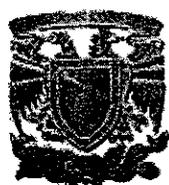


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FRANCISCO HINOJOSA "A LA ORILLA DEL VIENTO..." (análisis de la obra infantil de Francisco Hinojosa, contenida en la colección "A la orilla del viento..." del FCE)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A :

PATRICIA MARTÍNEZ CRUZ

ASESORA: MTRA. ALICIA CORREA



MÉXICO, D.F.



2000

19967279391



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**CON CARIÑO**

**A**

**SOR AURORA DE LA LUZ**

**CON AGRADECIMIENTO**

**A**

**VICENTA SÁNCHEZ**

**CON RESPETO**

**A**

**MI ASESORA,  
ALICIA CORREA**

**CON TODO MI AMOR**

**A**

**MANUEL,**

**A**

**LA NIÑA Y AL ÁRBOL  
DANZANTES DE LA NOCHE  
AMANTES DE LA BRISA  
RASGADA POR LOS  
GRITOS DEL SILENCIO.**

*Escribir para niños, eso  
es palabras mayores.  
Gabriel García Márquez*

## ÍNDICE

Introducción .....	V
Marco teórico: Helena Beristáin y Vladimir Propp.....	1
1. Características de la literatura infantil.....	4
2. Francisco Hinojosa: El goce de escribir para niños.....	11
3. <i>La peor señora del mundo</i> , ¿cuento maravilloso?.....	14
3.1 Análisis morfológico.....	14
3.2 Érase una vez <i>La peor señora del mundo</i> .....	22
4. <i>Aníbal y Melquiades</i> : El triunfo de la voluntad.....	28
5. <i>Amadís de anís... Amadís de codorniz</i> : La oruga en la crisálida.....	43
6. <i>La fórmula del doctor Funes</i> : La complicidad del autor adulto y el lector niño.....	62
6.1 El sueño de conservar la juventud por siempre jamás.....	62
6.2 El lector.....	67
6.3 El autor.....	74
6.4 Lenguaje.....	78
Conclusiones.....	82
Apéndice.....	86
Entrevista con Francisco Hinojosa.....	87
Obra del autor.....	98
Bibliografía consultada.....	99
Directa.....	99
Indirecta.....	99
Hemerografía.....	100

## *Introducción*

Dado el bajo índice de lectura que existe en México, es de suma importancia la ardua labor de los autores de literatura para niños, pues con su trabajo contribuyen a la gestación de futuros adultos lectores. Por parte de los autores el trabajo está hecho; corresponde a los estudiosos de la literatura el análisis y la evaluación de su obra para, de esta manera, fomentar también la lectura.

La literatura escrita para niños ha sido olvidada por la crítica debido a que en tiempos anteriores había poca producción y poco interés de las editoriales en publicar textos dirigidos a los niños y porque no se le consideraba plenamente literatura. De allí que no se le pudiera definir satisfactoriamente: ¿Qué es literatura infantil? --se preguntaban y no encontraban la respuesta exacta. Los más afirmaban que los libros para niños se encontraban más cerca de los campos de la pedagogía y del buen comportamiento que de la literatura. Pero actualmente, que ha habido un auge de literatura para niños, entendiéndose ésta como aquellos textos literarios dirigidos a los niños, no hay razón para que la crítica permanezca al margen. Es indispensable su participación. Es necesario que las obras que se están gestando en este momento histórico para la literatura infantil sean estudiadas con el fin de contribuir al aumento de lectores en nuestro país pero, sobretodo, para tratar de hacer juicios de valoración correctos.

De esta manera, nos proponemos analizar una parte de la obra escrita para niños, de Francisco Hinojosa, un autor clásico actual de la literatura infantil en México. Sus obras: *La peor señora del mundo*, *Anibal y Melquiades*, *Amadís de anís...* *Amadís de codorniz* y

*La fórmula del doctor Funes* han sido leídas por un considerable número de infantes y de adultos, pues las historias son tan divertidas que gustan a todo público.

Así pues, serán las cuatro obras, ya clásicas de la literatura infantil mexicana, de Francisco Hinojosa, las que habremos de analizar en este trabajo. Las obras pertenecen a la colección *A la orilla del viento...*, publicación a cargo del Fondo de Cultura Económica, editorial que resalta por su interés y promoción de la literatura para niños.

Hace algunos años se gestó la colección *A la orilla del viento...*, después de que los directivos de esta casa editorial se dieron cuenta de que existía un vacío importante en su producción. El Fondo de Cultura Económica tenía cincuenta y cinco años de haber sido fundada y no había editado libros para niños. Ante ese grave error y ante la posibilidad cierta de aumentar sus ventas, decidieron crear una colección para el público olvidado y para el público futuro, pues si se inducía a la lectura a los niños, probablemente éstos cuando fueran adultos seguirían leyendo.

Los directivos del FCE se plantearon ciertas políticas editoriales con el fin de realizar una colección de libros escritos para niños. De la normatividad destaca una idea primordial en la elaboración de literatura infantil: **"El punto de partida debe ser el que el niño efectivamente se interese por el libro. Esta posición que parece bastante sencilla, implica de entrada un respeto hacia el niño por parte del editor".<sup>1</sup>**

La política tomada por el FCE presenta una postura diferente en cuanto a la producción de literatura para niños ya que propone como personaje principal al receptor de la obra: el niño; lo cual es, sin lugar a dudas, por una parte, originada por una política de mercado, pues si el libro gusta al consumidor se vende más fácilmente; pero, por otra parte, se dirige

---

<sup>1</sup> Daniel GOLDIN en *Diez años de Feria*. Memoria de la X Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, México, 1ª ed. 1991, 326 pp; p. 205

a los intereses del lector y no a los intereses de los adultos que lo quieren educar, lo que implica el rechazo a toda obra que, disfrazada como literatura, sea más bien un manual de buenas costumbres. Sin embargo, la producción literaria, debido a esta postura, se ve limitada y la dificultad para el autor, por consiguiente, crece, pues antes de dar rienda suelta a su imaginación debe tener en su mente al receptor, cuyos intereses debe respetar, porque es un elemento indispensable para que la obra infantil surja vital y completa.

Ahora bien, como ya se ha mencionado, el enfoque del FCE, expuesto en la X Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, puso en tela de juicio la idea de que los libros para niños deben, ante todo, inculcar en los infantes una actitud de "buena moral":

**Las políticas culturales y editoriales en general mantienen una especie de menosprecio encubierto hacia los niños. Se piensa que los libros para ellos deben educar, transmitir ciertos valores, defender la integridad de la patria, etc. Ante eso, el niño sencillamente reacciona encendiendo la televisión.<sup>2</sup>**

El FCE se propuso incursionar en la publicación de libros para niños, pero no acatando las políticas que hasta ese momento imperaban en el mundo de la cultura. Sin embargo, quedaba una problemática por resolver: si la producción se concentrase en los intereses de los receptores ¿quiénes serían éstos?, ¿el niño de la calle?, ¿el que vive en una enorme residencia?, ¿el niño discapacitado? ¿A qué tipo de niño se dirigiría la producción literaria?

El Fondo decidió no trazarse metas ambiciosas como llegar a todo el público infantil de México, tan numeroso y heterogéneo, como complicada es esta ciudad, sino tomar

---

<sup>2</sup> *Ibidem.* p.20

solamente una parte de la población: "Llegar sólo a un sector dentro de la multiplicidad de públicos. Nosotros no pretendemos subsanar todos los vacíos, todos los retrasos editoriales que existen a este respecto. Sólo queremos continuar una tradición editorial más o menos sólida".<sup>3</sup>

Así la colección *A la orilla del viento...* vio la luz. Hoy en día recibe tan grande acogida, que ya se puede decir que las políticas tomadas fueron las correctas y que abrieron una brecha considerable para la producción futura de libros infantiles.

En cuanto a nuestro autor, Francisco Hinojosa, cuenta con una gran trayectoria con relación a la escritura de libros para niños. Comenzó por encargo un libro de leyendas: *La vieja que comía gente*, y siguió por encargo otros más, hasta que llegó el día en el que se decidió a escribir para el público infantil, dando vida a *La fórmula del doctor Funes*, libro que escribió por placer, libro que disfrutaban también los niños, igual que disfrutaban los otros tres libros contenidos en la colección del FCE: *Amadís de anís... Amadís de codorniz, Anibal y Melquiades* y *La peor señora del mundo*; este último, quizá, el más famoso.

Así pues, la obra narrativa escrita para niños de Francisco Hinojosa se ha convertido poco a poco en una obra clásica del México moderno. Cuenta con un considerable público lector no sólo del sector que se propuso conquistar el Fondo, sino que, debido a proyectos gubernamentales y culturales, los libros han llegado a niños de escasos recursos. De esta manera, Francisco Hinojosa ha conquistado mercado, gracias a las Ferias de libros infantiles y juveniles, donde narradores especializados se encargan de proporcionar un aperitivo de la obra, pero sobre todo, gracias al propio talento del escritor, pues atrapa a

---

<sup>3</sup> *Idem*

los receptores desde las primeras páginas, les habla de tú a tú y crea un ambiente lúdico donde los niños se sienten como peces en el agua.

¿Por qué atrapa a los lectores, la obra de Francisco Hinojosa? ¿Cómo hace el autor para introducir a los niños en la lectura? ¿Qué les comunica? Nos proponemos dar respuestas a estas preguntas en el presente trabajo y, con ello, contribuir en la valoración crítica de la pequeña parte de la obra narrativa escrita para niños de Francisco Hinojosa, contenida en la colección *A la orilla del viento...* La otra valoración, la más importante, ya la hicieron los numerosos niños que han leído con gran placer a Francisco Hinojosa.

**MARCO TEÓRICO: HELENA BERISTÁIN Y VLADIMIR PROPP**

Se analizará la estructura de la narrativa infantil de Francisco Hinojosa con base en que “todo texto se deja descomponer en unidades mínimas”.<sup>4</sup> Debido a ello serán de gran utilidad los trabajos realizados por Vladimir Propp y Helena Beristáin: el primero, padre del análisis morfológico; la segunda, estudiosa de las diversas teorías que se refieren al análisis estructural.

Para lo cual, se distinguirán de la relación entre los factores de la comunicación y las funciones de la lengua, la función poética y el factor mensaje; y se tendrá como premisa que las narraciones son obras que relatan historias. Se deberá pues, analizar el trabajo de Francisco Hinojosa en tres niveles: el de las funciones, el de las acciones y el del plano del discurso. En donde el primero corresponde a lo que acontece, a la historia del relato o diégesis: la ficción que consiste en “hacer-parecer verdadero”<sup>5</sup> un relato.

Benviste, expone Beristáin, clasifica las funciones en unidades distribucionales y unidades integrativas, las cuales se dividen a su vez; las primeras, en nudos y catálisis, y las segundas, en índices e informaciones.

El análisis de las unidades distribucionales nos llevará al resumen de las historias narradas y, por lo tanto, a la intriga. El análisis de las unidades integrativas nos permitirá estudiar el discurso e identificar y situar los objetos en el tiempo y el espacio, así como señalar la caracterización de los personajes.

<sup>4</sup> TODOROV, citado por Helena BERISTÁIN, *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, Limusa, 1984, 201 pp; p.23

<sup>5</sup> GREIMAS, citado por BERISTÁIN, *op. cit.* p.29

El segundo nivel corresponde a las acciones, las que, según Greimas, son realizadas con base en tres aspectos: desear, comunicar y luchar o participar. De donde se deriva la matriz actancial que consta de seis actantes: sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante y oponente.

De esta manera, el desear causa la relación sujeto-objeto; comunicar, la relación destinador-destinatario, y la lucha origina la relación adyuvante-oponente.

El estudio del segundo nivel, por consiguiente, nos permitirá la identificación de cada una de las relaciones entre los actantes.

Finalmente, a través del tercer nivel de análisis, se conocerán las fórmulas que dan inicio, seguimiento y termino a los discursos en los cuentos de Francisco Hinojosa. Asimismo se conocerán la manera en que se emplea el lenguaje y los procedimientos del autor y el narrador y, por último, se confrontará la diegésis con el discurso para obtener los motivos de espacialidad, temporalidad, perspectiva del narrador, estrategias de presentación del discurso, isotopías (análisis semántico) y retórica: figuras de los niveles de la lengua y figuras de las estructuras del relato.

Respecto al trabajo de Vladimir Propp, éste será un auxiliar fundamental en la valoración de algunas de las obras que habremos de analizar, pues se compararán los temas, aislando las partes constitutivas de los cuentos, y las funciones, que para Propp **“son las acciones de los personajes, desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga”**.<sup>6</sup>

Una vez aisladas las funciones, al igual que Propp, hemos de describir la acción que representan, definir las y asignarles un signo convencional.

---

<sup>6</sup> Vladimir PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1992, 234 pp; p. 33

A partir del análisis anterior se estudiarán los elementos de unidad y las motivaciones, así como también las formas de irrupción en escena de los personajes y los elementos o accesorios atributivos.

El análisis morfológico propuesto por Vladimir Propp, más el análisis estructural del relato literario empleado por Helena Beristáin, nos conducirán, finalmente, a la justa valoración de la obra infantil que se estudiará aquí.

## I. CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA INFANTIL

Desde que se iniciaron los estudios sobre literatura infantil, aproximadamente hacia la mitad del presente siglo, se originaron debates alrededor de la definición correcta: ¿Qué era literatura infantil? Si ya se tenían problemas en cuanto a qué era literatura, resultaba mucho más complejo ponerse de acuerdo en la definición de literatura infantil; razón por la cual surgieron varias posturas, entre ellas la de Goretti, quien dijo: “Literatura infantil es sólo aquella que se ha pensado expresamente para la infancia y a ella va dirigida”<sup>7</sup>. Sin embargo, si aceptáramos la opinión de Goretti cabría preguntarnos por la literatura que no fue pensada para los menores, pero que ellos eligieron leer, ¿en qué clasificación pondríamos a las selecciones de los niños?, ¿qué ocurriría, por ejemplo, con los cuentos de hadas que dirigidos en sus primeros tiempos a la población adulta, hoy son leídos, casi exclusivamente por los niños? ¿Dónde clasificaríamos *Robinson Crusoe* de Defoe y *Los viajes de Gulliver* de Swift?

Se debe aceptar, pues, que existe una literatura que, por diversos factores, los niños se apropian. Creemos necesario llamarla también literatura infantil: “La literatura para niños no es sólo la que los escritores escriben, sino también la que los niños aceptan y hacen propia al leerla, la que eligen y vuelven a elegir”.<sup>8</sup>

Ahora bien, mención aparte merecen el caso en el que el niño se presenta como autor y el caso de narrativas cuyos personajes o temas corresponden al mundo infantil.

Consideramos que cuando los niños escriben no están conscientes plenamente de querer producir arte, requisito necesario en la concepción actual de lo que es arte. Esta

<sup>7</sup> GORETTI, M. Citado por Angelo NOBILE, *Literatura infantil y juvenil La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Morata, 1990, 190 pp. (Pedagogía, Educación infantil y Primaria, 27) p. 47.

<sup>8</sup> CROCE, citado por Angelo NOBILE, *op. cit.* p.47

razón nos lleva a señalar que la producción de los infantes queda fuera de los cánones estéticos impuestos por la crítica, pues el arte producido por los pequeños está más allá de toda consideración estética rígida, debido a esto no hacemos extensivo el término literatura infantil a las obras de los pequeños.

En cuanto al segundo caso; se presentan algunos problemas, ya que al clasificar las obras por los temas o por los personajes podríamos caer en errores: ¿es *Luvina* de Juan Rulfo una literatura de la naturaleza, por ser ésta el personaje principal? Obviamente no, por lo tanto no es conveniente englobar todas las obras con temas o personajes del mundo infantil en el término literatura para niños.

Para la elaboración del presente trabajo, nos quedaremos con la definición de Croce: la literatura infantil es aquella que se escribe para los niños y también la que se apropian los pequeños. Entre estas dos habrá una diferencia sustancial: en la literatura infantil escrita para niños existe un objetivo dado por la preposición *para* que limita la creación artística. En la literatura infantil que se apropian los niños no existe esa limitación, pues no fue creada para ellos.

Así pues, la limitación que implica escribir para niños representa un problema resumido en las siguientes preguntas: ¿la literatura infantil debe ser creada con base en un fin educativo?, ¿debe predominar lo pedagógico, las buenas costumbres y la moral sobre la real percepción del mundo del autor y sobre el valor estético de la obra?

