un procedimiento determinante en la configuración de las versiones tanto orales como escritas. Los cambios realizados son decisivos para la concepción, interpretación y recepción de una obra que busca ser leída como literatura, sobre todo cuando se trata del paso de un modo de transmisión a otro, en donde la adaptación conlleva también un proceso de literaturización del cuento oral. Es por eso que en este capítulo me dedico a describir la adaptación de los cuentos populares, que en realidad es más pertinente llamar reescritura. La relación entre estos dos conceptos no tiene un límite claro: todas las reescrituras son adaptaciones, pero no todas las adaptaciones son reescrituras. Las primeras son más generales porque no se utilizan únicamente en las prácticas literarias, mientras que las segundas se limitan a la escritura, necesitan un precedente que tenga el mismo formato.

Ahora bien, aunque la adaptación es una práctica escrita, para explicarla considero pertinente volver a los cuentos orales. Una de las características fundamentales de éstos es la permeabilidad narrativa, debido a su condición mnemotécnica que, a la vez, es lo que permite su transmisión y vigencia. Por tanto, la transmisión de un cuento oral implica también la adecuación de éste al contexto en el que se transmite. Así, un sin fin de circunstancias cognitivas, culturales, contextuales y de recepción determinan el sentido y la forma de las narraciones orales, lo que da lugar a transformaciones que permiten la producción de un número infinito, tal vez, de versiones de un mismo cuento de una región a otra. No vayamos más lejos, pensemos en la historia de la Llorona, en *Cuentos Populares Mexicanos (CPM)*, por ejemplo, aparecen dos versiones de este relato (2014: 125 y 127), el único elemento que tienen en común son los personajes, pero están contados de manera completamente diferente, no sabemos qué tan fieles sean estas versiones a las orales, pero las variaciones entre ellas permiten confirmar una vez más que la literatura oral se transforma de un narrador o de un auditorio a otro, incluso de una región y una época a otra.

Podríamos decir que al interior de la oralidad existe también un proceso de adaptación, pero no se le conoce propiamente de esta manera, ya que, como sabemos, pertenece a un sistema independiente y distinto al de la escritura y la tradición literaria; que se conforma de categorías distintas a las de la escritura. Y a diferencia de esta última, dicha capacidad de transformación no se da como un procedimiento aislado, sino que forma parte

de la naturaleza misma de la oralidad y tampoco debe entenderse como una pérdida, incluso no es una característica exclusiva de la tradición oral. Las producciones culturales en general se valen de recursos que permiten la reactualización de sus contenidos, la literatura escrita no es la excepción, también puede transformarse por medio de la adaptación u otras prácticas.

Sin embargo, como mencioné, la adaptación no es única de la literatura, también se puede dar en otros contextos artísticos como el cine o la música. Como si cada disciplina permitiera la adecuación y la reinterpretación de sus formas en sus propios términos, ya que se puede pasar de un medio a otro, por ejemplo, del teatro al cine o de la poesía a la música, también podemos encontrar transformaciones de la literatura al cine, pensando específicamente en literatura popular, se puede pensar en las adaptaciones de Walt Disney a algunos relatos. En este caso también repercute el prestigio que tenga la obra o el autor. Walt Disney en este caso funciona como una institución, más que como una figura autoral, que da valor a la obra adaptada.

La modificación de una obra puede tener distintos motivos, pero en la mayoría de los casos se busca darle a algo que ya existe un significado nuevo, que corresponda con la realidad de los individuos que interactúan con ella. Veremos que en el ámbito de los cuentos populares la adaptación se da por distintas razones: el público, el mismo autor o el contexto en el que será leída la obra, así como motivos y circunstancias estéticas o ideológicas. Por otro lado, una de las acepciones de adaptar, según el *DRAE* (2014) es “modificar una obra científica, literaria, musical, etcétera. para que pueda difundirse entre un público distinto de aquel al cual iba destinada o darle forma diferente de la original”. Esta definición nos permite observar que la modificación de una obra se hace para llegar a un público diferente al que estaba dirigida y que, por una u otra razón, no puede (o no lo dejan) acceder al original, tal y como sucedió hace unos siglos con las obras de los hermanos Grimm, quienes se vieron obligados a cambiar los cuentos que habían recopilado debido a la polémica que generó el contenido de algunos cuentos.

La adaptación, en este caso, se dio por motivos morales, al considerar que los cuentos eran impropios para el nuevo público infantil. Es decir, hubo una modificación motivada por el lector que (se esperaba) accedería a la obra. Por tanto, se buscaba corresponder tanto ideológica como culturalmente con un modelo específico y aprobado

por la comunidad correspondiente. En este sentido, también se concibe la adaptación más específicamente como el conjunto de “transformaciones de fondo y forma en una obra determinada, normalmente con el propósito de hacerla inteligible [...], o sencillamente, mejorada y ajustada a los conceptos y normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas” (Llovet, 1998: 3). Esta definición no se aleja mucho de la del *Diccionario* (tampoco del trabajo de los Grimm), de hecho, en ambas se confirma que adaptar implica tener una intención específica hacia cierto público y en determinado contexto. En otras palabras, la obra que se adapta se amolda a una estructura distinta de la que surge, el ejemplo más evidente de esto es la adaptación del relato oral al popular, la adaptación relacionada con la censura tiene más que ver con el contexto histórico.

En la obra de los Grimm, por ejemplo, se confirman estas dos definiciones. Adaptar en literatura se entiende como la modificación de determinado texto para un público en específico. No obstante, el cuento popular parte de una tradición distinta a la de los cuentos orales a pesar de estar vinculado con ésta, incluso se presentan algunos problemas cuando se le quiere ver como una obra literaria en términos tradicionales (origen, autor, originalidad finitud). En primer lugar, una adaptación siempre se da a partir de otra obra, la cual es considerada como la original, lo cual va a traer algunas connotaciones negativas. Entre la primera obra y la segunda hay una distancia jerárquica interesante y, a ratos, abismal, la cual proviene de una serie de preceptos estéticos que son los que determinan el valor y trascendencia de una obra literaria como, por ejemplo, la autoría y la originalidad.

Recordemos que, a diferencia de la escritura, la oralidad no puede entenderse desde la noción de originalidad. Los relatos orales suelen repetir o combinar las secuencias narrativas, lo que desemboca en un sin fin de versiones que no permiten determinar cuál es la narración primigenia que dio origen a las demás. Asimismo, recordemos que la transformación del cuento oral en popular hizo que las versiones del primero se volvieran una simple referencia, mientras que la versión escrita se convirtió en la historia original, es decir, las narraciones escritas por los Grimm, Perrault y demás autores de cuentos populares son consideradas hasta el día de hoy como las versiones originales u oficiales.

En segundo lugar, el ambiente sociocultural en el que surge una obra influye en la realización y recepción del texto mismo, pero también, el legado literario presente en las culturas letradas exige que las obras que conformen la tradición literaria de una comunidad

sean obras independientes y originales, es decir, únicas en su tipo. La originalidad según las acepciones que aparecen en el *DRAE* (2014) es una característica que implica inventiva y novedad, no es difícil intuir que la adaptación como obra literaria choca con esta propiedad poética, por el hecho de que las adaptaciones (traducción y reescritura) son obras que derivan de otras.

Por un lado, tenemos los textos “originales” y literarios y, por otro lado, las versiones, textos menores reducidos en originalidad en donde la labor del reescritor es menospreciada o, por el contrario, se critica la obra por su correspondencia con su o sus precedentes, es decir, qué tan transparente o fiel es el texto reescrito, qué tanto se apega al original, de manera que pueda ser considerado como legítimo. Nos encontramos en un callejón sin salida porque no importa qué tan atinada sea la obra para el público, ésta siempre será considerada como una segunda versión de menor valor estético. Bajo esta lógica se entiende que los cuentos de los hermanos Grimm, los cuentos populares en general, así como el sin fin de adaptaciones que existen son obras de menor calidad que el resto de la literatura por el simple hecho de haber pasado por un proceso de transformación.

Esta forma de entender la literatura adaptada y la tradición literaria existe desde el siglo XIX, hoy la literatura ha tomado otros caminos que permiten superar el panorama decimonónico. No todo está perdido, ésta no es la única manera de entender el papel que juegan las adaptaciones en la literatura. Ya que en ese entonces no se consideraba el hecho de que existiera una (o unas) versión(es) de un mismo texto quiere decir que también hubo un proceso de interpretación y reconstrucción por parte de la persona que elabora la adaptación. Al interior de cualquier proceso de transformación literaria hay un ejercicio creativo y crítico que confronta el concepto de originalidad, así como una serie de elecciones y criterios que determinan el texto.

Pero antes de llegar a ese punto hay que hacer todavía algunos comentarios sobre el origen de la adaptación literaria. La tradición del cuento popular, así como su programa narrativo y características formales empezó con los Grimm porque fueron quienes establecieron, o más bien, quienes fijaron en su obra las características del cuento popular como lo conocemos hoy en día. La mayoría de las recopilaciones de cuentos populares coinciden con las características que tienen los relatos reescritos por los filólogos alemanes, debido en gran parte a las características del cuento oral que describí en el capítulo anterior.

La transformación moral también se convirtió en una de las propiedades más importantes de los cuentos populares, la cual tuvo como consecuencia que la adaptación se convirtiera en una herramienta transmisora de un canon considerado más infantil que literario y, por tanto, la encargada de formar culturalmente a dicho público. Así, los cuentos populares, una vez pasados por el filtro de la adaptación, son considerados como las obras típicas del canon infantil. El papel de la adaptación se consolidó como algo educativo que buscaba “facilitar el acceso a los textos literarios a receptores de escasa cualificación (tanto un público infantil como popular [...])” (Sotomayor, 2005: 219).

Con esto, la importancia de la adaptación como práctica literaria se vio mermada por la idea de que es una actividad que busca facilitar la lectura a un receptor muy específico, que no es capaz de asimilar una obra literaria original, lo que también provoca que las adaptaciones y, los cuentos populares en específico sean vistos como versiones con poco o nulo valor literario y sin trascendencia. No sólo se infravalora el proceso de adaptación, sino también al público para el que está dirigido. Un género menor para un lector menor.

2.1 El contexto como eje de la adaptación

Más allá de la adecuación ideológica y la estigmatización de la literatura popular por estar adaptada para un público considerado marginado y sin originalidad por reutilizar elementos como en la oralidad, el objetivo de la adaptación es hacer corresponder un relato con la circunstancia del lector (no necesariamente del lector infantil) específicamente con su contexto cultural, facilitándole la comprensión de una serie de narraciones que surgieron en una modalidad que no es la de la lectura.

Sabemos que, en la construcción de una obra, cualquiera que sea, intervienen múltiples factores que trascienden el ámbito de lo literario, porque cada texto responde a un sistema de convenciones sociales y estéticas determinado, propio del momento histórico en que se crea, que explica tanto las características del mensaje como las razones por las que fue creado o la función que implícita o explícitamente se le atribuye. (Sotomayor, 2005: 218)

Se puede decir entonces que ninguna obra literaria, sea adaptada o no, funciona sin contexto. Las obras sólo tienen sentido cuando están atravesadas por una realidad que permite explicarlas. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en el trabajo de Robert Darnton, *La gran matanza de gatos* (1987), en el primer capítulo, “Los campesinos cuentan cuentos: El significado de Mamá Oca”, hace un repaso por los cuentos populares europeos

del siglo XVIII, notando que aunque la narración era esencialmente la misma, de un lugar a otro había diferencias determinantes. En Inglaterra, por ejemplo, ciertos relatos eran más alegres y extravagantes que los franceses y alemanes, mientras que los italianos eran más paródicos (Darnton, 1987: 63). Las modificaciones a estos relatos no eran del todo conscientes, como si instintivamente tuvieran la necesidad de adecuarlos a sus circunstancias, de reelaborarlos.

Otro ejemplo donde podemos encontrar un evidente caso de adaptación más moral que literario es el cuento “Caperucita Roja”, cuya historia es conocida gracias a las versiones creadas por Perrault y los Grimm; este relato tiene alrededor de 35 versiones registradas en Europa, que dan cuenta de las modificaciones realizadas por dichos autores. “[...] la versión campesina supera en sexo y violencia a la de [...] los hermanos Grimm y Perrault [...], no mencionan el canibalismo que se comete en contra de la abuela ni el *strip-tease* de la niña antes de ser devorada” (Darnton, 1987: 20).

Según Darnton, las diferentes versiones del cuento de Caperucita, junto con otros como “Barba Azul” o “Cenicienta” se distinguen de un país a otro y se reconocen debido a las características elementales que conservan, en este caso, la niña, el camino por el bosque y la abuela son las principales constantes en la mayoría de las versiones, las cuales, por un lado, permiten a los folkloristas e historiadores agruparlas como las variantes de la versión estandarizada (o escrita) y, por otro lado, establecen una relación con todas las otras versiones del relato, esta característica es determinante en el estudio de los cuentos populares, ya que la repetición de elementos o secuencias narrativas deja de ser un defecto estético y se convierte en un rasgo distintivo. Si los cuentos no estuvieran así de relacionados unos con otros, tal vez no tendría mayor relevancia estudiarlos.

Así, podemos ver que, mientras los narradores orales basan sus modificaciones en el contexto cultural en el que viven, de tal manera que el relato coincida con la experiencia vital de ellos mismos o de su público, los recopiladores de los siglos XVIII y XIX hacían las adaptaciones a partir de los códigos morales de su época, en los que la crueldad o la muerte no eran temas bien vistos entre la sociedad burguesa, el receptor por excelencia de las primeras recopilaciones un poco antes que los niños acapararan la atención. Darnton pone el ejemplo de “Pulgarcito, la versión francesa de “Hansel y Gretel” (Alemania) hecha por Perrault, quien “escribió su cuento a mediados de la década de 1690, en el clímax de la

peor crisis demográfica del siglo XVII. [...]. Al abandonar a sus hijos en el bosque, los padres de Pulgarcito trataban de resolver el problema que abrumaba a los campesinos en los siglos XVII y XVIII: la sobrevivencia [...]" (1987: 37-38). Esto da cuenta de la importancia que tiene el contexto social, cultural e histórico en la configuración de las adaptaciones.

Un caso más actual del fenómeno de transformación desde la escritura son las adaptaciones contemporáneas de los cuentos de hadas (en su mayoría de los hermanos Grimm y Perrault, evidentemente) por distintos autores, que buscan modificar el mensaje que han transmitido desde que se originaron. Los escritores toman las versiones institucionalizadas, léase tradicionales, y les introducen nuevos valores que buscan romper con las normas ideológicas que dichos relatos transmiten, principalmente el machismo, en donde las mujeres son rescatadas, pero nunca las que rescatan, lo cual ha contribuido a la idea de las mujeres como seres débiles, o al contrario, como seres malvados. Son pocos los cuentos populares que ofrecen un personaje femenino más complejo o alejado del dicho estereotipo. Es por ello que las nuevas versiones reutilizan varios elementos en el cuento para que los lectores puedan identificar la historia original y hagan una nueva lectura. De modo que "los personajes y las acciones [...] resultan reconocibles, pero han sido modificados para reflejar las preocupaciones e intenciones de sus autores" (Horner, 2014: 30). En este caso, los cuentos de hadas "hoy funcionan como puntos de encuentro a partir de los cuales se pueden proponer nuevas posturas ideológicas, nuevas construcciones sociales y nuevas ideas estéticas. Sus símbolos y momentos reconocibles permiten repensar estereotipos de antaño a la vez que recuperar conocimientos antiguos" (Barrera y Redacción, 2014: s.p). La adaptación de este tipo de obras sigue siendo en gran parte ideológico, pero es interesante notar que después de dos siglos de su aparición como relatos populares siguen siendo adaptados y no sólo como cuentos, hoy en día también hay publicidad que utiliza las temáticas de éstos. Esto, como veremos más adelante, se puede explicar desde los elementos básicos de los relatos, los temas y motivos.

Los ejemplos anteriores sirven para reiterar o confirmar que los cuentos en los que están basadas las versiones adaptadas tenían un sentido que correspondía con el tipo de vida que llevaban, desde sus creencias hasta su lenguaje. Apropiarse de esos relatos implica adecuarlos al contexto propio, tomando de ellos sólo los rasgos que se consideren más

determinantes e insertando en éstos otros que den cuenta de la realidad de quienes lo están produciendo, en otras palabras, acomodar o reelaborar la narración desde un sitio distinto al que estaba originalmente pensado.

Otro factor importante de la adaptación literaria, no sólo de cuento popular, es el criterio que se utiliza para realizarla, es decir, ¿cómo se determina qué obra debe o puede ser adaptada? La mayoría de las veces esta decisión depende del éxito académico, editorial o comercial, etcétera, que ésta tenga, así como su posición en el canon. Generalmente las adaptaciones son obras pertenecientes a la literatura universal, aquellos títulos que todo lector, tiene que leer por el peso cultural (léase prestigio literario) que tiene en su comunidad. Títulos como *La Ilíada*, *Las mil y una noches*, *El conde de Montecristo*, *Don Quijote de la Mancha*, etcétera, cada uno cuenta con cuando menos una versión adaptada, y no sólo en literatura, también hay varias películas y representaciones. Lo curioso de algunas de estas variantes es que coinciden con lo que describí hace unas páginas: la obra adaptada busca volver accesible el título clásico para un lector distinto. Todos estos títulos tienen más de 100 años, algunas cosas han cambiado y hay que hacerlas coincidir con lo que entendemos por literatura. En pocas palabras, hacer una adecuación a otro sistema de convenciones, a otro sistema cultural (Sotomayor, 2005: 221).

Hasta este momento he hablado de la adaptación como un procedimiento de transformación por medio de la escritura, cuyos objetivos tienen que ver con la adecuación histórica, moral o infantil, sin destacar que también se le puede entender como una producción que puede tener los mismos alcances y propósitos que la literatura “original”. Las versiones adaptadas de una obra pueden verse como obras independientes capaces de poseer valor estético y literario. Al considerar esto, la adaptación da un giro y se convierte en algo más específico: en reescritura.

2.2. El extraño caso de la reescritura

Aunque, la reescritura es un tipo de adaptación, la primera tiene implicaciones literarias más profundas. Recordemos que adaptar puede entenderse de dos maneras, la formal que busca hacer corresponder una obra con el modelo de otra (oral-escrito; literatura-cine) apegándose a sus principios estilísticos y estéticos y la moral o ideológica que modifica según las ideas, convenciones, normas de una época y una sociedad determinada. La

reescritura tiene más en común con ésta última, como ya vimos con los cuentos de hadas, sin embargo; la importancia de ésta radica en su contribución al acervo literario universal, al relacionar o contraponer su creación con las anteriores.

Tanto la reescritura como la adaptación deben apegarse a una serie de principios que son los que permiten que ambas funcionen, en primer lugar estaría la presencia de un sujeto que esté preparado para darle una forma nueva a un relato pasado pero al mismo tiempo hacerlo coincidir con los márgenes estéticos que exige la tradición del cuento en la que está por insertarse, lo cual podría entenderse como la esencia literaria, “aquello que los textos literarios comparten y que los hace distintos de otro tipo de textos” (Camarero en Horner, 2014: 44) esta esencia posteriormente será conocida como literaturidad, y no es tan sencillo como a veces parece.

Como había señalado, la figura del autor suele ser indispensable en todas las adaptaciones y por lo mismo, la tradición establece que no puede ser cualquier persona quien la realice. Debe poseer un conocimiento previo y amplio sobre la literatura y el contexto en el que se inserta la obra. La mayoría de los adaptadores de cuentos populares son escritores o personas relacionadas con el lenguaje y la literatura, pero recordemos que no son entendidos como los autores de éstos sino como el sujeto encargado de homogeneizar los relatos, para que todos tengan la misma “voz” o el mismo estilo; en otras palabras, que coincidan con los requerimientos de la literatura escrita.

Sin embargo, la adaptación suele ser mucho más cerrada que la reescritura, debido principalmente a los objetivos por los que surge una obra de este tipo. La reescritura, aunque sigue siendo una adaptación, toma un camino más independiente que ésta con respecto a las normas estéticas que exige la literatura. El proceso de reescribir se puede entender como una “escritura abierta donde el sujeto polifónico es compilador, traductor y editor. El escritor puede refundir un texto de otro [...] y transformarlo en una pieza única o bien lo ensambla de tal forma que la voz queda diseminada en un conjunto de voces fragmentadas” (Venti: 2006, s.p.).

La obra reescrita sigue siendo un mundo independiente, un texto autónomo, pero atravesada por las intenciones con que el narrador expresó su visión estética, sus intenciones influenciadas por su comunidad, su educación y sus libros (Marenco, 2008: 6), lo cual permite pensar que todas las variantes de la escritura derivativa pueden entenderse

como prácticas compatibles con la literatura escrita, ejercida por sujetos conscientes de su entorno cultural y social.

La reescritura es una manera de continuar el diálogo que comenzó alguien más pero en otro contexto, no se trata de una “mejoría” de la obra anterior ya que surgen en diferentes momentos y esa distancia temporal que hay entre ellas no permite una confrontación objetiva, además, pensar que hay una especie de jerarquía entre las obras literarias sería confirmar que las reescrituras son obras de menor importancia y valor estético, cuando su producción se comporta exactamente igual que cualquier otra obra. Incluso, una reescritura funciona como un texto aparte. Si bien hay una correlación entre la obra inicial y la reescrita, “la obra resultante puede leerse en sí misma y comportar una significación autónoma y suficiente” (Solá, 2006: 77).

Esta independencia tiene que ver con el lugar en el que se ubica la reescritura, es decir, ya no se entiende como una obra subordinada a otra, sino como independiente que establece ciertas relaciones con otra u otras obras. Un ejemplo de esto son los *Cuentos de hadas* de Angela Carter, quien toma la estructura narrativa, así como los temas, motivos y elementos característicos de los cuentos tradicionales y los reinventa, los reescribe y no se olvida de insertar ciertos guiños que subvierten la tradición. En sus cuentos es posible que nuestro horizonte de expectativas nos remita en más de una ocasión al personaje de Cenicienta o que nos encontremos con heroínas (léase personajes femeninos que entran y salen de conflictos sin la necesidad de un héroe o protagonista masculino), personajes poco recurrentes en la tradición popular. Estos relatos funcionan como textos nuevos, que a su vez están atravesados por otros textos, específicamente por la estructura narrativa del cuento de hadas.

Ahora bien, la reescritura como adaptación además de ser “un proceso de enmiendas, cortes, sustituciones o añadiduras” (Braga, 2011:63), en donde reescribir “es volver, es visitar, es releer, es dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia. También es admirar, querer ser, parecerse, buscar en el otro, acercarse al otro, alejarse del otro. Es establecer una genealogía, ya sea para asemejarse, ya sea para apartarse” (Secreto, 2013: s.p.). Porque, como mencioné, aunque la reescritura como texto literario es independiente de la obra que le dio origen con respecto a su significado, nunca deja de relacionarse con ésta o éstas, pero dicha relación no depende tanto del autor o del lector,

sino de la obra misma del texto. A pesar de la insistencia en la importancia de una figura autoral que fundamenta el valor de la adaptación o la reescritura, hay que decir que éste no es en realidad el protagonista del proceso de transformación del texto, como lo es el sistema en el que se encuentran inmersas las obras.

Antes de seguir comentando la reescritura me gustaría abordar y relacionar esta última con otro tipo de adaptación que está muy vinculado al tema de la recopilación: la traducción, que es entendida como la adecuación de un texto a otro idioma. El simple hecho de cambiar de lengua implica una transformación del texto original, que “en su traducción se manifiesta cierta significación inherente al original. Es evidente que una traducción, por buena que sea, nunca puede significar nada para el original; pero gracias a su traductibilidad mantiene una relación íntima con él” (Benjamín, 2010: 111); que es exactamente lo mismo que sucede con los relatos de cuentos populares. De hecho, varios antologadores (Morábito, entre ellos) relacionan las implicaciones de la adaptación literaria de cuentos populares con la traducción (sobre todo cuando se trata de relatos provenientes de una región multilingüe, como México).

Como se sabe, la traducción ya implica adaptación, y por supuesto transformación interpretativa, recreación y, además, la recepción, lo hemos visto, ha variado en su contexto: hay un contexto comunicativo diferente (y aparte distinta función y objetivos) (Herrero, 2008: 113). Entre la obra original y la adaptada (léase traducida o reescrita) hay una distancia temporal y cultural importante, por no decir determinante. La adaptación sólo tiene valor si el lector puede comprender el contenido del texto, aunque el relato anterior (el “original”) le sea desconocido.

Por eso las adaptaciones de los “clásicos” funcionan tan bien, porque hacen que el público se sienta culturalmente cómodo con lo que está leyendo. Lo mismo sucede con la traducción: no hay que saber el idioma para poder acceder al contenido del texto, el traspaso de una lengua a otra no es una calca atemporal, sino un ajuste de todas las circunstancias que rodean al texto. Por ende, la transmisión de la literatura depende, en gran parte, de adaptaciones, traducciones y reescrituras, ya que en ellas se mueve también un modelo tradicional (entendido como prototípico) que es el que permite la comprensión y valoración literarias y está siempre definido por la época y las convenciones de un público.

Como ya expuse, los cuentos populares, así como sus adaptaciones y hasta traducciones, están conformados por una estructura o sistema particular que llamamos también tradicional. La tradición, según el *DRAE* (2014) puede entenderse de varias formas, como un “conjunto de rasgos propios de unos géneros o unas formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años”; así como “el conjunto de los textos conservados o no, que a lo largo del tiempo han transmitido determinada obra”. Y sí, la adaptación y la reescritura, para la tradición, también sirven como mecanismos de reactualización y transmisión de éste. Los cuentos populares, al reescribirse contribuyen con esto.

La obra traducida adquiere por ello una valoración específica, y colabora en la determinación de las reglas y modelos que componen su sistema literario. Cada generación suele realizar nuevas traducciones de los clásicos que considera dignos de recuperar, y éstas suponen siempre una nueva interpretación. (Ngamba, 2009: s.p.)

Aunque desde su origen, la literatura derivativa es entendida como un instrumento de adecuación y continuación cultural, es decir, también implican procesos complejos de creación e interpretación. Asimismo, como advertí antes, no tendrían ningún peso artístico si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original (Benjamín, 2010: 114). Es verdad que dependen de una obra anterior, pero funcionan sin ella. Su labor principal es “la construcción de nuevos textos que a su vez pueden reescribirse, pues pasan a formar parte del entramado de versiones que construyen los cuentos [...]” (Horner, 2014: 43). Es decir, no son absolutas, sino provisionales, se integran al acervo literario de una generación o una tradición como producciones alternas de un relato canónico con el que dialogan permanentemente.

Tal es el caso de *CPM*, por el prólogo sabemos que la reescritura de esta obra fue a partir de varios materiales, no sólo de uno como en las adaptaciones del *Quijote* y demás clásicos. Para llegar a la versión final hubo previamente una revisión de versiones con las que se estableció una versión única y homogénea de todas éstas. No es necesario que conozcamos la versión anterior para poder comprender el relato reescrito, ya que la reescritura funciona como un texto independiente. Si su comprensión dependiera de la lectura del texto que le antecede sería una reescritura fallida. La independencia de la reescritura también se refiere a la posibilidad que tiene de relacionarse con otras, que no necesariamente son su antecedente.

Los textos reescritos pueden establecer vínculos con un número indeterminado de obras, que también están insertas en la tradición. “En toda reescritura hay siempre presente un gesto de re-conocimiento. Quien lee una reescritura también relee sus propias lecturas. Así, toda una maquinaria [cultural] se pone en movimiento” (Secreto, 2013: s.p.). Al momento de leer un libro como *CPM* no se tiene conciencia de la existencia de un relato oral que es considerado como el original, es decir, sólo se tiene acceso al material reescrito considerado oficialmente como un conjunto de cuentos literarios, vagamente se piensa en la existencia de un manuscrito o texto previo, a pesar de que en el prólogo se nos advirtió de la presencia de éstos. En lo que sí piensa es en esos guiños o repeticiones con los que se está familiarizado. Y es que esas fuentes en las que están basados los cuentos que leemos no son considerados como literatura, de modo que una de las grandes aportaciones de la adaptación y la reescritura es la transformación de un texto en una obra literaria, es decir, la literaturización, que de cierta manera ha estado presente en el desarrollo de todo este capítulo.

2.3 El papel del género literario

Hasta el momento, tanto la producción como la recepción de una obra literaria, incluida la reescritura, es necesario tener cierta consciencia del contexto en el que se escribe o se lee ésta, y ya no sólo me refiero al contexto histórico-cultural, porque más que un contexto es un conocimiento, ya que, ¿de qué otra manera puedo saber que lo que estoy leyendo no sólo es una reescritura, sino que es literatura? La respuesta puede estar en las características formales de la obra que he mencionado: el autor, las referencias a elementos tradicionales, así como aquellos rasgos estéticos y estructurales que la identifican como una forma prototípica de la literatura.

Desde la antigüedad se ha insistido en describir las prácticas humanas más relevantes. La literatura no fue la excepción, tenemos clasificaciones, poéticas, gramáticas, tratados, etcétera que establecen las reglas que hay que seguir para crear o identificar una obra literaria, aquí nos encontramos con los géneros literarios. El hecho de que exista una clasificación que permita identificar las diferentes maneras de creación literaria no sólo es útil para los teóricos, críticos o escritores, también le sirve al lector, porque es justo el género el que le permite concebir lo que se lee de cierta manera y no de otra. Sin entrar en

detalles sobre de las particularidades y limitaciones de los géneros literarios, concuerdo en que:

El sistema de los géneros determina de una manera específica las prácticas literarias, tanto en el plano de la emisión como en el de la recepción. En ciertas situaciones históricas, el sistema de géneros se presenta como el conjunto de las reglas que deben funcionar como canon del buen gusto y definir todo lo que se refiere a la literatura. (Glowinski, 1993: 98)

Sabemos ya que todos los géneros, específicamente el cuento popular, están determinados por la tradición que los conforma y los mantiene vigentes. No se trata de reducir o limitar las obras a ciertas reglas, de ser así tal vez no podríamos seguir hablando de literatura, sino de reconocer la presencia de ciertas estructuras que facilitan o participan en la recepción del relato y, por tanto, en su posible reescritura. En este caso, es el cuento como género el que participa en el reconocimiento de los relatos reescritos.

Conforme más amplio sea el repertorio de obras de determinado género, por ejemplo, la novela, más difícil será definirla o establecer los rasgos esenciales que lo caracterizan, ya que las características de los géneros cambian con el tiempo, es decir, un género está compuesto por elementos intermitentes, que pueden estar o no en las obras que lo conforman, ya que éste se actualiza cada vez que se escribe y se reescribe.

Así, la presencia de una tradición que “guía” nuestra lectura no es definitiva, pero hay elementos que se conservan. La novela y el cuento son géneros característicos de la tradición literaria occidental, y aun así, a la fecha no hay una definición integral que abarque todas las producciones que son entendidas como novelas o cuentos. Es por ello que no podemos basar nuestra respuesta en si algo es literatura o no únicamente a través de las características del género literario, existen otros factores que pueden contribuir a la respuesta: nuestra experiencia como lectores; la memoria también puede colaborar en la identificación de un texto literario, ya que es en donde se aloja el conocimiento que tengamos sobre la tradición, no obstante es un elemento demasiado subjetivo, ya que no todos hemos leído exactamente las mismas cosas.

Aunque el género literario no garantiza que podamos determinar que una obra reescrita es literatura, definitivamente nos permite acercarnos entender la manera en la que funciona la reescritura del cuento popular, así que haré un breve repaso por las características de este género. En el capítulo previo, lo definí como una historia breve y recta que se utiliza para entender o introducir un tema. Asimismo, “el cuento, como

producción literaria es una manifestación artística cultural, definida por convencionalismos estructurales y semióticos, [...]. Como tal producción, requiere ser actualizada” (Mendoza, 2008: s.p.), y se caracteriza por ser circunstancial. A partir de los títulos que he expuesto se puede decir que el cuento surge en una realidad específica a la que busca imitar, explicar o cambiar; tanto su transmisión como su interpretación están atravesadas por el momento en el que se producen; sin embargo, su estructura es por naturaleza flexible, puede ser transformada una y otra vez sin perder sus rasgos esenciales.

Asimismo, es un género que combina dos tradiciones, la oral y la escrita. No se puede dejar de lado que la mayoría de sus rasgos tienen que ver con la manera en que se enunciaban antes de pasar a la escritura, por ejemplo, la repetición de palabras, el estilo coloquial o dialectal, así como la recurrencia a cierto tipo de acciones, personajes o escenarios: el hombre que se encuentra un objeto o persona que le concede deseos, el rey que busca casar a su hija, los tres hermanos protagonistas, el bosque, el pueblo, animales que hablan, etcétera. Así como la ausencia de descripciones, de la nula caracterización de los personajes, las repeticiones, o la presencia de la estructura prototípica de la narración: inicio, desarrollo y final, evitando cualquier tipo de explicación o conclusión. “La primitiva narrativa oral, así como la fábula popular, tal como se ha ido transmitiendo casi hasta nuestros días, se modela sobre estructuras fijas, sobre elementos que podríamos casi llamar prefabricados” (Calvino, 1995: 187).

Estas características repetitivas se pueden reducir a un conjunto de fórmulas. Desde Vladimir Propp, el formalista ruso que se dedicó a hacer una descripción sistemática de los cuentos populares de Rusia y estableció una serie de fórmulas y construcciones características, consideradas casi universales en los relatos, las cuales contribuyeron a establecer la noción actual que tenemos de los cuentos populares, Levi-Strauss con los mitos brasileños y el trabajo de Greimas sobre los cuentos de hadas encuentran que estas producciones pueden limitarse a un número de funciones narrativas, operaciones lógicas permutables, como fórmulas científicas estructuradas e inamovibles, tales como el uso de fórmulas de estilo, “érase una vez” o “vivieron felices por siempre”, así como la reutilización de los personajes, objetos, escenarios o circunstancias.

En este sentido, el análisis estructural de Propp, las funciones como el alejamiento, la carencia, partida, complicidad, prueba, regalo, victoria, regreso, castigo y boda, por

mencionar algunos, están presentes en los cuentos con los que trabajaré; así como los actantes que clasifica tales como héroe, donante, ayudante, villano y hasta falso héroe. De este modo, la enumeración y tipología de los rasgos presentes en los relatos populares hace pensar una vez más en la “falta de originalidad” de este tipo de textos en comparación con los relatos literarios, ya que el hecho de que se moldeen sobre estructuras prefabricadas hace dudar nuevamente de su valor literario. Parece ser que la reescritura de cuentos populares tiene absolutamente todo en su contra: el origen oral marginado del ámbito literario, la estructura genérica que caracteriza a los relatos y la adaptación vista como un ejercicio creativo menor. A pesar de esto, al interior del sistema literario funciona y es igual de válida que cualquier otra forma literaria.

La fantasía popular, por consiguiente, no es tan ilimitada como un océano, aunque no por ello haya que imaginarla como un almacén de capacidad determinada. Las operaciones narrativas, así como las matemáticas, no pueden ser distintas en un pueblo y en otro si éstos están al mismo nivel de civilización; pero lo que se construye a partir de estos procedimientos elementales puede presentar combinaciones, variaciones y transformaciones ilimitadas. (Calvino, 1995: 188)

El parecido que hay entre los relatos de una comunidad y otra en vez de entenderse como un rasgo negativo, debe verse de la misma manera que la reescritura: como un diálogo entre obras que guardan una relación entre sí, que va más allá de repetir una forma ya existente. La recursividad de sus elementos permite que un relato se reinvente una y otra vez y, por tanto, que sea posible reescribirlo una y otra vez. Esta es una característica de todo texto artístico: “que pueda descomponerse y reestructurarse, tener sus fronteras delimitadas y a la vez, salir de ellas y relacionarse con otros textos [...]. Así, el texto artístico transforma y produce nuevos mensajes” (Jiménez, 2015: 11).

La repetición de elementos en las reescrituras puede entenderse como una recuperación de los símbolos reconocibles, que son los que atan las nuevas versiones a las antiguas, como en la historia de Blancanieves suele retomar las manzanas, el espejo o la nieve como elementos constitutivos (Barrera/Redacción, s.a: s.p.) que son los que permiten establecer los vínculos entre los textos al ser reconocidos por los lectores. Hablando de Blancanieves, en *CPM* hay un cuento que se relaciona con este clásico, se llama “El espejo de Amarilis” (2014: 261) en donde los elementos en común (el espejo, la bruja, la protagonista, etcétera) ya existían en el texto previo, el autor no los estableció ni era su intención que este cuento se pareciera al de los hermanos Grimm, sino que trabajó con lo

que tenía, la manera en la que el cuento alemán (o partes de éste) llegó hasta México es otra historia.

Se trata de utilizar fragmentos ya hechos a lo largo de los siglos, y crea[r] innovaciones en el acto de recombinarlos y adaptarlos a la situación el autor utiliza también textos ya hechos, sean literarios u orales, y los adapta a las necesidades de su obra, cada tradición tiene su propia manera de usar las resonancias ya existentes. (Cuevas, 2011: 84)

En pocas palabras, la reescritura del cuento popular está íntimamente ligada con las características de su propio género, las innovaciones son en realidad limitadas, pero hemos visto que no por eso ha dejado de funcionar, de hecho, más que un tipo de adaptación, reescribir también puede entenderse como la capacidad de combinar los materiales de esta tradición. Transformar y combinar los elementos que ofrece una tradición tan arraigada con la del cuento popular no puede verse ya como una actividad secundaria de la literatura.

En realidad, no hay una norma o un filtro que permita o legitime la reescritura. Cada época tiene una manera distinta de concebir las producciones literarias. La inserción de la reescritura en éstas ha sido lenta, pero basta revisar algunos cuentos para confirmar que estamos ante textos completamente literarios. Por otro lado, es interesante ver que no todas las obras son candidatas para una reescritura, por las razones que ya expuse: el canon literario, la transmisión y conservación de la tradición, etcétera. Incluso el género literario es una de ellas; en este caso, no hay nada más tradicional que los cuentos populares, que, a pesar de la sutil marginación cultural con la que cargan, se han mantenido vigentes. Actualmente, se leen y se reescriben no sólo porque su naturaleza misma lo permite o porque exista una gran demanda editorial de éstos, sino porque los elementos narrativos o motivos que los constituyen fomentan que su campo de interpretación sea más amplio y, por tanto, le da más facilidades de reescritura. No es lo mismo reescribir un cuento que una novela o un poema, la estructura que tiene cada uno facilita o dificulta la posibilidad de una reescritura.

2.4 Reescritura, tradición y literatura

Otra de las características de la reescritura, es que casi siempre está anunciada. El autor de una obra de este tipo no puede pasar por alto este detalle, de modo que en alguna parte del libro se nos va a notificar que se trata de una reescritura (también una traducción o adaptación) y quién la realizó. Desde la portada o en el prólogo se aclara que estamos ante

una obra adaptada o reescrita, lo cual condiciona la manera en la que vamos a leer y comprender la obra. Como lectores no tenemos manera de determinar que se trata de una reescritura, ya que dicho procedimiento es único del autor, la participación del lector en éste se reduce a un ideal (lector implícito). La identificación que llegue a hacer el lector con respecto a la reescritura es algo todavía más complejo, que no tiene que ver con la adaptación o la reescritura, sino con la recepción de ésta.

De esta manera, podemos entender por reescritura a todo aquel texto “que surge de la voluntad autoral de escribir a partir de un texto legado por la tradición literaria e inscrito en ella, [...] es aquella obra que se yergue como derivativa, de tal forma que su entidad depende en parte de sus vínculos con la obra madre, con la que establecerá una sugerente relación dialógica” (Sóla, 2005: 3). El hecho de leer una reescritura implica una lectura activa en la que hay un reconocimiento y un proceso de vinculación con otras obras que opera a través de la tradición en la que se producen todas éstas, es decir, los preceptos que determinan el valor de una obra literaria, los cuales pueden entenderse también como las convenciones que hay entre autores y lectores para comprender las producciones anteriores, recientes y posteriores. Su importancia no sólo radica en que determinan la manera en que debe estar escrita y puede ser leída una obra literaria en determinado momento, también influye en la manera en la que serán vistos los textos del pasado y también del futuro.

Tradición etimológicamente hablando es el acto de entregar algo a alguien. En este caso, se “entregan” las reglas de creación del cuento popular. En esa transmisión pueden suceder muchas cosas que provoquen un cambio en dichas reglas, como si toda transmisión implicara también transformación. Aunque durante mucho tiempo se pensó, la tradición no se trata de una estructura fijada permanentemente, es más bien algo orgánico que se transforma con el tiempo, puede ser continuada y preservada pero también se puede alterar. El acervo de cuentos populares es considerado como una tradición muy específica, pero ésta forma parte de una más amplia que es la que la determina y legitima: la literatura.

No es fácil separar, de todo lo que en una u otra forma se ha denominado “literatura” un conjunto fijo de características intrínsecas. A decir verdad, es algo tan imposible como tratar de identificar el rasgo distintivo y único que todos los juegos tienen en común. No hay absolutamente nada que constituya la “esencia” misma de la literatura. Cualquier texto puede leerse sin “afán pragmático”, suponiendo que en esto consista el leer algo como literatura; asimismo, cualquier texto puede ser leído “poéticamente”. (Eagleton, 1998: 20)

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la tradición del cuento popular proviene del

concepto de literatura; sin embargo, la definición de lo que es la literatura, y lo que hace de un texto una obra literaria, es una problemática eterna y nunca se ha logrado establecer una descripción que concuerde con las producciones que se han realizado a lo largo de la historia de ésta. Según Roman Jakobson, la literatura “consiste en una forma de escribir en la cual se violenta organizadamente el lenguaje ordinario. La literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario: se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida cotidiana” (Eagleton, 1998: 12). Aunque el uso del lenguaje es determinante en una obra literaria no es razón suficiente para determinar el valor de éstas. Pensemos en *CPM*, al buscar un acercamiento a un público más amplio utiliza un vocabulario estándar que carece de esa *violencia* del lenguaje. Esto no quiere decir que sean narraciones literariamente menores.

Es cierto que el uso del lenguaje es determinante en la configuración de la literatura, pero también de todo acto comunicativo. Resulta imposible definir el valor de una obra literaria únicamente a través del uso del lenguaje cuando ya vimos que ésta no surge en un ambiente aislado, sino que ésta influida por una serie de normas y convenciones que determinan su valor, relevancia y hasta objetivo. De ahí la importancia de hablar de adaptación y reescritura. Durante mucho tiempo se pensó que la literatura (escrita) era un hecho hermético, intocable, casi perfecto. La posibilidad de dar continuidad a un texto derrumbó este ideal. La literatura no sólo se mueve, se transforma (léase se adapta) y se reescribe a sí misma, también lo hace con otros textos que le son ajenos, como los de la tradición oral. La transformación del relato oral, así como su reescritura cuando éste ya es cuento popular tiene una propiedad importantísima para la práctica literaria en general: la literaturización, es decir, la inserción de aquellos elementos o la utilización de ciertas formas que convierten el relato popular también en literario.

La literatura ya no sólo se trata de las obras que surgen dentro de ella, sino también de las que ella misma integró. En este sentido, adaptar adquiere otra acepción que tiene que ver con este procedimiento llamado literaturización, que se entiende como el acto de “conferir carácter literario a algo o alguien” (*DRAE*, 2014). Por tanto, la literaturización forma parte de la adaptación y la reescritura como de la literatura en general. La primera es necesaria en la configuración del relato como obra literaria y, al mismo tiempo, es válida gracias al peso que la tradición tiene en la lectura y escritura de los relatos. Sin una serie de referencias que corresponden estructural y narrativamente con el sistema literario, sería imposible entender la

reescritura, así como reconocer su valor en este sistema.

A grandes rasgos, este capítulo intenta dar cuenta de las implicaciones que tiene la adaptación con respecto a la literatura. A pesar de la marginación de este procedimiento, a lo largo del tiempo, así como se ha ido abriendo paso, también se le ha cerrado. La literatura se transforma, se adapta a las necesidades de sus escritores y lectores. Así, lo que alguna vez fue válido hoy es obsoleto y tal vez lo que hoy es impensable, en unos años sea considerado imprescindible para la tradición literaria, que es la que, como ya expuse, se encarga de establecer, insertar o remover los tópicos, géneros, y hasta medios que la conforman. Y aunque no es perfecto, el sistema literario es bastante preciso, pero no porque las autoridades culturales que se han encargado de legitimarlo lo hayan planeado así, sino por la relación que existe entre las obras que lo conforman, así como aquellos elementos orgánicos que caracterizan a los cuentos populares.

Esto significa que todas las obras de una época o una región, por decir algo, guardan una especie de relación con otras obras, una correspondencia que les permite ser comprendidas, e incluso, le llegan a dar otro tipo de significado. La adaptación o la reescritura no son las únicas maneras de comprobar que los textos literarios están conectados entre sí, todas las producciones literarias siguen funcionando porque permiten establecer vínculos con otras obras por medio de los guiños que mencioné antes. Estos guiños pueden ser analizados desde un enfoque teórico que entiende la literatura como “un mosaico de citas” del que hablaré a continuación, una red infinita de relaciones que permite explicar el funcionamiento de la reescritura como ejercicio de creación y originalidad, como un diálogo.

3. Correspondencias necesarias: la reescritura a la luz de la intertextualidad

Las “estrellas” en un texto literario son fijas; las líneas que los unen, variables.

Wolfgang Iser

Durante años hemos creído que existe una fórmula que determina a la literatura: el binomio integrado por los actos de leer y escribir, descartando así las condiciones de producción, circulación y consumo que también la rodean (Lampis, 2016: 691). Lectura y escritura resultan insuficientes para explicar la manera en la que funciona y se transmite la literatura, hay que agregarle las acciones que he descrito en los dos capítulos anteriores: recopilar, transcribir, adaptar, reescribir y hasta divulgar, entre muchas otras. Sin embargo, las primeras dos tienen mucho más peso que estos últimos, debido a las pretensiones estéticas que han girado alrededor de la producción literaria, la cual se concentra en el sujeto (escritor y/o lector), así como las supuestas características exclusivas que diferencian a las obras literarias de otras producciones escritas, como la originalidad, la autoría o la independencia con respecto a otras obras.

Todos estos elementos pertenecen a la noción tradicional de literatura que he descrito a lo largo de este trabajo, la cual tiene que ver, a grandes rasgos, con la consolidación de la escritura (la tradición escrita y literaria) que ya describí, y con los ideales estéticos establecidos por el romanticismo y fortalecidos por los trabajos descriptivo-explicativos de la literatura (formalismo ruso y estructuralismo).

Asimismo, la literatura durante mucho tiempo ha sido entendida como un objeto estético creado mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es asegurar una percepción estética de dicho objeto (Shkloski en Zamorano, 2007: 33), estos procedimientos particulares implican un aislamiento de la obra tanto de otras obras como de la circunstancia en la que surgen, la correspondencia con las características de determinado género literario y el uso de un lenguaje “distinguido” que contraste con el lenguaje común. Estos ideales se han ido desgastando. La aparición de las adaptaciones y las reescrituras influyó en una crisis de esta noción conservadora de la literatura, ya que puso en duda aspectos como la originalidad y la relación que puede existir entre una obra y otra (u otras).

Pero la tradición literaria no implica únicamente obras, reglas y limitaciones, aunque es un margen cultural que cada generación establece, también es el sitio en el que se reconoce a los autores y obras “que funcionan como ejemplo, justificación de aquello que se quiere hacer, aunque sea para rechazarlo” (Candido, 2005: 19). Recordemos que la estructura de la tradición, aunque suele ser rigurosa, está sujeta a variaciones: “algunos textos salen, otros entran, otros se acercan al ‘centro’ otros se desplazan a zonas más ‘periféricas’ aunque por lo común el canon conserva un ‘núcleo duro’ de obras” (Lampis, 2016: 689). Tanto la tradición literaria como la popular están conformadas por un conjunto de títulos, autores (según sea el caso), géneros y modos de transmisión específicos que pasan o no de generación en generación. Ni la escritura ni la lectura determinan qué obras se transmiten, sino todo el proceso de producción e interacción en el que se encuentran las obras literarias.

3.1 El sistema literario

La antología de relatos populares, por ejemplo, es en donde la tradición literaria se combina con la popular por medio de los procedimientos de recopilación y reescritura que ya expuse: las narraciones orales adquieren la forma de un género literario que hoy conocemos como cuento (que aquí he decidido llamar cuento popular, para no confundirlo con el cuento literario ni el cuento puramente oral), pero también hemos visto que, desde la perspectiva tradicional literaria, hay ciertas limitaciones que no permiten explicar cómo funciona la reescritura de cuentos populares, así como otras producciones no convencionales que forman parte de los fenómenos literarios.

Por ello, considero pertinente adoptar un término que, más que relevar la idea de tradición, la integra como una parte fundamental del funcionamiento de la literatura: el sistema literario, el cual se puede entender como “un proceso más histórico que estético, dentro del cual se articulan los componentes constitutivos de la actividad literaria regular” (Herrera, 2011: 7), los cuales se pueden entender como los autores, los componentes o “vehículos” que permiten la circulación de las obras (por ejemplo, las recopilaciones), es decir, los elementos que permiten la difusión y distribución de las obras literarias y, por último, la tradición (Herrera, 2011: 7; Candido, 2005).

El concepto de sistema aplicado a la literatura tiene su origen con Tinianov, quien considera “la literatura como construcción [...] el texto literario no puede ser visto de manera aislada ni como un hecho estático, sino que sólo es posible verlo, por un lado, como parte de una totalidad más amplia” (González, 2008: 291). Incluso, Tinianov plantea que la literatura se estudie a partir de etapas, tradiciones y factores sociales, los cuales influyen en la modificación y deformación de la literatura. Este formalista ruso considera que “el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellas” (Tinianov en Todorov, 1978: 101). En general, un sistema es un conjunto de elementos que están conectados entre sí para garantizar el funcionamiento de la totalidad de éste. De modo que para entender el sistema literario es necesario considerarlo como un todo, integrar aquellas categorías extra e infra literarias, así como las que el concepto tradicional de literatura marginaba, como la correspondencia entre obras y el contexto.

La obra tiene que ser referida a un sistema más amplio que la engloba, el sistema literario; pero el estudio de este sistema literario, así como el estudio de su evolución, si se realiza de manera aislada también es una empresa imposible ya que este sistema está en correlación con otras series adyacentes culturales, sociales y de comportamiento a través de la mediación del lenguaje verbal. (González, 2008: 292)

Entender la literatura como un sistema no anula el concepto de tradición, sino que éste deja de ser el único eje capaz de explicar, producir y determinar el valor de una obra literaria. Ahora, las obras se integran como un conjunto organizado y determinado que se encuentra dentro de un sistema más amplio, que es la cultura. Asimismo, la literatura está conformada por un sistema que es el que nos permite elaborar y decodificar los mensajes: el lenguaje. Como podemos ver, la noción de sistema no aplica sólo para el fenómeno literario, todas las producciones culturales conforman un sistema, el cual se relaciona con otros sistemas.

[...] No puede negarse que toda acción verbal, tanto por ser manifestación de un sistema, como por su naturaleza social e histórica, remite continua e invariablemente a discursos anteriores o a estructuras que operan como reverberaciones semánticas o evocaciones formales capaces de ampliar el sentido de cualquier emisión lingüística. (Ostria, 1998-99: 888)

Todos los sistemas tanto sociales como culturales son abiertos, su funcionamiento depende de su interacción e intercambio al interior del mismo y con otros sistemas. Como seres activos en una cultura y como hablantes tendemos a crear correspondencias entre los mensajes y las experiencias de las que somos parte, la asociación no sólo es recurrente, sino

que es necesaria. De modo que es imposible hablar o explicar algo que no se conoce sin establecer referencias con lo conocido, es por ello que tomar y transformar las ideas que ya existen es la manera más práctica de construir las propias. Como si el sistema se (retro)alimentara de sí mismo.

Por ejemplo, la originalidad, desde el punto de vista del sistema literario, no tiene que ver con la novedad que pueda ofrecer una obra recién escrita, sino con la manera en la que se relaciona con las obras existentes. En otras palabras, ninguna producción verbal surge de la nada, sino que proviene de una estructura mucho más amplia de palabras y sentidos que se mueven junto con los miembros que la construyen y la utilizan. Así, la literatura necesita recurrir a fragmentos ya hechos para tener sentido, o como dice Jonathan Culler, “no se puede escribir, enseñar o pensar, incluso leer sin imitar” (1976: 1380).

Cornejo-Polar también contribuye en la propuesta de abordar la literatura desde la noción de sistema, sobre todo cuando se trata de literaturas heterogéneas, que son las que “funcionan en parte como receptoras de las tradiciones populares e indígenas”, ya que éstas necesitan su propio lugar en la historia, que la tradición, entendida como la literatura de prestigio, le ha negado.

Los sistemas mayores de nuestra literatura tienen consistencias diferenciales, cada cual con su propia historia, casi totalmente desconocidas en el caso de las literaturas marginales, pero también, al mismo tiempo, funcionan dentro de un juego de resonancias múltiples, imprevisibles y contradictorias, cuyos ecos van y vienen en el seno de una historia que es lo único que nos identifica (...). (1989: 25)

De aquí en adelante, partimos de la idea de que ninguna obra literaria funciona por sí sola, sino que necesita de otras ya sea para su escritura o su lectura. La manera más precisa de explicar esto es por medio de un ejemplo. En *Cuentos Populares Mexicanos (CPM)* hay un cuento titulado “El diluvio Totonaco” (Morábito, 2014: 79) proveniente de Puebla. Este relato habla sobre “un hombre que adoraba mucho a Dios”, al ser parte de una cultura occidental, podemos intuir a qué dios se refiere, comenzamos a establecer vínculos desde el título con alguna otra historia que escuchamos o leímos antes. Así, palabras como “diluvio” y “Dios” permiten establecer una relación con la historia del Arca de Noé. Y sí, después Dios le avisa a este hombre que va a haber un diluvio durante cuarenta días y cuarenta noches, para que prepare un pequeño barco y se ponga a salvo. El resto del cuento conserva muy pocos elementos que hacen referencia a la historia bíblica (como la paloma que ayuda

al hombre a encontrar tierra firme), ya que el final es completamente diferente a lo que nuestro cristiano y occidental horizonte de expectativas podría imaginar.

Aunque no sabemos nada sobre el origen de este cuento, podemos ver cómo la literatura ni en su producción ni en su recepción operan de manera independiente, sino que siempre hay elementos que van a influir, aunque no estén anunciados propiamente en el relato. Esto se debe, en parte, a la manera en la que funciona la adaptación, en la que el contexto cultural de una región influye y determina la conformación de una narración de este tipo. En el caso del cuento totonaco, una historia que identificamos como religiosa se llenó de referencias que en el cuento original de la *Biblia* no aparecen, como que, después de un tiempo viviendo en la barca, Noé encuentra tierra firme y empieza una vida nueva con su familia y los animales que lleva a bordo. En la historia de *CPM*, el personaje sólo lleva un perro y una paloma. Más tarde encuentra un campo de mazorcas y logra sembrar y hacer tortillas de maíz. Cada uno de estos relatos corresponde con la realidad de los sujetos (o sujeto) que lo escucharon o contaron.

El mito de la inundación es milenario, aunque la versión más famosa es la que aparece en la *Biblia*, por lo que es más fácil utilizarla de ejemplo. Hay otras versiones, como las mesopotámica, hinduista, griega, maya, mexicana, etcétera (Barros, 2016) y todas ellas tienen cierta relación por el parecido en el relato del que hablan; sin embargo, no se trata de comparar la fidelidad de éstos con respecto a la versión bíblica, al contrario, podemos notar que son historias completamente distintas en algunos aspectos, pero los rasgos que tienen en común permiten establecer una relación entre ellas muy interesante.

Para no dejar el cuento totonaco incompleto, después de que se establece en las ruinas de una casa, el hombre comienza a explorar el lugar al que llegó, posteriormente encuentra el campo de maíz y tiene cómo alimentarse, pero se da cuenta que cuando regresa a la casa hay tortillas hechas por alguien más. Sólo puede sospechar del perro que lo acompaña, ya que la paloma se ha ido. Un día decide espíarlo y se da cuenta que cuando él se va éste se transforma en mujer, lo encara y, sin más, se queda con el perro transformado en mujer. Se casan y pronto tienen un hijo. Eso no es todo. Tiempo después, cuando ya están bien establecidos, él le pide a su esposa que le haga unos tamales “tiernitos” para cuando regrese de trabajar la tierra, ésta se confunde y hace los tamales de bebé. Cuando el esposo se da cuenta se pone a llorar por la muerte de su hijo, pero no deja de comer.

Si uno lee esta historia pensando en el pasaje bíblico de Noé, como yo lo he hecho aquí, seguramente quedará sorprendido, ya que está predispuesto a leer cierto tipo de relato transmitido por la tradición occidental. No obstante, la alteración de la historia no puede entenderse desde los principios de la originalidad o la correspondencia con la tradición, sino desde el funcionamiento del sistema literario. Los elementos distintivos del cuento totonaco (las tortillas, tamales, el nahual o perro-humano) se pueden explicar por medio de la apropiación o adecuación a la circunstancia geográfica y cultural, pero también desde la intención de creación por medio de lo que ya se dijo. Decir otra cosa de lo ya dicho, continuarlo, cambiarlo y, en consecuencia, entablar un diálogo.

Sin embargo, no podemos establecer un vínculo directo entre el relato de la *Biblia* y “El diluvio totonaco”, ni tampoco pensar en una jerarquía. Ningún cuento que derive de otras historias es mejor o más importante que las que le preceden o le siguen. El sistema nos permite comprender que las obras dialogan porque comparten códigos, estructuras, temas, etcétera, la única forma de entender este cuento mexicano es teniendo en cuenta que algunos de sus elementos, sino es que todos, provienen de otro lado y esto no disminuye su valor, sino que da cuenta de que, al ser los cuentos participantes activos de la estructura literaria participan en la conformación de otros textos. Como si cada texto tuviera el potencial de ser un pre-texto para otra obra.

3.2 Redes y sistemas. La pertinencia de la intertextualidad

Hasta el momento a partir de algunas definiciones se ha entendido el sistema como una totalidad, conformada por todos los componentes que participan en la producción, distribución y recepción de la literatura, enfocándonos en la forma en la que se mueve uno de los elementos más importantes de este sistema: las obras literarias. Entre éstas existe un diálogo que es el que mantiene viva y actualiza la cultura por medio de la transformación o adopción de algunos rasgos presentes en la tradición, como si la interacción entre obras implicara también la actualización del modelo establecido. Pensemos una vez más en “El diluvio totonaco” donde hay una presencia innegable de elementos anteriores, los cuales se mantienen vigentes gracias a este cuento.