Antes de tratar de dar respuestas, recordaremos que a lo largo de la historia del arte, sobre todo en nuestro conflictivo siglo, se han presentado arduas discusiones en torno a la creación artística, en donde algunos han promovido el arte puro y otros han defendido la creación basada en un fin social.

Diversas propuestas han ido y han venido, pero siempre adheriéndose a una u otra postura: ¿arte con objetivo social antes que objetivo estético? o ¿arte estéticamente puro? Fue necesario el encuentro: el arte no puede darse fuera de lo social, pues el ser humano es ser social, pero tampoco se le puede limitar en aras de cambiar el mundo:

**Lengua y estilo son objetos, la escritura es una función: es la relación entre La creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia.<sup>9</sup>**

Por lo tanto, el arte comunica y es respuesta a un conflicto histórico-social, pero también se construye a sí mismo, y en este sentido es arte puro; es decir, aporta y enriquece la experiencia de vida de los individuos entre la colectividad a través de una visión de mundo comunicada por la obra. El arte enseña, sí, pero no en el sentido propio del término, sino en el de exteriorizar una particular percepción e intuición del mundo.

Una vez señalado lo anterior podemos volver a nuestro objeto de estudio y responder que no es la mejor alternativa limitar la creación de una obra infantil por un fin educativo, ni tampoco aplastar el valor estético que podría tener la obra en pro de la formación moral del infante, pues si se otorga más importancia a lo pedagógico, se corre el riesgo de que la obra no sea tan valiosa desde el punto de vista artístico. Lo óptimo sería un balance equilibrado entre el valor moral y el valor estético.

En lo que concierne a lo anterior dicho, cabe hacer la acotación de que la mayoría de los textos escritos para niños, e incluso las ediciones actuales de la literatura que los niños se

---

<sup>9</sup> Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura* Seguido de nuevos ensayos críticos, México, España, Argentina, Colombia, 8ª ed. Siglo XXI, 1986, 247 pp. , p. 22

apropian, otorgan más importancia a lo pedagógico y moral que a la realización de una obra de arte, como si el niño no interesara como degustador de la misma, sino sólo como educando. Por esta razón la calidad literaria pierde frente a la finalidad educativa.

Creemos, por ello, indispensable el trabajo conjunto de escritores, editores y críticos de la literatura infantil, los cuales deben realizar un examen a conciencia de lo que significa escribir para la niñez y tener presente la verdadera limitación: el lenguaje y la percepción del mundo del niño. Por esta razón y por lo que ya hemos expresado anteriormente, nos manifestamos en desacuerdo con una autora infantil de décadas pasadas, Blanca Lydia Trejo, quien escribe:

**La función de la literatura para niños no es enseñar moral, sino enseñar sin enseñar, acoger la presencia de lo bello y lo hermoso, la gracia y la virtud de lo existente, poniendo a actuar al niño dentro del cuento y al cuento o la poesía o la pieza de teatro dentro del niño.<sup>10</sup>**

Parecería ésta una propuesta excelente, si no se hubiera aceptado que el arte no es sólo lo bello, también es la creación de mundos crueles; por lo que comunicar al niño únicamente mundos felices no es lo más indicado. La contraparte está allí, y al ser transformada en ficción enriquece. El niño sabe de los conflictos y también busca soluciones desde su propia capacidad de sentir. Ahora bien, ya tenemos ejemplos de poesías y cuentos que presentan situaciones problemáticas tales como prostitución, niños de la calle, y niños asesinos, y los pequeños receptores no se han vuelto delincuentes, sino que han reflexionado y se han sensibilizado, en gran medida debido a que los autores han sabido

---

<sup>10</sup> Blanca Lydia TREJO, *La literatura infantil en México*. s.e. 1950, 260 pp. (información-crítica-orientación) P.150

tratar los temas. Los niños, de esta manera, se han acercado a la propuesta epistemológica de la literatura, ya que la literatura es también el ensayo de conocer al ser humano. Sin embargo, se debe aceptar que existen limitantes para crear literatura infantil:

**Si en la literatura adulta el creador goza de independencia en relación con el receptor al que impone un código de lectura al que supone que se adaptará el lector, en la literatura infantil sucede lo contrario: el receptor constituye un elemento condicionante e impone al creador adaptación y modificaciones.<sup>11</sup>**

El autor infantil tiene que ser muy cuidadoso al escribir, pues no es lo mismo escribir para niños que para adultos, por lo que si se tiene el objetivo de hacerse de un público infantil, es necesario emplear algunas técnicas con el fin de que los niños se interesen por la lectura; como las sugeridas por Juan Cervera en *Literatura infantil*, las cuales resumimos:

- 1.- Se deberá observar la realidad que le interesa al niño, tratando de contemplarla como si la contemplara el propio niño. De esa realidad se podrán elegir los temas.
- 2.- Se ensayará penetrar en el interior del niño por la interpretación psicopedagógica de sus actos y actitudes, pues así advertirá el tratamiento que debe dar a los temas con el fin de que sean atractivos para los niños.
- 3.- Se pondrá especial cuidado en la creación del lenguaje, pues el conocimiento del mismo no se da de igual manera en el niño que en el adulto, por lo que esta creación debe ser convencional y pertinente para cumplir el objetivo de comunicar.

---

<sup>11</sup> Marisa BORTOLUSSI, citada por Juan CERVERA. *Literatura infantil*. Pedro CERRILLO y Jaime GARCIA PADRINO, coord. Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, España, 1990. 113 pp; pp.71

Nos resta tratar el tema televisión contra lectura. El escritor enfrenta un duro oponente; en apariencia. Por lo tanto, este aparente enemigo no es invencible, ¿quién se atreve a decir cuándo la literatura ha tenido un lugar privilegiado? Siempre ha tenido que escribirse al lado de algún tipo de poder de masas, ya sea subliteratura o formas de esparcimiento, para muchos más digeribles y por lo mismo más atractivos. Cultivar el entendimiento y el espíritu es difícil y, por lo tanto, lograr el interés por parte de los niños o de cualquier otro posible lector es mucho más difícil pero no imposible. Por ello, rechazamos las diversas teorías que condenan a muerte la literatura y hacemos nuestra la siguiente opinión:

**No hay culturas amenazadas sino nuevas formas de expresión y comunicación, juntos imágenes y libros. El libro está ahí, reto costoso, solitario. La imagen servida en los media, tebeo, /así se llama la historieta en España/ revistas, son en general muletas del comenzar a andar para los antiguos menesterosos económicos y, por tanto, intelectuales que es posible nunca abandonen su apoyo infantil y crean que cojear es la manera adecuada de caminar.<sup>12</sup>**

En efecto, los medios de comunicación son aparentes opositores de la literatura, pues podrían ser gérmenes de posibles lectores a quienes se debe convencer de que penetren en los mundos que ofrece la literatura. Por ejemplo, un método de convencimiento es el narrar la historia, el empleo de cuentacuentos en ferias de libros infantiles, bibliotecas y plazas públicas.

---

<sup>12</sup> Román LÓPEZ TAMÉS, Introducción a la literatura infantil. Murcia, UNIVERSIDAD, 1990, 396 pp; p. 288

Inventar nuevas formas de expresión, temas que hagan atractivas las lecturas, mundos originales y al mismo tiempo ya conocidos, es tarea del escritor, no sólo para niños, sino también para adultos, pues en la era del mercado y de los medios de comunicación se vuelve imperante la existencia de un autor creativo, sí, pero dispuesto a trabajar en equipo multidisciplinario, y que ahora más que nunca sea capaz de transmitir el espíritu de su época e intuir la esencia de la que preside.

## 2. FRANCISCO HINOJOSA: EL GOCE DE ESCRIBIR PARA NIÑOS

*No quiero enseñar algo, nada. Quiero experimentar el goce y todas las posibilidades que tienen los sentimientos.*

*Francisco Hinojosa*

Nace el 28 de febrero de 1954, en México D.F., uno de nuestros más notables escritores: Francisco Hinojosa, quien además de poeta, narrador y editor es un excelente promotor de la literatura. Quizá por esto último, la mayoría de su obra está dedicada a un público en ciernes de ser un gran lector: el público infantil, a quien Francisco Hinojosa transmite su espíritu jovial y risueño (aún en la obra dirigida a los adultos prevalece el humor). De tal manera que en su labor literaria el elemento indispensable es el goce mientras la seriedad está ausente:

**Si habría que señalar la principal característica de su literatura, es la falta de solemnidad, la ausencia de un didactismo, el aborrecimiento a la pedagogía y la identificación y defensa de sus jóvenes lectores.<sup>13</sup>**

Hace más de diez años que Francisco Hinojosa se dedica a escribir para los niños, sin olvidar, por supuesto, a los adultos quienes además de leer la literatura que va dirigida a ellos también aprovechan para divertirse con las historias dirigidas a los pequeños; para lo cual ponen como pretexto el que tienen que leer para sus hijos. La verdad es que las narraciones de Hinojosa son amenas, fantásticas y bien realizadas. De allí su riqueza y su aportación a la literatura:

<sup>13</sup> Beatriz DONNET, "Francisco Hinojosa: escribir para los niños", *El Universal*, 16-20 jun, 1993, p. 4 Cult.

**Pancho Hinojosa /.../ escribe una literatura “azotada” no busca temas bombásticos. Necesitamos literatura lúdica posible del puro juego —en el mejor sentido de la palabra— y estructuras desfachatadas, no más novelas que nos aburran: queremos lectura amena.<sup>14</sup>**

Por su dedicación a los niños, podríamos pensar que Hinojosa gozó en su infancia de lecturas como cuentos de hadas o narraciones de *Las Mil y una noches*. Sin embargo, no fue así, pues su iniciación a la lectura fue más tarde, durante la adolescencia, cuando junto a su madre se interesó por la literatura. Lo primero que recuerda es a los doce años *Historias de los siete secretos*, luego a los trece *La Divina Comedia* y *Platero y yo*.

La adolescencia fue un capítulo importante en su vida, tanto literariamente como en lo afectivo, debido a que con los primeros amores escribió los primeros poemas. Creó poesía durante aproximadamente diez años, después no pudo dedicarle más tiempo. Acabó una etapa y comenzó otra señalada por la narrativa: **“Reuní diez años de poesía /—explica—/ en un libro pequeño y ya no pude escribir más y me dediqué al cuento”<sup>15</sup>** a la narración sobre todo infantil porque **“los libros para niños me encantan y soy un gran promotor de ellos”<sup>16</sup>**.

Posiblemente sea el gusto con el que escribe una de las causas de su éxito, pues ya ha logrado hacerse de un público infantil mexicano, y se está haciendo de uno extranjero; así también, fue llamado para impartir un taller dirigido a escritores de literatura infantil en el IBBY (International Board Book for Young People) y fue becario del FONCA (de 1991 a 1992). Recibió, además, algunos premios como: Premio IBBY, 1984, por *La vieja que*

<sup>14</sup> Juan VILLORO, “El humorismo es sin duda su mejor herramienta narrativa”, *Novedades*, 19 jun, 1987, p. 38 C

<sup>15</sup> Francisco HINOJOSA, “Francisco Hinojosa: escribir para los niños”, Beatriz DONNET, *El Universal*, 16-20 jun, 1993, p.4 Cult.

<sup>16</sup> *Ibid*

*comía gente*; Premio de Cuento San Luis Potosí, 1993 por *Hética*, y Premio Nacional de Cuento 1993 por su libro *Cuentos héticos*. Asimismo fue participante en el VI Encuentro Internacional de Narrativa (1991), en el Primer Coloquio de Literatura para jóvenes (1993), y es miembro del SNCA (Sistema Nacional de Creadores Artísticos).

En cuanto a la labor editorial, fue miembro de los consejos de redacción de *Siempre!* *Anábasis* (1997), *Universidad de México* (1978) y *La Gaceta del FCE* (1988 – 1992). También colaboró en el suplemento “La Letra y la Imagen”, en las revistas *Nexos* y *Casa del Tiempo*, así como fue responsable de la Tercera Época de *Los Universitarios*.

Finalmente, hemos de señalar que el goce de escribir origina una explosión necesaria en el ser humano: la risa, el goce de la lectura, gesto difícil de propiciar y, sobre todo, de mantener, por lo que la tarea que se impuso Hinojosa es ardua:

**Tengo la imagen de un lector sin rostro, a él lo tengo en mente cuando escribo y es el rostro de mi hijo, mis sobrinos y otros niños que conozco. A ese lector lo tengo en mente y casi siempre aparece con una sonrisa. Mi reto es provocar y mantener esa sonrisa, y tengo un contacto con niños /lo que/ me impulsa a seguir escribiendo.<sup>17</sup>**

Sin embargo, ha logrado hasta ahora incitar la experiencia de goce tanto en niños como en jóvenes y en adultos; razón por la cual su tarea se ha cumplido.

Entre su bibliografía podemos encontrar antologías, poesía, narrativa y teatro, pues es un escritor prolífico (*Vid. Apéndice y Obra del autor*).

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

### 3. LA PEOR SEÑORA DEL MUNDO, ¿CUENTO MARAVILLOSO?

#### 3.1 Análisis morfológico

Han pasado algunas décadas desde que Vladimir Propp dio a conocer el resultado de sus investigaciones en cuentística popular rusa, y aún hoy se escuchan los ecos de lo que fue la propuesta del folklorista, pues el análisis morfológico, si bien suscitó polémica, también aportó datos sumamente interesantes en materia literaria, dando origen a toda una gama de corrientes de crítica. De tal manera que el panorama antes desconocido se ha vislumbrado: se ha logrado un mayor y mejor entendimiento de la obra.

Por sus valiosas aportaciones, por su relevancia en el momento en el que aparece y por su validez actual, el análisis morfológico debe ser un método indispensable para el estudio de la literatura y, aún más, cuando se trate de analizar literatura infantil, ya que entre ésta y la cuentística popular existen grandes similitudes.

Así pues, nos proponemos analizar *La peor señora del mundo* a través del método de análisis desarrollado por Vladimir Propp; pero --se preguntará el lector-- ¿qué relación existe entre una narrativa tan lejana en tiempo y en espacio, como lo es la cuentística popular rusa y la narrativa actual infantil de un autor mexicano? Como ya se mencionó anteriormente, más allá del tiempo y del espacio, entre lo popular y lo infantil existen similitudes que trataremos de demostrar haciendo una comparación analítica entre algunas de las treinta y una funciones que señala Propp como partes constitutivas de todo cuento maravilloso y las funciones que aislaremos, llevando a la práctica el sistema diseñado por el folklorista ruso: el análisis morfológico, en *La peor señora del mundo*.

Encontraremos semejanzas, pero también indiscutibles diferencias que, quizá, se traten de las variantes que resultan de las transformaciones que a lo largo de la historia de la humanidad sufren los cuentos maravillosos: **"Los cuentos se metamorfosean gradualmente y esas transformaciones, esas metamorfosis, obedecen también a ciertas leyes /.../ Las leyes de transformación no sólo rigen los elementos atributivos sino también las funciones"**.<sup>18</sup>

Por consiguiente, las transformaciones del cuento maravilloso son no sólo inevitables, sino necesarias, lo cual de ningún modo empobrece el original, al contrario, lo enriquece, pues todos los cuentos, maravillosos o no, forman parte del ensayo de comprender la historia y el alma humanas.

Así pues, el siguiente cuadro indica las funciones de *La peor señora del mundo*, ya definidas y designadas; algunas veces, como observará el lector, se conservan las funciones propuestas por Vladimir Propp, otras se matiza la función original del estudioso ruso y otras se señalan las funciones propias del cuento de Hinojosa.

### **FUNCIONES DE LA PEOR SEÑORA DEL MUNDO**

No. de función en <i>Morfología del cuento</i>	No. de función en orden de aparición en <i>La peor señora del mundo</i>	Función, definición y designación
VIII	I	<p><i>El agresor hace daño</i> (Definición: Fechoría, designación: A) Tipo de fechoría: A6. inflige daños corporales.</p> <p>Descripción: La peor señora del mundo maltrata tanto a sus hijos como a sus vecinos</p>

<sup>18</sup> Vladimir PROPP, *Morfología del cuento* pp. 133, 135 y 136

por lo que todo ser vivo, grande o pequeño, se encuentra bajo su tiranía.