Tanto las antologías como los cuentos son elementos funcionales del sistema literario; estos últimos, sin perder su valor estético o cultural, pueden entenderse también

como textos, textos literarios, al igual que las novelas, poemas, minificciones, etcétera. Ahora bien, un texto es “un conjunto integrado de expresiones al que se le asigna o en el que se reconoce una determinada organización significativa” (Lampis, 2016: 686), de modo que casi cualquier cosa puede ser un texto, tenga intenciones literarias o no; sin embargo, culturalmente, tiene la función de transmitir un mensaje y generar nuevos sentidos, que también pueden “descomponerse y reestructurarse, tener fronteras delimitadas y a la vez, salir de ellas y relacionarse con otros textos” (Jiménez, 2015: 11), lo que lo convierte en un componente productivo que se entrelaza, convirtiéndose en una estructura perpetua e inacabable.

A lo largo de la historia se ha entendido la obra literaria de distintas maneras, dependiendo del paradigma teórico en turno, por ejemplo, el formalismo lo veía como un uso particular de la lengua; el estructuralismo, como un objeto lingüístico estructurado de cierta manera, etcétera (Lampis, 2016: 690). Desde el punto de vista de esta investigación, el texto se puede entender como “un espacio de múltiples dimensiones donde concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original” (Marengo, 2008: 5), característica que quedó establecida páginas atrás: en una red de textos no hay jerarquías ni dependencias.

La palabra texto proviene de *textum* y significa “lo que está tejido o entrelazado” (DRAE, 2014), en este sentido, el tejido es una “cosa formada al entrelazar varios elementos” y, en términos biológicos es “cada uno de los diversos agregados de células de la misma naturaleza diferenciadas de un modo determinado, ordenadas regularmente y que desempeñan en conjunto una determinada función” (DRAE, 2014). Asimismo, en Biología, un conjunto de tejidos conforma un órgano, y el conjunto de órganos crea un sistema. Esto se puede extrapolar al fenómeno literario.

Cada estrato o nivel, al mismo tiempo que es parte de un conjunto mayor, de una totalidad más amplia que lo engloba y le da sentido, él mismo es un sistema, un todo con respecto a las partes que lo componen. Por tanto, esos estratos o niveles se pueden pensar también como sistemas, lo que origina que siempre nos encontremos frente a sistemas cuyos componentes son también sistemas. (González, 2008: 286)

Un relato o un poema son tipos de tejidos, al igual que en la naturaleza, los tejidos conviven (necesitan convivir) con otros para poder funcionar. A pesar de que son entendidos como tejidos, también operan como sistemas ya que, aunque se relacionan con otros, la estructura que poseen les permite ser independientes de éstos.

Los organismos [los textos] no son sólo miembros de comunidades o sociedades y culturas, sino que también son complejos sistemas en sí mismos autónomos, pero armónicamente integrados en el funcionamiento de la totalidad a la que pertenecen. Las propiedades de este todo no pueden ser reducidas a las propiedades de sus componentes, sino que [...] emergen de la inmersa red de interacciones entre las partes, de la configuración de relaciones ordenadas que es característica de cada tipo de sistema. (González, 2008: 286-7)

Lo anterior significa que, como había señalado, cada texto es un sistema en sí mismo, aunque está atravesado por un número indeterminado de otros sistemas u otros textos, pero funciona sin que éstos estén explicitados, es decir, no es necesario mencionarlos. En el cuento que expuse hace un par de páginas, por ejemplo, no hay que conocer el relato religioso para poder entenderlo, disfrutarlo o interpretarlo; no obstante, destaca el hecho de que yo, como lector, pueda relacionar un texto con otro se debe a que hay un sistema de fondo, así como una estructura narrativa y hasta discursiva que se presenta mientras leo.

De modo que podemos ver que las relaciones se dan al interior de los textos, de ahí el término conocido como intertextualidad, la cual se define como “el conjunto de las relaciones (genéticas e interpretativas) que se establecen entre los textos, que definen a los diferentes tipos de textos que determinan si algo es un texto” (Lampis, 2016: 688); la característica principal de la intertextualidad es que considera que todo acto humano (principalmente escrito) se puede estudiar a partir de la red de significación a la que pertenece (Zavala, 1996: 4).

Este término, según Gérard Genette, está relacionado con el valor literario que posea un texto, el cual no está determinado por una convención entre los autores o los lectores, sino por la presencia de esos elementos que hemos visto antes en otras obras también literarias. Este teórico francés considera que la intertextualidad es “un aspecto universal de la literaturidad: no hay obra literaria que, en algún grado y, según las lecturas, no evoque a otra” (Genette, 1989: 19). La percepción de uno o varios textos en otro es un aspecto fundamental de la literaturidad de una obra, “porque ésta tiende a la doble función cognitiva y estética de un texto. Luego la función estética depende de la posibilidad de integrar una obra a una tradición o a un género, de reconocer allí formas ya vistas en otro lado” (Marenco, 2008: 40).

En otras palabras, la intertextualidad es “la presencia efectiva de un texto en otro o el conjunto de categorías generales o trascendentes, tipos de discurso, modos de enunciado, géneros literarios, etcétera, del que depende cada texto singular” (Ngamba, 2009: 8). Lo

que quiere decir que no sólo se trata de llevar parte del contenido de una obra a otra, sino de algo más amplio que abarca tanto los textos previos, como el resto de elementos presentes en el sistema literario y la tradición.

Este concepto no comienza con Genette, pero él es uno de los teóricos que mejor lo esquematiza. La propuesta de Genette comienza con la idea del palimpsesto (que da nombre a su obra crítica más reconocida, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* 1989), el cual es entendido como un manuscrito que conserva las huellas de un texto anterior que fue previamente borrado para escribir uno nuevo y se refiere a “que la literatura parte de un material, la palabra, que ya tiene un significado” (Quintana, 1990: 169). La contribución más destacada de Genette es el cambio de intertextualidad (término desarrollado por Julia Kristeva, Riffatterre, entre otros) por el de transtextualidad, entendida esta última como “la trascendencia textual del texto” (Genette, 1989: 10), así como todo lo que pone al texto en relación con otros. También establece una tipología de la transtextualidad, en la que la primera de sus formas es la intertextualidad.

La diferencia entre un concepto y otro es con respecto a las relaciones que contempla: por un lado, la intertextualidad toma en cuenta la copresencia de los textos, mientras que la transtextualidad “va más allá y propone también relaciones de derivación, ya sean transformadoras o imitativas” (Horner, 2014: 46). La propuesta de Genette está enfocada en estas dos actividades: la transformación y la imitación, relacionada principalmente con la parodia o el pastiche. Genette lleva la relación de las obras más allá del puro texto a todo lo que implica la obra, de modo que un texto puede relacionarse con otro a través de los elementos literarios y extraliterarios; es decir, no hay preferencia por el contenido del relato, también se crean puentes desde los bordes del texto.

La tipología de Genette consta de cinco clasificaciones. En primer lugar, está la intertextualidad o, como ya vimos, la relación de copresencia entre dos o más textos, “a un nivel parcial, de un texto o fragmento textual en otro posterior más amplio que lo acoge e integra de un modo [...] literal y explícito” (Quintana, 1990: 170) que, por medio de la huella de otros textos se presenta la literaridad, lo que hace que una obra sea literaria. Casos específicos de intertextualidad son la cita textual, el plagio y la alusión, es decir, la referencia a otro texto con o sin su mención explícita. En segundo lugar, está la paratextualidad, que se encuentra en las referencias periféricas del texto, es decir, el título

del libro, los subtítulos, el prólogo, las notas al pie, etcétera. Cada obra tiene sus propios elementos paratextuales, ya que éstos juegan un papel fundamental en la interacción con el público; en *CPM* son bastante frecuentes, desde el prólogo, la portada y las ilustraciones de algunos relatos son referencias que pueden influir en la interacción entre textos, del mismo modo cada uno de ellos tiene una función distinta, por ejemplo, el prólogo puede estar escrito por el autor o por otra persona y puede cambiar conforme aumentan las ediciones, lo mismo sucede con los demás elementos paratextuales, pueden cambiar e incluso desaparecer, no son permanentes pero su presencia siempre determina de una manera u otra la obra, incluso para su literaturización.

Después está la metatextualidad, la relación que une un comentario externo con el texto que comenta; es una relación crítica en la que un texto habla de otro pero sin citarlo, por ejemplo, una reseña o un análisis. Luego se encuentra la architextualidad, el conjunto de categorías generales que determinan un texto, como los tipos de discurso, los modos de enunciación o el género literario. En el caso de *CPM* la architextualidad tiene que ver con la estructura de los relatos y su correspondencia con el prototipo del cuento. No se presenta como una “voz” o una referencia textual, sino que se trata de las características estructurales que comparte. Asimismo, las relaciones pueden aparecer una sobre otra o combinarse, es decir, un caso de metatextualidad puede comportarse también como paraliterario.

Por último, está la hipertextualidad, “la relación de conjunto, global, de un texto literario con otro texto o corpus de textos previos” (Quintana, 1990: 171), esta relación une un texto más reciente (hipertexto) con otro anterior (hipotexto). “Puede ser que se nombre el texto precedente directamente o no, pero el hipertexto o nuevo texto no puede existir sin el hipotexto, que es al que transforma” (Horner, 2014: 47); la reescritura es un claro ejemplo de hipertextualidad, pero hay que hacer algunas aclaraciones al respecto. El vínculo que hay entre el hipotexto (o texto original) y el hipertexto (la imitación del anterior y, por lo tanto, texto marginal) se suele entender como una relación determinada por la antigüedad de las obras, en la que el hipotexto siempre será la referencia obligada por ser la primera en aparecer; sin embargo, ello no le quita valor al hipertexto ya que la hipertextualidad no debe verse como una relación jerárquica, sino derivativa.

El trabajo de Genette en *Palimpsestos* está enfocado en los procedimientos de la hipertextualidad, es decir, la forma en la que un texto se “presenta” en otro. Lo anterior puede suceder de dos maneras: por imitación o transformación. Según este autor, las transformaciones se pueden dar en tres niveles: en el estilo del autor, la época o el género; en el tema o en la imitación lúdica (parodia), o bien, se pueden dar dos tipos de transposiciones: los cambios temáticos o semánticos que tienen que ver con la narración, los personajes, los valores ideológicos de la obra, entre otros, y los cambios estilísticos o formales como la traducción, reducción, aumento o versificación.

La obra de Genette pone al centro todas esas obras que implícita o explícitamente nos remiten a otras y propone una serie de prácticas por medio de las cuales se pudieron producir; sin embargo, Genette, obedeciendo a su postura estructuralista, nunca habla de las intenciones de un autor o la competencia de un lector para producir o percibir obras intertextuales, sólo menciona obras o textos, así como los elementos que permiten su adopción o transformación.

A partir del estudio del teórico francés, Francisco Quintana (1990) establece una tipología de textos que considero pertinente recuperar. En primer lugar, se encuentran los “textos que derivan de otros en su proceso de creación pero que no dependen semánticamente de ellos, no remiten a ellos en la lectura para ser comprendidos en plenitud” (Quintana, 1990: 181). Se trata de obras cuya producción dependió de la presencia de otra obra, pero se desarrolla sin esta última, es decir, los textos hipertextuales de Genette. Tal es el caso de *CPM*, por ejemplo. A lo largo de toda esta investigación se ha insistido en la idea de que, aunque la presencia de la tradición popular occidental está muy presente en este tipo de relatos, éstos son completamente diferentes y, en consecuencia, funcionan sin el hipotexto del que provienen.

Por otro lado, están los textos derivados intertextualmente, en los que “la lectura palimpséptica en función de otros previos es necesaria para adquirir un sentido” (Quintana, 1990: 181), las obras más destacadas de este tipo podrían ser las secuelas, cuya narración queda dividida en varias entregas. Por último, están los textos en los que no es obligatorio conocer la o las obras que atraviesan determinada obra para comprenderla; no obstante, de hacerlo aumentarán los “significantes enriquecedores” (Quintana, 1990: 181). La tipología de este último autor está fundada en el proceso de lectura, considerando la recepción de los

textos, lo cual es precisamente lo que Genette evita, ya que recordemos que “se centra en el mero proceso de relaciones de derivación genética, sean o no sean reclamadas en la interpretación” (Quintana: 182).

3.3 Perspectivas: de Mijaíl Bajtín a Jonathan Culler

Sucede que la intertextualidad no comenzó con Genette, pero fue quien, a mi parecer, llevó el estudio de este concepto a los límites con un trabajo tan exhaustivo. Por otro lado, Bajtín es considerado como el precursor (sin saberlo) de la intertextualidad, ya que estipula, entre muchas otras cosas, que los discursos sólo tienen sentido cuando se les relaciona con ideas ajenas, incluso nuestros pensamientos están atravesados por los de otros.

Bajtín reconoce la inmanente relación que tienen los discursos entre ellos, y no sólo eso: la lengua, el conocimiento y hasta la literatura se construyen a partir del conocimiento preexistente, es decir, todos los textos siempre van a estar basados o relacionados con los anteriores y, además, los sujetos que participan en el diálogo, atravesados por dicho conocimiento, se encuentran insertos y condicionados por un periodo y una cultura (un contexto). A partir de Bajtín “el significado deja de ser algo fijo para establecer una serie de relaciones con convenciones genéricas y sistemas de significado que remiten al lector significados discursivos distintos” (Tasende-Grabowski, 1994: 28).

Bajtín desarrolla tres conceptos que son determinantes en el surgimiento de la intertextualidad: el dialogismo, la polifonía y la intersubjetividad. A grandes rasgos, esta última se entiende como “el espacio de sentido compartido y construido por y con otras personas que se produce en la interacción” (García, 2005: 11), ya que son los sujetos los que crean las redes de significación: “Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias) están llenos de palabras ajenas de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros” (Bajtín, 1995: 279).

La intersubjetividad se refiere específicamente a las relaciones que establecen los sujetos, mientras que la intertextualidad se ocupa de los vínculos entre los textos. La que se encarga de pasar de un término a otro es Julia Kristeva, quien establece este concepto después de hacer una revisión crítica de la obra de Bajtín. En palabras de esta investigadora francesa, la intertextualidad es “la transposición de uno o varios sistemas de signos en otro;

el texto se produce por medio de la transformación de varios sistemas significativos en el lenguaje (Kristeva en Tasnade-Grabowski, 1994: 20). Así, para Bajtín las relaciones lingüísticas se entendían como una cadena comunicativa con eslabones interconectados de manera infinita, para Kristeva está el famosísimo mosaico de citas en el que “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, en Navarro, 1997: 3).

Para estos autores los textos no son autónomos en ningún momento, siempre están contruidos a partir de otros, pertenecen y se corresponden con un sistema de reglas y procedimientos más grandes. Pero mientras Bajtín consideraba al sujeto (autor o lector) como punto de partida y llegada de los textos, Kristeva está pensando sólo en textos, partiendo de la premisa de que todo texto está escrito a partir de otro, y todo texto debe ser leído a partir de otro. De manera que todos los textos operan como “un universo de ecos que resuenan, repitiéndose, cambiándose, contradiciéndose: todo texto es escritura-respuesta, una escritura-réplica de otro u otros” (Ostria, 1998-99: 888).

Otro teórico que también se ocupa del fenómeno intertextual es Roland Barthes, quien considera que todo ya ha sido leído (*S/Z*, 1980). “Para Barthes, la intertextualidad aparece como un modo de leer sin obligación ni sanación, porque [...] hay una circularidad infinita de los lenguajes” (Villalobos, 2003: 140). Concibe el texto como el conjunto de citas “provenientes de los mil focos de la cultura, según él, la unidad de un texto no residiría en su origen sino en su destinación” (Villalobos, 2003: 140). El aporte de Barthes se centra en el texto como una unidad de lenguaje, capaz de conservar, agregar o cambiar los significados anteriores y los futuros, pero también las implicaciones que tiene la lectura del texto, así como la participación del lector.

[La intertextualidad es] un tejido de voces que se construye a partir de la combinación de distintos códigos que han leído, visto o escuchado en algún momento de la vida. La intertextualidad se entreteje con textos de otros espacios sociales y culturales, permitiendo así, la construcción de sentido, la cual está determinada por las redes de significado que aparecen a lo largo de la vida y a partir de las experiencias y problemas que se logran resolver. Por lo tanto, se puede decir que las palabras contienen ecos del pasado, o sea, rasgos y frases de otros textos que reaparecen en las obras del presente. (Barthes en Noval, 2010: 144)

Aunque la teoría intertextual de Barthes, como veremos a continuación, está orientada principalmente hacia el empoderamiento del lector, su descripción resulta sumamente pertinente para las relaciones intertextuales que permean a la reescritura, ya que funciona

como una especie de síntesis de todo lo que he expuesto hasta el momento y reitera la necesidad que tiene la literatura misma de volver a textos del pasado.

Regresando a las influencias y aportaciones de la teoría intertextual, la mayoría de los autores coinciden en el lugar que ocupa el escritor. Por un lado, ya vimos que Genette se dedica a analizar la genética de los textos, aislando por completo de las intenciones o circunstancias de los autores y/o lectores, que va en contra del papel tradicional de ambos, es decir, en el panorama de la intertextualidad, la figura del escritor no ocupa un lugar preponderante. “El autor es, pues, el sujeto de la narración: no es nada ni nadie, [...]. Se convierte en un anonimato, una ausencia, un blanco para permitir a la estructura existir como tal” (Kristeva, 2001: 201).

Barthes, con “La muerte del autor”, también rompe con esta idea del escritor como centro u origen de una obra y le da ahora al lector un campo de acción más activo, que incluso reemplaza la del primero, “insistiendo en que el autor ha de tender a la máxima impersonalidad y el texto, finalmente, mostrará infinitas escrituras dependiendo de nuestras interpretaciones” (Rodríguez-Salas, 2003: 174). De modo que los textos son estructuras sin principio ni fin, un conjunto de posibilidades de significación.

En este sentido, las antologías de cuentos populares que recurrieron a la adaptación o reescritura de los relatos poseen siempre un autor (los Grimm, Morábito, Calvino); sin embargo, nuestra interacción con las obras no depende de éstos, sino de las correspondencias que se lleguen a establecer en los textos que reescribieron. Señalé que cada obra, independientemente de su autor, evoca explícita o implícitamente elementos ya producidos en la cultura por algún otro autor u obra, no necesariamente artística. Así, varios teóricos de la intertextualidad concuerdan en que cada texto ofrece un determinado conjunto de referencias que podemos identificar o no, el cual se conoce como intertexto y aparece tan pronto como nos acerquemos a cualquier obra, es el dispositivo activo de saberes, estrategias y recursos lingüísticos y pragmático-culturales que se actualizan en cada recepción literaria, con el fin de construir nuevos conocimientos significativos” (Mendoza, 2001: 102).

En palabras de Lauro Zavala, “el intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado” (1996: 4). Asimismo, de acuerdo con Barthes está directamente determinado por la tradición literaria, popular y cultural, es decir, no sólo

abarca lo que hemos leído o lo que conocemos, sino también lo que escuchamos, vemos, vivimos; pero en términos exclusivamente textuales, el intertexto literario se conforma de aquellos textos que construyen la noción de lo que se considera como literatura.

No sólo cada lector posee un intertexto [...]. A su vez, cada texto es un intertexto, [...]. Tanto en el receptor como en el mismo discurso hay una interrelación de referentes discursivos literarios que permiten identificar las producciones como literarias y que conducen a que sean interpretadas en la línea de la intencionalidad ideológica y estética que le corresponde. (Mendoza, 2001: 78)

A partir del concepto de intertexto es importante señalar que no hay una sola manera de análisis intertextual. Las posturas se dividen, aproximadamente, en dos grandes grupos: los que consideran al lector y su intertexto individual como elementos indispensables del fenómeno literario, y los que, como Genette, se enfocan únicamente en los textos. Los primeros parten de que “los horizontes de experiencias y expectativas del receptor son también parte de los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, y determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación” (Zavala, 1996: 4). Explicar la manera en la que un lector vincula una obra con otra(s), así como con su experiencia personal y estética es una cuestión que combina otras teorías, como la estética de la recepción o la hermenéutica, con la intertextualidad.

Por esto, desde la perspectiva del concepto de intertextualidad como intertexto universal, preguntarse por las intenciones del autor, su formación, conocimientos, los ideales comunicativos que depositó en el texto que escribió, así como la formación e información previas del lector, sus limitantes, etc., son irrelevantes, pues en el proceso de lectura, escritura lo que está en juego no son subjetividades conscientes y plenamente constituidas, sino procesos dentro de los cuales estos sujetos son ya filtros intertextuales y cristalizaciones de sentidos posibles. (Villalobos: 2003: 140)

En cambio, la postura textual (la genetteana) se desentiende del papel que tienen tanto los lectores como los escritores. Jonathan Culler (1976) propone estudiar la intertextualidad desde una perspectiva lingüística, a partir de los enunciados lógicos y presuposiciones pragmáticas que haya en los textos, también denominadas como presuposiciones poéticas. Pone de ejemplo la famosa frase “Érase una vez” con la que se desencadenan una serie de presuposiciones determinadas por la misma naturaleza del texto. Asimismo, en su propuesta separa al texto de sus posibles precursores (es decir, los autores o los textos anteriores), algo que critica del trabajo de Julia Kristeva, en donde, según Culler, a ratos

parece que detrás de todo el estudio, lo que más importa es identificar de dónde provienen las referencias (1976: 1384-5).

3.4 Lo intertextual y lo literario

Conuerdo con Genette en que muchas veces la relación de una obra con otra está dada por la estructura de éstas, es decir, por aquellos elementos que “construyen” el texto, como el género literario. Pensemos en el cuento de hadas, por ejemplo. Este género tradicional posee una estructura y un programa narrativo muy específico, que se ha transmitido y repetido de manera constante en nuestra cultura. Actualmente, los cuentos de los Grimm, Perrault y todos los que hoy son considerados como clásicos son reutilizados con la finalidad de adecuarlos a las circunstancias contemporáneas, conservando los elementos que se consideran más representativos.

Así, podemos encontrar un gran número de relatos con la frase “Érase una vez”, de la que habla Culler, pero también puede explicarse por medio de la función del intertexto que se pone en acción al reconocer esta frase. Sin importar la perspectiva, la reescritura de cuentos populares, a la luz de la intertextualidad, deja ver la manera en la que funciona un texto y cómo las palabras se renuevan y se enciman para dar un nuevo significado al relato que conforman. La intertextualidad permite ver, entre otras cosas, que tradicional (incluso escrito) no significa terminado.

Otro ejemplo pertinente sobre el fenómeno intertextual son los relatos de Pedro de Urdemales. En *CPM* (2014: 299, 301, 303, 305) hay cuatro cuentos provenientes de Nuevo México que hablan de este personaje, que se dedica a engañar a las personas para salirse con la suya. La historia de éste no sólo pertenece a la tradición oral mexicana, sino que hay registro de versiones en la Edad Media. Se le identifica en la tradición como un pícaro, un “personaje que, con burlas y engaños, pone al descubierto situaciones sociales problemáticas en distintos escenarios culturales” (Palleiro, 2016: 361). Es pertinente destacar la permanencia de este personaje a lo largo de la historia literaria occidental, en España, por ejemplo, protagoniza obras de Juan de la Encina, Lope de Rueda y Cervantes, por mencionar algunos. Ninguno de ellos es su autor, Pedro de Urdemales tiene vida propia, por decirlo de alguna manera.

Más tarde también se convirtió en un personaje recurrente de la tradición latinoamericana, con algunas variaciones en el nombre. Cada uno de los relatos de Pedro de Urdemales corresponde con ciertas circunstancias sociales, puede remitirnos incluso al Lazarillo de Tormes o Pepito (el de los chistes). Este tipo de personajes no aparece en cualquier historia, sino que debe haber determinadas circunstancias narrativas para que aparezca, es decir, las historias que hablan de un personaje determinado suelen estar relacionadas con cierta temática, en este caso, la denuncia social por medio de una especie de parodia. Recordemos la investigación de Robert Darnton anotada en el capítulo anterior a la luz del fenómeno de Pedro de Urdemales: en cada una de sus distintas narraciones hay una contextualización a la circunstancia de cada pueblo, un mecanismo de adaptación que se explica también a través de la intertextualidad.

Asimismo, la literatura (el sistema literario) está llena de elementos, programas o secuencias que se mueven de un lado a otro, aparecen y desaparecen todo el tiempo y permiten que ésta opere por medio de correspondencias, préstamos y transformaciones determinadas por una organización literaria, un modelo.

El análisis intertextual es un método eficaz en la interpretación textual literaria, ya que el texto no se justifica y explica en su corporeidad o singularidad única, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos. Gracias a la intertextualidad el texto sale de su aislamiento y se presenta como porción de una parte inseparable de otros textos. (Barrada, 2007, s.p.)

La literatura en cualquiera de sus presentaciones no se puede entender de manera aislada, ya que todo el tiempo, en ella, se van (re)integrando elementos de otros lugares cuyo origen es siempre relativo. De aquí la pertinencia de entender la literatura como un tejido. Un texto se puede entrelazar con otro por la presencia de una simple palabra, como “diluvio”, o de un nombre, como Pedro de Urdemales. No obstante, como vimos, muchos autores consideran que las obras sólo pueden funcionar como literatura cuando el escritor y el lector tienen en común determinadas convenciones. Más que entender estas convenciones como la exigencia de una competencia literaria para explicar la intertextualidad, se trata de considerar la presencia de una tradición y, por ende, de un sistema, que tiene la capacidad de vincular desde una palabra hasta un texto completo, con otros. Y, viéndolo de manera más general, es también el funcionamiento de los sistemas literario y cultural, incluso lingüístico, en el que opera esta tradición.

De este modo, Genette establece una especie de guía con la que podemos comprender las maneras en las que se puede relacionar un texto con otro u otros; no obstante, no he resuelto todavía la pregunta que surgió desde el primer capítulo de esta investigación: A la luz de *CPM*, ¿qué hace que los relatos sean literarios? ¿La intertextualidad? ¿La antología? Esta cuestión tiene que ver con una propiedad de los textos que comenté en el capítulo anterior, la literaturidad, la cual sigue inconclusa con respecto a las obras derivativas como la reescritura del cuento popular. Es momento de contestar, o bien, complementar todas estas cuestiones.

Recordemos que desde tiempos remotos hablar de lo qué es y lo qué hace que un texto sea literario es un tema complicado y hasta irresoluble. A grandes rasgos, el objetivo de definir este término es hallar las particularidades de las obras que, por un lado, las distinguen de lo que no es literario y, por otro, que sean lo suficientemente generales para encontrarse en todas las obras. Sin embargo, desde el formalismo ruso se ha intentado establecer los rasgos que definen lo literario, pero la mayoría de las propuestas se quedan cortas porque las supuestas características distintivas también pueden aparecer en textos no literarios, por ejemplo, en la publicidad o en el lenguaje cotidiano puede haber elementos con características particularmente estéticas de creación o representación, que son elementos fundamentales de lo literario. Así, por más propuestas que se han hecho acerca de este tema sigue sin haber una constante que incluya a todas las producciones señaladas como literarias.

Considero que, a partir de la descripción aquí realizada sobre la intertextualidad y algunos fenómenos literarios, lo que se puede asegurar sobre la literaturidad es que, aunque es imposible (e incluso innecesario) establecer de manera formal e inamovible las características de un texto literario o su esencia, los textos que consideramos actualmente como parte de la literatura comparten rasgos en común que generalmente, sino es que todo el tiempo, provienen de obras anteriores. En palabras de Culler: “Toda obra literaria se crea en referencia y oposición a un modelo específico que proporcionan otras obras de la tradición” (1989: 43). Esto es relevante porque la presencia de determinado texto literario en otro no siempre es un diálogo amigable entre éstos (pensemos en “El diluvio totonaco” y el relato bíblico que conocemos).

Lo anterior es parte de las operaciones del sistema literario, ya que cada uno de dichos textos, como vimos con la hipertextualidad, parte de un texto específico, pero funciona sin él. No sólo porque, en algunos casos, lo contradiga o lo corrompa, sino porque independientemente de la relación que hay entre éstos, los elementos que los vinculan están utilizados de manera distinta, lo que da un texto nuevo, con otro significado independiente del anterior. La intertextualidad explica la literatura por medio de la repetición y transformación de estructuras textuales, en donde invariablemente se presenta un “establecimiento de una interdependencia funcional y unificadora de acuerdo con las normas de la tradición y del contexto” (Culler, 1989: 43), que es lo que veíamos con el caso de Pedro de Urdemales y “El diluvio totonaco”.

Al hablar de literatura no se está hablando de un conjunto de obras que a través del tiempo se han catalogado como literarias, sino de un espacio de expresión artística configurado dentro de contextos sociales, ideológicos e históricos que permiten que el ser humano encuentre su propia voz y se convierta en un ser reflexivo capaz de crear. (Jauss, 1992: 59)

La intertextualidad no habla de métodos de creación sino de relaciones entre obras literarias; sin embargo, en ella siempre está presente la manera en la que se presenta lo literario. Los contextos a los que se refiere Jauss en la cita anterior están relacionados con el horizonte de expectativas de la teoría de la recepción con la que él comulga. No descarto esta postura, ya que la herencia oral de los cuentos populares obliga a mencionar en algún momento la importancia del entorno cultural o histórico del relato, una vez más, recordemos los planteamientos de Robert Darnton. No obstante, al hablar de relatos populares y reescrituras, es difícil no pensar en un texto original y sus versiones. La misma tradición popular se ha encargado de establecer un relato en específico como el original.

En este sentido, otro de los aspectos que señala la teoría intertextual es que no hay fuentes; como señalé antes, la influencia de un texto en otro no implica que éste sea su origen. En el caso de *CPM* nos enteramos por el “Prólogo” y la bibliografía que el autor recurrió a una serie de materiales para establecer los cuentos que nos presenta, lo cual sigue siendo parte de un fenómeno hipertextual, donde las fuentes y materiales utilizados, así como el hecho de identificar una versión específica como la original, se entienden también como una formalidad académica, incluso editorial, las cuales corresponden con otro sistema que está dentro del literario: el sistema comercial, que también puede entenderse como una relación paratextual, según la clasificación de Genette. Con respecto a lo anterior, hay que

insistir en que no se trata de un rescate de los cuentos originales, ya que no se busca (ni se puede) dejar el texto original intacto, no se trata de imitarlo ni conservarlo sino de adaptarlo al modelo literario que conlleva la elaboración de una antología.

En síntesis, para entender la manera en la que opera una obra literaria es posible pensar en una red en la que interactúan los textos, los sujetos y las circunstancias socioculturales de una época. Con las nociones de sistema e intertextualidad queda claro que el texto no es una unidad aislada, sino que surge y se mueve en un contexto social, cultural y literario; es un tejido abierto que siempre se puede vincular con otros textos. Así, las obras están atravesadas por textos y por contextos, de ahí su naturaleza inter-textual, como dijo Roland Barthes, cada vez que se cruza un texto con otros, convive, de alguna manera, el pasado con el presente. Estas huellas de pasado no son un síntoma de falta de originalidad, al contrario, son una manifestación de una búsqueda, como dice Jauss, de la voz propia a través de la ajena.

La interacción entre obras es una muestra del funcionamiento del sistema literario, en donde la reescritura es una práctica más de éste, con la que queda demostrada la capacidad de la literatura para reinventarse a sí misma. Una obra como *CPM* no oculta nada de esto, desde el título hay un eco a la tradición y una reconfirmación de que la literatura puede explicarse desde las interacciones entre los textos. Asimismo, hay que tener en cuenta cómo dichas interacciones son utilizadas para el proceso de literaturización, así como del de reescritura. Todos los términos que he abordado en las páginas precedentes desembocan en el capítulo siguiente y son explicados y utilizados en cuatro relatos pertenecientes a *CPM*, los cuales comparten características estructurales y narrativas evidentemente bastante semejantes, lo cual no los limita para dar lugar e incluso integrar a la estructura básica del relato otras historias.

4. Fenómenos intertextuales en *Cuentos Populares Mexicanos*: el caso de los niños perdidos

Hay dos formas de pasear por un bosque: la primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos (...); la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no. Igualmente, hay dos modos para leer un texto narrativo.

Umberto Eco

Antes de comenzar con el último capítulo de este trabajo, debo reconocer que no es fácil hablar exclusivamente de intertextualidad cuando resulta tan tentador caer en las redes de la interpretación y la recepción. Muchos análisis intertextuales suelen hablar de la relación de los autores con las obras y de la experiencia lectora de éstos para poder identificar los textos que atraviesan determinada obra, así como la capacidad del lector-escritor para generar nuevas obras a partir de lo que ha leído. No niego que la intertextualidad implica un trabajo de asimilación y transformación de los textos que leemos, ni menosprecio el papel que juega el escritor como lector en la creación literaria, pero darle prioridad a la figura del autor como configurador de la intertextualidad es quitarle cierta autonomía a los textos y a los elementos que lo integran.

Evidentemente, tanto los lectores como los autores forman parte del sistema literario en el que se desenvuelven las obras, pero son igual de importantes que el resto de los elementos que también lo conforman. Por ello, insisto en que este análisis está enfocado primordialmente en la estructura textual, dejando de lado las implicaciones que tengan que ver con el autor o los autores que puedan estar relacionados con los relatos (en este caso, Fabio Morábito, incluso los hermanos Grimm). La participación de estos sujetos, en particular, es fundamental para la conformación no sólo de los cuentos, sino de las antologías; sin embargo, reitero, no influyen en la manera en la que los textos se relacionan ya que no son ellos quienes ejercen o determinan la intertextualidad.

Por último, tampoco considero la identificación por parte del lector a partir de su intertexto, ya que estoy trabajando textos que habitan en el horizonte de expectativas o imaginario colectivo no sólo de esta región, sino de todo Occidente. Lo cual implica que la mayoría de las referencias que se pueden identificar poseen una carga cultural y literaria que desemboca en motivos y temas literarios que pertenecen tanto a la literatura tradicional

(u oral) como escrita. De este modo, en una obra como *Cuentos Populares Mexicanos (CPM)* nos vamos a encontrar con un gran número de relatos que van a remitir a otros, como fue el caso de “El diluvio totonaco” en el apartado anterior, o también habrá narraciones “nuevas” que nunca antes habíamos leído o escuchado. La importancia de esto no radica en la novedad u originalidad de los cuentos ni en cuántas veces se repite una historia, sino en que existe la posibilidad de que cualquier obra literaria o ciertas partes de ésta puedan volver a utilizarse y generar otras historias, o bien, que cualquier obra añada fragmentos de otra y la reinvente.

Al tratar con cuentos populares, es decir, historias que generalmente resultan familiares, y que haya narraciones tan arraigadas en esta cultura permite repensar los límites de la reescritura y los alcances de la literatura. Es por ello que seleccioné un conjunto de relatos cuyos rasgos remiten a un cuento consagrado por la tradición literaria y la literatura infantil: “Hansel y Gretel”. La razón por la que escogí esta versión para entablar un diálogo con los cuentos mexicanos es debido a la trascendencia cultural de éste, Así como por la importancia que tiene en la consolidación de la literatura popular e infantil, lo cual me permite utilizarlo como un hipotexto temporal y geográficamente alejado de los relatos que analizo, pero vinculado siempre con éstos. En este sentido, considero que con las narraciones que elegí se puede hacer un ejercicio de reflexión y análisis porque presentan varias alteraciones en la estructura con respecto al relato clásico y, por tanto, es posible abordar en ellas los conflictos que expuse en los capítulos anteriores.

Para entender estos cuentos primero es necesario establecer la distinción y definición de los temas y los motivos literarios, ya que a través de éstos podremos percibir los relatos desde una tradición distinta a la que me he referido, ya que son términos teóricos que se utilizan, entre otras cosas, para clasificar el contenido de las obras literarias. Después, revisaré los cuentos desde los ejes que he abordado a lo largo de esta investigación, como reescritura, literaturización e intertextualidad.

La importancia de revisar estos relatos tiene que ver también con el recorrido que he hecho a lo largo de estas páginas, ya que además de revisar las maneras en las que se puede reutilizar un motivo a través de los procesos de la literatura por medio del enfoque intertextual, está también la cuestión de lo que hace que estos relatos sean literarios y, de hecho, no es algo aislado, sino que dicho enfoque, así como las categorías mencionadas,

pueden dar cuenta de ello. En el título de la antología que trabajo se les denomina cuentos populares; sin embargo, lo literario o lo popular van más allá del puro título, el cuento está construido a partir de otras piezas que determinan su carácter o rasgos literarios.

Así, en *CPM* de los 125 cuentos que se presentan hay cuatro historias que hablan de una misma situación: el abandono de unos niños en el bosque por sus padres. Ahora bien, de estos cuatro relatos dos están originalmente en español: “El abandonado” (Oaxaca) y “Los huerfanitos” (Veracruz) y los otros dos vienen del chontal, “Cuento de los niños perdidos” (Tabasco), y del ñuhu, “La bruja y el temazcal (Veracruz). El hecho de que provengan de distintas lenguas y regiones ya es una cuestión complicada por el tema de la traducción. Incluso hablar de “Hansel y Gretel” es entrar en problemas de traducción, ya que el relato original está en alemán, no en español. Entonces ¿cómo se puede dar cuenta de aquellos relatos que no pertenecen ni a la cultura ni a la lengua que uno habla?

A partir de la investigación que he realizado, pude detectar un vínculo entre estas obras y “Hansel y Gretel”³, el cuento de los hermanos Grimm y, en uno de los casos con “Pulgarcito”⁴, de Perrault, que junto con varios de los otros cuentos que adaptaron y publicaron, pertenece al imaginario cultural de Occidente y posee una carga simbólica específica. Concretamente, “Hansel y Gretel” forma parte del acervo de personajes tradicionales de la literatura infantil; sin embargo, a pesar de tener características en común, los otros cuentos que hablan sobre los niños abandonados, es decir, las versiones orales o las reescrituras que existen no coinciden por completo con la trama de la versión estráandar y en realidad no tienen por qué hacerlo.

³ Este cuento trata sobre dos hermanos que son abandonados por su padre en el bosque a petición de su nueva esposa. Pero Hansel escucha el plan y en el camino deja piedras para volver, así que cuando regresan la madrastra decide llevarlos más lejos, después de dos días perdidos siguen el canto de un pájaro y encuentran una casa hecha de jengibre donde vive una viejita que los “adopta” pero en realidad convierte a Gretel en su criada y engorda a Hansel para comérselo. Cuando se dispone a cocinar al niño, la hermana logra engañarla y la mata, los niños se llevan las pertenencias de la vieja y regresan con su padre. La madrastra murió y ellos vivieron felices.

⁴ La historia de Pulgarcito, escrita por Perrault, habla del hermano más pequeño de siete. Junto con el resto de sus hermanos es abandonado por sus padres en dos ocasiones, en la segunda ya no logran regresar y dan con la casa de un ogro que vive con sus siete hijas y su esposa, éstos deciden alojar a los hermanos para después comerlos. Mientras todos duermen Pulgarcito cambia las coronas de las hijas del ogro por los gorros de sus hermanos y al día siguiente el padre se come a sus propias hijas y todos los niños huyen menos Pulgarcito que se esconde para vigilarlo. Cuando el ogro se da cuenta los persigue con sus botas de siete leguas (la distancia que avanzan con cada paso) hasta cansarse, decide dormir y mientras tanto Pulgarcito le roba las botas y las utiliza para llegar con el rey y ofrecerle sus servicios de mensajero. De este modo se hizo rico y su familia nunca volvió a pasar hambre.

Aunque tanto la versión de “Hansel y Gretel” de los Grimm y la de “Pulgarcito” de Perrault comparten el motivo de los niños abandonados al igual que los cuentos mexicanos de los que me ocuparé a continuación, debo señalar que, aunque no busco hacer una comparación, he decidido tomar el cuento de los Grimm como primera referencia, ya que Pulgarcito por sí mismo podría ser considerado como un motivo o tema-motivo, los cuales explicaré en breve, y en este caso no estoy hablando del motivo de éste o del de Hansel y Gretel como personajes, sino de la situación en la que se ven involucrados. Asimismo, los relatos de Pulgarcito son retomados tanto por los Grimm como por Perrault, así que existe una versión escrita alemana y una francesa, en este caso me refiero específicamente a la francesa porque la de los Grimm es completamente distinta. Ambos son un ejemplo de qué tan diferente es la forma de operación de la literatura con respecto a los ideales tradicionales de la originalidad. No se trata de que las historias se repitan, sino de que existe la posibilidad de que se puedan recontar.

Hay que recordar que la consolidación de los cuentos de los hermanos Grimm (y demás autores de literatura popular o de hadas) en la tradición provocó que se les considerara a éstos como los originales y primeros, dejando de lado el hecho de que la mayoría proviene de una versión oral, por lo tanto, tuvo que ser transformada para su escritura, lectura y, posteriormente, traducción. Es decir, hubo de por medio un proceso y un modelo. Al tener esto en cuenta es pertinente recordar el papel que tiene la reescritura y la literaturización por los que tuvieron que pasar todos los relatos pertenecientes a la literatura popular. También hay que tener en cuenta que la primera versión de estos procedimientos es considerada como la original u oficial, pero en realidad sigue siendo sólo eso: una versión, la cual suele tomarse como el hipotexto de las otras versiones tanto orales como escritas.

En el caso de esta investigación, como ya adelantaba, también retomaré el cuento de los Grimm como referencia para dar cuenta de algunos fenómenos intertextuales. Queda en el aire la pregunta: ¿Por qué usar la versión de los Grimm si existen otras versiones que también podrían ser retomadas como hipotextos? Esta decisión está basada en la carga o la trascendencia cultural que tiene el cuento de los hermanos Grimm, la cual facilita que éste pueda ser utilizado como un recurso más bien teórico, que permite plantear problemáticas

como la clasificación infantil y la cuestión de la tradición con respecto a la (supuesta) inmovilidad de los textos escritos en comparación con las producciones orales.

Para aterrizar un poco más los relatos de los niños abandonados más allá de “Hansel y Gretel” hay que decir que la literatura, tanto oral como escrita, se relaciona por fragmentos porque está construida de pequeños elementos que conocemos como temas y motivos. Al igual que la intertextualidad, los temas y los motivos son herramientas teóricas, conceptos que sirven para dar cuenta del modo en que se conforma la literatura. Vale la pena hacer un pequeño resumen de éstas. El estudio y la agrupación de los temas y motivos literarios es realizado por la tematología, que forma parte de la literatura comparada; sin embargo, aún hay discusiones sobre la definición de ambos.

Para varios autores, el tema se diferencia del motivo por el grado de abstracción y la capacidad de denotación del primero (Todorov y Ducrot, 1975: 257), pero sigue existiendo la posibilidad de que un tema sea un motivo y viceversa. Por otro lado, Marchese considera que el motivo es “cada una de las unidades menores que configuran el tema [...], puede ser recurrente, expresarse en el discurso con las mismas palabras, y modificar su función y significación al combinarse con otros motivos” (2013: 275). Asimismo, Luz Aurora Pimentel hace una revisión de ambos conceptos. Entiende al tema como el asunto del que trata un escrito, de modo que posee un valor más abstracto, mientras que “el motivo se define, no como la causa, o ‘motor’ de una acción; desde la perspectiva de su composición, un motivo constituye, más bien un incidente, una situación particular, un problema ético” (1993: 216).

En este sentido, no deben considerarse conceptos opuestos ya que abundan los casos en lo que un elemento puede abordarse como tema y motivo a la vez, tanto Pulgarcito como Hansel y Gretel como personajes pueden funcionar de las dos maneras, pero también la situación que viven puede considerarse un motivo, de manera que debemos entender que estos conceptos son materias primas, “formas pre-textuales invariantes susceptibles de variaciones textuales” (Pimentel, 1993: 220). A partir de esta descripción entiendo la historia de los niños abandonados como el motivo y el abandono, el engaño, así como la pobreza (incluso el hambre), como los temas. Ya que el abandono es la razón por la que se desarrolla y comienza el relato. Los niños abandonados son un motivo porque, desde mi

punto de vista, aparecen en función de los temas, el motivo es una especie de consecuencia producida por algunos de dichos éstos.

En ambos casos, tanto los temas como los motivos son piezas configuradoras del relato lo condicionan pero no lo limitan; funcionan como referencias para crear nuevas versiones de lo preexistente. “Lo que diferencia en un primer momento es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una unidad casi autónoma y por su recursividad” (Pimentel, 1993: 216-7). Retomar un tema o motivo es también actualizarlo, mantenerlo vigente; asimismo, la recursividad de estos elementos no ha limitado o desgastado su utilidad y pertinencia.

Los relatos que escogí, al igual que en las versiones europeas, se relacionan con un tema fundamental: el abandono. A partir de éste se desarrolla toda la narración, la cual, como ya advertía, en cada versión toma distintos caminos. El abandono filial como móvil literario aparece también en la historia de Moisés o Edipo, como las referencias occidentales más remotas. El abandono en conjunto con los personajes principales (niños) hace que la trama tome otro camino distinto al de los ejemplos anteriores, que son dejados cuando son bebés. En el caso de los niños, la narración se relaciona con la supervivencia de los personajes y la necesidad que tienen de seguir adelante, ya sea en busca de sus padres o de una nueva vida. Aquí se inserta otro tema, el de los niños heridos, presente principalmente en la tradición europea en donde las experiencias traumáticas durante la infancia determinan la vida de los personajes. Este tema es una manera de lidiar con la realidad, una especie de adoctrinamiento para el lector inocente que no sabe ni experimenta en carne propia estas situaciones. Asimismo, otro de los temas principales relacionado con los niños abandonados es el hambre. La ausencia y presencia de comida es una constante en todos los relatos, la falta de comida limita las posibilidades de sobrevivir y la supervivencia es el objetivo último de todos estos cuentos.

Desde el punto de vista histórico, la aparición y repetición de los motivos y temas tiene una razón social y cultural de ser. Recordemos que, como señala Robert Darnton, las narraciones que hoy consideramos como clásicas, en las versiones anteriores, en las cuales están basadas “pasan del estupro y la sodomía al incesto y al canibalismo. Lejos de velar su mensaje con símbolos, los narradores de cuentos [...] retrataban un mundo de cruda

brutalidad desnuda” (1987: 21). Tanto el abandono como la pobreza existían antes que la aparición de “Hansel y Gretel”, y no sólo se utilizaban para producir relatos que representaran y justificaran las circunstancias de la época. La pobreza, el hambre y la necesidad de sobrevivir son circunstancias reales que inspiraron la creación de estos cuentos. La literatura funciona como solución, como válvula de escape, ya que ofrece una posibilidad, en algunos casos, un final feliz.

Lo que rescato de las circunstancias en las que surgen estos cuentos es, más bien, que el motivo mismo, más allá de su origen, sigue ofreciendo la posibilidad de seguirse contando, recopilando, reescribiendo, adaptando y leyendo. Asimismo, esto implica que la carga simbólica del relato, así como su significado cambie de versión a versión. Es muy poco probable que se contara o se cuente todavía con la misma intención que se contaba hace tres siglos. Los cuentos se hacen otros, en forma y fondo, es decir, cuando se inscriben en otro sistema o recuperan ciertos fragmentos para un nuevo relato, las producciones culturales no cambian sólo estructuralmente, sino que también se modifica su significado. El ejemplo de lo anterior es la adaptación moral en los cuentos de los Grimm o Perrault, en comparación a los cuentos mexicanos, ese tipo de adaptación ha quedado atrás, ahora se trata de contar una historia, recurrir a un ejercicio creativo por medio de la utilización y recuperación de relatos anteriores, dando una forma nueva y, por ende, también literaria, dejando atrás, en la mayoría de los casos, la censura o la perspectiva pedagógica.

Así, cada una de las versiones de los niños abandonados desemboca en tramas distintas, en significados diferentes y todas parten del mismo sitio: los padres deciden abandonar a sus hijos porque no pueden cuidar de ellos, ya sea para que mueran en el bosque o para que sobrevivan por sí solos. A partir de ahí se va tejiendo una historia nueva para cada cuento, cada una presenta otras estructuras narrativas, añade y suprime partes que en otra versión fueron determinantes y esto sucede por las posibilidades mismas tanto de la literatura como de la reescritura y se puede entender por medio de la intertextualidad. Con respecto al enfoque intertextual, es fundamental ver estos cuatro cuentos como textos, como tejidos que se anclan de ciertos elementos, que son los que tienen en común. La relación no sólo es entre ellos, sino con todos los relatos existentes que abordan la situación de los hijos abandonados y la manera en la que lo transforman. Pero al verlos como tejidos, no están limitados sólo a esos elementos, pueden integrar otros que le son completamente ajenos a

su estructura. Hay que recordar que los textos forman parte del sistema y éste es abierto, las conexiones son infinitas.

Los límites que plantea la intertextualidad tienen que ver precisamente con los alcances de los mismos textos, no con sus lugares de origen o la lengua en la que surgieron. No hay que olvidar tampoco que la repetición y reutilización de ciertos rasgos es lo que permite que la red de textos en la que está inserto este motivo se expanda. Los textos que voy a revisar se entretajan a partir de un rasgo en común del que se anclan. Riffaterre llamó conectores a estas figuras que son extraídas de un texto y puestas en otro, creando una especie de puente entre las obras. No sólo se trata de identificar en qué se parece una obra a otra, también hay que ver la manera en la que cambia, lo que sucede una vez que se estableció ese puente.

Una vez señalado lo anterior, es posible acercarnos más a los relatos y hacer una aclaración: por la trama de cada uno, he decidido dividirlos en dos grupos, ya que esto facilitará observar la manera en la que se desarrollan los temas y motivos, así como los procesos de literaturización y los fenómenos intertextuales. Por un lado, están “La bruja y el temazcal” y “El abandonado”, estos dos cuentos se distinguen porque en la narración sólo uno de los hermanos de las historias es abandonado en el bosque o monte. En el primer cuento se trata del hijo más pequeño (en edad y tamaño) de cinco hermanos que, en cuanto se da cuenta que es abandonado por su padre, sigue su camino y se encuentra con una casa llena de comida y animales. La viejita que vive ahí le ofrece casa y techo para siempre. Poco a poco se da cuenta que hay niños que nunca vuelve a ver y descubre que la viejita los engorda y se los come. Cuando ya va a ser cocinado, logra engañar a la señora y la encierra en un temazcal, se lleva toda la comida que puede y huye. En el camino se encuentra a su padre cortando leña y le da la olla con comida que se robó, pero la comida se transforma en monedas de oro, el padre le pide perdón a su hijo por abandonarlo y éste lo perdona. Esta historia es la que se asemeja más al cuento francés de “Pulgarcito”, pero destaca más la utilización del motivo que el parecido en la trama con este último.

En “El abandonado” los padres dejan a los dos hijos, pero cuando logran regresar a casa, de modo que el papá decide llevarse sólo a uno para que no encuentre el camino de regreso. En vez de encontrar una casita como en el otro relato, se sube a un árbol y escucha las historias que una leona cuenta a sus cachorros para que se duerman. Al día siguiente va

a visitar los pueblos de los que habló la leona y ayuda a todas las personas que se encontraban en apuros. En el último pueblo que visita, donde ayuda a una princesa a recuperar la vista, ésta se enamora de él y se comprometen. El joven regresa a su casa para informarle a sus padres y les cuenta todo lo que le pasó. El padre decide subirse al árbol para escuchar a la leona y tener la misma suerte que el hijo, pero ésta se da cuenta de su presencia y se lo come.

El otro grupo de cuentos está conformado por “Los huerfanitos” y “El cuento de los niños perdidos”. Las historias de estos relatos se complican un poco más que los anteriores, incluso se alejan del que considero el hipotexto (“Hansel y Gretel”). En el primero, después de ser abandonados, una niña y un niño caminan por el bosque y se encuentran con una cueva donde hay unos cachorros de león. La niña decide llevárselos y los adoptan como mascotas. Conforme pasaba el tiempo, los hermanos se empiezan a adaptar a la vida en el bosque: construyen una casa y el niño comienza a cazar animales pequeños, pronto mejora sus habilidades y se hace un arco para capturar especies más grandes, siempre con ayuda de los leones. Se hace tan bueno en ello que las pieles de animales abundaban en su casa. Las personas que pasan cerca de ahí comienzan a pensar que los hermanos son ricos. Un día dos hombres intentan asaltar a la hermana, pero al ver a los leones huyen y posteriormente regresan con caballos; aun así, no logran escapar y los leones los matan. Debido a este incidente, el niño decide vender las pieles para que no tengan más problemas, pero cuando va al pueblo, la hija del rey se enamora de él y un día lo convence de no volver con su hermana y quedarse con ella. Poco después le avisa a su hermana que no va a volver y ésta se queda sola en la casa del bosque, más tarde visita el pueblo y se entera que su hermano se va a casar con la princesa, regresa a casa y se mata de tristeza, los leones al verla también se matan.

El último relato es el “Cuento de los niños perdidos”, el más largo de los cuatro y se podría decir que una combinación de elementos de los tres relatos anteriores. En éste, los niños (hermano y hermana) son abandonados en dos ocasiones por sus padres, en la segunda no logran volver a su casa y suben a un árbol, alcanzan a ver una fogata y se dirigen a ella, cuando llegan se encuentran con la casa de una viejita quien les ofrecen techo y comida, los niños aceptan, pero no pueden salir de la casa, los tienen encerrados. Pronto aparece un señor que les explica lo que está sucediendo: los viejitos los están engordando

para comérselos; les dice cómo burlarlos y cuando llega el momento los niños logran que los ancianos mueran quemados.

Después de sobrevivir a ese altercado el señor se vuelve a aparecer y se presenta como San Antonio, les dice a los niños que se queden a vivir ahí y de las cenizas de los viejos hace dos perros que acompañarán a los niños. Pasa el tiempo, se establecen y pronto aparece otro señor que quiere casarse con la hermana, pero ésta le dice que para hacerlo debe matar a su hermano, hacen un plan y encadenan a los perros para que no puedan ayudarlo, pero cuando el hombre y el hermano se encuentran, los perros se liberan, llegan con su amo y matan al prometido. Para entonces el joven ya sabía de los planes que había hecho su hermana con el hombre. Al darse cuenta de esto la muchacha decide ahorcarse antes de que llegara el hermano a confrontarla, y éste se va a otro pueblo a hacer una nueva vida con sus perros, en donde se hospeda se entera que el rey está dando una recompensa a quién mate un águila que habita por ahí, así que la busca y logra matarla pero sólo le quita la lengua y deja el cuerpo tirado, pronto alguien roba el cuerpo del águila y cuando está cobrando la recompensa con el cuerpo, el joven con ayuda de sus perros demuestra que fue él quien la mató mostrando la lengua como prueba. Matan al mentiroso y el cuento termina con la boda del hermano con la hija del rey.

Como podemos ver, los cuentos tienen constantes más allá del abandono. Una de ellas es el anonimato de los personajes principales. En este caso, los nombres no resultan tan relevantes como la manera en la que se conforma la historia. Los personajes pueden ser los mismos u otros, la indefinición crea posibilidades. No obstante, en los cuatro cuentos hay otros elementos en común: estructuras que se conectan y, al mismo tiempo, se reconstruyen. Cuando la historia podría terminar, resulta que todavía hay más: se insertan otros elementos que permiten integrar una nueva aventura que, aunque no corresponda con el motivo de los niños abandonados, sigue alimentándolo.

Está claro que las características tales como las tramas convencionales, el uso de temas relacionados con la tradición oral o la falta de especificidad en la identidad de los personajes son rasgos permanentes del cuento tradicional; sin embargo, insisto, la recursividad de estos elementos no ha limitado o desgastado su utilidad y pertinencia. Esto se puede comprobar en el trabajo de James Taggart (1986). En su artículo “Hansel and Gretel in Spain and México” hace una recolección de varios relatos que están relacionados

con el cuento de los Grimm y es interesante ver que en dicho trabajo no se habla de motivos ni temas y tampoco de intertextualidad, ya que se trata de un proyecto de recolección y comparación, incluso desde el principio la referencia directa es el cuento alemán y desde ahí se abordan las versiones que tuvieron lugar en España y México.

La existencia de este tipo de investigaciones permite tener en cuenta que el motivo de los niños abandonados no termina con la publicación de una antología como *CPM* y que cada región tiene sus propias versiones, como explica también Robert Darnton. Así, el modelo que siguen o transforman las distintas versiones que podemos hallar da cuenta también del significado cultural de cada uno, es decir, cada relato parte del mismo punto y va desplegando una manera de ver el mundo.

A lo largo de estas páginas he insistido en que la posibilidad de cambiar la trama de una historia a una completamente nueva tiene que ver sin duda con los procedimientos de adaptación que permite la literatura, tales como la reescritura. La apropiación de determinados elementos pertenecientes a otro relato no sólo tiene una explicación histórica en la que determinado texto pasa de un conjunto de convenciones a otras, también se puede explicar intertextualmente. Desde este enfoque, recordemos que la reescritura se entiende como una relación hipertextual, esto significa que el proceso de transformación puede implicar una completa reconstrucción del texto previo o un aporte nuevo, lo cual se entiende tanto como una continuación o como una apropiación de éste. Los elementos que permanecen y los nuevos que aparecen dan mucho de qué hablar, ya que “no importa tanto la novedad del motivo sino su intención, la manera como se adapta a un marco narrativo y cómo toma forma en la narración de un cuento” (Darnton, 1987: 65). Al final, como señalé páginas atrás, la reescritura dentro y fuera del plano intertextual es una actividad creadora que permite dar actualidad al motivo y a todo el sistema literario.

Antes de entrar de lleno a las cuestiones intertextuales de los cuentos, quiero rescatar una característica más del motivo de los niños abandonados que desde el principio de este trabajo se presentó como un conflicto: su carácter infantil, que implica, sobre todo, la presencia de un final feliz o aleccionador, el cual se contrapone con la realidad cruel del mundo, que sin duda es más fácil de localizar en los cuentos orales más antiguos o anteriores al siglo XIX. Sin embargo, el sentido infantil de los cuentos populares parece ya un ideal obsoleto, en los cuatro cuentos mexicanos se verá que la mayoría de las acciones

realizadas tienen consecuencias que no se solucionan con la presencia de elementos o personajes “mágicos”; no hay un final feliz como tal, sino un destino o un resultado que no puede reducirse a los calificativos de feliz o triste; bueno o malo, en todo caso, partiendo del motivo, podríamos describirlo como inesperado. ¿Qué sería de nosotros si la literatura siempre nos da lo que estamos esperando?