IX	II	<p><i>El héroe parte</i> (Definición: Partida, designación: ↑ )</p>
		<p>Descripción: Todo habitante del pueblo, salvo una paloma mensajera, parte con el objetivo de ya no ser maltratado.</p>
		<p><i>El agresor hace daño</i> (Definición: Fechoría, designación: A) Tipo de fechoría: A6, inflige daños corporales.</p>
VIIIbis	III	<p>Descripción: La señora descubre a la paloma y la atormenta con diversos castigos.</p>
	IV	<p><i>La víctima está en peligro de morir</i> (Definición: Peligro de muerte, designación: P)</p>
		<p>Descripción: La paloma mensajera ha sufrido numerosos tormentos, por lo cual se encuentra en peligro de morir.</p>
	V	<p><i>El agresor teme no tener a quien dañar</i> (Definición: Temor, designación: T)</p>
		<p>Descripción: La peor señora comprende que si la paloma muere, ella no va a tener a quién agredir.</p>
VI	VI	<p><i>El agresor engaña a su víctima para conseguir su ayuda</i> (Definición: Engaño, designación: η)</p>
		<p>Descripción: La peor señora decide cambiar su actitud. Trata bien a la paloma con el objetivo de enviar con ella un mensaje al pueblo indicándole en él, que ella ha cambiado, de ser mala a ser buena.</p>
VII	VII	<p><i>La víctima se deja engañar y ayuda al agresor</i> (Definición: Complicidad, designación: θ)</p>
		<p>Descripción: La paloma lleva el mensaje al pueblo, que, al igual que ella se deja engañar. Cree que la señora se ha vuelto buena y se pone contento porque el recado dice que la señora se dejará pisar y rasguñar.</p>
XX	VIII	<p><i>El héroe regresa</i> (Definición: Regreso, designación: ↓)</p>
		<p>Descripción: El pueblo decide regresar</p>

	IX	<p><i>El héroe daña al agresor</i> (Definición: Falsa venganza, designación: g)</p> <p>Descripción: La gente al regresar pisa y rasguña a la mujer.</p>
VIIIbis	X	<p><i>El agresor daña al héroe.</i> (Definición: Fechoría, designación: A) Tipo de fechoría: A15. Encierra a alguien.</p> <p>Descripción: La señora construye una muralla para que el pueblo no pueda escapar de nuevo.</p>
VIIIbis	XI	<p><i>El agresor daña al héroe</i> (Definición: Fechoría, designación: A) Tipo de fechoría: A6, inflige daños corporales.</p> <p>Descripción: Una vez que la señora encierra al pueblo, vuelve a atormentarlo con numerosos y variados castigos.</p>
X	XII	<p><i>El héroe decide actuar</i> (Definición: Principio de la acción contraria, designación: C)</p> <p>Descripción: El pueblo, cansado de ser maltratado, se reúne para framar en contra de la señora.</p>
VI	XIII	<p><i>El héroe engaña al agresor.</i> (Definición: Engaño, designación: η)</p> <p>Descripción: El pueblo hace creer a la señora que sus ofensas y maltratos en vez de acarrearle desdicha y tristeza, le producen felicidad; mientras que, por lo contrario, los actos buenos que la señora realiza por error, le causan llanto.</p>
VII	XIV	<p><i>El agresor se deja engañar.</i> (Definición: Complicidad, designación: θ)</p> <p>Descripción: La señora se confunde con el comportamiento extraño del pueblo, por lo que se enoja, comete errores, hace actos buenos.</p>
XVIII	XV	<p><i>El agresor es vencido.</i> (Definición: Victoria, designación: J)</p> <p>Descripción: La peor señora, que no sabe la intriga en contra de ella, realiza de allí, en adelante, actos buenos, que en vez de causar dolor al pueblo, le producen placer.</p>

Desde el punto de vista morfológico, dice Propp, un cuento maravilloso es: **"Todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por las**

**funciones intermediarias culmina en el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace".<sup>19</sup>**

Entonces, una vez aisladas las funciones en *La peor señora del mundo*, observamos que la primera función es, en efecto, una fechoría (A), continúan funciones intermediarias: partida (↑), engaño (η), complicidad (θ), regreso (↓), etc., para finalmente terminar la acción con el vencimiento del agresor (J).

Por consiguiente, estamos frente a un cuento maravilloso, por supuesto, transformado en el tiempo, pues no hay hadas ni más auxiliares mágicos que la inteligencia, la paciencia y la astucia. Gracias a su propia capacidad, el héroe obtendrá la victoria; sin embargo, existen cuentos antiguos en los que tampoco se advierten auxiliares mágicos, por ejemplo, en "La niña lista",<sup>20</sup> la protagonista obtuvo justicia solamente por medio de su inteligencia.

La acción en *La peor señora* se origina, como en todo cuento maravilloso, con la fechoría (A<sub>6</sub>), compuesta por varias fechorías constantes en el tiempo, es decir, que la peor señora tiene por costumbre causar daño; en este sentido, la actitud de nuestra agresora es comparable a la del dragón que roba las mujeres de las comarcas cercanas a su guarida, a la del pájaro de fuego, ladrón de manzanas; a la del gigante que mata a los labradores; a la de la bruja que pone trampas a quienes pasan por su casita, para luego comérselos y a la madrastra que hace trabajar como esclava y humilla a su hijastra.

De esta manera, *La peor señora* se mueve en el campo de la fechoría, es su *modus vivendus*, su razón de ser; por ello dedica todo su tiempo y su ánimo a maltratar al pueblo,

<sup>19</sup> Vladimir PROPP, *op. cit.* p.141

<sup>20</sup> *Vid.* "La niña lista" en *Cuentos populares rusos*, AFANASIEV, B.A.-México, Espasa-Calpe, 1943,

porque le complace el sufrimiento ajeno, lastima tanto a sus hijos, como a los vecinos, tanto a los animales grandes como a los chicos.

Todo ser vivo sufre las consecuencias de la forma de vida de La peor señora, es por ello que la función (A) se presenta cuatro veces en I, III, X y XI. En I es constante, la señora acostumbra dañar, en III (A<sub>6</sub>), la agresión va dirigida a la paloma que no pudo escapar. Dentro de una jaula, este pequeño ser se encuentra indefenso, por lo que la mala mujer volcará en ella toda su furia. En X se presenta (A) como (A<sub>15</sub>) pues la señora construye una muralla, aprisiona al pueblo con el objetivo de atormentarlo y, de alguna manera, dejarlo indefenso, tal y como estaba la paloma dentro de su jaula. Una vez aprisionado el pueblo, vuelve a presentarse la fechoría constante (A<sub>6</sub>) puesto que la señora maltrata a todo aquel que se encuentra.

A pesar del triunfo del pueblo, por paradoja, las fechorías cometidas por el agresor, desde su punto de vista, no han terminado, ya que La peor señora sigue su forma de vida, cree que sigue cometiendo fechorías y que éstas, como tal deben agredir al pueblo. Al actuar con el engaño, el héroe se revela, además de astuto, humanitario porque no le quita su máximo placer a la agresora: causar sufrimiento; además recibe placer él mismo, aprovechando muy bien un defecto de su enemiga.

A las funciones intermediarias pertenece la función II, "*el héroe parte*". El pueblo, en efecto, huye del peligro que representa La peor señora, y hace bien, ya que de no hacerlo, hubiera perdido la vida. De igual manera, Iván se ve obligado a marchar en "**La bruja y la hermana del sol**"<sup>21</sup>, si Iván no hubiera escapado, su hermana bruja se lo hubiera comido. Sólo habría que preguntarse por qué, si existe un peligro cierto, el héroe regresa. Iván siente

---

<sup>21</sup> "La bruja y la hermana del sol" en *Cuentos populares rusos*, pp.131-135

nostalgia y regresa al reino de su padre, donde sabe que está su hermana bruja quien tratará de comérselo. A pesar de ello, Iván decide regresar un momento, pero vuelve a huir rápidamente cuando su hermana trata de merendárselo. Aunque La peor señora sea un peligro real, el pueblo regresa, convirtiéndose así en su cómplice: así se repite una actitud, pues la paloma, la víctima única cuando el pueblo abandonó Turambul, ya ha participado antes que el pueblo del lado de su agresor. El pueblo se deja convencer porque tiene una prueba, la paloma salva y sana; pero no por ello es menos cómplice que la paloma mensajera, ambos comparten créditos. Las funciones son, entonces VI, VII y VIII.

Hemos anotado en esta historia dos funciones propias de *La peor señora del mundo* la IV y la V. Si el objetivo de vida del agresor es dañar al otro, es lógico el temor de quedarse sin ese otro a quien maltratar. Si, de igual modo, la comarca se queda sin doncellas, el dragón tendrá miedo de quedarse sin alimento. Si se muere la paloma, el agresor perdería el sentido de su vida; de allí el temor a perder a la víctima y la decisión de engañar al pueblo.

Por otra parte, la función IX, "*el héroe daña al agresor*", podría ser comparada a la función XXX de Propp, "*el agresor es castigado*"; sin embargo, la acción no se realiza con la misma fuerza significativa porque los lectores sabemos, que aunque el pueblo se muestre feliz rasguñando y pisando a la señora, la acción pertenece al campo del agresor. La peor señora planea el engaño, se deja pisar y engañar con el propósito de que la futura víctima se confíe y entonces pueda actuar libremente. Por esta razón hemos llamado a la función IX, "*falsa venganza*", pues se realiza con la aprobación de quien ahora podríamos llamar "falsa víctima", y quien no es otra más que la agresora.

Pero, como en la mayoría de los cuentos maravillosos, el pueblo, aparentemente débil, despierta por propia iniciativa y decide ya no ser débil, resuelve librarse de su agresor. Se

origina "*el principio de la acción contraria*" (C), función XII en nuestro cuento, función X en el análisis morfológico de Propp. El pueblo decide actuar, ya sea por cansancio o necesidad; pero no sigue el comportamiento de los héroes-buscadores de los cuentos rusos, pues no salva princesas raptadas, ni tiene que cumplir tareas impuestas, no consigue pájaros de fuego, ni caballos con crines de oro, ni combate con gigantes ni otros seres maléficos, pues aunque La señora construye una gran muralla de un día para otro, no se sabe cómo lo hace, no posee más artes mágicas para agredir que sus botas puntiagudas, sus uñas afiladas y su cuerpo de hipopótamo. La peor señora es una persona normal, de esas que se encuentra uno fácilmente en la calle, en la casa, en la colonia o en los gobiernos. Lo que hace falta es la decisión del pueblo que, a falta de fuerza bruta, utiliza la inteligencia, trama en contra de la señora, observa su punto débil y ataca sin que la mujer se dé cuenta; la engaña. Las funciones que siguen en el cuento son la XIII y XIV, "*el héroe engaña al agresor*" y "*el agresor se deja engañar*". Ambas constituyen más que una acción contraria, un cambio de roles en la narración, pues si bien el objetivo del pueblo no es el mismo que el de la señora cuando decide engañar, si lo es la acción. Tanto agresor como héroe engañan, uno para seguir maltratando, otro para liberarse del maltrato. Y tanto agresor como héroe se dejan engañar. El pueblo cree que la señora ha cambiado su actitud y regresa; la señora cree que son los actos buenos que realiza los que le causan dolor al pueblo y por eso los realiza. De este modo se asiste al final de la narración en donde no se cambia la acción sino los roles. El pueblo es al final quien engaña; la señora es cómplice, pero no está enterada, para ella nada ha cambiado, salvo que ahora, por paradoja, está convencida de que los actos buenos hacen desgraciado al pueblo, de tal suerte que al final ninguno de los personajes sufre, La señora es feliz porque según ella hace daño al pueblo, el pueblo es feliz porque ya no es maltratado y además recibe beneficios inesperados, razón

por la cual la última función, XV, es el triunfo, en este caso la (J) de la victoria, ya que el agresor realiza actos buenos creyendo que causarán dolor al héroe.

### 3.2 Érase una vez La peor señora del mundo

¿Quién no ha escuchado la fórmula casi mágica "érase una vez"? ¿Quién no se ha detenido al oírla y se ha escapado de su hechizo? Antigua y no por eso vieja, muy usada y no por eso gastada, "érase una vez", tal y como el "Ábrete Sésamo" de Alí Baba, abre la cueva de tesoros tan cuantiosos como valiosos: las puertas de la imaginación. "Érase una vez" seduce, atrapa, incita a participar en el hecho que va a ser narrado: la historia.

Es así como la mayoría de los cuentos de hadas comienzan ya sea con la fórmula o con frases que remiten a ella, además de agregar el sitio donde "érase una vez" ocurre, algún lugar, un misterioso país de difícil ubicación, inexistente y, sin embargo, está; una comarca, un pueblo, una ciudad, a la cual sólo se puede llegar a través de la imaginación despertada por la frase original o por las variantes: "En cierto país vivía", "En la gloriosa ciudad de Kiev --y de esto hace más años que pelos tienes en la cabeza-- vivía". Y no sólo la fórmula se presenta en los viejos cuentos maravillosos, pues ¿quién no recuerda el famosísimo inicio de *El Quijote* de Cervantes: "En algún lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme no ha mucho tiempo que vivía..."?

Presentado en primer lugar el tiempo pretérito de imperfecto, o presentado el espacio imaginario antes que el tiempo, según lo quiera el narrador, las diversas formas del "érase una vez" introducen, preparan al receptor del cuento maravilloso. Ahora bien, *La peor señora del mundo*, como cuento maravilloso, comienza con la señalización del lugar y después con el empleo del "había": "En el norte de Turambul, había una vez...", ¿quién?

¿una princesa, un hada, un rey, una reina? No, una persona parecida a una bruja, una mujer que no tiene nombre, pero sí un mote a causa de su comportamiento: **"...una señora que era la peor señora del mundo"**.

Así pues, había una señora en el norte de Turambul, el espacio imaginado al que se invita a crear, sonoro por su nombre, el país fantástico de Hinojosa suena a percusión, a risa y, en efecto, la historia, como toda la obra de Francisco Hinojosa, contiene humor; pero antes de alegrar al lector se le debe atrapar. Hinojosa seduce, imprimiendo misterio y tono a las palabras, de tal suerte que los niños se interesan por el hecho a narrar. Además de tono y misterio, la descripción de situaciones y la caracterización de los personajes acabarán por adentrarnos en el mundo de La peor señora: Turambul, nuestro lugar fantástico donde se vive en ese tiempo prolongado del ayer y del ahora, y en donde el suceso o los sucesos se desarrollan provocados en gran medida por una señora con los atributos suficientes para ser conocida como "La peor señora del mundo", "señora", no mujer, ni muchacha, ni dama, ni señorita, pues es nuestro lugar imaginado y, también en el mundo infantil, los objetos y las personas se metamorfosean ya sea agrandándose o disminuyendo considerablemente.

Por consiguiente, La peor señora del mundo es increíblemente fea, ridícula y mala para los niños. La comparación superlativa: **"gorda como hipopótamo"**, la descripción de hábitos masculinos, hombrunos: **"fumaba puro"**; la descripción de sus rasgos físicos más visibles: **"tenía dos colmillos, uñas"**, la adjetivación de esos rasgos: **"puntiagudos y brillantes, grandes y filosas"** y la descripción de su calzado: **"usaba botas de pico"** dan como resultado un personaje sumamente interesante para los pequeños: un villano. ¿Para qué unos colmillos puntiagudos y brillantes?, ¿para qué botas de pico y uñas largas y filosas, si no para dañar?

Es notable, por supuesto, que el narrador haya optado por presentar al agresor antes que al héroe, pues la descripción en primera plana del villano nos señala la importancia que tendrá en la narración, un papel protagónico que al ser desempeñado por la señora desencadenará el desarrollo actoral del héroe.

Debido al papel importante que realiza el villano, el narrador debe alcanzar un buen nivel descriptivo del personaje con el fin de obtener el efecto deseado: ante todo, introducir al lector en el mundo de la ficción. En este aspecto, no se le puede pedir nada al narrador de *La peor señora*, quien logra una excelente descripción del agresor. Por lo tanto, se muestra a la misma altura expresiva que alcanzan los narradores en los cuentos de hadas: **"Dos ojos de esmeralda brillaban con malicia, una boca hacia muecas y dos torcidas garras se le enredaban en las barbas"**<sup>22</sup>. La descripción de Kotschei, el inmortal, presenta un personaje terrorífico, dueño de un rostro complejo, mirada mortal, boca deforme, con barbas en donde se enredan unas garras, sustantivo que nos remite a la acción, al verbo *desgarrar*. De igual manera, las uñas largas y filosas de *La peor señora* nos conducen a *rasguñar*. Mientras que la mirada de Kotschei amenaza con matarnos, los colmillos de *La peor señora* se muestran preparados para encajarse en la piel, característica que nos recuerda a la bruja Baba Yaga pata de palo y nariz que le cuelga hasta el pecho, quien al oler carne humana dentro de su Isba comienza enseguida a limpiarse los dientes. Otro personaje agresor presentado en los cuentos maravillosos es el dragón que: **"echaba por los ojos veneno, y de su boca salían lenguas llameantes. Desplegaba todo su cuerpo ante la puerta de la ciudad"**.<sup>23</sup> Si comparamos al dragón con la señora nos daremos

<sup>22</sup> "Kotschei, el inmortal" en *Cuentos y leyendas de la vieja Rusia*, 4ª. ed. B:A:-México, Espasa-Calpe /1945/ 151pp; p.94

<sup>23</sup> "Cirilo el curtidor" en *Cuentos y leyendas de la vieja Rusia*, p.9

cuenta de las semejanzas entre ellos: ambos son una amenaza para gran número de personas y seres, ya que subordinan a toda una población. La peor señora es tan feroz como el dragón, no echa por los ojos veneno, pero calza botas de punta; no sale de su boca fuego, pero sí el humo del puro que fuma; no posee las enormes alas del dragón, pero sí un cuerpo enorme. Estas características delimitan al villano que va a ser plenamente definido por la detallada descripción de su comportamiento.

Una vez que el narrador ha descrito a nuestra agresora es necesario que nos aporte datos que reafirmen al personaje como un villano: **"A sus cinco hijos les pegaba cuando sacaban malas calificaciones"** —informa el narrador; y el acto parece no tener trascendencia debido a la insana costumbre de algunos padres que golpean a sus hijos creyendo que los corregirán. Sin embargo, la narración continúa: **"También cuando se portaban bien"**. Esta ocasión, el acto de la señora sí contribuye a reafirmar un villano en la mente del lector; no se trata de una madre que pega para corregir, sino de una señora que tiene por costumbre golpear, actitud que se corrobora cuando leemos los numerosos castigos que La peor señora inflige e impone: **"a los hijos les echa jugo de limón en los ojos, les da comida para perros, los obliga a saltar la cuerda, a hacer sentadillas y a dormir en el gallinero"**. Se deduce de este primer vistazo al comportamiento tanto del villano como del héroe que el héroe se someterá en un inicio al agresor; por ello será más víctima que héroe. Asimismo, como cuento maravilloso se deduce la siguiente secuencia: la del cambio de víctima a héroe. La situación desventajosa inicial del héroe, paulatinamente cambiará hasta llegar a la obtención de los premios. Sin embargo, existen diferencias entre *La peor señora* y los antiguos cuentos maravillosos, pues si en la desventaja los héroes clásicos deben cumplir una tarea, en general mandados por agresores que se quieren deshacer de ellos imponiéndoles tareas casi imposibles de realizar, nuestro

héroe moderno se somete a la tiranía del agresor. Claro, dirá el lector, las comarcas asoladas por el dragón también se presentan como víctimas de la tiranía del agresor porque piensan que no pueden hacer nada contra un enemigo tan poderoso, que mata y roba doncellas a su antojo; pero el vencedor del dragón es uno solo, y en general viene de fuera. En *La peor señora del mundo* no existe la idea de "un salvador", no hay un único héroe, sino héroes que, siendo víctimas antes, tomaron la decisión de ya no serlo. Por lo tanto asistimos a la transformación del cuento maravilloso, en gran parte debido al cambio de ideas que se presentan en nuestra compleja historia humana. Recordemos que en un principio el cuento maravilloso era dirigido a los adultos, pero actualmente el infante se lo ha apropiado porque encuentra en la experiencia que en ellos se narra los avatares y los goces de su propia experiencia de vida.

Una vivencia cotidiana del mundo infantil se traslada al mundo fantástico de *La peor señora*: la travesura, maldad al parecer sin importancia, muchas veces cruel y que frecuentemente produce la risa, por supuesto, en las personas que sólo son espectadoras de ella. La travesura es la que se percibe en las maldades de nuestra agresora, pues si bien es cruel echar limón en los ojos de los niños y arrancarles el pelo a los leones, darle chile a una paloma y jalarle el cachete a una persona, son tan infantiles las ocurrencias de la villana, que motivan la risa. Sin embargo, no por ello uno se deja de asombrar ante la existencia de un personaje tan malo, del cual todos huyen: "niños", "señores y señoras", "viejitos y viejitas", "policías y dueños de las tiendas", "gatos, gaviotas y cucarachas" y "hasta las hormigas". Por toda esta gama de personajes que escapan, se obtiene la seguridad de que *La peor señora* es una verdadera villana porque no sólo corren los niños al verla, también los grandes, quienes debían proteger a los pequeños.

Dadas las fechorías que comete La peor señora, el narrador afirma concluyente: **“Era una señora mala, terrible, espantosa, malvadísima. La peor de las peores señoras del mundo. La más malvada de las malvadas”**. Los adjetivos de menor a mayor grado, las repeticiones, la sinonimia y la oración conclusiva que se utilizan en el párrafo citado crean la seguridad de que, efectivamente, estamos en la presencia de una villana de villanas. El narrador logra convencernos caracterizando plenamente a la agresora. Al contrario del héroe, o mejor dicho, de los héroes sólo sabemos que tienen miedo, aunque después son valientes y astutos. Sin embargo, no necesitamos conocer un retrato completo de los héroes que, como La señora, no tienen nombre. Se les denomina con términos genéricos: hijos, carpinteros, bomberos, generales, taxistas, niños, viejitos, policías, perros, leones, hormigas, flores, etc. Nos basta con saber los atributos del villano para valorar el esfuerzo realizado por estos héroes que antes de serlo fueron víctimas.

El cuento de *La peor señora* presenta un tesoro imaginativo y una verdadera penetración en el mundo infantil que se ve enriquecido por la experiencia de esa víctima colectiva que se convierte en su propio héroe.

¿Qué representa La peor señora para los niños? A todas aquellas personas que ocasionan malestar: un niño más grande que golpea y quita objetos, un adulto que cree que su voz es la única que vale, un abusador de menores, un ladrón, y quizá hasta un gobierno tiránico. ¿Qué representa el pueblo? La sumisión, la conformidad, la debilidad; pero también la posibilidad de transformación de víctima a un verdadero héroe que ya no espera al “libertador”, pues es ella misma la encargada de liberarse.

#### 4. ANÍBAL Y MELQUIADES. EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD.

*Pero el señor dijo a Samuel: No mires a su buena presencia, ni a su grande estatura, porque no es ese el que he escogido y yo no juzgo por lo que aparece a la vista del hombre, pues el hombre mira las apariencias; pero el señor ve en el corazón.  
1 Samuel 16: 7*

En *Aníbal y Melquiades* se manifiesta un entendimiento perfecto entre autor y lector gracias a la capacidad de Francisco Hinojosa para introducirse en el mundo infantil y captarlo y capturarlo enriquecido en el papel.

¿Cómo Francisco Hinojosa se introduce y construye de nuevo el mundo infantil, que tiene la aprobación y la estimación de sus jóvenes lectores? Se involucra, se compromete con los receptores y con la obra misma; ya que la creación de un texto que representa y otorga gran importancia al lector implica condicionar la obra por él, pero sin olvidar el compromiso que se tiene como constructor de ficciones, como prestidigitador de la palabra escrita.

Hinojosa vislumbra el qué, el cómo y con qué da forma. Extrae del mundo infantil los temas que atraen la atención de los pequeños, situado en el punto de observación del infante, observa "la realidad que le interesa al niño contemplada con los ojos del propio niño",<sup>24</sup> se introduce en su interior y luego interpreta ese mundo casi olvidado para los adultos, construye la ficción y la comunica a través de "la creación del lenguaje convencional y pertinente".<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Juan CERVERA, en *Literatura infantil*, p.73.

<sup>25</sup> *Ibidem*

Por ello, *Aníbal y Melquiades* refleja aconteceres y preocupaciones comunes de la vida infantil (también de la adulta), como lo son, la lucha del débil por dejar de ser débil, el deseo de vengarse y subyugar al fuerte, el anhelo de reconocimiento y la búsqueda de uno mismo.

Los espacios en donde se lleva a cabo la historia de Aníbal y Melquiades son también cotidianos: la escuela primaria, ficcionalmente llamada "Dos más dos menos dos igual a dos", el monte y la casa. La escuela, transmisora de conocimientos y formadora del ser individual en convivencia con el ser colectivo, introduce al niño a la vida social enfrentándolo a "los otros", que no son ni padres, ni abuelos, ni hermanos, sino compañeros de salón de clases diferentes entre sí, que serán amigos si resulta fácil la convivencia con ellos, y enemigos si ésta es difícil. Otros espacios son el monte, donde se supone la soledad y el acercamiento a uno mismo, y la casa, en cuyo seno, la mayoría de las veces, encontramos protección.

Nuestros protagonistas, dos polos opuestos, uno débil, otro fuerte, asisten al mismo espacio cotidiano: la escuela. Melquiades es el grande y fuerte, Aníbal, el minúsculo y débil. Melquiades se permite abusar de los demás; a Aníbal le toca ser el blanco de la fuerza no sólo de Melquiades, sino también del "más chaparro de primero".

De los contrarios, villano y héroe, dedujimos los dos conceptos que siempre van juntos; mas no como amigos, sino como oponentes: la debilidad y la fuerza.

Como en *La peor señora del mundo*, en *Aníbal y Melquiades*, un ser corpulento, esta vez respaldado por su corpulenta familia, realiza fechorías en contra de los más débiles. El asunto es un *leit-motiv* en la vida real y, por consiguiente, también en la ficción, pues se observa que durante toda la historia de la humanidad, un ser poderoso exteriormente, ya sea por el físico, el dinero o cualquier otra causa, abusa de los más pequeños y desvalidos, en

lugar de protegerlos; bien dice Grimm que: **"Los montes y los valles no pueden mezclarse, pero los hombres buenos y los malos andan juntos muchas veces".**<sup>26</sup> En verdad, es frecuente que el hombre fuerte someta al débil. Por este motivo, la situación que se presenta en *Anibal y Melquiades* es universal, histórica, constante y, a veces, aprobada. Desde el punto de vista biológico se señala: "sólo el más fuerte sobrevive" (porque devora al débil). Sin embargo, la biología no considera la inteligencia, ni el deseo ni la voluntad del débil por cambiar el rol que le tocó representar, pues al final de *Caperucita Roja* (el lobo devora a Caperucita) se contraponen el final de la historia bíblica de *David y Goliat* (el pequeño David mata al gigante Goliat). De allí que no siempre el más fuerte sobreviva y que el débil no sucumba, debido a que existe una fuerza más poderosa que la física dentro de cada ser: la voluntad de triunfar que despierta por un sueño, un deseo: el de la transformación.

Es así como los contrarios se enfrentan, motivados por el desear, comunicar y luchar; verbos que resumen toda acción real o ficticia, ya que se realiza cualquier acción por un deseo, se comunica y se lucha también debido al deseo. Esto establece relaciones que originan --dice Greimas--<sup>27</sup> una matriz actancial que consta de seis actantes o actores:

Sujeto-objeto (relación de deseo)

Destinador-destinatario (relación de comunicación)

Adyuvante-oponente (relación de participación en la lucha)

---

<sup>26</sup> GRIMM, "Los dos caminantes" en *Cuentos de Grimm*, México, Porrúa, 1971, 237 pp. (*Sean Cuantos*, 121) p. 134

<sup>27</sup> Cf. *Análisis estructural del relato literario* p.74

Estas seis actantes esquematizadas según la perspectiva de cada personaje son las que nos permitirán conocer y determinar su situación y su evolución en la historia narrada. A través de ellas percibiremos las transformaciones que sufrirán el débil Aníbal y el fuerte Melquiades motivados por la voluntad de vencer. Pero antes de ello es conveniente que nos ubiquemos en el inicio de la historia con el objetivo de conocer las personalidades de nuestros protagonistas.

Así pues, el narrador nos presenta "**Dos familias singulares**", las familias de Aníbal y Melquiades. Tenemos en primer lugar, como en *La peor señora del mundo*, la descripción del villano: Melquiades. Descripción que inicia con la conclusión: "**Melquiades era el niño más fuerte y más temido de la escuela**", para luego escribir las premisas: "**podía cargar el escritorio de la maestra con todo y maestra arriba...**" Igual construcción narrativa se emplea en la descripción del personaje principal: "**Aníbal era el niño más débil y flacucho de la escuela**" (conclusión); "**chupaba los dulces porque no tenía fuerza para morderlos**" (premisa).

Enseguida, recordándonos el refrán: "De tal palo tal astilla" el narrador describe las familias de Melquiades y Aníbal, quienes, por supuesto, presentan rasgos semejantes a los de los protagonistas. De esta manera, el papá, la madre y la hermanita de Melquiades son fuertes y abusadores; por lo contrario, el padre, la mamá y la hermanita de Aníbal son débiles.

Cabe hacer notar que a diferencia de *La peor señora del mundo*, en *Aníbal y Melquiades* tanto villano como héroe se encuentran plenamente caracterizados, pues el narrador cumple el papel de presentador de los participantes en la lucha, casi como si fuera el árbitro de un combate de lucha libre, la competencia propuesta por el director de "**Dos más dos menos dos igual a dos**"; asimismo los auxiliares respectivos de cada participante y los demás

personajes de la historia son caracterizados con rasgos o atributos que el lector difícilmente olvida, pues provocan la risa, la identificación y nos remiten a la sinceridad infantil.

Observemos cada uno de los atributos de los personajes:

## PERSONAJES

## ATRIBUTOS

Melquiades

*era fuerte, temido, cargaba el escritorio con todo y maestra arriba, peleaba contra dos de tercero, mataba alacranes con la mano, comía una lata completa de chiles, le ponía un azotador al maestro de deportes.*

Aníbal ("Aníbal caníbal")

*era débil y flacucho, chupaba los dulces, le costaba trabajo partir un cartoncillo en dos, daba las gracias cuando alguien le robaba su comida, lloraba cuando le decían "Aníbal caníbal", se cansaba muy pronto, se hacía pipí en los pantalones cuando el más chaparro le contaba cuentos de terror.*

Papá de Melquiades ("Triturador")

*es el campeón mundial de lucha (pesos completos). Parte de un solo golpe el tronco de un árbol, dobla con las manos un tubo de acero, rompe una pared con las rodillas, carga y cambia de lugar el refrigerador, arrastra los coches que estorban el juego de su hijo.*

**Mamá de Melquiades**

Se come las nueces con cáscara, mata a patadas a los cerditos, parte los cocos a puñetazos, paga a los vendedores lo que quiere pagar, le arrancó una oreja a un niño.

**Hermanita menor de Melquiades**

Rompe las piñatas y se queda con casi todos los dulces.

**Papá de Aníbal**

Mide 1.50 metros, es jinete, ha ganado tres veces el Gran Premio en las carreras, es dueño de cinco caballos, ha viajado por todo el mundo, tiene un amigo: "Merlín-lín", el mago más famoso.

**Mamá de Aníbal**

Le encanta llorar, llora por todo.

**Hermanita de Aníbal**

Es miedosa.

**Señor Barri ("Barri Barrigón")**

Viejo, panzón, lleva siempre una regla en la mano y con ella pega a todos los niños.

Maestra de Aníbal y Melquiades ("Palillo")

Flaca, flaca, alta, alta, tiene un carácter de los mil demonios y puntería excelente, arroja pelotas de goma cuando descubre que algún niño copia.

Maestro de deportes

Calvo, tiene un lunar negro, le faltan dos dientes, huele a pescado podrido, está viejito, se cansa de sólo aplaudir y dice que fue portero de la selección nacional.

Primero, es notable el cambio del *era* (pretérito imperfecto) utilizado en la descripción de los personajes principales, al *es* (presente) que se emplea en la descripción de los demás personajes; lo cual evidencia que el narrador cuenta la historia desde un momento presente, cuando ni Aníbal, ni Melquiades son lo que solían ser, pues ambos sufren transformaciones a medida que transcurre la narración en un tiempo pretérito y retorna al presente.

Asimismo, el narrador introduce en la presentación elementos de juego como apodos y repeticiones, juega a ser niño cuando mira a los adultos desde la sinceridad y el asombro de los pequeños y convence de que estamos en presencia de "dos familias singulares", una muy fuerte, otra muy débil; por lo que nos imaginamos cuales son las cualidades, los defectos y los personajes que ayudarán u obstaculizarán el triunfo de alguno de los protagonistas enfrentados por la competencia. Melquiades cuenta con el apoyo de la fuerza de su familia y la suya propia. Por lo contrario, Aníbal parece estar rodeado por la debilidad, la hipersensibilidad y el miedo; pero no es así, ya que su padre, como el de Melquiades, es un triunfador, lo demuestra al haber ganado tres veces el Gran Premio y al

tener como mejor amigo al mago más famoso de la ciudad, mismo que posteriormente actuará como auxiliar indispensable de Aníbal.