4.1 Los accesorios del texto, otro diálogo

No podemos olvidar la tradición a la que aluden estas historias, incluso sería contraproducente, ya que por medio de ésta podemos localizar los rasgos intertextuales que las relacionan, de ahí que sea necesario referirme a “Hansel y Gretel” para hablar de estos relatos, el primero no es sólo el antecedente sino también una asimilación de la tradición a la que pertenece; sin embargo, recordemos que no sólo se trata de corresponder o no con el hipotexto, hay alrededor de éste y de sus hipertextos varios aspectos que deben o pueden ser considerados en los vínculos de los textos. Aunque la reescritura es el fenómeno intertextual que permea los cuatro relatos, es necesario también mostrar lo que está alrededor, es por ello que he decidido ocuparme de algunos aspectos que están fuera del texto de manera independiente.

Ya señalaba con las ideas de Genette que las relaciones entre textos no se dan únicamente al interior de éstos. De hecho, generalmente el primer encuentro que tenemos con una obra y que no podemos ignorar es por medio del título de ésta. Desde el nombre de esta antología, *Cuentos Populares Mexicanos*, hay un guiño intertextual que vincula a dicho libro con otras que tienen un título o contenido parecido. “El título no solamente remite a su propio co-texto, sino que en determinados casos puede remitir también a otros títulos y a otros co-textos, desempeñando así una función doble, dado que evoca dos textos a la vez” (Spang en Cayuela, 2000: 38).

Una de las características que Genette resalta del título es su función intertextual con respecto al público lector, por ejemplo, el nombre de una obra puede indicar el contenido general de ésta, así como su forma (odas, sonetos, cuentos, etcétera), lo cual determina también la función architextual, ya que se nombra explícitamente el género de los textos, vinculándolo con otros con los mismos rasgos formales. Esta publicación bien pudo llamarse *Cuentos Mexicanos* o *Cuentos Tradicionales de México*, incluso *Relatos*

Populares Mexicanos, pero la especificidad de su título alude tanto a su contenido como a otras obras con el mismo nombre, el cual, de alguna manera, evoca a todas las antologías de literatura popular que hemos leído antes y apela a nuestra noción de cuento, que forman justamente parte de la tradición literaria y discursiva que no podemos dejar de lado.

Aunque los títulos de cada cuento los trabajaré en su momento como elementos paratextuales relacionados con los textos, en el libro, justo debajo del nombre del cuento viene la lengua y el estado de la República del que provienen. Al tratarse de una antología con trabajos de recopilación y adaptación resulta importante señalar este tipo de datos. Cada relato tiene un origen y al advertirlo al principio es una manera de determinar también en dónde se puede situar la historia. En el motivo de los niños perdidos siempre hay de por medio un bosque o un monte, de modo que el hecho de que aparezca la región a la que pertenecen no es casualidad y es pertinente considerarla también como un elemento paratextual que brinda información acerca del origen del relato.

Asimismo, algo a destacar de las características paratextuales de *CPM* es que desde la portada además del título se atribuye la reescritura y selección a Fabio Morábito, lo cual se puede tomar como el rasgo que le da credibilidad a la obra por la cuestión que ya expuse sobre la importancia y el papel que tiene el antologador en la recopilación: no es lo mismo leer una antología hecha por un investigador o escritor, especializado en la materia, que por un estudiante o alguien ajeno al ámbito literario, lo cual hasta cierto punto forma parte también del proceso de literaturización. Lo mismo podría decirse de las editoriales (Fondo de Cultura Económica y UNAM) y la colección en la que se encuentra el libro (*Clásicos de las obras para niños y jóvenes*), así como otras partes que no menciono aquí como el índice, la bibliografía o las ilustraciones, ya que pretendo dar prioridad a los cuentos de los niños perdidos. No obstante, todos éstos son elementos cuyas relaciones paratextuales, de una u otra manera, determinan el texto y, en ese sentido, se alejan de dicho objetivo.

Al interior del libro, otro detalle que rodea a los cuentos es el prólogo. Para Genette, “la parte más importante, quizás, de las funciones del prefacio original consiste en una interpretación del texto por el autor, o si se prefiere, en una declaración de intención” (2001: 187). Así sucede con el prólogo de *CPM*, Morábito cuenta cómo fue el proceso de elaboración de la antología, desde la selección hasta la reconstrucción de los textos, también externa su postura sobre la relación entre los cuentos populares y la literatura

infantil y lo que él considera que es un cuento en contraposición a otras producciones orales, como los mitos. Con esto podemos confirmar que los elementos periféricos de una obra literaria pertenecen a otro nivel de referencias intertextuales, cuya finalidad es dar explicaciones, introducir o situar en determinado contexto, en otras palabras, introducir o presentar un tema. Al establecer vínculos con otros textos por medio de estos elementos se crean expectativas. De nuevo, Genette advierte que “el paratexto no es más que un auxiliar, un accesorio del texto” (2001: 354).

Aun así, la función de éstos no se limita a lo paratextual. El prólogo, por ejemplo, también puede tener referencias metatextuales, ya que es un comentario autorreferencial acerca de la obra sin que se tenga que mencionar o aclarar que se está hablando de ella. Este fenómeno establece la trascendencia del texto desde otro punto, ya que se trata de una relación más crítica que literaria. De hecho, esta tesis, así como el trabajo de Taggart al que me referí antes, son el ejemplo perfecto de una relación metatextual, ya que se habla del texto desde una postura crítica. El artículo establece un vínculo con los cuentos por medio de comentarios que hace de éstos. Hablar de ellos, estudiarlos, es también una manera de darles continuidad y de establecer relaciones con ellos.

En otras palabras, aunque se trata de textos de distinta naturaleza y objetivos, tanto el artículo mencionado, como la recopilación de Fabio Morábito abordan el motivo literario de los niños perdidos de manera parcial, se centran en regiones específicas y a partir de ahí seleccionan los relatos que consideran más pertinentes para hablar de ellos y, de cierto modo, seguir dándoles voz. Más que una metodología académica, esto puede entenderse también como un fenómeno intertextual, específicamente metatextual: los textos seleccionados se van entrelazando sin descartar la posibilidad de que existan, aparezcan o se añadan otros. No obstante, como advertía en el capítulo anterior, los fenómenos metatextuales son los que menos aparecen en los cuentos a analizar, tal vez debido a las características que distinguen a estos cuentos, como la brevedad y la falta de detalles.

En este sentido, se puede notar que las relaciones paratextuales y metatextuales son las que más vinculadas están con las cuestiones de la recepción, es por ello que decidí abordarlas aparte del análisis de los relatos; sin embargo, como advertía, la paratextualidad volverá a presentarse en los títulos de cada cuento. En tres de éstos, el título hace referencia semántica al o los personajes principales de la historia, no por sus nombres, sino por su

circunstancia: “niños perdidos”, “abandonado” y “huerfanitos”, de modo que en estos casos el título está en función del motivo principal del relato, incluso, como veremos, está relacionado con los demás temas que se presentan en la historia, como la pobreza. El cuento restante, “La bruja y el temazcal”, se centra en la antagonista y el elemento clave del cuento con el que el niño salvó su vida, de modo que la relación paratextual en este caso es mucho menor no sólo en relación con la propia historia, también con el resto de los cuentos de los niños perdidos, ya que recordemos que esta relación se da con la obra que nombra y con las que se relaciona.

4.2 Dos cuentos y un motivo: Cómo volver a casa sin morir en el intento

Los cuentos de este grupo están más apegados al programa narrativo tanto de “Hansel y Gretel” (“La bruja y el temazcal”), como de “Pulgarcito” (“El abandonado”). Como decía líneas arriba, con respecto al título es importante señalar que, a diferencia de otros cuentos, en el primero de este conjunto el nombre del relato se centra en otro personaje distinto a los protagonistas, lo cual no resulta contraproducente para el cuento o para su recepción, pero sí rompe con la correspondencia título-motivo. Asimismo, en una nota al pie se señala que el nombre original de esta narración es “Los cinco hijos”, dicha aclaración también podría representar una relación del título anterior con el nuevo, así como otras dos explicaciones al pie que aparecerán en este texto. Esta relación se puede entender también como paratextual, ya que se presenta en los elementos externos del cuento, pero en cierta medida lo determina su lectura.

El cambio en el título, que parece tan simple, no es otra cosa que un procedimiento en primer lugar de reescritura; ésta es, además, la única vez que se nos advertirá de un cambio de este tipo, lo cual al momento de comenzar a leer el relato hace recordar que se trata de una obra que pasó por un proceso de modificación y de literaturización, ya que resulta más atractiva la frase “La bruja y el temazcal” que “Los cinco hijos” y, al mismo tiempo, genera otro tipo de expectativas en términos paratextuales. Además, este relato es el que más se parece a la historia francesa de “Pulgarcito” ya que el protagonista es un niño de talla pequeña con otros cuatro hermanos, quien además de salvarse a sí mismo, salva a su familia de la pobreza.

En cambio, en el relato “El abandonado” el título se relaciona semánticamente con el motivo de los niños perdidos. De antemano sabemos que lo van a abandonar, pero es hasta que comenzamos el cuento cuando nos enteramos que no se trata sólo de un hijo sino de dos. ¿Entonces por qué “el abandonado” y no “los abandonados”? aquí hay otra estrategia paratextual, el título funciona como un guiño o un adelanto de lo que va a pasar en la historia, no se trata sólo de establecer como título una referencia directa con los personajes principales, sino que ésta corresponda también con la trama en general.

En el inicio de ambos cuentos nos encontramos sin rodeos con la razón del abandono. En “La bruja ...” se presenta a un hombre preocupado por no poder alimentar a sus hijos a pesar de trabajar todo el día cortando leña, por lo que decide dejar al más chico en el bosque para que alguien lo encuentre y lo cuide. Un día lo lleva al bosque con la supuesta intención de cazar conejos, le pide que entre a una cueva y salga hasta que le avise, pero el niño se queda esperando. Toda esta secuencia puede entenderse como el principio del relato. Tanto éste como los demás inicios de cada cuento comenzaran con la causa y la consumación del abandono, así como las impresiones de los personajes sobre la situación que se presenta.

En “El abandonado”, el cuento comienza así: “En el seno de una familia humilde había dos muchachos a quienes sus padres despreciaban”, como si la causa principal del abandono fuera el desprecio de los padres y, en segundo lugar, la falta de alimento; no se trata, como en los otros relatos, de que los padres decidan dejarlos porque no pueden alimentarlos, los abandonan porque los aborrecen. Esta figura de los padres desnaturalizados, aunque no parezca, es muy común en la tradición popular y en este relato, específicamente en el inicio de éste también hay cierta influencia de la reescritura, que es la que permite que los estereotipos se vayan transformando (o en este caso, corrompiendo) de una versión a otra. En esta historia los niños escuchan los planes de sus padres y se guardan unas limas para dejar la cáscara en el camino y poder regresar; en vez de asombrarse, los padres se enojan y no entienden cómo lo lograron, así que al día siguiente el padre deja sólo a uno de los hermanos en el monte con el argumento de que era más sencillo dejarlos por separado. Hasta esta escena se podría considerar el comienzo de este cuento.

Como podemos ver, las historias son distintas en muchos puntos; sin embargo, ambas mantienen una coherencia temática, lo que las conecta es el abandono y la causa de

éste: la falta de comida. En este sentido, las reacciones de los personajes se van modificando de un cuento a otro: en el primero el padre está afligido por dejar a su hijo, mientras que los otros padres se molestan cuando sus hijos logran volver a casa. Ambas actitudes son interesantes: con el padre preocupado parece que la solución del abandono es algo casi lógico o común, ya que considera dejarlo a su suerte como una opción muy viable. En el caso contrario, los padres del otro cuento deciden abandonarlos porque no los quieren y, sobre todo, para no tener que compartir la poca comida que tienen.

A pesar de estas diferencias los dos relatos siguen estando atravesados por el mismo motivo y los mismos temas: el hambre y la pobreza. Los cambios de actitud de los papás con respecto a la situación dejan ver que no es necesario que las acciones o reacciones relacionadas con un motivo aparezcan al pie de la letra en el hipotexto o de la tradición moral en general, incluso estas reacciones resultan ser congruentes, ya que tienen que ver con el desenlace de cada historia, como si todas las partes del cuento, a pesar de aparecer a partir de la adaptación, se correspondieran perfectamente entre ellas.

Ahora bien, el desarrollo de ambas historias puede entenderse tras el abandono, ya que es la parte en la que los niños tienen que enfrentarse con los peligros que representa el bosque, es decir, tienen que encontrar la manera de sobrevivir o, si es el caso, hallar el camino de regreso a casa. Lo interesante de esta parte de los cuentos es que varias veces se podría establecer un suceso como el final, lo que permite confirmar que el mismo elemento puede reutilizarse no sólo generando nuevas historias, sino también integrando sucesos distintos a los que plantea el modelo precedente. En otras palabras, en distintas secuencias del mismo cuento el relato podría terminar, pero generalmente surge otra situación que hace que la historia siga por otro camino, sobre todo en el caso de “El abandonado” y en el segundo grupo de relatos que revisaré más adelante.

Con respecto a “La bruja...” el niño, al darse cuenta de que su papá se había ido, intenta buscarlo y encuentra una casa con otros niños y animales, se queda ahí debido a que hay comida de sobra para todos y puede jugar con los demás. La anciana que lo recibe le dice que lo estaba esperando y que comiera porque seguramente tenía mucha hambre. Pensando en la situación de abandono, hambruna y pobreza es curioso que la señora diga esto y además que la casa esté llena de niños. Esto hace pensar, en primer lugar, que el niño de esta historia no es el único al que han abandonado, los demás niños tal vez también

fueron dejados en el bosque debido a la situación precarias en la que se vive, por lo que podemos entender el abandono infantil como una práctica común no sólo de los cuentos. Pareciera que todos estos niños dejados dieran con el mismo lugar, como si la casa de la anciana fuera el punto de reunión determinado para los abandonados en el imaginario cultural.

Sin embargo, el protagonista de “La bruja...” se da cuenta que hay niños que no vuelve a ver después, por lo que descubre que la señora los hace barbacoa en la olla grande (el temazcal) que tiene en la casa, la cual notó cuando llegó ahí y creyó que se usaba para que los niños se bañaran. Como mencioné al inicio de este apartado, tanto la palabra barbacoa como temazcal traen notas al pie que aclaran el significado de éstas, lo cual no tiene que ver con el texto sino con la recepción de éste. Al ser una publicación de difusión, es posible que estos términos resulten desconocidos para algunos lectores, por ejemplo, extranjeros, lo cual de igual manera se entiende como una referencia paratextual que intertextualmente también tiene que ver con los procedimientos de adaptación, ya que ambos términos corresponden con el contexto cultural de México, al contrario de otros elementos como la casa de jengibre que aparece en “Hansel y Gretel”, por ejemplo.

Otra constante en esta historia es la recurrencia de los adultos a mentir a los niños: primero, el padre con el engaño de la caza y la cueva y, después, la viejita con la comida, la supuesta hospitalidad y el temazcal. Se entiende que el padre le miente al hijo porque lo va a dejar, pero la pregunta que queda en el aire es: ¿por qué si la señora tenía tanta comida no se alimentaba de ella, por qué prefería comerse a los niños que su propia comida? Al igual que otros personajes de la tradición oral, la bruja que come niños cuando se pierden o se portan mal pertenece a la tradición oral y su presencia no está justificada sólo por el hecho de que los niños estén perdidos en el bosque, es decir, la bruja no es un personaje obligatorio del motivo de los niños abandonados, pero sí es un elemento que puede integrarse a este último, ya que estos cuentos no se guían por una lógica que explique o justifique la aparición de determinado personaje en el relato.

Con respecto a la presencia de la bruja caníbal también existe la posibilidad de que los niños, sin saberlo, se estuvieran comiendo entre ellos con la comida que les preparaba. Cualquiera de los dos escenarios está presente desde el hipotexto, de modo que la bruja o la anciana es una figura recurrente de la literatura popular y del motivo de los niños

abandonados que interactúa con los otros cuentos en los que aparece, pero nunca es obligatoria, como vemos en este par de relatos, ni siquiera la presencia de dos hermanos es necesaria para que el motivo opere.

Así, en el cuento de “La bruja...” un día la viejita le dijo al niño que era el momento de que se bañara y comenzó a preparar el temazcal. Cuando empezó a salir vapor el niño aprovechó para empujar a la señora en el agua con las piedras y la encerró. Tomó una olla y la llenó de comida mientras la vieja se ahogaba adentro del temazcal y se alejó con un burro que llevaba la olla. Como explicaba, el cuento bien pudo terminar aquí: el niño vence a la bruja caníbal y huye con una olla llena de comida y un burro; sin embargo, la historia toma un camino que concuerda perfectamente con la noción de final feliz proveniente del cuento de hadas, que además parece funcionar como una especie de narración cíclica, en la que los sucesos del principio se conectan con los del final.

De este modo, un desenlace prototípico implica la presencia de una relación architextual, en la que hay una correspondencia con las características elementales que presenta el cuento popular como género infantil o de hadas: el final feliz. Hay que tener en cuenta que la estructura de estos relatos suele exigir la presencia de un final (moralmente) feliz que concuerde con los sucesos acaecidos en el relato; sin embargo, los mismos rasgos del texto permiten omitirlo, ampliarlo o modificarlo. La architextualidad se puede entender también desde el concepto de sistema, ya que las partes del cuento sean nuevas o no pertenecen a una red de ideas (o ideales) previas pertenecientes a la tradición y a la noción de cuento infantil que interactúan entre ellas, en donde, además, el final feliz es el que suele corresponder más entre éstas; sin embargo, no es la única que va a aparecer.

Antes de terminar con estas dos historias, falta revisar qué sucede después del abandono de sólo uno de los hermanos de “El abandonado”, en ésta, al no tener cómo regresar a su casa el niño decide subir a un árbol para estar más seguro y pasar ahí la noche. Pronto llega una leona con dos cachorros, quienes le piden a su mamá que les cuente “algo” y ésta les dice que cerca de ahí hay una ciudad donde no hay agua, y para que haya se debe levantar una piedra brillante donde corre un río y conducir el agua para que llegue a todos. Los cachorros piden otras dos historias y tienen el mismo formato que la primera: en otra ciudad vive un enfermo que nadie ha podido curar, y para hacerlo hay que sacar un animal que está debajo de su cama y le está chupando la sangre y, en la última, en otra ciudad hay

tres princesas, pero una de ellas es ciega de nacimiento y para curarla hay que lanzarle siete semillas de lima cuando termine de bañarse.

La presencia de estos tres relatos al interior del cuento es un fenómeno bastante particular que no aparece en ninguno de las otras tres historias estudiadas en esta investigación. En primer lugar, conlleva la aparición de un segundo narrador: la leona, aunque son historias muy breves que no pasan de un párrafo contienen todos los elementos para ser entendidos como (mini)relatos. La relación que guardan con la historia principal es fundamental, ya que sin la presencia de éstos la historia no podría ocurrir del modo en el que se nos presenta y, aun así, el relato sigue operando a partir del motivo del abandono, ya que el resto del cuento sigue correspondiendo con la estructura narrativa del hipotexto, así como con el rasgo que mencionaba de final feliz, el cual pertenece al architexto, que sería el cuento infantil.

Del mismo modo, el antropomorfismo del animal es una característica de este género, que también remite a los rasgos de lo maravilloso, entendido como la presencia de “leyes que sustituyen y funcionan en algunas ocasiones al margen de las leyes de la realidad empírica” (Marchese, 1993: 253). Como señalaba en capítulos anteriores, las características de la literatura tradicional e infantil no se limitan a aparecer en obras del mismo género, sino que pueden ser retomadas por otros que se consideran completamente ajenos a éstos. Al ser todas referencias literarias pertenecientes al sistema, pueden ser retomadas desde distintos lugares de éste.

Cada vez que los cachorros piden una historia la madre les contesta: “no porque alguien nos está escuchando” esta repetición puede entenderse como una marca de oralidad que va más allá del tono coloquial o familiar que tienen la mayoría de los diálogos en estos cuentos y se puede entender como una relación architextual, porque los cuentos populares suelen estar llenos de estas frases repetitivas que crean una especie de ritmo en el relato, sobre todo cuando se cuentan de manera oral. De esta manera, un rasgo que distingue a estos cuentos es la repetición no sólo de frases como la anterior, sino de elementos o secuencias narrativas como en el caso de “El abandonado”, en donde el abandono ocurre dos veces, pero el resultado nunca es el mismo. Aunque sabemos que estos cuentos se caracterizan por estar repletos de fórmulas y estereotipos, la manera en que se desarrollan

siempre es diferente, es decir, cuando en un relato una situación se repite las consecuencias de éste nunca serán las mismas.

Así, el muchacho escucha todo y espera el amanecer para ubicar las ciudades de las que había hablado la leona, va a las dos primeras ciudades y resuelve los problemas de las personas, al llegar al pueblo de las princesas y ofrecer su ayuda para curar a la hija ciega, el rey lo amenaza de muerte si no logra sanarla, pero todo sale bien y la hija comienza a ver. En agradecimiento, el rey le ofrece la mano de su hija y le dice que vuelva a su casa para traer a sus padres a la boda. A este joven no le bastó ser abandonado por su padre y separado de su hermano, ahora también es amenazado de muerte. Si la princesa no hubiera sanado, el final hubiera sido distinto, lo cual implica que la amenaza en este caso funciona como un componente de tensión, una estrategia narrativa, al igual que la frase de la leona, “no porque alguien nos está escuchando”, en la que se entiende que sabía o sospechaba que el niño estaba en el árbol y en cualquier momento podía subir a comérselo.

Tanto la amenaza, como el posible conocimiento de la leona sobre la presencia del niño le añaden intriga al relato, de modo que estas dos situaciones pueden entenderse como elementos literaturizadores, que funcionan más allá de la presencia del motivo y con las que la vida de los personajes se pone (nuevamente) en riesgo, la supervivencia, en los dos cuentos, se convierte en el tema principal. En “La bruja...” cuando el niño va a ser cocinado también hay una situación de tensión, incluso dicha parte podría ser el clímax del cuento, ya que esta narración es mucho más lineal y breve que las demás, por lo que es más fácil identificar la parte más crítica de ésta. En este sentido, el hecho de que las historias presenten o no varias situaciones de intriga o de cualquier otro tipo ajenas a la versión más conocida permite confirmar la pertinencia y capacidad de los textos para desarrollar nuevas historias a partir de los rasgos prototípicos del cuento popular.

Con respecto al desenlace de estas dos historias, como adelantaba, en ambas se retoma la cuestión de los padres, en “La bruja...” después de llevar un rato caminando el niño reconoce los ruidos que hace su padre al cortar leña y al verlo el papá se emociona mucho, mientras que el hijo pequeño le entrega la olla en la que metió la comida, pero en vez de alimentos hay monedas de oro. Asimismo, el padre se disculpa con su hijo por haberlo abandonado. Como refería, esta historia es por mucho la más sencilla de las cuatro, ya que casi no “complica” la trama y se apega mucho al hipotexto de los niños

abandonados. Por ello, se puede decir que se trata de un final prototípicamente feliz: la bruja mala muere, el niño regresa con su familia, su padre se arrepiente y, además, tienen monedas de oro después de ser pobres mucho tiempo.

En “El abandonado” el protagonista regresa a casa con sus padres para decirles que se va a casar y les cuenta cómo ocurrió todo; sin embargo, su padre siente mucha envidia de la suerte de su hijo y sube al árbol donde se escondió su hijo para escuchar las historias de la leona y la escena es exactamente la misma: los cachorros piden una historia y ésta contesta que no porque alguien los está escuchando, pero también les pregunta si tienen hambre a lo que contestan que sí, la leona voltea hacia arriba y dice: “Esperen, voy a bajar algo de comer...”. Se puede intuir que el padre fue devorado. Como expuse, estos dos cuentos se desarrollan de manera distinta; pero ambos conservan una cohesión narrativa hasta el final.

Generalmente, las historias populares siguen la lógica de personaje bueno equivale a final feliz, mientras que el personaje malo implica un final trágico o triste. En cada caso sucede así. El padre afligido vuelve a ver a su hijo y el padre envidioso muere, los protagonistas son recompensados por ser los buenos (léase los héroes y/o víctimas que resuelven determinado conflicto). Asimismo, la frase de la leona al final de la historia es un cierre que nuevamente vuelve a generar intriga en la historia, principalmente porque la escena del árbol y los cachorros ya había sucedido antes, así que lo que se esperaría es que sucediera de la misma manera; sin embargo, hay un giro. Tanto este tipo de actos como las repeticiones se pueden explicar desde la noción de tejido, en donde fragmentos de la trama, desde pasajes completos, hasta simples frases se pueden colocar en otra parte de la misma historia, como si hubiera un procedimiento intratextual, en el que se retoma lo que está al interior del texto para conformar el resto del relato.

Como he señalado, con respecto a las relaciones architextuales de este par de cuentos, el motivo del abandono se complementa con otro tipo de temas al final de la historia. Al inicio era evidente la presencia de la pobreza y el hambre como los temas que permeaban la historia. En el final, se presentan los temas opuestos, como la muerte, el dinero o la fortuna, en el caso de la boda. Nociones que de igual manera corresponden con la idea del final feliz: la riqueza o las bodas son circunstancias que se perciben culturalmente como positivas, al contrario de la muerte, que se entiende como algo malo

incluso como algo tabú, así como el canibalismo a la mitad de una de las historias. Tal vez por eso no se señala explícitamente que el padre o la bruja mueren en la historia de “El abandonado” y se deja a la imaginación, por decirlo así.

No obstante, la manera en la que se tratan estos temas no es suficiente para poder decir que se corresponde con el moralismo de la temprana literatura infantil o el moralismo decimonónico. Como veremos en el siguiente par de cuentos, la muerte y el abandono parecen representar situaciones dignas de un final, no sé si feliz, pero sí acertado en términos literarios, que al igual que este primer grupo de relatos cumple con la función de un final literario, que conmueve y asombra, y va más allá de la función aleccionadora con la que cargan los relatos populares o la literatura infantil con la que suelen ser vinculadas estas historias.

4.3 Otros dos cuentos y el mismo motivo: no todo es abandono

En los cuentos de este grupo, al igual que los dos anteriores, los títulos anticipan ciertas partes de las narraciones. En el primer cuento, “Los huerfanitos”, hace referencia a la orfandad de los protagonistas, cuya madre muere por una enfermedad, según se indica en las primeras líneas del cuento, por lo que el padre vuelve a casarse con el objetivo de que su nueva pareja le ayude a cuidar a sus hijos; sin embargo, esto no sucede ya que la madrastra los desprecia y no quiere darles de comer de lo poco que tienen, por lo que le pide al padre que los abandone en el monte y así lo hace. De igual modo, toda esta secuencia, incluso la presencia de la madrastra, así como su caracterización (la mujer mala que no quiere a sus hijastros por ser fruto del matrimonio anterior) coincide con el inicio del hipotexto alemán.

Asimismo, en “El cuento de los niños perdidos” parece que el título no concuerda semánticamente con el motivo, ya que no es lo mismo perderse que ser abandonado. Sin embargo, hay que aclarar que en esta historia nos encontramos con unos padres que planean abandonar a su hijo e hija, debido a que no pueden alimentarlos, pero la niña escucha sus planes y prepara ceniza para marcar el camino que los guíe de regreso después de que sus padres la dejan junto con su hermano en el bosque, todo sale bien y encuentran el camino para volver. Posteriormente a su regreso los padres vuelven a abandonarlos, esta vez más lejos. La niña lleva flores para marcar el camino, pero no le alcanzan, de este modo los hermanos se pierden. Al igual que en la estructura de los dos primeros cuentos, las

repeticiones de secuencias nunca se ejecutan de la misma manera, de modo que, a pesar de la reinsertión de un fragmento anterior, el cuento sigue un nuevo curso.

En “El cuento de los niños perdidos” el título opera de diferente manera al de los anteriores, ya que por medio de la frase “El cuento de” se hace referencia al género de la narración, como sucede en el título de la antología a la que pertenece. Esta situación, como expliqué con la paratextualidad es completamente válida incluso necesaria para guiar la lectura; sin embargo, como también señalé anteriormente, el nombre de los relatos generalmente está relacionado con elementos del cuento, de modo que este relato pudo llamarse “Los niños perdidos”. La presencia de la frase que la precede puede parecer inocente, pero también marca una diferencia con respecto a los otros cuentos y, de hecho, es el que más se aleja del hipotexto. El título del cuento se retoma al final de la historia, pero eso lo explicaré cuando llegué al desenlace de esta historia.

Al leer la historia se puede comprobar que sí es distinto con respecto a la estructura narrativa de los anteriores, así como en su extensión, se amplía tanto que llega un momento en el que no se habla más de niños sino de jóvenes o muchachos. En realidad, en ninguno de los cuentos se especifica la edad de los personajes, pero tal vez debido a la influencia del hipotexto siempre se piensa que se trata de niños pequeños.

Asimismo, en este par de cuentos hay un rasgo muy interesante: la presencia de animales de compañía en la historia. En el caso de “Los huerfanitos” se trata de dos leones cachorros que la hermana roba de una cueva en la que se refugia con su hermano justo después del abandono de sus padres, los cuales crecen junto con los niños y les facilitan la vida en el bosque, en donde se establecen y comienzan una nueva vida. En el otro relato aparecen dos perros que de igual manera ayudarán a los niños, pero en circunstancias completamente distintas de “Los huerfanitos”. La diferencia entre una historia y otra a pesar de los elementos en común una vez más confirma que no están definidas todas las vertientes que un motivo puede tomar.

Con los relatos pasados y en el par que ahora reviso se puede confirmar que una misma estructura puede estar atravesada por un número indeterminado de situaciones, e incluso dichas situaciones pueden repetirse de un cuento a otro a pesar de no estar presentes en el original. Las correspondencias entre estos cuatro cuentos entendidos en esta investigación como posibles hipertextos de “Hansel y Gretel” y, en menor medida, de

“Pulgarcito”, también permiten emanciparlos de éstos últimos, es decir, se puede hablar únicamente de las relaciones que hay entre los cuatro cuentos a partir del motivo, sin hacer referencia al hipotexto alemán, como si entre ellos cuatro establecieran un minisistema o un nuevo modelo para el motivo de los niños abandonados.

En la historia de “El cuento de los niños perdidos” después del segundo abandono, los hermanos suben a un árbol para pasar la noche y desde las alturas ven un fogón, siguen el camino y llegan a una casa acogedora con comida lista, pronto aparecen los dueños de ésta y los niños se esconden. De nuevo aparece una casa a mitad del bosque en la que viven un par de ancianos que les ofrecen comida y techo. A diferencia del cuento de “El abandonado” aquí son dos viejos que encierran a los niños para engordarlos y después comérselos, pero los niños no lo saben y creen que se trata de una pareja muy amable hasta que se les aparece un señor “de aspecto bondadoso” (210). Este señor les explica la situación en la que se encuentran y lo que tienen que hacer para salir de ella: engañar a los ancianos con una cola de rata cuando les pidan que saquen los dedos para ver cuánto han engordado, así lo hacen pero pronto la niña pierde la cola de rata y debe mostrarle sus dedos a los viejos, quienes se dan cuenta que sí han engordado.

La presencia de este señor es bastante ajena al motivo de los niños perdidos, su único objetivo es ayudarlos diciéndoles exactamente lo que deben hacer para no convertirse en la comida de los ancianos. A diferencia de los otros relatos, estos niños no se dan cuenta de la situación en la que están y tampoco saben cómo salir de ella, el sujeto misterioso es quien les explica lo que está sucediendo, como si fuera una especie de hada madrina que viene a rescatarlos. Las escenas siguientes corresponden con las historias de “El abandonado” o incluso “Pulgarcito” en donde el protagonista se enfrenta a la bruja provocando que ésta caiga en la olla donde él iba a ser cocinado, de igual manera, en el “Cuento de los niños...” los hermanos, siguiendo las instrucciones del hombre que se les aparece, empujan a los viejos al agua hirviendo y mueren inmediatamente.

El papel del señor puede relacionarse un poco con el de la leona de uno de los cuentos anteriores, en donde ésta le dice al niño lo que debe hacer para solucionar una serie de problemas, de manera que su inserción en el cuento es lo que provoca que la historia pueda continuar. Incluso la misma estructura de los cuentos es la que permite que se

integren nuevos y tan variados personajes: la leona, el santo, los leones y, más adelante, los perros.

Volviendo a “Los huefanitos”, los personajes principales se establecen en el bosque: mientras el niño se dedica a cazar animales con la ayuda de los leones, a quienes nombran Los Llanos, la hermana se queda en la casa. De tantos animales capturados empiezan a juntar muchas pieles, las cuales llamaban la atención de las personas que pasaban, lo cual provocó que los intentaran asaltar dos veces los mismos ladrones, quienes la primera vez salen corriendo al ver a los leones y la segunda mueren despedazados por éstos. Al ver su vida y la de su hermana en riesgo, el hermano decide ir al pueblo a vender las pieles que tenía. Cuando está en el pueblo, la hija del rey se enamora del joven y le pide que deje a su hermana y se quede con ella para que después se convierta él en rey, según este relato no sólo lo convence con sus palabras, también con “besos y caricias” (442). El joven cede y después de un tiempo de ir y venir de su casa al pueblo para visitar a la princesa le dice a su hermana que ya no va a regresar y la deja sola con los leones. Esta escena tiene tintes muy dramáticos, por decirlo de alguna manera, ya que en la narración se describen brevemente los sentimientos de la muchacha, quien se siente traicionada por su hermano y sabe que en realidad se va para estar con una mujer.

La intriga y la tensión en este relato se abordan de otra manera, ya que las circunstancias más extremas se presentan con la llegada de los ladrones en dos ocasiones, pero en ambas los leones facilitan la solución y en realidad toda la vida de los personajes a lo largo de la primera parte del relato. Cuando el hermano baja al pueblo ya se presenta otra situación ajena al motivo: el amor (o el deseo) planteado como una especie de triángulo (no tan) amoroso entre los hermanos y la hija del rey, quien al final resulta la elegida por el hermano. En este cuento hubo dos abandonos, el primero realizado por los padres y el segundo por el hermano, pero ahora el abandono no viene acompañado del instinto de supervivencia que rodea al motivo sino, al contrario, del suicidio. Después de que el joven se va, ella se pone muy triste y visita al pueblo, llegando se entera de que su hermano será el futuro rey de éste, al saberlo regresa a su casa y al día siguiente se mata. Al verla muerta, los leones también mueren de tristeza.

La separación de los hermanos en este caso no se entiende como en los otros cuentos, ya que esta vez fue decisión de uno de ellos, tal vez eso lo hace aún más trágico. El

relato termina con la muerte de la hermana y los leones, pero igualmente resulta curioso que no haya finalizado con la boda del hermano o una escena más tradicional como en los otros dos cuentos que revisé, en los que se sigue el programa narrativo del final feliz y la trama en la que los personajes regresan al sitio en el que empezó el relato. Éste empieza con un abandono y termina con la muerte de tres de sus personajes principales y la boda de uno de ellos. El cuento podría seguir con la vida del hermano de recién casado, pero la muerte resulta, a mi parecer, un final definitivamente más digno porque no busca satisfacer los ideales moralizantes de la tradición infantil, léase pedagógica que busca alejar a los niños lectores de las escenas fuertes, lo cual no limita su relación architextual con el cuento popular. Y no se trata de entender este desenlace como una especie de “rebeldía”, sino de asimilarlo como una de las posibilidades que ofrece la estructura del mismo relato.

En este sentido, “El cuento de los niños perdidos” lleva todavía más lejos el motivo de los niños abandonados. La segunda parte de esta historia comienza con la presentación del señor misterioso que ayuda a los niños a salvarse de los viejos caníbales, quien resulta ser San Antonio. El santo les pide que saquen los cuerpos de los ancianos para quemarlos y juntar las cenizas, de éstas hace un par de perros para que cuiden a los niños: Napoleón y Quebrantafierro, asimismo, les deja la casa de los viejos para que vivan ahí. Durante la primera parte de estos dos relatos es evidente que una de las causas del abandono es la falta de comida. El hambre es lo que hace a los niños entrar en la casa de los ancianos sin permiso, pero cuando ésta deja de ser una preocupación, es cuando los demás problemas empiezan.

Éste es el único cuento de los cuatro revisados que integra un elemento religioso a la historia, lo que posiblemente tenga que ver con el contexto histórico del origen del cuento, que pudo surgir como herramienta de evangelización; sin embargo, el relato con todo y santo funciona del mismo modo que los anteriores, en donde aparece un personaje secundario que ayuda a los protagonistas a llegar, aunque sea momentáneamente, a un estado de tranquilidad en el que dejan de temer por sus vidas, sólo que éste trae una carga simbólica mucho más específica que en los otros.

Después de que se establecen cada hermano toma las obligaciones características de su género según la mayoría de los cuentos populares: el niño se dedica a sembrar la tierra y la niña a las tareas de la casa. Para este momento se señala que ya no son niños sino jóvenes

y como había mencionado, impresiona que el relato llegara tan lejos cuando pudo terminar con la escena en la que san Antonio se presenta y les obsequia los perros. La nueva vida de estos personajes ya no se relaciona directamente con el motivo y mucho menos con el hipotexto. Se podría decir que la última parte se trata completamente de otro cuento.

No obstante, hay situaciones que se dieron en ambos relatos, el primero de ellos, la presencia de los perros y los leones, y el segundo la llegada de un sujeto ajeno a los hermanos que intenta conquistar (o conquista) a uno de ellos, en “El cuento de los niños...” es a la hermana, quien un día conoce a un hombre y después de un tiempo éste quiere casarse con ella, pero la joven considera que su hermano no va a estar de acuerdo así que le pide a su pretendiente que lo mate para que puedan casarse, el hombre acepta y juntos elaboran un plan para que el hermano no pueda ser ayudado por los perros que lo acompañan a todos lados. En este tipo de relatos, desde el hipotexto, los personajes principales suelen ser entendidos como “los buenos”, sin embargo, en estos dos últimos cuentos, por lo menos uno de los protagonistas muestra su lado “malo”. En “Los huerfanitos” el joven deja a su hermana por una mujer, y en la otra narración la muchacha manda a matar a su hermano para poder comprometerse.

Al inicio de este trabajo mencioné que una de las características universales de los cuentos populares es la poca presencia de heroínas o mujeres protagonistas. En los cuentos que he analizado también sucede así, aunque hay una alternancia en los hermanos (hombre y mujer), el personaje femenino suele quedar siempre en segundo plano y el final que le corresponde nunca es afortunado, ya sean personajes buenas o malas. Sin embargo, aunque esa es la constante, hoy en día no hay ningún impedimento para que los cuentos populares se reescriban con mujeres protagonistas, un ejemplo relativamente reciente de ello es la obra de Angela Carter, quien como mencioné anteriormente en varias recopilaciones se ha dedicado a reescribir las historias de los personajes femeninos de los cuentos de hadas.

Con respecto al análisis intertextual, únicamente por medio de la hipertextualidad he podido describir cómo los textos, partiendo de un punto en común, son capaces de extenderse y renovarse sin dejar de ser válidos en términos literarios, ya que el cuento continúa funcionando, es decir, como en toda reescritura, a pesar de la (basta) acumulación de situaciones ajenas al motivo, éste y los otros tres cuentos siguen teniendo coherencia y las modificaciones resultan igual de pertinentes, ya que definitivamente logran provocar

algo que va más allá de la asociación con el motivo. Lo cual únicamente puede explicarse en términos literarios, en las que el modelo tradicional ya no tiene molde y, aun así, todas las partes del cuento forman parte del sistema cultural que, en mayor o menor medida, influye en todos los textos.

Siguiendo con el resto de “El cuento de los niños...”, el muchacho y el pretendiente de la hermana se encuentran y este último le anuncia que va a matarlo, el hermano le pide que le deje gritar dos veces y lo hace para llamar a los perros que dejó en su casa a petición de su hermana, los animales lo escuchan y se liberan de las cadenas que les puso ella, cuando llegan, despedazan al hombre y el muchacho al verlos nota las cadenas, de este modo se da cuenta de que todo era un plan para matarlo.

Cuando llega a su casa, su hermana se había ahorcado cuando vio que los perros se liberaron, sabía que su hermano se iba a enterar de todo, éste la enterró y se fue de la casa con los perros. A diferencia de “Los huerfanitos” el cuento no termina aquí, en este caso sí se cuenta qué fue del muchacho después de la muerte de su hermana, lo cual, como refería hace unas líneas, podría ser un cuento independiente o ajeno al de los niños cuyos padres los abandonaron; sin embargo, es la misma narración. Recordemos que los textos pueden surpimir o añadir elementos y secuencias nuevas, el valor literario del relato también se deja ver en estas modificaciones. Para no hacer más larga esta historia de lo que ya es, el joven se entera de que el rey pide la cabeza de un águila que se come a la gente a cambio de una recompensa, inmediatamente la busca y con ayuda de los perros la logra matar, pero sólo corta la lengua y deja la cabeza tirada en el bosque, alguien más la encuentra y se la lleva al rey, el hermano lo descubre y hace que uno de sus perros haga un alboroto en el palacio para que lo sigan y enfrente de todos demuestre que él fue quien mató al águila. Todo sucede de acuerdo con su plan, el rey lo felicita y le ofrece la mano de su hija, posteriormente, se convierte en el rey. El cuento termina con la frase: “Esto fue lo que ocurrió con el muchacho y la muchacha que se perdieron en el bosque” (217).

Dejé al último “El cuento de los niños perdidos” no sólo por su extensión sino porque creo que es el relato que mejor expone la manera en la que funcionan las posibilidades de los textos literarios. Como se acaba de ver, llega un momento en la narración en la que todos los elementos que giraban en torno al motivo en el que he estado trabajando, incluso el motivo mismo, desaparecen; no obstante, al final se vuelve a retomar

todo con la última oración del cuento, en la que se vuelve al principio y con la que nos vemos obligados a pensar en el inicio, como si el cuento terminara donde empezó. Si se entiende este relato como parte de una red de textos, es más fácil comprender que ninguna de las partes del cuento está aislada, siempre hay un personaje, una frase, hasta una palabra que creará una conexión con lo anterior.

El diálogo que existe entre estas cuatro narraciones es más que evidente; sin embargo, se suele dejar de lado la vigencia que provoca dicho diálogo. Los elementos nuevos y las modificaciones que presentaba cada cuento con respecto del hipotexto e incluso entre los hipertextos definitivamente son determinantes en la manera en la que se leen los cuentos. Es cierto que cada uno de ellos es independiente del otro y no hay una jerarquía que indique cuál es el mejor o el más acertado, pero los elementos que los unen hacen también que funcionen como un todo, como un sistema. A partir del orden en el que revisé los relatos, del más simple al más complejo, también se puede decir que cada uno de ellos demuestra que ninguno de los cuentos está completamente terminado, siempre puede suceder algo más o siempre se espera que suceda algo más.

Los primeros dos cuentos acaban en el regreso a casa de los niños y la muerte de los personajes malvados, en los otros dos, los protagonistas terminan casados y del mismo modo, los malos mueren. Definitivamente hay un esquema o un programa narrativo que se repite en los cuatro relatos, el cual corresponde con los ideales del cuento infantil o con las tramas típicas del cuento popular, pero a pesar de ello, no podemos decir que se trate de la misma historia. Todos están atravesados por situaciones parecidas empezando por el motivo, pero la manera en la que se desarrollan es siempre distinta. Asimismo, pude observar que, aunque el motivo está relacionado con temas específicos como el hambre, la pobreza y la supervivencia, también se puede unir con otros como la muerte, los celos o la envidia. La aparición de uno o varios temas no depende de la presencia de otros temas o motivos, así, el hecho de que se trate de un cuento popular tampoco garantiza que el final vaya a ser feliz.

Como describí líneas arriba, después de revisar los cuentos, parece ser que éstos nunca están terminados por completo, el punto final es sólo una formalidad. No sólo la literatura popular ofrece la oportunidad de recontar y reconstruir un cuento o un texto literario, esta característica está desde el acto más básico de comunicación, que al igual que

la literatura, necesita vincularse con otros elementos para poder generar otras ideas. Lo nuevo o lo original se construye desde lo ajeno y lo pasado y habrá un vínculo y un diálogo permanente entre uno y otro. La prueba de ello es el hecho de que haya podido referirme en estas páginas a través de estos cuatro cuentos mexicanos al cuento de “Hansel y Gretel” y “Pulgarcito”.

Las relaciones que hay entre unos y otros van más allá de las diferencias lingüísticas y geográficas que hay entre ellos. Se trata, más bien, del sistema en el que interactúan. A pesar de estar relacionados temáticamente, los cuatro cuentos parecen ser más que simples hipertextos, funcionan como piezas completamente nuevas y distintas desde el contexto histórico y cultural hasta el sistema de valores que transmiten, lo cual desde una perspectiva conservadora puede entenderse como la “pérdida de la tradición”. Lo que sucede en realidad es que la manera en la que un relato le da continuidad al otro no se puede entender desde ese punto de vista tradicional, sino desde un punto de vista sistemático, léase intertextual, en el que las todas las partes de las narraciones están atravesadas entre ellas. Ahora la continuidad puede verse como una intersección.

Por último, lo literario no sólo se va a encontrar o describir a partir de los rasgos del cuento o de la trama, ni con sus parecidos y diferencias con respecto al género al que pertenecen. La literatura también se produce desde los quiebres y los cambios, cada una de las modificaciones que los cuentos presentan se pueden entender como marcas que van alimentando tanto al sistema como al valor literario de los cuentos, ya que van generando correspondencias con los textos anteriores.

Es cierto que los elementos en común con otras obras remiten a lo literario de un texto, pero las situaciones inéditas integradas al modelo también lo hacen. Asimismo, la publicación de esta antología y todo el proceso de reescritura y adaptación al que se sometieron los cuentos orales es parte de la literaturización, ya que no se puede ignorar el hecho de que las transformaciones formales del relato influyeron en la consolidación y difusión de los cuentos, cuestiones que también están relacionadas con la operación del sistema literario.

5. Consideraciones finales

Durante la elaboración de este trabajo llegué a pensar que iba a ser difícil hablar y analizar un conjunto de cuentos que carecen de un punto de apoyo fundamental en casi todas las obras literarias: el autor o el origen; sin embargo, referirme a estos cuentos desde la perspectiva de su (re)escritor, Fabio Morábito, hubiera sido traicionar a los relatos, y remitirme a las versiones transcritas hubiera resultado un análisis distinto al que aquí presento. Abordar una obra de esta naturaleza parecía a ratos una labor compleja, pero considero que los resultados han sido satisfactorios; asimismo, la reflexión sigue abierta y quedan más dudas y problemáticas que respuestas.

Tres años después de su publicación (2014), *Cuentos Populares Mexicanos* va por su segunda edición, con 25 cuentos más, ojalá que entre éstos haya alguno que trate sobre un par de hermanos abandonados. Estos relatos nuevos seguramente pasaron por el mismo proceso que los de la primera edición, el cual describí a lo largo de las primeras páginas de este trabajo. Ambas ediciones de alguna manera corroboran ciertas cuestiones que abordé con respecto al sistema literario y los procedimientos de (re)escritura, ya que demuestran que la literatura y todos los actos que se mueven en torno a ella nunca se terminan.

Evidentemente, me refiero a prácticas como la adaptación y la reescritura, que son las actividades fundamentales para conformar esta antología. Desde el principio de la investigación fue necesario plantear nociones y características básicas de términos tan elementales, pero no por ello menores, como la antología o la reescritura. Pocas veces se considera que estos últimos pueden estar relacionados, de manera que describir la recopilación y la adaptación como prácticas legítimas de la literatura y, sobre todo, de la literatura popular, fue la manera más pertinente de empezar esta investigación, porque permitió comprender, a grandes rasgos, los límites y los alcances de la literatura popular desde las distintas perspectivas que abordé aquí.

Desde el inicio advertí la distinción no sólo entre literatura oral y escrita, sino también entre la tradición oral y la literaria, ya que, en parte, las recopilaciones de esta última han provocado que se diluya lo oral con lo popular, es decir, lo oral adaptado a la escritura. A lo largo de estas páginas expuse que es relativamente común “confundir” lo oral con lo popular y relacionarlo con lo literario. No es que haya una confusión como tal, se trata más bien de una omisión, se habla de rescate y recopilación pero no de adaptación,

que es la actividad principal de esta labor; repensar la literatura popular por medio de esta práctica permite comprender de otra manera el modo en el que están estructurados estos relatos, ya que es por medio de la antología, entendida como una obra puramente escrita, que se alinean las producciones orales con otro modelo distinto al que surgieron. Asimismo, debo señalar lo poco atractivo que hubiera sido denominar a estas narraciones como “cuentos adaptados”.

En otras palabras, este trabajo sugiere que la literatura popular, es decir, las producciones orales que fueron transformadas y adaptadas a un modelo y formato escrito pueden ser abordadas desde la adaptación y desde la reescritura. No se puede olvidar que los cuentos populares forman parte de la literatura y tienen origen en la tradición oral, pero ya no forman parte de ésta, de ahí que ahora sean llamados populares y no orales. El adjetivo “popular” remite únicamente a su origen (el pueblo, en contraposición al autor, sujeto individual) y se puede decir que es sólo una formalidad que lo distingue de los cuentos no populares lo cual, de una manera u otra, influye en la lectura y trascendencia del texto: lo popular suele tener una carga muy específica que se ha ido conformando desde la aparición de la primera recopilación de estos relatos, los cuales conforme pasaba el tiempo se fueron dividiendo en leyendas, mitos y cuentos, categorías impuestas también por la tradición literaria escrita.

Una de las implicaciones de la adaptación antológica es justamente la creación del concepto o del modelo del cuento popular, incluso de literatura popular. En otras palabras, las antologías ayudaron a conformar los márgenes estilísticos de lo que hoy conocemos como cuento popular, el cual, según expuse, dio origen a otros géneros como el cuento de hadas e incluso el cuento moderno. El traspaso del cuento oral a lo escrito desembocó en la aparición de distintos géneros que hoy se nos hacen completamente comunes, rara vez nos preguntamos cómo llegaron ahí. Con ello se confirma que el objetivo de una publicación de este tipo no es precisamente el rescate de las producciones orales, sino la transformación de éstas a los términos de la escritura y también de la literatura.

Esta situación se suele entender desde la academia como una pérdida para las culturas que producen dichas producciones ya que se pierden elementos como la voz y los gestos o el ritual que implica contar un relato, pero no considero que sea del todo cierto, ya que este planteamiento da por hecho que la versión oral y la escrita son la misma, pero

también se deja de lado el valor que se le debe dar a la reescritura, la adaptación, e incluso la traducción. Tanto las tradiciones como los procedimientos literarios de ambas producciones (oral y escrita/reescrita) van tras el mismo objetivo: la creación verbal, pero en distintos planos. La oralidad seguirá existiendo a pesar de la necesidad de la escritura de conservarla. No obstante, esta conservación debe entenderse también como algo relativo, ya que como planteé a lo largo de estas páginas, la escritura no es capaz de limitar los alcances o las continuaciones de un texto, el punto final es una mera formalidad. Esto queda demostrado en los cuentos de los niños abandonados tanto de esta compilación como todos los que existen en el mundo; aquí hay que reiterar que aunque la versión alemana es la más famosa, no es la primera ni la última. Todos los relatos relacionados con este motivo están conectados, y esa conexión es la que permite que se sigan contando y, además, esto sólo puede explicarse por medio de actos de derivación literaria.

Así, el proceso que engloba a todas estas pequeñas prácticas es la literaturización. No es que haya una sola manera de convertir un texto cualquiera a uno literario, hay de por medio varios procedimientos que lo hacen literario, pero considero que esto es posible debido a la capacidad que tienen los textos de armarse y desarmarse para dar lugar a otros textos igualmente literarios. En este sentido, se confirma que todos los actos mencionados como derivativos (adaptación, reescritura, traducción) son procedimientos de creación literaria, que hasta el día de hoy y en relación con la tradición, también suelen estar vinculados con el papel que juega el autor en estas producciones, es decir, aunque las obras se denominan oficialmente como populares, desde el inicio hay detrás un autor, que es el encargado de éstos, de modo que lo popular de los cuentos remite sólo a su origen, pero el crédito va directamente al reescritor/recopilador.

Es evidente que la labor del recopilador es fundamental, ya que es el que se encarga de traspasar los relatos de manera que “las pérdidas” durante la transición sean mínimas. No obstante, su papel se confunde por completo con la del autor. Esto es completamente válido y se puede entender mejor desde una perspectiva tradicional, en la que el texto suele verse como un elemento que depende por completo de su autor; sin embargo, la noción de sistema también permite separar a unos de otros, sin suprimir por completo la relación que hay entre éstos.

No es que los parámetros de la tradición vayan desapareciendo, sino que se van ampliando, un ejemplo pueden ser justamente los rasgos que cada género literario suele presentar: éstos se pueden describir pero no prescribir, y esto se vio en los cuatro relatos revisados. En la antología también se pudo comprobar que las reglas son un requisito opcional, que ningún género está completamente establecido y que ninguna obra está terminada. Hay demasiadas ideas cuestionables que giran en torno a la idea de la reescritura; la parodia, por ejemplo, es otro tipo de reescritura y se suele creer que todas las parodias tienen un sentido cómico; asimismo, tampoco las adaptaciones buscan posicionarse como una versión mejor a la anterior, ambas son maneras de dar continuidad a un texto. También hay que recordar que reescritura tampoco significa “mejoramiento”, no se trata de una jerarquización, sino de una continuación. Por otra parte, también se podría decir que no hay un solo tipo de reescritura, cada caso corresponde con los objetivos de la creación de la obra, pero todas tienen en común la relación de continuidad que mantienen con la obra de la que provienen.

Se comprobó que la literatura popular cuenta con ciertos elementos y programas narrativos que aparecen en otros relatos. Los elementos que los vinculan se encuentran dentro de una red de correspondencias que es capaz de unir el relato más antiguo con el más actual. Encontramos en los cuentos populares características que hemos visto en otros cuentos y, sin embargo, éstos nunca son completamente iguales. Aquí también tiene una participación importante el contexto, ya que no es lo mismo contar, adaptar o (re)escribir una historia el día de hoy en México, que dentro de 30 años en Alemania. Para darle continuidad a un relato hay que hacerlo vigente, y esa vigencia depende de la adaptación, se trata de la (muy antigua) necesidad de darle una forma nueva a lo que ya se conoce, establecer relaciones entre lo de antes y lo de ahora.

De este modo, al considerar los distintos procesos de adaptación como la base de las antologías de cuentos populares y/o de literatura popular, es también necesario dejar de considerar la tradición (la que niega o minimiza el valor de las obras derivativas) como la protagonista de estas producciones. Así, dentro y fuera de esta investigación, es más sencillo comprender los relatos como unidades completas y autónomas, sin dejar de tener en cuenta que provienen de otras narraciones. De hecho, siguiendo esa línea, se puede decir que toda la literatura proviene de otra.

Un ejemplo de ello es justamente otro relato que aparece en *Cuentos Populares Mexicanos*, llamado “Doña Tucha” de origen yucateco, el cual está relacionado temáticamente con el “Ejemplo VII” de *El Conde Lucanor* (Fernández de Alba. 2015), que narra la historia de doña Truhana, que a su vez está vinculado con del cuento “La lechera” de Esopo, que fue reescrito de igual manera por Félix María Samaniego en el siglo XVIII. Los primeros dos cuentos se relacionan a través de la moraleja más que por la trama, pero es interesante plantear la relación, y como en cada región, en cada época aparece una versión nueva, adecuada al contexto en el que surge, así como la relevancia que tuvo el papel de las antologías en estas versiones. De entre todas las implicaciones que se pueden sacar de la relación entre estos relatos, rescato que adaptar y reescribir tanto en lo oral como en lo escrito son prácticas necesarias; asimismo, la tradición ya no es la única razón por la que estos cuentos son relevantes para la literatura, de aquí surge la importancia de entender a esta última como un sistema, y la necesidad de explicarla desde la perspectiva intertextual.

La intertextualidad, en esta investigación, ayudó a comprender la relevancia de los procedimientos de adaptación; asimismo, desde la aparición de esta perspectiva teórica, los panoramas literario y artístico se cuartearon y se convirtieron en una red en la que todos los textos están relacionados por lo menos con otro texto (entendiendo éste en un sentido mucho más amplio). Ahora la adaptación y la reescritura y la literatura en general son comprendidas a través de esa red textual (independientemente de la importancia que decidamos darle a los sujetos, autor y lector, que participan en ésta). Los cuentos populares, como textos, se relacionan con otras obras de distintas maneras, lo que les permite seguir presentes y vigentes en el sistema y red literarios.

Pero no hay que confundirse, la intertextualidad no sólo es reescritura; sin embargo, la reescritura siempre tiene carácter intertextual, ya que, a diferencia de otros casos intertextuales, ésta implica tanto una apropiación como un remplazo de otro texto, en donde la obra reescrita altera el fondo y forma de una obra sin alejarse de ella o reemplazarla, sino que convive con ésta. La transformación implica continuidad, no evolución o degradación. Asimismo, la jerarquía en literatura no se tiene que repensar, como en el caso de la reescritura y de la relación popular-literario, se tiene que suprimir. La intertextualidad y la sistematización de la literatura ayudan a comprender que no es del todo cierto que ciertas

obras que son mejores que otras, o que el texto anterior, por antiguo, es mejor que el moderno o que el escrito es mejor que el oral, simplemente porque este último no corresponde con los criterios del pasado. Lo cual suele suceder más veces de las que se podría pensar.

También debo señalar la manera en la que el concepto de intertextualidad se fue moviendo de autor a autor. Como si desde Mijaíl Bajtín hasta Jonathan Culler se fuera reescribiendo la intertextualidad, cada uno de ellos retomó las ideas de los otros para adaptarlas a sus propios términos y problemáticas. Literariamente esto también sucede en el análisis intertextual, ya que éste suele estar dedicado al autor y las obras o los autores con los que se relaciona su obra, o bien, las referencias a las que puede aludir el lector a través de su intertexto. Tanto desde el punto de vista del lector como del autor existe la premisa de que las referencias determinan la manera en la que se va a leer el texto. Es importante reconocer que la intertextualidad, la gran mayoría de las veces, gira en torno al autor/lector y su relación con las obras referidas. En este sentido, queda aquí una línea de investigación abierta, en la que se puede revisar la manera en que el sujeto lector se relaciona con el texto por medio de su horizonte de expectativas, o bien, su intertexto.

Con respecto a mi investigación, dicho análisis no funcionó del todo para explicar los cuentos populares, sobre todo con respecto a la parte del autor. En este caso, decidí dejar de lado las cuestiones relacionadas con el autor y el lector debido al potencial intertextual que ofrecían los cuentos con los que trabajé. Asimismo, considero que aún se puede trabajar la manera en la que se fue modificando el motivo, de modo que se rastree el motivo y se dé cuenta de cómo de la versión conocida más antigua se llegó a la última de la que hablé, “El cuento de los niños perdidos”, que contiene elementos imposibles de imaginar en la anterior o en la primera versión sin tener que establecer una comparación entre los relatos.