Debido a las características de las "dos familias singulares" se despierta la curiosidad del pequeño lector y el interés por lo que va a suceder después: la convocatoria a un torneo de circo, la decisión de Aníbal de participar en él, de ganar, la petición a Merlín-lín de que actúe como auxiliar, la preparación de todos los participantes en el torneo y la competencia, que finalmente gana Aníbal. Aunque se presenta un avatar. La acción la podemos resumir de la siguiente manera:

1. La escuela da a conocer una convocatoria para un torneo de circo
2. Aníbal decide actuar (participar y ganar)
3. Aníbal pide ayuda mágica
4. Aníbal recibe un objeto mágico, que no es tal; si no hasta que Aníbal pase una prueba (escuchar en un caracol las palabras mágicas)
5. Melquiades se prepara para ganar
6. Aníbal pasa la prueba; pero no lo cree (Aníbal escucha "Ombligo moreno"; pero no cree - que tales palabras sean mágicas)
7. Aníbal consulta con Merlín-lín
8. Aníbal recibe de Merlín-lín otro objeto mágico (una varita que será mágica hasta que Aníbal realice un rito)
9. Melquiades y demás competidores están preparados
10. Aníbal entra en posesión de sus objetos mágicos
11. Se lleva a cabo la competencia
12. La mayoría de los participantes fracasan
13. Melquiades realiza un acto sorprendente (dominar un tigrillo), por lo que parece triunfar
14. Aníbal realiza un acto de magia más sorprendente y vence (transforma a Melquiades en un niño dócil)
15. Los padres de Melquiades protestan y amenazan a Aníbal
16. El papá de Melquiades rompe la varita de Aníbal y, por su parte, la mamá lo golpea
17. De súbito aparece Merlín-lín y auxilia a Aníbal
18. Aníbal y el mago prometen volver otra vez abusivo a Melquiades
19. Llega el día en que Aníbal debe cumplir su promesa
20. Aníbal teme la venganza de Melquiades
21. Aníbal no cumple su promesa y mediante un nuevo acto de magia transforma a los padres de Melquiades
22. Aníbal logra ser mago- mago y el reconocimiento de los demás

Una vez presentada la acción resumida de *Anibal y Melquiades* podemos volver a la matriz actancial, ya señalada con anterioridad, para decir que el deseo de triunfar motiva a Melquiades y Anibal a prepararse para participar en el torneo de circo, la comunicación les reafirma la decisión de vencer y la lucha los enfrenta.

Observemos desde la perspectiva de cada protagonista su situación esquematizada:

#### Perspectiva 1

**SUJETO:** Anibal porque desea triunfar en el concurso

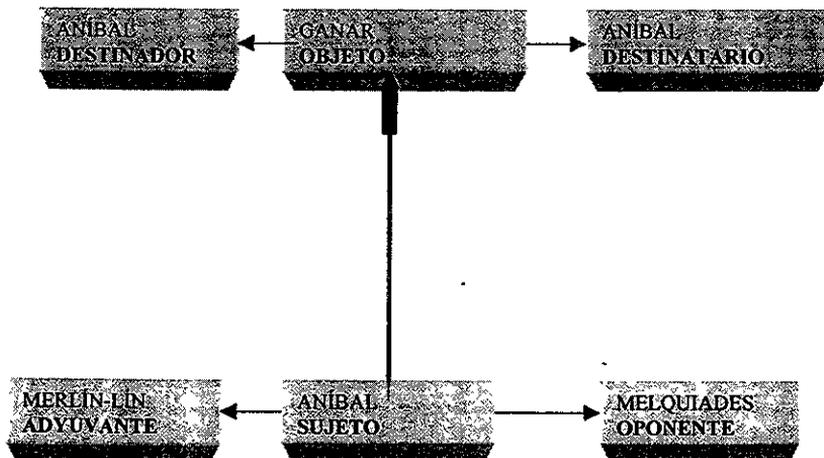
**OBJETO:** Ganar el concurso (vencer a Melquiades y lograr reconocimiento)

**DESTINADOR:** Anibal, pues ha tomado la decisión de vencer (dominar a Melquiades)

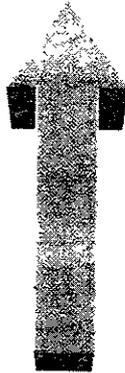
**DESTINATARIO:** Anibal, pues obtiene la victoria

**ADYUVANTE:** Merlin-lin y el mismo Anibal (voluntad de vencer)

**OPONENTE:** Melquiades, los padres de Melquiades y otros concursantes



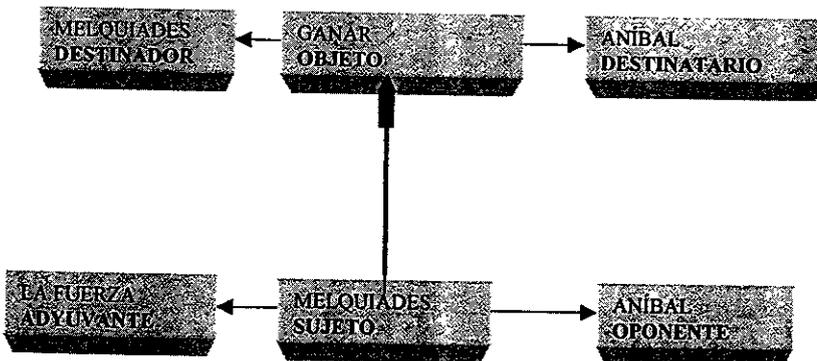
De la anterior esquematización se deduce el proceso de transformación de Aníbal, un proceso de mejoramiento:



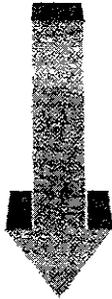
+Aníbal fortalecido  
por  
el trabajo voluntario  
y la magia  
- Aníbal débil

### Perspectiva 2

**SUJETO:** Melquiades, porque desea triunfar en el torneo (dominar a todos)  
**OBJETO:** Ganar el concurso (vencer a todos)  
**DESTINADOR:** Melquiades, porque ha decidido triunfar  
**DESTINATARIO:** Aníbal, porque obtiene la victoria  
**ADYUVANTE:** Su fuerza, sus padres  
**OPONENTE:** Aníbal



Al contrario de Aníbal, por dicotomía, Melquiades sufre un proceso de degradación, pues se transforma en dócil:



**+Melquiades, el más fuerte**

**por**

**el engaño y la magia**

**se transforma en**

**-dócil**

El móvil principal que genera la acción de los personajes protagonistas es ganar el concurso de circo y, en un sentido más amplio, vencer al otro, dominarlo. Melquiades quiere seguir siendo el más fuerte de la escuela, sabe que es el más fuerte por lo que no tiene duda, ni él ni sus padres de que Melquiades será el vencedor. Por su parte Aníbal desea ser mago-mago para, entre otras cosas, someter a Melquiades y lograr el reconocimiento de los demás.

Esos son los deseos que se ventilan en los procesos de los personajes, esos son los sueños que se juegan en el concurso en el que se enfrentan. Físicamente Aníbal se encuentra en posición de desventaja respecto a Melquiades; pero su fuerza de voluntad, la fe en sí mismo y el trabajo que realiza para obtener sus deseos, lo conducen a la victoria; mientras que Melquiades, seguro más de su fuerza que de sí mismo, no sólo no logra sus deseos, sino que se ve reducido de pronto al estado no sospechado de docilidad.

El Aníbal que se presenta al inicio de la narración como **"el niño más débil y flacucho"**, al final se muestra como un ser fuerte, no físicamente, sino interiormente; en

ese sentido se presenta como un moderno David, el pastorcillo israelita, joven y pequeño, quien salvó al pueblo de Israel de los filisteos cuando mató de una pedrada al fanfarrón y seguro de su fuerza física "Goliat de Get, cuya estatura era de seis codos y un palmo".<sup>28</sup>

Por supuesto que entre David y Aníbal existen claras diferencias debidas al momento y espacio históricos en los cuales se escribieron los relatos, además de otros fenómenos como la diversidad de los contextos culturales y religiosos.

Por ejemplo, David otorga más crédito al poder de Dios que a su voluntad: "El Señor /nos dice/ que me libró de las garras del león y del oso, él mismo me libraré también de las manos de ese filisteo",<sup>29</sup> en cambio Aníbal, niño que cursa el primero de primaria y sufre los abusos de los niños más grandes, debe a su fuerza de voluntad y a la fe en sí mismo su transformación, la cual trajo como consecuencia la victoria sobre el gran Melquiades.

Sin embargo, las historias de *David y Goliat* y de *Aníbal y Melquiades* se hermanan porque ambas presentan la batalla entre el fuerte y el débil, ganada por el débil gracias a que éste posee armas mucho más efectivas: la fuerza de voluntad, la inteligencia, la fe y el compromiso con lo que se quiere ser o lograr y con las decisiones que se toman en relación con los objetivos que se persiguen.

Tanto en la ficción como en la realidad, los hombres que luchan por lo que creen, no están solos, surgen amigos y circunstancias que los auxilian y enemigos y obstáculos que les impiden alcanzar la victoria. De esta manera, Aníbal recibe la ayuda de Merlín-lín, el mago más famoso de la ciudad. Por su parte, Melquiades cuenta con el apoyo de sus padres, de ellos obtiene un cachorro de tigre, mismo que aprende a dominar. Aníbal recibe

---

<sup>28</sup> 1 Samuel 17:4

<sup>29</sup> 1 Samuel 17:37

de Merlín-lín antes que nada sabiduría; después auxiliares mágicos que no lo son si Anibal no logra que lo sean, pues está en su poder que esos objetos adquieran calidad mágica. Merlín-lín proporciona medios, no lo transforma de "sapo a príncipe". Ese poder sólo lo posee Anibal, el poder de transformarse de "sapo a príncipe", que implica compromiso con la vida que se desea llevar. En este caso Anibal sabe qué es lo que desea, qué es lo que quiere ser: "mago-mago"; es decir, mago auténtico, sin engaños ni trampas. Espera por ello el reconocimiento de los demás y para lograrlo debe trabajar consigo mismo. Debe conocer sus palabras mágicas, estar atento siempre, hasta que las escuche, a los sonidos que se desprenden del caracol marino que le regala Merlín-lín:

**Deberás pasar día y noche, noche y día, sin descanso, con la oreja pegada a este caracol. Sólo así podrás escuchar una vez, sólo una vez, las palabras mágicas. Si no estás atento y no las memorizas de inmediato, las palabras se perderán para siempre y ya no tendrás otra oportunidad.**

¿Qué significan las palabras de Merlín-lín? Que no es fácil lograr lo que se desea, que escuchar el interior es difícil porque a veces no se está atento al mundo interno, que el individuo se distrae en un mundo exterior donde la belleza y la fuerza física son las reinas y hace caso omiso del inmenso océano interno donde las olas soplan palabras riquísimas, que, sin embargo, en el exterior suenan ridículas, como por ejemplo: "ombbligo moreno", tan ridículas que Anibal no creyó que pudieran catalogarse como palabras mágicas hasta que Merlín-lín le dijo las suyas: "cachetes de sapo". Palabras que parecen apodos, defectos

físicos; pero que están cargadas de individualidad y, por lo mismo adquieren valor en el mundo donde los sueños, la voluntad y la fe suman fuerza para hacer al hombre feliz.

A partir de la aceptación de sus palabras "ombligo moreno", Aníbal se compromete con su deseo de ser mago-mago, y Merlín entonces le da un segundo objeto mágico, una varita que tendrá utilidad siempre y cuando Aníbal realice el rito correspondiente: ponerle un nombre, llevarla una noche de luna llena a un lugar solitario, repetir siete veces las palabras mágicas y bañarla en agua de rosas; rito que cumple al pie de la letra, con lo cual se convierte en un mago-mago que logra realizar otro de sus deseos: vencer al fuerte, pues transforma a Melquiades en un ser dócil. De esta manera, Melquiades, el fuerte, quien consiguió que un cachorro de tigre lo obedeciera, se vio reducido, por paradoja, a la condición de tigre domado.

Un último obstáculo se le presenta a Aníbal cuando (no olvidemos que Melquiades no está solo) los padres de Melquiades protestan y amenazan por la transformación increíble de su hijo; pero Merlín aparece de pronto e intercede por Aníbal y su oreja a punto de ser arrancada. Con la promesa de que Aníbal devolverá a su estado original a Melquiades, los padres de éste se tranquilizan y esperan el cumplimiento de la promesa que Aníbal desecha, pues no quiere que el más fuerte vuelva a cometer abusos, ni tampoco sufrir su venganza. Así, mediante un nuevo acto de magia hace que los padres de Melquiades le pidan que no transforme a su hijo.

Cabría preguntarse si la decisión de Aníbal es ética o no, quizá debería cumplir su promesa; pero si la cumple continuarían los abusos de Melquiades y Aníbal sería de nuevo la víctima, entonces, todo el trabajo realizado con él mismo se echaría a perder; por lo que con la misma firmeza con la cual toma las riendas de su vida cuando decide ser mago, no desencanta a Melquiades.

*Anibal y Melquiades* es una hermosa lección, el canto de libertad y compromiso de un niño que simboliza los espíritus llenos de vida que han aprendido a escuchar su propia voz. De esta manera, el escritor de *Anibal y Melquiades*, Francisco Hinojosa, habla una vez más de tú a tú con los niños, pues trata los temas que les interesan, describe las situaciones conflictivas de su vida cotidiana, que no siempre es juego y felicidad, y les propone divertidas e ingeniosas soluciones a través del uso de lenguaje no rebuscado, sino sencillo, claro; pero sobre todo, lúdico. Ejemplos son el empleo de apodos: "Anibal Canibal", "Triturador", "Barri-Barrigón", "Palillo", muy utilizados en el lenguaje cotidiano; la descripción de travesuras: "Melquiades le ponía un azotador en la bolsa de su saco", "le deja papeles que dicen Barri-Barrigón"; el aprovechamiento de la fantasía y los sueños infantiles: "Podía cargar el escritorio de la maestra con todo y maestra arriba", "al instante, el niño más temido de la escuela se paró de manitas, sacó la lengua y jadeo como un perrito faldero"; la descripción de situaciones vergonzosas: "casi siempre terminaba haciéndose pipí en los pantalones"; el empleo de repeticiones lúdicas: "Merlín.lín", "llora, llora y llora", "horas y horas", "flaca flaca y alta alta", "Tres más tres menos tres igual a tres"; el empleo del lenguaje infantil coloquial: "maldito robot", "cuanta cochinada"; la sincera crítica infantil: "huele a pescado podrido"; pero lo más significativo es que Francisco Hinojosa les da la debida importancia a los niños, pues él, prestidigitador de la palabra escrita, pone en boca del también mago Merlín.lín una petición a los padres de Anibal: "Merlín.lín les pidió a los papás de Anibal que no los molestaran porque estaban platicando de cosas muy serias", y en efecto, escribir para niños es algo muy muy serio.

## 5. AMADÍS DE ANÍS...AMADÍS DE CODORNIZ, LA ORUGA EN LA CRISÁLIDA

*Los niños hacen pastelitos de todo; pero  
nunca se ha sabido que se los coman.  
Laura Fernández*

Una mañana, después de un sueño intranquilo, Amadís despierta transformado en un niño de dulce; una mañana también Gregorio Samsa "tras agitado sueño, amanece transformado en un insecto".<sup>30</sup> Ambas transformaciones ocurren durante la noche. Mientras el cuerpo descansa y el mundo externo yace suspendido, el mundo interno aflora por medio del sueño: el reino del *yo* inconsciente que establece sus propias reglas. Fue el sueño el lugar y el tiempo para la transformación de ambos personajes. Al amanecer, el ensamble casi imperceptible del orden establecido por el sueño con el orden dado por la realidad externa dio origen al descubrimiento insólito. Cuando despiertan, Amadís se descubre metamorfoseado en comida y Gregorio Samsa no puede levantarse de la cama; su cuerpo no responde, su cuerpo ha sufrido una metamorfosis. Gregorio Samsa es un insecto. Sin embargo, ninguno de los dos personajes muestran gran sorpresa por el cambio experimentado, casi lo encuentran natural, como una prolongación del sueño o una consecuencia lógica de sus ideas y pensamientos. Ni Amadís ni Gregorio Samsa se extrañaron de las metamorfosis que sufrieron; ¿por qué habrían de hacerlo si son personajes de ficción? Amadís es en *Amadís de Anís...Amadís de codorniz*, un cuento escrito para niños y Gregorio Samsa es, en *La metamorfosis*, narración entre "lo maravilloso y lo extraño"<sup>31</sup> Personajes de ficción, Amadís y Gregorio Samsa están

<sup>30</sup> Vid. Franz KAFKA, *La metamorfosis*, trad. Margarita E. de la SOTA, México Premia, 1978, 89 pp.