También considero que el análisis abordado de esta manera, sin versiones anteriores o referencias al autor resulta pertinente también. Y es que casi todos los elementos que contienen las narraciones de los niños abandonados se encuentran insertos en la cultura occidental tanto oral como escrita, las referencias casi se presentaban solas, no hizo falta remitirme a fuentes precisas ni tampoco hablar sobre los manuscritos o versiones anteriores que tuvo que utilizar Fabio Morábito para la reelaboración de los cuentos. Asimismo, no

considerar la figura del autor como parte de este análisis fue una tarea relativamente sencilla y necesaria, en gran parte gracias a la intertextualidad y al concepto de sistema, los cuales permitieron abordar los relatos como unidades textuales capaces de reelaborarse y renovarse a partir de determinadas partículas, lo cual es una gran manera de asimilar las narraciones populares como parte importante de la literatura, no únicamente de un sector.

A lo largo de estas páginas expresé mi inconformidad con respecto a la relación que existe desde hace algunos siglos de la literatura popular con la infantil. Aunque la literatura para niños ha crecido exponencialmente en los últimos años, tanto en público como en calidad, considero que los cuentos populares todavía no gozan de ese prestigio y no precisamente por el carácter infantil, sino por el popular, léase informal y, por ende, menor. *Cuentos Populares Mexicanos*, por ejemplo, bien pudo publicarse en otra colección que no fuera para niños. No por ello menosprecio el valor de esta publicación, la cual considero una joya de la literatura actual y es importante que esté dirigida para el gran público, adulto e infantil, como se indica en el prólogo. Una de las reflexiones que busco plantear indirectamente con este trabajo es que la literatura popular se puede analizar y trabajar no sólo desde la perspectiva de los estudios literarios que tratan la literatura infantil, la primera prueba es la recopilación y los procesos que implica, pero también se puede llevar al plano teórico y de esta manera darle más continuidad, realizando, en términos de Genette, un acto metatextual. Este trabajo es, por lo tanto, un aporte al análisis teórico de las producciones literarias populares.

Desafortunadamente, no se puede abordar todo en un solo espacio, por lo que fue necesario enfocarme a un fenómeno en específico; sin embargo, hay otros 121 cuentos que vale la pena leer y trabajar, como en el caso de “Doña Tucha” o de Pedro de Urdemales y también los que se añadieron en la segunda edición. Todos los relatos contienen elementos que de una u otra manera dan cuenta del diálogo que mantiene viva a la literatura, comprobando que ésta se renueva y regenera constantemente, como si fuera un organismo vivo. Aquí también queda un espacio para pensar en la reapropiación de los relatos por parte del público, lo cual aunque tal vez no tenga registro, da cuenta también de estos procedimientos que dan vigencia.

Para concluir, es importante reiterar cómo cada una de las versiones analizadas funciona por sí sola, es decir, se puede hablar de cada cuento por separado, ninguno

depende de alguna otra versión y esa independencia proviene también de su valor literario; lo que sí parece imposible es no referirse en algún punto al motivo de los niños perdidos, ya sea desde la versión más conocida, como lo hice yo, o desde otro sitio igual de relevante. La literatura es un sistema, y como tal, permite que sus obras se relacionen, dialoguen e incluso se contradigan. Toda esta interacción da lugar a nuevas lecturas y, por ende, a nuevos textos. Esto no quiere decir que la capacidad de la literatura de producir o contar nuevas historias es limitada, es más bien una especie de (re)encuentro entre lo pasado y lo actual, lo local y lo extranjero. No es que “no haya nada nuevo bajo el sol” en términos literarios, sino que todo cambia y todo se adapta. El abandono de niños es un acto y un motivo milenario y aun así, ninguno es igual que otro.

6. Bibliografía

- Agudelo, Ana María (2006). “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura” en *Lingüística y literatura* No. 49. pp. 135-152.
Recuperado de:
http://www.redalyc.org/pdf/4765/Resumenes/Resumen_476548927009_1.pdf
- Aína, Manuel Pablo (2012). *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Álvarez, Gabriela Fernanda (2011). *Los relatos de tradición oral y la problemática de su descontextualización y re-significación en el contexto escolar*, tesis de maestría. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de:
http://www.uam.mx/cdi/pdf/publicaciones/lengua_indigena/tesis_alvarez.pdf
- Bajtín, Mijaíl (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barrada, Adil (2007). “Intertextualidad y traducción: la alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español” en *TONOS* No. 13. s.p.
Recuperado de:
<http://www.tonosdigital.es/ojstest/index.php/tonos/article/view/101/86>
- Barrera, Jazmina y Redacción (2014). “Las distintas blancanieves” en *Tierra Adentro*.
Recuperado de: <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/las-distintas-blancanieves/>
- Barros Del Villar, Javier (2016). “Difícil no quedar atónito tras leer este cuento: El diluvio totonaco” en *Más de MX*. Recuperado de: <http://masdemx.com/2016/07/el-diluvio-totonaco-quiza-la-mas-siniestra-version-de-este-mito-universal/>
- Barthes, Roland (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1980). *S/Z*, México: Siglo XXI.

- Bellorín, Briceño Brenda (2015). *De lo universal a lo global: nuevas formas de folklore en los álbumes para niños*, tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_311617/bvbb1de1.pdf
- Benjamín, Walter (2010). *Ensayos escogidos* (selecc. H. A. Murena). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bluhm, Lothar (2014). “‘Ponemos este libro en manos benevolentes’. Fundamentos de investigación de los Cuentos infantiles y del hogar” en Hernández, Isabel y Llamas Miriam (coords.). *Los hermanos Grimm en contexto: reescritura e interpretación*. Madrid: Síntesis. pp. 19-34.
- Bosch, Roig Gloria (2014) “Del cuento popular a la narración global. Una aproximación intertextual e intermedial a los cuentos de los hermanos Grimm” en Hernández, Isabel y Llamas Miriam (coords.), *Los hermanos Grimm en contexto: reescritura e interpretación*. Madrid: Síntesis. pp. 249-258.
- Braga, Riera Jorge (2011) “¿Traducción, adaptación o versión? Maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática” en *Estudios de traducción*. Vol. I pp. 59-72. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/36477/35324>
- Briggs, L. Charles (1993), “Metadiscursive practices and scholarly authority in folklorists” en *The Journal of American Folklore* Vol. 106 No. 422, pp. 387-434. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/541905?seq=1#page_scan_tab_contents
- Calsamiglia H. y Tusón A. (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Calvino, Ítalo (2000). *Cuentos populares italianos*. Madrid: Siruela.
- _____ (1995). *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona:

Tusquets.

Candido, Antonio (2005). *Iniciación a la literatura brasileña (resumen para principiantes)*.

México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cayuela, Anne (2000). “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro” en *Criticón* No. 79. pp. 37-46. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_039.pdf

Colombres, Adolfo (1998). “Oralidad y literatura oral” en *Oralidad, lengua, identidad y memoria en América*, No. 9. pp. 15-21. Recuperado de: http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_09_15-21-oralidad-y-literatura-oral.pdf

Cornejo-Polar, Antonio (1989). “Los sistemas literarios como categorías históricas.

Elementos para una discusión latinoamericana” en *Revista de Crítica*

Lationamericana 15(29), pp. 19-25.

Cuevas, León Leticia (2011). *La intertextualidad como configuradora del tono en la poética de Jaime Gil de Biedma*, tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México.

Culler, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

_____ (1989). “La literaturidad” en Angenot M. Et al. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, pp. 36-49.

_____ (1976). “Presupposition and intertextuality” en *Comparative Literature*, Vol. 91 No. 5, pp. 1380-1396.

Darnton, Robert (1987). *La gran matanza de gatos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Díaz, Viana Luis (2009). “Memoria y oralidad: la documentación de los recuerdos” en *Revista Patrimonio Cultural de España* No. 1. pp. 205-233. Recuperado de: http://digital.csic.es/bitstream/10261/24552/1/Revista_Patrimonio_2009.pdf

- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández de Alba, Luz (2015). “Vuelven los cuentos populares” en *Revista de Literaturas Populares* Año XV No. 2, pp. 454-460.
- Frenk, Margit (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, Hans-Georg. (1993). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- _____ (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Georgíeva, Níkleva Dimitrinka (2008). “La oposición oral/escrito: consideraciones terminológicas, históricas y pedagógicas” en *Lengua y literatura* Vol. 20 pp. 211-227 Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/19886>
- Glowinski, Michal (1993). “Los géneros literarios” en Angenot M. et al. *Teoría literaria*, México: Siglo XXI, pp. 93-109.
- González, Ochoa César (2008). “La literatura como sistema” en *Acta Poética* 29 (2) Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM pp. 277-309. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/268/269>
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. España, Tusquets Editores.
- Gutiérrez, Estupiñan Raquel (1994). “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento” en *Signa* No. 3 pp. 139-156. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc2592>
- Herrera, Arciénega José Luis (2011). “El sistema literario mexiquense” en *La colmena* No. 72 pp. 7-15. Recuperado de:

http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_72/Aguijon/El_sistema_literario_mexiquense.pdf

Horner, Botaya Dolores (2014). *Canto y silencio: el cuerpo y lo femenino en la reescritura del cuento de hadas. Dialogo entre The Bloody Chamber de Angela Carter y Las Infantas de Lina Meruane*, tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.

Jauss, Hans-Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

Jímenez, Sánchez Liliana (2015). *Dialogismo o intertextualidad en dos versiones de la leyenda de los soles: Códice Chimalpopoca, según Primo Feliciano, y La Historia de los mexicanos por sus pinturas, de Rafael Tena*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

Joosen, Vanessa (2010). “Back to Ölenberg: An intertextual dialogue between fairy-tale retellings and the sociohistorical study of the Grimm tales” en *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tales Studies*, Vol. 24. No. 1 pp. 99-115. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/41389029>.

Kristeva, Julia (2001). *Semiótica I*, Madrid: Fundamentos.

Lampis, Mirko (2016). “Sobre la noción de texto artístico”. *Signa* No. 25 pp 685-694.

Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5476791.pdf>

López de Abiada, José Manuel (1998). “De cánones literarios y antologías poéticas: Reflexiones sobre la última antología consultada” en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 3 pp. 655-661.

Lotman M. Iuri (1993). “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” en *Escritos*, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* No. 9 pp. 15-20.

Llovet, Enrique (1998). “Adaptaciones teatrales” en *Boletín informativo para la Fundación*

Juan March No. 180 pp. 3-16.

Marengo, Sandoval Diana (2008). *Intertextualidad: aproximaciones al análisis del discurso* tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.

Martínez-Falero, Luis (2013). “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura” *Signa*. No. 22 pp. 481-496. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh5b1>

Mendoza, Fillola Antonio (2008). “El cuento y sus aportaciones al intertexto del lector” en *Cuentos y leyendas de España y Portugal = Contos e lendas de Espanha e Portugal: I Seminario Internacional* (coord. Enrique Barcia Mendo), pp. 129-140
Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cuento-y-sus-aportaciones-al-intertexto-del-lector--0/html/1ac78633-5d22-4a5d-b117-70d0b8b2edb0_3.html

(2001.) *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Meschonnic, Henri (2009). “¿Qué entiende usted por oralidad?” en Perus, Cointet y Françoise Elizabeth, *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Morábito, Fabio (2014). *Cuentos Populares Mexicanos*, México: Fondo de Cultura Económica; Universidad Nacional Autónoma de México.

Navarro, Desiderio (1997). (selecc. y trad.) *Intertextualité treinta años después*. La Habana: UNEAC; Casa de las Américas, pp.1-24.

Ngamba, Monique (2009). “Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo” en *TONOS* No. 17, s.p. Recuperado de:

<https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-14-intertextualidadycomparatismo.htm>

Noval, Pedraza Clarybell (2010). “La polifonía y la intertextualidad en producciones textuales infantiles” en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, No. 15 pp. 139-150. Recuperado de: http://revistas.uptc.edu.co/index.php/linguistica_hispanica/article/view/403/403

Olea, Franco (2008). “Horacio Quiroga y el cuento fantástico” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 56 No. 2 pp. 467-487. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/602/60211174005.pdf>

Ong, Walter (1998). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ostria, Mauricio (1998-1999). “Función de la intertextualidad en la obra de Juan José Arreola” en *Homenaje al profesor Ambrosio Rabanales* No. XXXVII pp. 887-897. Recuperado de: <http://www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/viewFile/21495/22791>

Palleiro, María Inés (2016). “Itinerarios narrativos de Pedro Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria” en Funes, Leonardo (coord.) *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*, Buenos Aires: Miño y Dávila. pp. 359-370.

Pedrosa, Manuel José (2010). “¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?” en *Simposio sobre literatura popular, Definición y propuesta de bibliografía básica*. Llevado a Cabo en España pp. 31-38.

Propp, Vladimir (2001). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

_____ (1989) *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón.

Quijano, Mónica (1999). *La importancia de la lectura en la obra de Gabriel Zaid* tesis de

- licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quintana, Docio Francisco (1990). “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica” en *Castilla: Estudios de literatura* No. 15, pp. 169-182.
- Ramírez, Poloche Nancy (2012). “La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima Colombia” en *Revista Científica Guillermo de Ockham*. Vol. 10 No.2 pp. 129-143
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Rodríguez Almodóvar (1989). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito. Los cuentos de tradición oral en España*. Murcia: Universidad de Murcia; Secretariado de Publicaciones.
- Rodríguez, Gutiérrez Borja (2010). “Las razones de una tautología ennoblecida. Entre ‘cuento literario’ y ‘cuento popular’” en *Simposio sobre literatura popular, Definición y propuesta de bibliografía básica*. Llevado a cabo en España pp 70-83.
- Rodríguez-Salas (2003). *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto*, tesis de doctorado. Universidad de Granada.
- Sanzana Inzunza, Isaac (2008). “Inclusión y exclusión: la antología de la polémica”. *Revista Borradores*, VIII-IX, 1851-4383, pp. 1-9.
- Secreto, Cecilia (2013). “Caperucita roja y la reescritura posmoderna: el camino a la anagnórisis” *Cuadernos CILHA* Vol. 14 No. 2 pp. 67-84
- Solá, Parrera Dafne (2006). *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Recuperado de: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/12327>
- Sotomayor, Saéz María Victoria (2005). “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones

- literarias” en *Revista de Educación*, No. Extraordinario, pp. 217-238. Recuperado de:
- www.oei.es/historico/fomentolectura/literatura_sociedad_educacion_sotomayor.pdf
- Taggart M. James (1986). “Hansel and Gretel in Spain and México” in *The Journal of American Folklore* Vol. 99 pp. 360-435.
- Tasende-Grabowski, Mercedes (1994). *Palimpsesto y subversión: Un estudio intertextual de El ruedo ibérico*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Venti, Patricia (2006) “La traducción como reescritura en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik” en *Espéculo* No. 32., s.p. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>
- Villalobos, Iván (2003). “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes” en *Revista de Filosofía* Vol. XLI No. 103 pp. 137-145.
- Zamora, Calvo María Jesús (2002-2003). “El cuento desde su origen hasta su inserción en los tratados de magia” en *Archivum* Vol. 52-53 pp. 551-565
- Zamorano, Miguel Ángel (2007). “El motivo en la ciencia literaria: del formalismo ruso al estructuralismo genético” en *Teatro* No. 21 pp. 31-47.
- Zavala, Lauro (1996). “Elementos para el análisis de la intertextualidad” en *La colmena*, No. 9 pp. 4-15.

Apéndice

LA BRUJA Y EL TEMAZCAL

Éste era un hombre que tenía cinco hijos, todos varones. El hombre estaba afligido porque a pesar de que trabajaba de sol a sol cortando leña en el bosque, lo que obtenía no le alcanzaba para mantener y darles de comer a sus hijos.

Un día llamó al más pequeño y le dijo:

—Necesito que me acompañes al monte a cazar conejos para que comamos. Como eres chiquito, puedes meterte en las cuevas donde se meten los conejos.

En realidad el hombre no pensaba cazar, sino abandonar al niño en el bosque. Esperaba que otras personas lo encontrarán, y al verlo solo, le dieran el sustento que él no podía proporcionarle.

Se encaminaron y al niño le extrañó que el padre no llevara su burro, como acostumbraba cuando iban al monte, pues nunca faltaba leña que recoger en el camino.

—¿Por qué no traes al burro, tata?—le preguntó.

—Porque a donde vamos no hay nada de leña, mi hijo—contestó su padre sin mirarlo.

Después de mucho caminar llegaron a un lugar que el padre juzgó conveniente para llevar a cabo su plan y le ordenó al pequeño:

—Hijo, métete en esa cueva y ve si encuentras algún conejo. No salgas antes de que yo te diga, ¿de acuerdo?

—De acuerdo—dijo el niño confinadamente y, deslizándose por la estrecha abertura de la cueva, se quedó esperando que apareciera algún conejo.

Pasaron los minutos, pasaron las horas y no aparecieron los conejos ni el padre le gritó que saliera. Así que, cansado de esperar, decidió salir del agujero. Una vez afuera llamó a su padre, y como éste no le contestó, comenzó a buscarlo, caminando por las veredas. A pesar de ser pequeño no le tenía miedo al monte, pues había acompañado muchas veces a su padre a cortar leña. Camine y camine, de pronto escuchó varias voces de niños, se dirigió al lugar de donde provenía el bullicio y se topó con una casita muy hermosa. Afuera, en el patio, había un burro, varias gallinas, un puerco y dos guajolotes. Se acercó para ver quién vivía ahí y salió una viejita a su encuentro, que le dijo:

—¡Qué bien que llegaste! Te estaba espetando. Anda, pasa. Has de tener mucha hambre y yo tengo mucha comida. ¡Siéntate, siéntate! Aquí hay más niños con los que podrás jugar y hacer buenos amigos.

El niño miró con atención toda la casa. Había una gran mesa y, sobre la mesa, mucha comida que despedía aromas exquisitos. “Si mi padre y mis hermanos estuvieran aquí—pensó—comerían, por fin, como Dios manda”. Se fijó en una olla muy grande que había en un rincón de la habitación. Le preguntó a la anciana para qué la ocupaba y ella le contestó:

—En esa olla pongo el agua para que se bañen los niños. ¿Ves esa cuevita de piedra que tengo allí?

—Sí.

—Es un temazcal. Ahora se va a bañar uno de los niños, después le tocará a otro, luego a otro más, y así, hasta que llegue tu turno. Te va a encantar, vas a ver.

Pasaron los días. Durante ese lapso el niño se dio cuenta de que los niños que vivían en la casa iban desapareciendo uno tras otro. Una vez que entraban en el temazcal ya no los volvía a ver. Pero como nuevos niños llegaban todo el tiempo, no era fácil percibir esas desapariciones. Comprendió que la vieja no era buena y se dijo: “Esta señora se come a los niños, ¡los cocina en barbacoa! Pero a mí no me va a comer, porque huiré de aquí, buscaré a mi padre y llegaré a mi casa”.

En ese momento, la viejita le dijo al niño que le había llegado el turno de bañarse. Agarró la pesada olla llena de agua y la colocó en la entrada del temazcal.

—¡Pero está fría— se quejó él, luego de poner la mano en el agua!

—Así debe de estar, fría—le dijo la anciana—. Esas piedras que ves ahí, al otro lado del temazcal, están bien calientes, y ahora que les echemos el agua, se llenará todo de vapor. Ya verás cómo se siente delicioso. Vamos, ayúdame a vaciar la olla, que sola no puedo.

Entre los dos inclinaron la pesada olla, y al instante el temazcal se llenó de vapor.

—Ándale, quítate la ropa y métete—dijo la vieja.

Pero el niño no se metió.

—¿Ya te metiste?—Preguntó la anciana que no podía ver debido al vapor tan denso.

Aprovechando la momentánea ceguera de la vieja, el niño le dio un fuerte empujón, la vieja cayó sobre las piedras calientes y empezó a gritar de dolor:

—¡Ahhh! ¡Maldito me quemé toda! ¿Dónde estás, que no te veo?

Pero el niño ya había cerrado el paso del temazcal y la anciana empezó a gritar:

—¡Ábreme, no me dejes aquí, ábreme, que no puedo respirar!

El niño agarró la olla, que estaba vacía, y la llevó afuera, donde estaba el burro. Colocó la olla sobre el lomo del animal y a continuación fue a la cocina. Agarró toda la comida que pudo y la echó a la olla. Mientras tanto, la vieja le imploraba que la dejara salir.

—¡No puedo respirar, me ahogo! ¡Déjame salir!”—gritaba.

Cuando la olla estuvo llena, el niño azotó al burro con una vara y lo guió hacia el monte caminando tras él para que el animal avanzara más rápido, como hacía su padre cuando azuzaba a su burro cargando leña.

Caminó durante mucho tiempo, temeroso de que la anciana lo persiguiera, hasta que, cansado, se sentó sobre el tronco de un árbol caído. Entonces, a lo lejos, escuchó un ruido que hace un hacha al cortar leña. Se levantó y caminó en dirección a ese ruido que le era familiar, porque había pasado toda su infancia escuchándolo. Cuando llegó al sitio de donde provenían los hachazos no pudo dar crédito a sus ojos. El que estaba cortando leña era su padre.

—¡Tata!, ¡tata! —gritó.

El hombre giró la cabeza, lo vio e, incrédulo, dejó caer el hacha y abrió los brazos para recibir a su pequeño que corría hacia él.

—¡Mí hijo! ¡Mí pequeño! —exclamó y, estrechándolo con furia, lo llenó de besos.

—¡Mira, tata, mira! Traje esta olla llena de comida para que coman tú y mis cuatro hermanos y ya no tengan hambre.

—¿Y dónde lo conseguiste, hijo?

—En la casa de la bruja. La encerré en el temazcal y me vine para el monte con su burro.

El padre, enormemente conmovido y con un gran pesar en su alma por las palabras de su hijo, recibió la olla que el niño generosamente le entregaba. Pero mayor fue su sorpresa al mirar que la olla estaba llena de monedas de oro; no pudo contener las lágrimas y llorando amargamente abrazó al niño pidiéndole que lo perdonara por haberlo abandonado a su suerte.

EL ABANDONADO

En el seno de una familia humilde había dos muchachos a quienes sus padres despreciaban. La cosa empeoró cuando empezó a escasear el alimento. Una noche, mientras los muchachos dormían, los padres planearon abandonarlos en el monte. No se dieron cuenta de que sus hijos estaban despiertos, atentos a lo que decían. Cuando fueron a acostarse, los dos hermanos agarraron unas limas y cortaron la cáscara en pequeños trozos, que uno de ellos se guardó en los bolsillos. Al día siguiente, mientras caminaban en el monte de atrás de su padre, fueron dejando las cáscaras a prudente distancia una de otra. Cuando habían recorrido un buen trecho, su padre les dijo que lo esperaran y se adentró en la maleza. Los hermanos esperaron un rato y luego tomaron el camino de regreso, siguiendo las cáscaras de lima en el suelo. Llegaron a su casa cuando anoecía y su padre se enfadó al verlos y no pudo entender cómo habían hallado el camino de vuelta. Esa noche uno de los hermanos volvió a cortar los trozos de cáscaras de lima y se las guardó en los bolsillos, por si su padre pensaba perderlos otra vez en el monte. Al otro día su padre se levantó con esa intención, pero sólo se llevó a uno de ellos, pensando que era más fácil abandonarlos por separado que estando juntos. Da la casualidad que el muchacho que escogió llevarse no era el que tenía las cáscaras de lima en los bolsillos. Así cuando llegaron al monte y lo abandonó, el muchacho no tuvo manera de regresar.

Esperó que se hiciera de noche para treparse a un árbol, donde estaría más seguro que en el suelo. Más tarde escuchó los ruidos de un león que se acercaba. Se quedó quieto, sabiendo que los leones son excelentes escaladores de árboles. De pronto lo vio: estaba justo debajo de él, echado a los pies del tronco. Era una leona acompañada de sus dos cachorros. Uno de los cachorros le dijo a su mamá: “Cuéntanos algo”, y la leona contestó: “No, porque alguien nos está escuchando”. El otro cachorro insistió: “Anda, cuéntanos algo”, y la madre accedió. “Siguiendo por esta dirección hay una ciudad —les dijo—, donde se acabó el agua y la gente está muriendo de sed. Pero la gente no sabe que para volver a tener agua sólo hay que levantar una piedra brillante que está en la parte del poblado. Debajo de la piedra corre un río y lo único que hay que hacer es conducir el agua por unas acequias para que llegue a todas las casas”.

Los cachorros terminando el cuento, empezaron a jugar, y cuando se cansaron, le pidieron que les contara otra historia. “No, porque alguien nos está escuchando”, dijo la leona. Pero ellos insistieron y la madre accedió. “En esta otra dirección —les dijo—, hay otra ciudad, donde hay un enfermo que ha gastado mucho dinero en médicos y medicinas y no logra sanar. Lo único que hay que hacer es sacar un animal que está debajo de su cama y que le está chupando la sangre.” Los cachorros volvieron a retozar, y cuando se cansaron le pidieron que les contara otra historia. “No, porque alguien nos está escuchando”, contestó la leona. Pero insistieron y ella les indicó otro camino y les dijo que en esa dirección había otra ciudad, donde había tres princesas y una de ellas vivía muy triste porque desde su nacimiento estaba ciega. “Para que recobre la vista —explicó la leona—, lo único que hay que hacer es aventarle siete semillas de lima cuando acabe de bañarse.” Dicho esto, la leona se levantó, les dijo a sus cachorros que era hora de dormir y se fueron.

Al amanecer el muchacho abandonado se quedó contemplando el horizonte desde la cima y distinguió a lo lejos las ciudades que había mencionado la leona. De una de ellas provenía un resplandor y adivinó que debía ser la ciudad que padecía sed. Bajó del árbol y caminó en esa dirección.

Cuando llegó, después de mucho caminar, le preguntó al primero que encontró si aquella era la ciudad que padecía por falta de agua. El hombre contestó que sí y el muchacho le dijo:

—Yo sé qué hay que hacer para que tengan agua; sólo hay que levantar una piedra brillante que está en la parte alta del poblado y hacer un canal para que el agua que corre debajo de la piedra llegue a todas las casas.

Se expresó con tal aplomo, que el hombre le pidió que lo acompañara para ver a las autoridades de la ciudad. Ahí el muchacho repitió lo que había dicho y las autoridades ordenaron buscar la piedra brillante. La encontraron sin dificultad y, después de levantarla con muchos esfuerzos, vieron que, en efecto, corría un río subalterno debajo de ella. Construyeron sin demora una serie de canales y el agua empezó a correr, esparciéndose en toda la ciudad. Agradecidos, le pagaron al muchacho mucho dinero por el servicio prestado y éste se despidió de todos, diciéndoles que se iba porque tenía otras cosas que hacer.

Dirigió sus pasos hacia la siguiente ciudad, y cuando llegó, le preguntó al primer hombre que encontró si vivía ahí una persona que ningún médico podía sanar.

—Sí— le contestó el hombre, y le indicó en qué casa vivía.

El muchacho fue a tocar, le abrieron los familiares del enfermo y él les dijo que lo único que había que hacer para que su pariente recobrarla la salud era buscar a un animal debajo de la cama, que le estaba chupando la sangre. Los familiares fueron al cuarto del enfermo, uno de ellos se metió bajo la cama y vio que efectivamente había un sapo lleno de sangre. Estaba tan gordo, que fue facilísimo atraparlo. Lo llevaron a un

rió que pasaba cerca de la casa y lo dejaron ahí De inmediato el enfermo dio señales de mejoría y pocas horas después estaba restablecido. Los parientes le pagaron al muchacho por el servicio prestado y éste se despidió de todos, diciéndoles que tenía que arreglar otro asunto.

Encaminó sus pasos hacia la siguiente ciudad y, al llegar, preguntó si vivían ahí tres princesas, una de las cuales estaba ciega.

—Aquí mismo —le dijeron—. La que es ciega es la más chica de ellas.

Pidió que le indicaran dónde quedaba el palacio del rey, solicitó hablar con él, y cuando el rey lo recibió, le dijo que él sabía cómo devolverle la vista a su hija menor.

—¿Devolverle la vista a mi hija? ¡Eso es imposible! —exclamó el rey.

—Yo sé cómo hacerlo —dijo el muchacho—. Es muy simple. Cuando acabe de bañarse y se esté secando, hay que aventarle siete semillas de lima sin avisarle.

-Hummm... -dijo el rey—. Está bien, nada perdemos con probar. Pero te advierto que si estás tratando de tomarme el pelo, mañana mismo te mando matar.

Al otro día, cuando la hija del rey salió de bañarse, su criada de confianza le aventó siete semillas de lima mientras se secaba. De golpe la hija del rey dejó de secarse, la toalla se le cayó de las manos y gritó:

—¡Estoy viendo! ¡Ya puedo ver!

El rey, la reina y las hermanas de la princesa y las otras criadas acudieron al instante y abrazaron a la princesita, que lloraba de la emoción después de recobrar la vista. El rey mandó llamar al muchacho y le dijo que, para agradecerle el servicio prestado, se casaría con su hija. El muchacho al principio se negó, diciendo que era pobre, pero el rey insistió ya que ésa era la voluntad de su hija, y le dijo que regresara a su casa para invitar a sus padres a la boda.