<sup>31</sup> vid. Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica /México/ PREMIA*, 1981, 138 pp. (la red de Jonás) p. 36

sometidos a la lógica y a las leyes que rigen su mundo, por consiguiente no se asustan demasiado cuando se transforman porque, en el mundo ficticio donde habitan, la metamorfosis es una constante: el sapo se convierte en príncipe, la serpiente en hechicera, el genio en ratón, la bruja en loba, la rana en mujer sabia, el águila en maga, el joven audaz en piedra, la mujer de Lot en sal, Aura vieja en Aura joven y, de esta forma, innumerables personajes. La metamorfosis, sea de objeto o animal a sujeto, de sujeto a otro sujeto, o de sujeto a animal u objeto, se presenta constantemente como tema principal cuando el relato requiere el confrontamiento con el *yo*; pues la metamorfosis es uno de los temas del *yo* de la literatura fantástica, entendiéndose ésta como **"una percepción particular de acontecimientos extraños"**<sup>32</sup> que provocan la vacilación del lector o de los personajes en cuanto a decidir si los hechos narrados son o no son.

La metamorfosis también suele manifestarse como tema principal en otros dos géneros literarios: en "lo extraño" y en "lo maravilloso". En el primer caso, el suceso narrado es extraño porque no se conocen las causas que lo originaron; pero una vez que éstas se descubren, "lo extraño" desaparece para dar cabida a "lo conocido". En el segundo caso, el suceso extraño es simplemente aceptado. Si es maravilloso un hecho, su verdad es indiscutible.

Ya sea en "lo fantástico", en "lo extraño" o en "lo maravilloso"; la metamorfosis como tema principal es el puente que conduce al personaje transformado a su mejoramiento o a su degradación. El proceso de cambio es el eje simbólico sobre el cual gira la alegoría de la transformación o desarrollo que cada ser humano debe experimentar a lo largo de la vida,

---

<sup>32</sup> TODOROV, *op. cit.* p. 73

un continuo ir y venir que deriva en la obtención de la felicidad o en el más rotundo de los fracasos.

¿Por qué la metamorfosis? Porque el ser humano y, no sólo éste, también otros seres, todo el universo, están en constante movimiento; es la dinámica vital. Un bebé se transforma en joven, una oruga en mariposa, una semilla en planta, un cometa en meteoro, el meteoro en vapor o en meteorito, etc. El tiempo y el devenir traen el perpetuo cambio de piel.

En los terrenos de la ficción, organizada por sus propias leyes, el cambio vital deviene en símbolo: alegoría. Si en el mundo real la niña de formas lineales despierta, sin que apenas lo perciba, en una mujer de formas redondeadas, en el mundo ficticio la princesita quemará su piel de rana y se transformará "en un abrir y cerrar de ojos" en una mujer más bella que la luna, la más sabia, la más perfecta. Si en el mundo real la lluvia, el sol y la tierra hacen florecer los campos, en el mundo maravilloso un príncipe llegará hasta el castillo hechizado y con un beso despertará a la bella durmiente y, con ella, a todo el reino. El personaje del mundo maravilloso se encuentra fuerte y bello cuando la transformación termina; pero también el resultado final del proceso puede ser la pobreza, la debilidad de cuerpo y alma, debido a que las metamorfosis **"constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe"**.<sup>33</sup>

Por ello, los personajes metamorfoseados se confrontan consigo mismos, en general con la parte oscura: antes de ser insecto, Gregorio Samsa es exteriormente un individuo normal, trabaja como agente viajero, sostiene económicamente a su familia, la cual

---

<sup>33</sup> *Ibidem.* p.36

permanece en casa, descansando sus padres, creciendo la hermana; pero un día el interior de Gregorio Samsa se vuelca hacia el exterior, al cuerpo: Gregorio Samsa se transforma en insecto, "un bicho" que nadie ama, un inoportuno que se atrevió a transgredir y que se oculta debajo del sofá. Finalmente, acepta su condición metamorfoseada y muere mientras que la sexualidad despierta casi brutal ante los ojos de la vejez.

A través de la metamorfosis se contempla lo que no se podía ver exteriormente. Lo que estaba oculto debajo de la piel se vuelca al cuerpo obteniéndose con ello la unidad entre materia y espíritu. Una vez los límites borrados, el personaje se contempla tal como es y comienza el proceso de transformación espiritual. Al final está el premio o el castigo, pues se ha transgredido y, si se transgrede, de ninguna manera se vuelve a la vida ordinaria. Sólo existen dos caminos, la mediocridad queda atrás. Como premio el personaje tendrá acceso a lo que antes de su metamorfosis no podía aspirar de ningún modo: la mano de una princesa o príncipe, riquezas inimaginadas, condiciones espirituales elevadas y, como castigo, el personaje que transgrede puede ser condenado a vivir eternamente transformado en un animal o a la pobreza o, en el peor de los casos, a la muerte.

Existen, por supuesto, los personajes que cambian de forma cuando y cuantas veces quieran, son los personajes que tienen el poder de la licantropía: brujas, genios, ogros, hadas. Asimismo tienen el poder de metamorfosear por venganza o agradecimiento a quien ellos deseen. Sin embargo, aún estos habitantes de "lo fantástico-maravilloso" se ven sujetos a las consecuencias de la transgresión, por ejemplo, si un efrit se transforma en fuego, morirá después debido a que las transformaciones de estos seres se rigen por leyes que si se pasan por alto conllevan un castigo. De esta manera, sólo pueden transformarse en cierto tiempo y espacio y en ciertos objetos.

Las transformaciones son también causadas por la divinidad, cuando ésta lo considera justo. Así los herejes, habiendo sido advertidos antes por mensajeros divinos que si no cambiaban sus costumbres licenciosas y se volvían a la ley de Dios recibirían un castigo, se miran metamorfoseados un buen día en estatuas negras, en polvo o en sal, como le ocurrió a la mujer de Lot, curiosa, incrédula y desobediente.

Recordemos que la metamorfosis confronta al ser consigo mismo, que es un tema del yo que "significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar un intermediario".<sup>34</sup> De allí que el personaje metamorfoseado se encuentra unido en materia y espíritu en un solo ser y se confronta con ese ser, la mayoría de las veces, oscuro. De la oscuridad puede, sin embargo, surgir la luz, maravillosa, pura.

Amadís amaneció transformado en un niño de dulce; Gregorio Samsa en insecto. Ambos se confrontaron consigo mismos; pero uno surgió a la luz y el otro prefirió la muerte. Amadís creció espiritualmente, mientras que Gregorio Samsa decidió morir. La oscuridad o la luz son los dos polos posibles al final de la transformación. Bien vale la pena observar uno de esos caminos; el que condujo a Amadís a su mejoramiento como niño, como persona.

Así pues, la metamorfosis es el tema principal de *Amadís de anís...Amadís de codorniz*, un cuento escrito para niños, razón por la cual, se fundamenta en el mundo infantil que, al igual que la metamorfosis, pertenece al paradigma de los temas del yo porque:

**En la base de la evolución mental /del niño/ no existe con seguridad diferenciación alguna entre el yo y el mundo exterior. Como el objeto deja de**

---

<sup>34</sup> *Ibid.* p.21

estar separado del sujeto, la comunicación se establece de manera directa, y el mundo entero queda insertado en una red de comunicación generalizada.<sup>35</sup>

Es decir, el niño asume casi con certeza que su yo rige el mundo externo y, por lo tanto, cabe la posibilidad de fusión entre los objetos que lo rodean y él mismo. Esta característica del mundo infantil va a facilitar la penetración del niño lector en el terreno ficticio de Amadís y, más en específico, con la metamorfosis del personaje. Sin embargo, como todo cuento maravilloso, la lectura de *Amadís de anís...Amadís de codorniz* lo va a conducir a un descubrimiento sustancial en aras de su propio desarrollo: el objeto y el sujeto se encuentran separados y, por lo tanto, el sujeto puede dominar al objeto y no el objeto al sujeto.

Si Amadís se transformó primero en dulce, luego en sal, fue por tres causas: primero, porque Amadís acostumbraba comer en abundancia de un solo tipo de alimento; segundo, porque no obedeció a su papá cuando éste le pidió que ya no comiera dulces y, tercero, porque Amadís pertenece al mundo maravilloso donde todo puede suceder. De la tercera causa se deduce que la posibilidad de que un niño se transforme en la realidad en comida es nula. Sucede como en la amenaza antigua: "Si no te portas bien va a venir 'el coco' y te va a llevar". El niño, ante la amenaza, procura portarse bien; pero al poco tiempo sucumbe a la tentación de cometer travesuras (esto para los adultos es portarse mal); entonces observa que no viene "el coco" y comienza a sospechar que el tal "coco" es obra de la imaginación de sus papás. La idea se corrobora cuando otros niños le dan el "pitazo": "No les hagas

---

<sup>35</sup> Jean PIAGET, citado por TODOROV, *op. cit.* p. 93

caso 'el coco' no existe". Así como no existe "el coco", no existen "las brujas" ni "las hadas", ni tampoco un niño puede transformarse en comida.

Sin embargo, el niño sabe que si existe algo: el castigo: "Ya ves, te caíste por estar jugando, pero no me haces caso" --dice la mamá. El niño va aprendiendo que los efectos y las causas van de la mano y que el castigo se puede obtener de varias maneras, los padres lo pueden castigar o el castigo puede venir del mundo que lo rodea, de los objetos.

En *Amadís* está siempre presente la amenaza, prohibición, consejo paterno: "Ya no comas dulces, hijo, se te van a echar a perder los dientes y además no vas a crecer como todos los niños". Amadís no hace caso del consejo y come, come, come en abundancia dulces. El estribillo cotidiano de su padre parece no importarle, hasta que un día sucede lo que ya todos sabemos, Amadís se transforma en dulce. En el plano cotidiano real sucedería que el niño engordaría, se le picarían los dientes y a causa de la desnutrición estaría débil; pero en el plano maravilloso, que es donde estamos ubicados, sucede que Amadís es el niño más sano de la escuela, que posee unos dientes perfectos, blancos y brillantes y, además, es muy fuerte. Pero como el mundo maravilloso también tiene sus causas y sus efectos, Amadís va a transgredir, por su afición al dulce, el orden, pero saldrá más fuerte y más puro espiritualmente; es decir, crecerá como ser humano.

El antecedente principal de la transformación de Amadís, ya sabemos también, es el hábito alimenticio del niño:

**Amadís era, lo que se dice, un niño goloso. No había dulce, chocolate, chicloso, malvavisco, paleta, mazapán, pirulí, helado, pastel o frasco de mermelada que pasara sus gratos aromas ante su nariz sin que a él le entraran unas ganas feroces de devorarlo.**

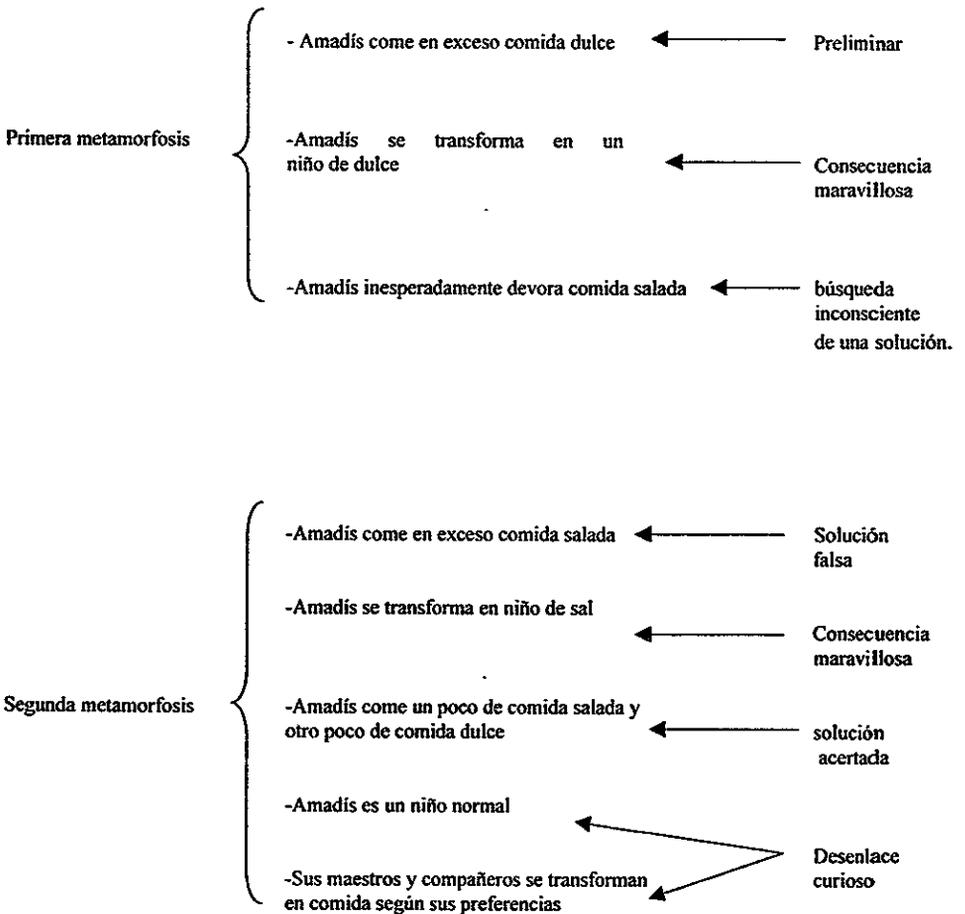
¿A qué niño no le gustan las golosinas enumeradas? --nos preguntamos y, ¿qué niño no se las saborea cuando las huele? Sin embargo, la comida, vital para que el ser humano cumpla sus funciones satisfactoriamente bien, cuando nos la proporcionamos en exceso y de un solo tipo suele ser mortal. Por lo tanto es necesario que aprendamos a comer. En *Amadís de anís...* tenemos la oportunidad de reflexionar sobre algo tan importante, como es la alimentación, a partir del antecedente de la transformación del personaje principal: Amadís come muchos dulces → entonces → se transforma en dulce.

El pequeño lector comienza a identificarse con este personaje excesivamente goloso, quien además, como es de esperarse, rechaza en un principio la comida salada al grado de recurrir a trucos bastante sorprendentes con el fin de engañar a sus padres haciéndoles creer que come los huevos, la carne y demás comida salada.

La apetencia de Amadís por los alimentos dulces lo conduce a desarrollar sus habilidades olfativas, a través de las cuales podrá encontrar golosinas. En toda la historia del comelón de Amadís, los sentidos vinculados con el comer, el gusto y el olfato, toman un papel primordial en la narración, pues llevan al personaje hacia el objeto deseado: la comida dulce, misma que una vez encontrada se apresura a no comérsela, sino en sentido hiperbólico, a devorársela **"como un león hambriento al que le echan un jugoso trozo de carne en la jaula"**. La comparación con el león ( ya observada anteriormente en el texto: **"sin que a él le entraran unas ganas feroces de devorarla"**) nos informa sobre el antecedente causal que hará de Amadís un dulce. Así pues la comparación de la gula de Amadís con el hambre de una fiera se presenta como una primicia para su metamorfosis: Primero, Amadís es como un león porque come muchos dulces, después es dulce, ya que se

transforma porque es muy goloso: "Cuando cumplió ocho años, los invitados a su fiesta le llevaron de regalo cajas de bombones, paletas de grosella, bolsas de chicles, latas de miel /.../ En menos de una semana se comió todos sus regalos". Así que un buen día Amadís, ya no es como león, ya no es el sujeto, sino la comida: el objeto.

Amadís no sólo sufre una transformación. Son dos las transformaciones, primero en dulce, después en sal; cada una de las metamorfosis constituyen una secuencia elemental:



Ahora bien, Amadís se metamorfosea en el objeto, la comida; pero no es una transformación de la forma, pues la transformación no ocurre en el campo visual, sino en los campos gustativo y olfativo. De tal suerte que después del despertar, Amadís se gusta y olfatea a sí mismo; aunque se mira en el espejo no puede reflejar su metamorfosis, a diferencia de otros cuentos maravillosos en donde es el espejo la puerta de entrada a la transformación:

**El espejo {en francés, *miroir*}, ese objeto cuyo parentesco con "maravilla" por una parte, y mirada ("mirarse") por otra [...] está presente en todos los momentos en que los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural.<sup>36</sup>**

En *Amadís de anís...* no ocurre de esa manera. Cuando Amadís corre hacia el espejo después de "hacer pipí con olor a vainilla", la imagen que el espejo le devuelve es la misma de siempre; la de un niño completamente normal. La primera razón para que la transformación de Amadís no se refleje en el espejo es que los sentidos del olfato y el gusto se encuentran, en este caso, sobre el sentido de la vista. La segunda razón es que Amadís aún no es capaz de contemplar la parte oscura de él mismo; pues no se debe de olvidar el significado simbólico del espejo: **"La verdadera riqueza, la verdadera felicidad (y éstas se encuentran en el mundo de lo maravilloso) sólo son accesibles a los que logran mirar(se) en el espejo".<sup>37</sup>**

Además prolonga la negación de la metamorfosis en el juego de palabras que se lleva a cabo; primero en su casa, ante el comedor y; posteriormente en el salón de clases. Los

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 95

<sup>37</sup> *Idem*

personajes que lo rodean perciben el olor a comida dulce, pero exactamente no saben qué es, porque en realidad es toda una gama de olores la que despide Amadís. De tal forma que el juego consiste en adivinar a qué huele, juego al que Amadís pone fin con una negación categórica: "**Yo no huelo a nada**"; frase que contempla doble significación: Yo no huelo ninguna cosa y yo no tengo olor. La frase parece reafirmar la transformación de Amadís en sujeto y objeto al mismo tiempo.

El juego se repite una y otra vez a lo largo de la narración, con la misma respuesta negativa de Amadís, quien al principio parece no darle mucha importancia a su transformación, pues se dedica a degustarse. Es hasta que Ana, una compañera de la escuela, se atreve a comerse de una mordida el dedo índice de Amadís, cuando éste se preocupa, no porque sufra algún dolor, sino porque todos se lo querían comer y tal vez se lo acabarían, lo cual no sucede porque Amadís se restituye al poco tiempo de haber sido comido.

Tenemos ya varios elementos maravillosos en *Amadís de anís...*, primero, la metamorfosis como tema del *yo*; segundo, la aceptación de lo sobrenatural (la metamorfosis) por todos los personajes del cuento y por el lector y, tercero, la restitución de los miembros comidos de Amadís. Esta narración infantil conserva varios elementos del cuento de hadas, incluso la base moral de éstos, pues:

**En su forma esotérica, el cuento de hadas es un género inflexible y moralista, ya sea blanco o negro. En él no cabe la ambigüedad: hay que tomar la decisión adecuada para después vivir feliz por siempre jamás o, en caso contrario, fracasar y recibir el castigo.<sup>38</sup>**

<sup>38</sup> N. Jean C. COOPER, *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*, Málaga, Sirio /1986/ 173 pp; p. 73

En su caso, Amadís tiene problemas por su forma de comer, come en exceso sólo un tipo de comida, primero dulce, después salada; por lo que se transforma a causa de su exceso; pero no es capaz de mirarse en el espejo. El espejo no será la puerta de su transformación, la entrada a su verdadero cambio, al cambio de hábitos alimenticios, sino que será el pensamiento, la reflexión, allí en la soledad de su cuarto, donde el niño tomará conciencia y decidirá una posición adecuada, la que le permitirá dominar su deseo por la comida; será más feliz, más consciente de su cuerpo y de su voluntad. De la decisión final de Amadís se extrae la idea del cuento, la misma idea de los cuentos de hadas:

**Si se leen bien los cuentos de hadas, se puede notar que en todos ellos hay unas constantes del principio al fin: la idea de que la paz y la felicidad sólo pueden existir bajo ciertas condiciones. Esa idea constante, que es el núcleo fundamental de la ética es también el núcleo fundamental de los cuentos infantiles.<sup>39</sup>**

De esta manera la transformación que experimenta Amadís es la oportunidad de obtener paz y felicidad. En el mundo real, si se come demasiado sólo pueden ocurrir los siguientes fenómenos: que se engorde, que los músculos se pierdan entre la grasa y el azúcar y, por consiguiente, sea más difícil correr, jugar y respirar, además de tener que soportar las burlas de los otros niños que siempre gozan gritando apodos.

Amadís, transformado en comida, es asediado por la pregunta "¿a qué huele?" Él contesta: "no huele a nada". En la isba, Basilisa o Iván, según de quien se trate, se esconden cuando ven llegar a Baba Yaga; ésta pregunta a su hija si es qué huele a carne

---

<sup>39</sup> G. K. CHERTESTON, citado por J. C. COOPER *op. cit.* p.76

humana, a lo que la hija responde que no huele a nada, que ese olor lo habrá traído Baba Yaga del mundo de los hombres, de donde ella viene en ese momento. La negación protege en una primera instancia. Amadís negando se libra de que alguien le pegue un mordisco; e Iván o Basilisa de que Baba Yaga se los coma; pero finalmente los otros se dan cuenta del bocado escondido y se apresuran a tratar de comérselo. Baba Yaga se prepara para hincar los dientes, pero antes de que lo logre, Basilisa o Iván logran escapar ayudados por la hija. Amadís no escapa de sus compañeros, pero tiene una ventaja: tan pronto como los otros se lo comen, se restituye.

En el mundo real, por supuesto, hay otra manera de ocasionar el daño. En general el niño gordito es asediado por sus compañeros con burlas y apodos, cosa muy natural en los niños, que casi no reflexionan sobre si lastiman o no a su compañero. Estas burlas han de ser para el pequeño como las mordidas que recibe Amadís o como la amenaza de los dientes de Baba Yaga.

"Amadís de anís" piensa en una posible solución a algo que le comienza a preocupar, si es niño de dulce, quizá sea porque come dulces en exceso. De esta manera, inconscientemente desea, para sorpresa de sus padres, comer salado; los dulces se le olvidan de pronto y se despierta su apetito por la comida salada; pero nuevamente en exceso. Por consiguiente, ocurre su segunda transformación, después de **"tener un sueño intranquilo. Amaneció transformado en un niño de sal"**. Esta solución no fue la mejor. La maestra y el director comieron de él, por su parte los niños prefirieron no comérselo; a ellos no les gustan los alimentos salados.

Después de esta segunda transformación, Amadís nuevamente corre a verse en el espejo. Se mira normal, en apariencia es el mismo Amadís de siempre, su forma no cambió; pero su olor y su sabor sí. Como el espejo no refleja su condición

metamorfoseada, Amadís vuelve a negar su transformación. Comienza de nuevo el juego de adivinanzas: **"Huele a chicharrón. --No, huele a almejas con ajo. --¡Yo no huelo a nada!"**

Para que Amadís sea capaz de contemplarse será necesario otro método diferente al espejo: la reflexión. Amadís se encierra en su cuarto. Está triste, su metamorfosis lo hace ser infeliz, el lado oscuro de sí mismo le impide tener paz. De pronto la idea surge de sus reflexiones: **"Se le ocurrió entonces que la única manera de solucionar su problema era comer como todo el mundo: un poco de comida salada y otro poco de postre"**; en efecto, esta es la solución acertada, pues al otro día amaneció como niño normal, sin olores y sin saber a otra cosa que no fuera a niño.

Amadís sale de la metamorfosis, como una mariposa de la crisálida. La transformación dolorosa, en este caso, condujo al personaje a la luz; al contrario de Gregorio Samsa, como ya dijimos, que eligió la oscuridad. Para Amadís la experiencia fue una lección maravillosa que le enseñó a vivir mejor y, sobre todo, le mostró que todos los seres humanos tenemos partes oscuras, pues su maestra, el director y sus compañeros se ven de pronto, como él, transformados en comida.

¿Y el lector? Al lector se le brinda la oportunidad de aprender a través de la experiencia de Amadís. Volvemos a mencionar, que es imposible que un niño se transforme en comida en la realidad cotidiana, pero no es imposible que engorde y esté, por consiguiente, mal nutrido y débil.

Asimismo, el lector ha ido de la unión de sujeto y objeto a la separación de ambos términos y al aprendizaje final: el sujeto puede dominar al objeto, el niño puede dominar su apetencia por cualquier tipo de objetos, llámese dulces o videojuegos.

De esta manera, *Amadís de anís...Amadís de codorniz* es como un perfecto cuento de hadas que además de divertirnos, nos deja reflexivos:

Pour qu' une histoire accroche vraiment l' attention de l' enfant, il faut qu'elle le divertisse et qu'elle éveille sa curiosité. Mais pour enrichir sa vie, il faut en outre qu'elle stimule son imagination; qu'elle l'aide a développer son intelligence et a voir clair dans ses émotions, qu'elle soit accordée a ses angoisses et a ses aspirations; qu'elle lui fasse prendre conscience de ses difficultés, tout en lui suggérant des solutions aux problèmes qui le troublent.<sup>40</sup>

El motivo de la transformación de Amadís es la comida, por ello las imágenes gustativas y olfativas prevalecen sobre otro tipo de imágenes. La gama de alimentos, tanto dulces como salados, despiertan de inmediato la gula, las enumeraciones nos conducen de un alimento a otro tan rápidamente que apenas si alcanzamos a saborearlos: "dulce, chocolate, chicloso, malvavisco, paleta, mazapán, pirulí, helado, pastel o frasco de mermelada"; "cajas de bombones, paletas de grosella, bolsas de chicles, latas de miel de maple, charolas de pastelillos, manzanas cubiertas de dulce, palanquetas de cacahuete y grandes sacos de azúcar pura, blanca, cristalina".

La presentación de estos alimentos dulces remiten a una gran confitería muy bien surtida, llena de sabores y olores tan suaves y dulces como en los cuentos de *Las mil y una noches* y, para rematar la gama de alimentos, el escritor, a través de una imagen visual construida

<sup>40</sup> Bruno BETTELHEINE, *Psychoanalyse des contes de fées*. traduit de l' américain por Théo CARLIER, Paris, Robet Laffont, 1976, 403 pp. (Col. réponses) p.15/Para que una historia atraiga verdaderamente la atención del niño, debe serle divertida y despertarle su curiosidad. Pero para que enriquezca la vida del niño, debe estimularle su imaginación, auxiliarlo a desarrollar su inteligencia y a ver claras sus emociones, reflejar sus angustias y sus aspiraciones, debe hacerlo tomar consciencia de las dificultades, pero sugiriéndole soluciones a los problemas que lo turban.

con tres adjetivos, transforma el azúcar en una joya color blanco total. La confitería descrita es capaz de tentar a cualquier lector que se preste de degustar la palabra escrita.

Por su parte, las enumeraciones de los alimentos salados también despiertan la gula dormida en algún punto escondido de nuestra lengua, pues la variedad en imágenes olfativas y gustativas abre el apetito, al mismo tiempo que sorprende: "sopa de calabaza, arroz con zanahorias, pescado con aceitunas y frijoles"; "queso, jamón, pan de centeno, pepinillos, y jitomate" ; "el guisado de pulpos, la sopa de papa, la lechuga de la ensalada y el espagueti con jitomate"; "huevos con todo y cáscara, el jamón, el queso, la salsa de chile y las verduras"; "cóctel de camarones, sopa de lentejas, pollo, ravioles, ensalada de berros y quesadillas".

Las imágenes de los alimentos nos conducen casi hipnóticamente hacia ellos. La tentación de cometer uno de los siete pecados capitales está latente en cada momento. Estas imágenes, primero dulces, luego saladas son las que envuelven todo el día y toda la noche a Amadís, tanto que su identidad como sujeto se pierde y el objeto, la comida, lo conduce a donde ella quiere. Amadís olfatea los alimentos que le esconden y los encuentra en donde sea y enseguida los devora, arrasa con todo alimento que haya frente a sus ojos o debajo de su nariz, degusta la comida una y otra vez con una increíble desesperación. Amadís ya no es dueño de sí mismo, su amo es el objeto que desea: la comida.

Amadís sueña intranquilo, quizá porque ese día cenó demasiado, el narrador no lo dice; pero podemos suponerlo dadas las costumbres excesivas del niño; ¿cuál fue su pesadilla que lo hizo despertar transformado en comida? Amadís sueña seguramente que se transforma en comida y, como una prolongación del sueño, que gusta de ordenar a su manera los sucesos del día, Amadís se transforma en el objeto deseado: en dulce.

El narrador nos informa acerca de las transformaciones de Amadís, a través de la comparación y la metáfora. Observemos primero la apariencia del Amadís normal: "Sus ojos rasgados, su barba partida, su pelo chinito, sus dientes de conejo y una oreja más grande que la otra".

Como ya se dijo, la imagen visual de Amadís no cambia cuando se metamorfosea, la imagen gustativa y olfativa sí. El sueño intranquilo o pesadilla se va a encargar de llevar a cabo la metamorfosis. Si el sujeto ha dejado de ser objeto, el objeto se fundirá en el sujeto, cual amo tiránico y, entonces, los brazos, los ojos y todos los miembros que constituyen el cuerpo de Amadís se van a metamorfosear olfativa y gustativamente en el objeto:

**Chupó sus brazos y le supieron a mandarina.  
Sus ojos eran dos caramelos rellenos de pasa.  
Las uñas de sus pies olían a kiwi. Podía masticar  
su propia lengua como si fuera un chicle de  
cereza y su panza era un redondo y rosado  
malvavisco que tenía en el centro un ombligo de  
luneta.**

Con el cambio sufrido, el cuerpo de Amadís cambia de significación. Amadís dejó de ser sujeto para convertirse en objeto y como tal puede ser utilizado según los demás sujetos: los que lo rodean, lo requieran. Así, una amiguita descubre que es un niño de comida y rápidamente se prepara para comérselo. No se puede entablar otra relación con el objeto más que el de utilidad. Como los niños son muy golosos, Amadís-objeto, los deleita y se prestan a sacar utilidad de su transformación. Cuando Amadís sufre la segunda transformación, esta vez en sal, el director y su maestra serán los únicos que quieran obtener utilidad de él, ya no los niños, a quienes les disgusta el sabor salado de Amadís-objeto.

Algunos de los miembros del cuerpo de Amadís sabrán y olerán después de un sueño intranquilo, así:

**sus manos a milanesa**  
**su pelo a paella**  
**sus brazos a camarón**  
**su boca a jitomate**  
**su lengua a hígado encebollado**  
**su nariz a queso añejo**  
**sus dedos a tentáculos de pulpo**

Es sorprendente la transformación de Amadís en comida, pues imagínese el lector los dedos largos y viscosos como tentáculos de pulpo; pero en el cuerpo de Amadís cada alimento adhiere su sabor y su olor, como asediándolo, además de que estos olores y sabores cambian constantemente. De allí el juego de adivinanzas: ¿A qué huele? Los alimentos que enumeran los personajes que participan en el juego son toda una gama de olores y sabores: "...a chocolate", "a buñuelos", "a dulce de guayaba", "a nieve de sandía", "a canela", "a pay de manzana", etc.

Finalmente se olvida el qué para concentrarse en el quién. Amadís es el que despide toda esa gama de olores y sabores. Los personajes de su escuela lo rodean y se lo comen:

**Luego llegaron los otros. Amadís se fue quedando sin dientes, que sabían a caramelos de anís, sin pelo, a coco rallado, sin panza, a malvaviscos de fresa, sin boca, a jalea de limón /.../ El estado de Amadís era lamentable: sus compañeros lo habían dejado sin brazos, piernas, ombligo, pelo, dientes, nariz, boca y ojos.**

Amadís-objeto es devorado de manera análoga a la que Amadís-sujeto devoraba al objeto (la comida). Este suceso va a despertar al sujeto dominado por el objeto y entonces la energía de Amadís va a concentrarse en lograr una verdadera transformación, la que sólo puede darse después de haber superado una metamorfosis: ser mejor individuo, más libre, más fortalecido espiritualmente. Después de haber dominado el deseo por el objeto, Amadís podrá hacer todo lo que se proponga.

Por el contrario, los sujetos que deseaban a Amadís-objeto y que casi lo destruyen por su voracidad (pensemos qué habría sido de Amadís si se lo hubieran comido todo) se van a transformar en objetos.