Regresó pues a su pueblo y le contó a su madre todo lo que le había pasado, desde que había escuchado los cuentos de la leona a sus cachorros hasta que el rey le había concedido la mano de su hija menor. Cuando llegó el padre y se enteró de que su hijo vivía y que había ganado dinero con sus servicios, y que por añadidura se iba a casar con una princesa, montó en cólera y le dijo a su mujer: “¡Si cree que es el único listo de la familia, se equivoca!”, y al otro día se dirigió al monte. Cuando cayó la noche se trepó en uno de los árboles para ponerse a salvo de las fieras, justo en el lugar donde había abandonado a su hijo. No tardó en escuchar los rugidos de un león y cuando miró hacia abajo, vio a una leona con sus dos cachorros echada a los pies del árbol. Los cachorros empezaron a jugar, pero pronto se cansaron de perseguirse y hacer maromas, y le pidieron a su madre que les contara alguna historia. “No, porque nos están escuchando”, dijo la leona. Los cachorros siguieron jugando, pero al rato se cansaron y le volvieron a pedir que les contara algo. “No, porque alguien nos está escuchando”, contestó su madre, y les preguntó si tenían hambre. Ellos contestaron en coro: “¡Sí, tenemos hambre!”. Entonces la leona alzó los ojos hacia el árbol y les dijo:

—Esperen, voy a bajar algo de comer...

LOS HUERFANITOS

Era un hombre y una mujer que tenían dos hijos, un niño y una niña, y cuando la mujer murió por una enfermedad, el hombre buscó casarse de nuevo para que alguien cuidara a sus niños. Pero la mujer con quien se casó, en vez de cuidarlos, empezó a tratarlos mal, y un día le dijo a su esposo que ya no quería tenerlos en su casa y que fuera a abandonarlos al monte.

—Pero ¿cómo quieres que los abandone, si son mis hijos?

—Pues tú sabrás, yo ya no voy a darles de comer, porque apenas alcanza para nosotros.

Fue así como el hombre se llevó a sus hijitos al monte, y con gran pena y dolor, los abandonó.

Ya llegada la noche los hermanos no sabían a dónde ir y se subieron a un árbol para descansar. Al otro día empezaron a caminar, llegaron a un gran bosque y dentro de ese bosque encontraron una cueva. Entraron para pasar la noche y oyeron unos quejidos. Se acercaron y vieron a dos cachorritos de leones recién nacidos. La niña los cargó en sus brazos y ellos le lamieron las manos.

—Vamos a llevármolos —dijo—, son preciosos.

—¡De ninguna manera! —dijo el niño—. Hay que irnos ahora mismo. Su madre seguramente salió a cazar, no tardará en volver y cuando vea que no están sus hijos, seguirá su olor hasta dar con nosotros.

Salió de la cueva y la niña lo siguió, pero ella, sin obedecer a su hermano, escondió los dos cachorritos de león en su morral. Ya afuera, empezaron a caminar por el bosque, mirando hacia todos lados para evitar un encuentro con la leona. Camine y camine se hizo de noche y se subieron a un árbol muy grande para que ninguna fiera los atacara. Desde la cima del árbol empezaron a oír unos rugidos espeluznantes.

—¿Qué te dije? Es la leona que regresó a la cueva —dijo el niño—. Pero ¿por qué estará enojada?

—Por éstos —dijo la niña y, abriendo el morral, le mostró a su hermano los dos cachorritos que se había robado.

—¿Te has vuelto loca? —exclamó el niño—. Si la leona huele a sus cachorros vendrá hasya aquí y nos comerá.

Por suerte, justo entonces empezó a llover y la lluvia borró el rastro de los niños como de los cachorros. La mañana siguiente a primera hora bajaron del árbol, temblando de frío por la ropa empapada. Mojados y todo reanudaron la marcha para alejarse de aquel lugar, temiendo que la leona apareciera en cualquier momento.

Pasaron los días, el niño fabricó una resortera y unas ramas y cazó pajaritos para comer. Siempre había sido bueno con la resortera y no tuvo dificultad en abatir algunos pájaros y ardillas. Una semana después lograron salir de aquel bosque y encontraron un llano bonito, donde decidieron vivir. Poco a poco fueron construyendo una casa y el niño se fabricó un arco y con él empezó a abatir venados y jabalíes. Así como los niños crecían, los cachorros también, y cuando éstos dejaron de ser bebés se revelaron de una gran ayuda para cazar. Les pudieron de nombre Los Llanos. Su instinto y su olfato guiaban a los muchachos de manera infalible, él tan sólo tenía que seguirlos para encontrar toda clase de animales y cuando no acertaba con sus flechas, Los Llanos se lanzaban a la persecución de la presa y casi nunca fallaban.

Vivían contentos, el muchacho cazando con sus dos leones y la muchacha cuidando la casa. Él salía en la mañana y regresaba en la tarde, rara vez con las manos vacías. A fuerza de cazar tantos animales había juntado una gran cantidad de pieles, algunas muy finas y preciadas. Alguien que pasó junto a la casa y vio aquellas pieles por una de las ventanas corrió la voz de que en esa casa había mucho dinero y un día, mientras el hermano estaba de caza y la hermana estaba sola, se aparecieron unos rateros. Agarraron a la muchacha y le dijeron:

—Danos todo el dinero que tienen si no te quieres morir.

—¿Cuál dinero? No tengo nada.

—No trates de engañarnos.

—El que sabe del dinero es mi hermano, pero salió a cazar. A mí nunca me dice nada.

—Entonces lo esperaremos.

Una o dos horas después surgió del bosque el hermano, acompañado de los dos leones.

—Ahí viene— dijo la muchacha.

Cuando los rateros vieron los dos leones que trotaban al lado de su amo salieron disparados de la casa y se echaron a correr.

—¿Quiénes eran esos hombres que corrían?—le preguntó el muchacho a su hermana.

—Unos rateros que querían robarnos. Les dije que te esperaran y cuando vieron a Los Llanos junto a ti corrieron espantados.

El muchacho quedó preocupado:

—Esa gente va a regresar y no quiero que estés sola. Mañana te dejaré a Los Llanos, para que no se acerquen.

—No, tú los necesitas más que yo —dijo la muchacha—. Se pegaron tal susto que ya no volverán.

Así convenció a su hermano de que se llevara a Los Llanos a cazar al otro día; pero estaba equivocada, porque los rateros volvieron cuando estaba sola. Esta vez vinieron a caballo.

—Ayer te burlaste de nosotros —le dijeron—, pero esta vez no te vas a salvar. Nos llevaremos todas las pieles que tienen y te mataremos.

Viendo que los rateros estaban decididos a acabar con su vida, la muchacha les dijo:

—Está bien, mátenme, pero déjenme despedir de mis árboles y de mis llanos —y saliendo del patio empezó a gritar—; ¡Adiós, mis Llanos! ¡Mis Llanos, adiós!

La oyeron los leones con su fino oído y echaron a correr hacia su casa. Llegaron en cosa de minutos, y al ver a los rateros que tenían sujeta a su ama, se lanzaron contra ellos y los destrozaron con sus garras y colmillos.

Llegó el muchacho y su hermana le contó lo ocurrido.

—Te dije que regresarían—la amonestó el muchacho—. Hay que deshacernos de estas pieles, porque llaman mucho la atención. Iré al pueblo a venderlas.

Cargó todas las pieles en uno de los caballos de los rateros y se montó en el otro.

—No me vayas a dejar sola— le dijo su hermana, que tenía un mal presentimiento. Era la primera vez que uno de los dos bajaba al pueblo.

—No me tardo— dijo su hermano, y llegando al pueblo empezó a ofrecer sus pieles en la plaza principal.

Llegó a oídos del rey que un muchacho vendía unas pieles finísimas, mandó a alguien a averiguar y cuando le dijeron que las pieles eran de excelente calidad, bajó a la plaza del brazo de su única hija, con la intención de regalarle una. Llegaron al puesto donde el muchacho vendía sus pieles y, de tan sólo mirarlo, la hija se enamoró del chico. Le compró dos pieles y le dijo que si volvía la siguiente semana, le compraría otras.

A partir de ese día el muchacho bajaba una vez por semana al pueblo a vender su mercancía y, cada vez, la hija del rey lo mandaba llamar al palacio con el pretexto de comprarle un par de pieles. Pronto le declaró su amor y le dijo que quería casarse con él.

—No puedo, tengo a mi hermana en el monte y no quiero dejarla sola.

—Olvida a tu hermana, aquí nada te va a faltar, ya no te vestirás con cuero como ahora, viviremos en el palacio de mi padre y un día serás el rey de este pueblo.

Y tanto dijo, no sólo con palabras sino con besos y caricias, que el muchacho fue cediendo a sus halagos, y un día regresó por última vez al monte y le dijo a su hermana que se iba para siempre, pero le dejaba Los Llanos para que la defendieran y buscaran comida para ella. Su hermana adivinó que había una mujer de por medio. Lo supo desde que su hermano había tomado la costumbre de ir a vender sus pieles al pueblo todos los días de mercado. Su comportamiento había cambiado, ya no era tan platicador como antes y a menudo se quedaba pensativo, sin prestarle atención cuando ella hablaba. No le dijo nada, porque sabía que era inútil pedirle que no se fuera. Se quedaría a vivir sola con Los Llanos, que le pertenecían por derecho, porque era ella quien se los había robado a la leona.

Cuando su hermano se fue, se puso tristísima. Un día ya no aguantó y decidió bajar al pueblo a averiguar qué había pasado. Montó en el caballo que había sido de uno de los rateros y en la primera casa donde se detuvo a pedir un vaso de agua se enteró de que su hermano era el marido de la hija del rey y que algún día se convertiría en el rey de aquella comarca. No quiso seguir adelante, se dio media vuelta y regresó al monte. Al otro día se mató, y al ver Los Llanos a su ama muerta se hicieron pedazos uno al otro, no aguantando tanta tristeza.

EL CUENTO DE LOS NIÑOS PERDIDOS

Éste era un hombre muy pobre que no tenía cómo mantenerse. Tenía dos hijos, un niño y una niña. Viendo que la familia pasaba hambre, le dijo a su esposa:

—He pensado en nuestros hijos. Con nosotros no tienen qué comer. Los llevaremos al bosque para cortar leña y ahí los abandonaremos. Tal vez encuentren a alguna persona que se apiade de ellos y los alimente.

Mientras platicaban, la niña, que estaba dormida, se despertó y escuchó lo que dijeron. Al otro día, después de levantarse, fue a recoger la ceniza del fogón y la echó en una bolsa. Llegó la hora de salir y el padre dijo:

—Vamos al monte a buscar leña.

Mientras caminaban la niña empezó a regar la ceniza sin que sus padres se dieran cuenta. Por fin se detuvieron y el padre les dijo:

—Aquí se van a quedar a jugar, mientras su madre y yo vamos a buscar leña un poco más adelante.

Pero en vez de buscar leña, él y su mujer tomaron otro camino y abandonaron el monte, dejando a los niños solos. Cuando vio que sus padres tardaban, la niña le dijo a su hermano:

—Nuestros padres no van a regresar, nos abandonaron porque ya no pueden alimentarnos. Los escuché hablar ayer en la noche. Pero no estamos perdidos.

Le explicó lo que había hecho y empezaron a caminar siguiendo el rastro de ceniza regada en el bosque y hallaron el camino de vuelta a casa. Llegaron cuando se estaba ocultando el sol y vieron desde la ventana que sus padres se disponían a consumir su alimento. Se acercaron y oyeron a su padre que decía:

—Quién sabe dónde quedaron nuestros niños.

Y su madre:

—Ojalá no los vaya a comer el tigre.

En ese momento los dos niños hablaron, y dijeron:

—Aquí estamos, papá.

Al oír la voz de sus hijos, los dos salieron a abrazarlos y besarlos, felices de que hubieran vuelto sanos y salvos, y después de darles de cenar los llevaron a la cama para que se durmieran. Pero al otro día el hombre le dijo a su esposa:

—No podemos mantenerlos. No hay comida ni siquiera para hoy. Hay que dejarlos otra vez en el monte, pero esta vez los llevaremos muy lejos, para que no puedan regresar.

La niña, que estaba siempre atenta a lo que se decían sus padres, escuchó la plática y juntó muchas flores para ir las regando en el bosque. Al otro día regresaron al monte y la niña tiraba una flor en cada curva del camino. Pero esta vez fueron muy lejos y las flores se acabaron. Cuando llegaron a donde tenían que llegar, sus padres les dijeron que se quedaran a jugar un rato, mientras ellos iban a recoger leña un poco más adelante, y la niña sintió mucho miedo. Ahora volver a casa iba a ser imposible. Se hizo de noche y llamaron a gritos a sus padres pero no les respondieron.

—Nos han abandonado y esta vez no hay forma de regresar, subamos a un árbol para que el tigre no nos coma —dijo la niña, y treparon en uno de los árboles más altos que había.

Todavía no había entrado bien la noche cuando, no muy lejos de donde se encontraban, vieron un fuego entre los árboles.

—¿Quién vivirá dónde está ese fuego? —preguntó el niño—

—Hay que ir a ver —dijo su hermana—, a la mejor es una casa y podemos quedarnos a dormir.

Bajaron del árbol y caminaron con mucho miedo hacia esa luz. Cuando estuvieron cerca, vieron una casa pequeña y, sin hacer ruido, empujaron la puerta y entraron. No había nadie y desde la cocina venía un olor delicioso a carne. Vieron una gran olla que hervía sobre un fogón y se acercaron. La olla estaba llena de carne cocinándose. El niño agarró un pedazo grande, pero escucharon unos pasos y apenas les dio tiempo de esconderse. Era una viejita, que se acercó a la olla y exclamó: “¡Sipiringato, Sipiringato!”. Al oír esa palabra extraña los dos hermanos se miraron. “¡Sipiringato, Sipiringato!”, repitió la vieja, y los dos niños sonrieron. Entonces la viejita repitió en voz más alta: “¡Sipiringato, Sipiringato!”, y la niña ya no aguantó la risa.

—¿Quién está ahí? —preguntó la vieja, y llamó a su marido, que llegó de inmediato—. Mira, unos niños —dijo, señalando atrás del arcón.

—¿Qué hacen aquí? —preguntó el vejito.

—Nos perdimos en el bosque, vimos un fuego y vinimos a ver qué era —dijo el niño—. Y como tenemos mucha hambre, agarramos un pedazo de carne de la olla.

—Pero agarren más carne —dijeron los viejitos—, agarren toda la carne que quieran, y pueden quedarse en esta casa, nosotros los cuidaremos.

Los niños vieron que eran unos viejos amables y les perdieron el miedo. Se acercaron a la olla y agarraron otros pedazos de carne.

—Eso es, siéntense a la mesa y coman —dijo la viejita—. En esta casa no les va a faltar nada. Tenemos carne en abundancia. Nada más que no vayan a salir, porque en el bosque hay muchos animales peligrosos.

Después de que terminaron de comer, los llevaron a un cuarto pequeño.

—Entren, éste va a ser su cuarto. Aquí van a estar bien. Están muy flacos, tienen que comer mucha carne para engordar —y cuando los niños entraron, cerraron la puerta con llave.

Los dos hermanos estaban muy cansados y se durmieron en seguida. Al otro día, cuando despertaron, no pudieron salir porque la puerta seguía cerrada. La única ventana de la habitación era muy pequeña y tenía rejas. Llamaron a los viejitos, pero nadie les respondió-

—Seguro que fueron al bosque y no tardan —dijo el niño.

En efecto, cuando los viejitos regresaron, les dijeron que habían ido al bosque por leña.

—Aquí está el almuerzo, coman hasta hartarse —les dijeron, y volvieron a cerrar el cuarto con llave.

Los niños comían carne todos los días, jugaban en su cuarto y nadie los molestaba. Estaban contentos. ¡Qué diferencia con la vida que habían llevado con sus padres, en que comían muy pobremente, casi siempre chile y tortillas, y además tenían que ayudarles a cargar la leña!

Un día, mientras los viejitos se habían ido al bosque, apareció un señor en su cuarto. Tenía un aspecto bondadoso, y por eso, aunque no podían entender cómo había entrado, no le tuvieron miedo. El señor les preguntó qué hacían en esa casa y la niña le contó cómo sus padres los habían abandonado en el bosque y cómo los viejitos se habían apiadado de ellos y les daban mucho de comer, sin pedir nada a cambio.

—Ahora escúchenme —dijo el señor—. Lo que no saben es que el viejito y la viejita les dan mucha comida para que engorden, y una vez que estén gordos, los van a comer. Por eso no los dejan salir. Les diré lo que tienen que hacer. Ellos les pedirán que metan sus dedos a través de las rejas de la pequeña ventana, y el día en que sus redes estén rechonchos, sabrán que han engordado y llenarán la olla de agua para comérselos. Pero les voy a dejar una colita de rata a cada uno. Cuando les pidan que metan sus dedos a través de las rejas de la ventanita, ustedes meterán la colita de rata y ellos, al ver que siguen delegados, los dejarán vivir unos días más. Eso les va a dar tiempo de averiguar de qué manera pueden huir de esta casa.

Los niños asintieron y el hombre de aspecto bondadoso desapareció en la misma forma misteriosa como había entrado.

Tres días después la viejita asomó por la pequeña ventana de su habitación y les dijo:

—Hijitos, quiero ver si ya están gordos. Saquen sus dedos para que los toque.

Cuando escucharon esto, los dos hermanos tomaron las colas de rata que les había dejado el señor y las metieron a través de las rejas. La viejita palpó ambas colas creyendo que eran sus dedos, y dijo:

—¡Están todavía muy flacos! Coman bien para que engorden —y se fue enseguida.

Una semana después volvió a pasar lo mismo. La viejita les pidió que metieran sus dedos por las rejas de la ventanita y ellos metieron las colas de rata.

—¡Uy, siguen muy flacos! Coman con más ganas —dijeron la viejita y el viejito, y se retiraron de malo humor.

A los dos o tres días ocurrió que la muchacha extravió su colita de rata. La buscó por todas partes y no la encontró. El muchacho le dijo:

—Si no puedes enseñar tu colita de rata, tendrás que mostrar el dedo, y cuando descubran que está gordo, te van a sacar para comerte. Pero no voy a dejarte sola. Los dos les vamos a mostrar nuestros dedos y a ver qué sucede.

Así lo hicieron, y la viejita, cuando palpó sus dedos rechonchos, exclamó llena de júbilo:

—¡Jesús y María, ahora sí que están bien gordos! Pueden salir niños.

Les dijo que fueran al pozo por agua y cuando llegaron, vieron sentado en el brocal del pozo al misterioso señor de la otra vez. Éste les preguntó con su voz suave:

—¿Saben para qué es el agua que están acarreado?

—Sí, los viejitos van a calentar una olla grande de agua porque piensan matar dos cochinitos.

El hombre se rio:

—Es cierto, pero lo que no saben es que los dos cochinitos son ustedes —y ante la mirada de sorpresa de los dos hermanos, les dijo—: ¿No ven que los dos viejos no tienen ningún cochinito? Escuchen bien lo que les voy a decir. Una vez que esté caliente el agua, ellos les dirán que se pongan de pie en el borde de la olla y que se pongan a bailar. ¡Lo que quieren es empujarlos adentro para que se cuezan vivos! Así que ustedes

contesten que sí, pero que primero les enseñen ellos cómo se hace, y cuando los dos viejos estén bailando sobre el filo de la olla, empújenlos para que se caigan en el agua hirviendo.

Todo pasó como el hombre había dicho. Los viejitos les ordenaron que bailaran sobre el borde de la olla, los niños les dijeron que con mucho gusto, pero que por favor les enseñaran cómo se hacía, y en el momento en que los viejitos se treparon a la olla para complacerlos, les dieron un empujón y los dos infelices acabaron en el agua que hervía, muriéndose al instante.

Entonces el hombre apareció de la nada, como era su costumbre, y les dijo que él era San Antonio.

—Ahora que los dos viejos murieron —dijo el santo—, no hay más que temer. Sáquenlos de la olla, quémenlos y junten la ceniza.

Y después de que os quemaron y juntaron la ceniza, les dijo:

—Ahora cada uno de ustedes va a llamar a un perro por su nombre. Tú —señaló al niño— vas a llamar a uno que se llama Napoleón, y tú —señaló a la niña—, vas a llamar al otro que se llama Quebrantafierro.

El niño llamó a su perro con voz fuerte: “¡Napoleón!”. En ese momento la ceniza del viejito se transformó en un gran perro. La niña llamó en voz alta: “¡Quebrantafierro”, y de la ceniza de la viejita surgió otro perro, tan grande como el primero.

Les dijo San Antonio:

—Estos dos perros los van a cuidar. Pueden vivir en esta casa. Yo tengo que irme al cielo. Ya saben quién soy. Vendré a verlos, aunque ustedes no se den cuenta. Y tú muchacho, ve a buscar un machete para que trabajes la milpa y te mantegas con el trabajo de la tierra.

Dicho lo cual, se levantó en los aires y desapareció.

El niño buscó su machete y empezó a barrer la milpa para sembrarla. Él y su hermana se quedaron a vivir contentos en la casa de los viejitos hasta convertirse en dos jóvenes. Los dos perros, Napoleón y Quebrantafierro, acompañaban al muchacho todas las mañanas a la milpa y la muchacha se quedaba a preparar la comida, a lavar la ropa y a cuidar la casa. Hasta que un día apareció un hombre cuando ella se encontraba sola. Empezó a hacerle plática y, platique y platique, le dijo que quería casarse con ella. Pero la muchacha le dijo que era imposible, porque su hermano no lo habría permitido.

—Si llega a saber que platiqué contigo, te va a matar, porque tiene dos perros grandes —le dijo.

Pero el hombre tanto hizo y tanto le dijo, que la convenció de irse con él.

—Está bien —dijo la muchacha—, pero sólo me iré contigo si matas a mi hermano.

—Sí que lo mataré —dijo el hombre—, pero tú tienes que ayudarme, haciendo que sus dos perros no lo acompañen mañana a la milpa y se queden contigo.

—¿Qué le voy a decir para que se queden conmigo? Los perros están muy acostumbrados a acompañarlo al campo todos los días.

—Algo se te va a ocurrir. Voy a traerte dos cadenas para que puedas amarrarlos.

El hombre se fue y volvió con dos gruesas cadenas, que la muchacha escondió. Al otro día ella le dijo a su hermano:

—No te llesves a los perros al campo, quiero que se queden conmigo porque tengo miedo de quedarme sola.

—¿Por qué tienes miedo?

—No sé, desde ayer tengo un mal presentimiento. Déjame los perros.

—Está bien, si eso quieres —y el muchacho se fue a trabajar sin sus amados Napoleón y Quebrantafierro. Después de que se fue, la muchacha amarró los perros con las cadenas de fierro.

Al mediodía, cuando estaba en su milpa, el hermano recibió la visita del hombre que quería casarse con su hermana.

—Buenos días —dijo el hombre.

—Buenos días —contestó el hermano.

—¿Qué haces? —preguntó el hombre.

—Trabajando, y usted ¿quién es y de dónde viene?

—No tengo que decirte quién soy ni de dónde vengo, porque vengo a matarte.

—¿Por qué me vas a matar?

—No preguntes, prepárate a morir.

Cuando el muchacho vio que no era broma, dijo:

—Si me vas a matar, deja que grite dos veces.

—Grita todo lo que quieras, nadie te va a oír.

Y el muchacho gritó:

—¡Napoleooooooooón!

Y en seguida:

—¡Quebrantafierroooooo!

Fueron gritos muy largos para que los perros tuvieran el tiempo de llegar hasta él.

Al oír que su amo lo llamaba, Quebrantafierro cortó con los dientes las cadenas que lo tenían amarrado y también cortó la cadena de su compañero. Ya libres, corrieron tan rápidamente hacia la milpa de su amo, que cuando llegaron todavía se escuchaba el eco de los gritos. El muchacho les ordenó que atacaran al hombre y los perros se lanzaron contra el desconocido, lo adentellaron y lo despedazaron en uno dos por tres.

Entonces el muchacho vio que los dos perros tenían en el pescuezo unos pedazos de cadena de fierro y se preguntó dónde había conseguido su hermana esas cadenas y por qué había amarrado los perros con ellas. Miró al desconocido que yacía muerto en el suelo y comprendió que su hermana lo había engañado y que el hombre que había venido a matarlo era su prometido.

Se fue a su casa, y cuando llegó, la llamó, y al ver que no le contestaba, la empezó a buscar. Por fin dio con ella. Se había colgado de la viga de su habitación, ahorcándose. Había preferido quitarse la vida cuando vio que Quebrantafierro cortaba las cadenas y que los perros acudían a toda velocidad al llamado de su amo, porque supo que su prometido iba a morir despedazado y también supo que su hermano se daría cuenta de que ella lo había traicionado, cuando viera los trozos de cadena en los pescuezos de ambos animales.

Ahora que había muerto su hermana, el muchacho decidió que no se quedaría a vivir solo en esa casa. Sepultó a su hermana, agarró a sus dos perros y se marchó.

Después de mucho andar llegó a un pueblo que no conocía y se alojó en una posada. Le dijo al posadero que era cazador y que sus dos perros lo ayudaban a cazar.

—Si piensas cazar, ten cuidado —le dijo el posadero—, porque por aquí anda un águila que come gente y nadie la puede matar. El rey dijo que el que mate al águila se casará con su hija. Muchos jóvenes lo han intentado, pero nadie ha podido.

—Pues tendré cuidado —dijo el muchacho.

Al día siguiente salió dizque a cazar con sus dos perros. En realidad lo que hizo fue esconderlos en el monte y empezó a hacer ruido. El águila, que volaba no lejos de ahí, oyó el ruido, avistó al muchacho y bajó con la intención de devorarlo. Él se ocultó con un salto donde aguaraban sus perros y les ordenó que atacaran al águila cuando ésta tocó el suelo. Los dos mastines se aventaron contra el ave, que en el suelo estaba indefensa, y la despedazaron en un santiamén. El muchacho sacó su cuchillo, cortó la lengua del águila y la guardó en su bolsa.

Cuando regresó de noche al pueblo y el posadero le preguntó cómo le había ido, no le dijo que había matado al águila y fue a acostarse.

Mientras tanto, otro muchacho fue al monte para ver si podía matarla y cuando se topó con el águila muera, no lo pensó dos veces para cortarle la cabeza y llevársela al rey. Llegó al palacio, se hizo anunciar por los guardias y cuando el rey lo recibió, le dijo:

—Señor rey, maté al águila, aquí está su cabeza.

El rey lo felicitó:

—Ve a tu casa a descansar, mañana a primera hora ordenaré que te lleven la ropa más apropiada para que te cases con mi hija —y ordenó los preparativos para la bolsa del día siguiente.

Todo el pueblo se engalanó para el casamiento y nadie fue a trabajar. Cuando el muchacho se enteró de que la hija del rey se iba a casar con un muchacho que acababa de matar el águila en el monte, adivinó lo que había ocurrido, y pensó: “Ya sé qué voy a hacer. Cuando todos estén comiendo, mandaré a Napoleón para que entre en el palacio, se meta debajo de la mesa del rey y la levante, haciendo caer la comida. Así los guardias lo seguirán para saber quién es su dueño, y cuando vean que soy yo, me atraparán y me llevarán ante el rey para que me castigue. Entonces le demostraré quién mató al águila”.

En lo mejor del banquete, Napoleón se coló en el palacio, se metió debajo de la mesa del rey y, con su gran fuerza, la levantó en vilo e hizo que se cayera con todo y comida. El rey gritó a los guardias que atrapasen al perro y a su dueño, el perro huyó y los perros lo persiguieron hasta la posada, y al ver que el dueño era el muchacho, lo atraparon y lo llevaron preso al palacio. El rey, que seguía furioso, le preguntó si era verdad que él era el dueño del perro.

—Sí, y soy también quién mató el águila, no ese hombre —dijo el muchacho, señalando al novio.

Todos guardaron silencio y el novio se puso pálido.

—¿Cómo que tú eres quién mató el águila? Explicáte.

El muchacho dijo:

—Mandé a mi perro a levantar la mesa de su majestad para que los guardias me condujeran hasta aquí- puedo demostrar que soy yo quien la mató y que este hombre es un impostor.

—¿Y cómo vas a demostrarlo?

—Revise usted, majestad, la cabeza del águila que le trajo ese hombre y verá que le falta la lengua. Porque la lengua la tengo yo —dicho lo cual, sacó la lengua de su bolsa y la enseñó a todo el mundo.

Un murmullo de estupor recorrió el gran salón del banquete. El rey, entonces, ordenó que fueran a buscar la cabeza del águila y que se la trajeran en seguida.

—Revisen si tiene lengua —ordenó.

Un soldado abrió el pico del ave y vio que la lengua estaba cortada.

Cuando vio eso el rey dijo:

—Es verdad lo que dices, muchacho. Tú mataste el águila y ese hombre me engañó —y dirigiéndose a sus guardias, les ordenó—: Agarren a ese hombre, amárrenlo y llévenlo a matar ahora mismo, porque me ha engañado.

Después, le habló así al muchacho:

Ahora tú te vas a casa con mi hija. Mañana va a ser la boda. Todo lo que necesites para casarte, yo te lo voy a dar.

El día siguiente hubo una gran fiesta para el casamiento. El muchacho se quedó a vivir en el palacio con su esposa, y cuando el rey murió, heredó el trono. Esto fue lo que ocurrió con el muchacho y la muchacha que se perdieron en el bosque.