*Amadís de anis...Amadís de codorniz* es la alegoría del individuo en lucha con los placeres, cuando éstos se convierten en una pesadilla, en una obsesión que enajena al sujeto y lo transforma en un autómatas dominado por sus propias pasiones. En este sentido, la metamorfosis de Amadís es trágica; pero se presenta divertida, bastante lúdica. Si cada poro de la piel de Amadís parece una confitería o un restaurante ambulante, su ser, que pugna por salir a la luz, irradia la sonrisa de un triunfador. En el momento culminante, el Amadís-objeto, que experimenta el dolor, tendrá la puerta abierta a la felicidad en la que cree: **"Desconsolado, se le salió una lágrima de jugo de carne que rodó por la mejilla de filete de pescado. Se le ocurrió entonces..."**

Amadís, después de la reflexión, decide ser moderado, pues el placer de comer golosinas se volvió una tortura para él, pues poco a poco amenazaba con hacerlo desgraciado. Al final tenemos un Amadís más fuerte espiritualmente, su sonrisa es plena; mientras observa la tragicomedia de los personajes de su escuela, tanto niños como maestros y hasta el director son ahora los asediados por el olor y el sabor de la comida que prefieren.

## 6. La fórmula del doctor Funes: Complicidad del autor adulto y del lector niño

*Juventud, divino tesoro,  
;Ya te vas para no volver!  
Cundo quiero llorar, no llora...  
y a veces lloro sin querer.  
Rubén Darfo "Canción de otoño en  
primavera"*

### 6.1 El sueño de conservar la juventud por siempre jamás

El deseo de conservar la juventud por siempre jamás contribuye al origen de uno de los mitos más conocidos: la existencia de la fuente de la eterna juventud. La firme creencia en ella, impulsa, tanto a personajes de ficción como a personas de carne y hueso de todos los tiempos y lugares a buscar en lo posible, y hasta en lo que no se había imaginado, un método, una fórmula, una técnica con las cuales se detenga el pesado (para algunos) envejecimiento.

Hechiceros, alquimistas y científicos están dedicados a la búsqueda de la fórmula que borre de un solo golpe las huellas del tiempo. Sin embargo, a pesar de los adelantos científicos y técnicos, que han logrado un audaz éxito en cuanto a la recuperación de la energía y la belleza juveniles, parece que los investigadores y los otros personajes señalados corren tras el viento; ser de nuevo jóvenes es tarea más que imposible; pero no perdemos la esperanza de que un día nos despertemos con la noticia de que por fin han logrado hacer algo que nos haga recuperar al cien por ciento el color y la piel de nuestros años mozos y, con tal descubrimiento, otra esperanza se vislumbre como una posibilidad: la esperanza de ser eternos. Pero mientras este sueño se da en la realidad, vivamos nuestros deseos de juventud y belleza en la ficción, pues el qué pasaría si una persona "x"

volviera a ser joven, suscita diversas hipótesis que ensayan su comprobación a través del discurso literario, que como sabemos se produce siguiendo la lógica de la realidad. Por consiguiente, en la obra literaria, la transformación de viejo en joven y la conservación de la juventud, ya sea, temporal o eternamente, constituyen la transgresión del personaje, pues en la realidad no se ha conseguido aún que la gente vieja vuelva a ser joven o que los jóvenes conserven por siempre jamás su juventud. Así también, como la producción del discurso literario está condicionada por diversos factores externos a ella, como, por ejemplo, el contexto sociocultural de la época en la cual se produce, la conservación y la recuperación de la juventud de personajes ficticios representarán el surgimiento del conflicto en la experiencia de dichos personajes si, y sólo si, las condiciones socioculturales de la época en la cual se origina la producción literaria no permite tales transgresiones.

Tomemos el caso clásico del Dr. Fausto, quien entregará su alma a cambio de juventud y placeres porque se encuentra insatisfecho con su vida y cree que la transformación lo beneficiará; lo cual no ocurre, pues contemplaremos a un Fausto, joven sí, pero torturado por la conciencia moral-teológica de la época en la cual surgió la obra. Al mismo tiempo percibiremos al hombre exasperado por el vacío existencial, que no logra cubrir ni con los placeres, que cree concentrados en la juventud; al hombre perdido en una maraña de conocimientos que no lo satisfacen; al hombre amargado y nostálgico a causa de un tiempo vago, diluido en un pasado que no volverá. Fausto pierde su juventud en el tiempo y el conocimiento que acumuló lo aplasta. Fausto es personaje transgresor porque recupera la juventud, hecho no permitido por la lógica del marco contextual en el que se produce la obra, pero sí permitido por la lógica del texto literario, mas bajo ciertas leyes: la

recuperación de la juventud viene de manos sobrenaturales y representa una prueba espiritual, al mismo tiempo que confronta al hombre con el hombre.

Fausto despierta viejo sin darse cuenta de que ha pasado la juventud y no la aprovechó, pues todas sus energías se concentraron en la acumulación de conocimientos que le parecen al final de su vida vanos. ¿Conocimiento? ¿para qué? --se preguntará, tal y como lo hace el Eclesiastés. La palabra le suena hueca. Mefistófeles aprovecha su estado de animo y pide a Dios probar su fe, Dios se lo concede. Fausto acepta cambiar su alma por juventud y placeres pero, finalmente, Mefistófeles no se quedará con su alma, pues Fausto logra salvarla cuando le produce felicidad proporcionar bienestar a los demás.

Como Fausto, Dorian Gray y, en cierta medida, Drácula, pertenecen al paradigma de los personajes que cambian su alma por la juventud y la belleza, pues estos conceptos engañan con la idea de que proporcionan felicidad, mas ninguno de los personajes la va a alcanzar, al contrario, a partir de la transformación de Fausto en joven, la conservación de la juventud de Dorian Gray y el sempiterno renacimiento de Drácula, se evidencian sus tragedias, la tragedia del ser humano: la mortalidad y el tiempo. El contexto sociocultural de las obras que les dan vida origina, en gran medida, el sufrimiento de estos personajes transgresores. Debido a la visión moral y teológica de sus épocas los personajes son castigados con un dolor muy fuerte: el dolor espiritual del alma. Por lo que, la muerte se presenta ante ellos como una fuerza liberadora, que algunas veces, como en el caso de Fausto, los conducen hacia la luz o, como en el caso de Drácula, hacia la paz.

Una obra, cualquiera que esta sea, se ve en gran medida, influida por el contexto o los diversos contextos presentes en el momento en el cual se le concibe. De allí que los personajes actúen conforme a los conceptos científicos, teológicos, sociales y culturales de la época en la cual se escribe la obra. De esta manera, también se influye en los

subgéneros literarios, unos nacen, otros mueren, y otros más se dividen o se transforman. Por ello, asistimos, en este nuestro siglo veinte, a diversos nacimientos de géneros, unos más híbridos, que otros. Uno de los más atractivos es la ciencia-ficción; no es que en siglos anteriores no haya existido, recordemos al inolvidable Julio Verne, sino que debido a los avances científicos y tecnológicos, este género ha tomado, como muchos otros, auge. Ha surgido toda una línea de escritores de ciencia-ficción y alguno que otro incursiona, aunque no sea su línea, en él.

Así pues, los avances en la ciencia y la tecnología van a cambiar la tragedia de los personajes que recuperan su forma juvenil en comedia o en relato de aventuras. Asimismo, los cambios en la visión del mundo nos permiten actualmente contemplar los asuntos de la inmortalidad y la juventud sempiternas de una manera más común, pues ya lejos de un pensamiento estrictamente religioso, los escritores producen un discurso narrativo más lúdico. Tenemos, en primera, que ya no es necesario un intermediario malévolo entre el viejo que se quiere volver joven y la vuelta de la juventud. Mefistófeles, demonios, brujas y otros seres dignos de la noche de Santa Walpurga son cambiados por fórmulas químicas. Por ello, no va a existir ya, la mayoría de las veces, netamente un conflicto teológico. Lo sobrenatural se borra para dar paso a la ciencia y por otra parte, el personaje soporta la condición lograda de inmortalidad con menos culpabilidad que Drácula, lo cual lo hará menos infeliz.

Características de la narrativa de ciencia-ficción son también: la figura del científico tipificada como una persona distraída, pelona de la parte frontal de la cabeza, descuidado en su aspecto personal, desgreñado etc., y la rivalidad entre científicos. Comúnmente vamos a encontrar dos investigadores que buscan lo mismo. Y ambos hacen hasta lo imposible por encontrarlo, y quizá uno de ellos le robe las ideas al otro y las haga parecer

suyas. Asimismo, encontramos una influencia muy importante en la literatura actual: el cine y la televisión, los cuales tienden a atraer la atención de grandes masas a través de la idea de la diversión, sobre todo.

Ahora bien, lo antes mencionado nos será de utilidad para revisar la obra que nos ocupa en este capítulo: *La fórmula del Dr. Funes*. Obra que, como sabemos, pertenece al género literario que se ha llamado literatura para niños, pero que también pertenece por ciertos rasgos a las literaturas de la ciencia-ficción y de aventuras. Por lo que se puede decir que *La fórmula del Dr. Funes* es un género híbrido y, como tal, describiremos sus características:

1-Como obra para niños: está influida por el lenguaje, la sencillez y los gustos infantiles. De allí que Funes se convierta en un niño y no en un joven.

2-Como obra de ciencia-ficción: el personaje principal, el Dr. Funes, es un personaje típico: pelón y algo loco, según percepción del narrador. Funes logra, gracias a su aptitud científica, terminar la fórmula que le devolverá la juventud. Funes se halla en rivalidad con otro científico: el Dr. Moebius.

3-Como obra de aventuras: la narración de las acciones se hace más presente que la descripción.

En cuanto al marco sociocultural que nos ocupó en páginas anteriores, señalaremos que la transformación de Funes, si bien sigue siendo una transgresión no tiene el peso teológico que poseen los casos de Fausto, Dorian Gray y Drácula, pues en el caso Funes no hay conflicto y, por lo tanto, ni drama, ni tragedia, sino una comedia lúdica que inicia con la transformación de Funes, que sigue con las aventuras, consecuencia de su transformación, y termina con el restablecimiento de la normalidad. Funes toma a ser de nuevo viejo. Pero

aunque la transformación de viejo en joven resulta finalmente temporal, puede ser repetida cuando "las jacarandas empiecen a echar flores".

En *La fórmula del Dr. Funes* también se presenta la influencia de la televisión y el cine que se puede constatar en la pantalla del telescopio de Martín, que proyecta lo que ocurre en la calle; en las aventuras de Martín y Pablo Funes y en la narración de las acciones.

## 6.2 El lector

La transformación de Funes en un niño que pronto pasará a la adolescencia (tiene doce años) sirve como un escalón indispensable para alcanzar el objetivo principal del autor: interesar a los niños en el texto para que éstos, tras leer con gusto las primeras páginas, se dispongan a leer placenteramente las siguientes. Sin embargo, no es suficiente con la elección acertada del asunto principal de la narración para que el pequeño lector sea atrapado completamente. También es necesario dar al asunto elegido un buen tratamiento y una voz que les hable de tú a tú. Esa voz será creada por el autor gracias a su percepción e intuición del mundo infantil. Martín, un niño de once años, nos narrará la historia de *La fórmula del Dr. Funes*. La voz en primera persona del jovencito Martín dará otra dimensión al texto, pues acercará más al lector a la obra. Obviamente, Martín narrará desde su punto de vista los hechos que, primero, observa y en los cuales, después participa.

El pequeño lector, pues, será atraído por esa voz que le habla tan cercana y directamente, y con la cual se identifica, pues es un niño y conoce su lenguaje y lo que le interesa, así como sus deseos y sueños. De esto resulta el establecimiento de una buena comunicación entre lector y autor (niño y adulto), quienes por analogía con los personajes, veremos, se comportan de manera similar; el vínculo establecido entre Martín y Funes se semeja mucho

el vínculo comunicativo que se da entre lector y autor que, en este caso, por tratarse de literatura infantil tenemos: el lector niño que se relaciona con el autor adulto a través del discurso literario. Para que se estableciera de manera satisfactoria la comunicación entre autor adulto y lector niño fue necesario que el autor adulto se pusiera en el lugar del lector niño, para observar e intuir lo que a éste le gusta e interesa.

Resumamos, pues, las primeras páginas de la narración de *La fórmula del Dr. Funes* con el fin de explicar la analogía que hemos propuesto: Lector-autor y Martín-Funes:

1. A los once años, Martín recibe un telescopio como regalo
2. Todas las tardes, Martín se distrae viendo la calle por el telescopio
3. Un sábado, Martín descubre a un viejito extraño que cocina vegetales, un ratón, lagartijas y caracoles
4. Martín piensa en una primera hipótesis: el viejito es un brujo
5. Martín observa al viejito, éste da lo que cocinó a un gato
6. Martín piensa, durante las clases, en el viejito sospechoso, entonces lo castigan por distraído
7. Martín observa al viejito, esta vez con un gatito entre los brazos
8. Martín imagina más hipótesis: a) El gato es gata y la fórmula le ayudó a tener un gatito; b) el viejito es un inventor que descubrió cómo hacer pequeños a los animales y c) **No ocurre nada extraño**
9. Martín planea visitar al viejito con el pretexto de pedirle un gatito
10. Martín se distrae en la escuela. Lo castigan
11. Martín espía al viejito
12. Martín visita al viejito (se da el diálogo entre ellos)
13. Funes descubre la mentira de Martín porque él no tiene ninguna gata
14. Funes le cuenta su secreto a Martín (diálogo)
15. Funes hace partícipe de sus planes a Martín (quiere ser de nuevo joven, para ello, ha hecho una fórmula. Funes invita a Martín a presenciar su transformación)
16. Martín acude a constatar la transformación de Funes en joven, pero lo espera una sorpresa: Funes es un niño de doce años (diálogo)
17. Funes le propone a Martín que le enseñe a ser niño (diálogo)

Después de leer las primeras páginas de *La fórmula del Dr. Funes* sabemos que nuestro narrador se aburre porque vive en el onceavo piso de un edificio de departamentos, donde no hay niños con quienes pueda jugar y, por lo tanto, desaburrirse. De ello se percibe que Martín desea vivir aventuras, un deseo que por, otra parte, sentimos todos los

seres humanos, niños, o no niños, vivamos en pisos altos o no, aunque los niños, a diferencia de los adultos, tienen más facilidad para crear ambientes de aventura: les basta con imaginar que una caja es un automóvil, la luna del tocador, una cascada y los platos desechables, platillos voladores, etc. Así pues, para desaburrirse, Martín transforma el telescopio que recibió como regalo cuando cumplió once años, en una pantalla de historias, la calle es el escenario más lúdico y divertido al que él tiene acceso. Pero sucede que un buen día su destino de observador de aventuras va cambiar para hacerlo personaje de una muy divertida historia. Martín descubre a un viejito que, al parecer cocina, pero no, no cocina; corta una rata, lagartijas y caracoles en trocitos. Martín deja de estar aburrido, se sorprende por lo que observa, se asusta y al mismo tiempo su curiosidad despierta.

El lector va a experimentar estados anímicos semejantes a los que experimenta Martín, pues contempla a un niño al que le regalan un telescopio y que observa la calle a través de él para distraerse; ese niño verá algo inusual, algo extraño: a alguien que cocina de manera rara, verduras, lagartijas, ratón y caracoles. El lector comienza a interesarse en la historia que nos cuenta el niño del telescopio y también en el viejito que cocina cosas extrañas. Al igual que Martín, el lector se pregunta quién podrá ser ese viejito y qué estará haciendo. Martín piensa, primero, que el viejito está haciendo experimentos, pero luego piensa **"algo más lógico: que se trataba de un brujo"** y, ¿qué otra cosa puede ser el viejito si no un brujo? Puede que el lector no acepte la conclusión de Martín, hay otras posibilidades, pero no le cabe la menor duda de que la propuesta es lógica, pues el caso de ancianos que preparan pócimas extrañas por arte de hechicería es un factor común tanto en la literatura como en la televisión y el cine.

Una vez despertada la curiosidad, Martín no puede más que seguir espionando al viejito y el lector no puede más que seguir leyendo. Aparecen otras tres hipótesis: a) el gato al que

le dio la fórmula el viejito es gata y la fórmula le ayudó a tener un hijo, b) la fórmula sirve para reducir animales y c) **LO PEOR DE TODO: NO OCURRE NADA EXTRAÑO.** ¿Por qué sería una catástrofe para Martín que no ocurriera nada extraño? Porque Martín tiene una ganas enormes de que suceda algo, lo que sea, un solo evento que lo aleje de su aburrimiento cotidiano. Para el lector, por supuesto, es importante que "ese algo" ocurra, pues la experiencia de Martín con su "algo inusual" representa para el lector el alejamiento de la cotidianidad, es decir, representa vivir la lectura como un suceso que sumerge en la aventura.

Sin embargo, no es inmediata la decisión de participar en los eventos observados; es necesario, primero, que se despierte el interés y la curiosidad, como sin duda en este caso han sido despertados tanto en Martín como en el lector. De esta forma Martín no puede dejar de pensar en el viejito raro durante el tiempo en el que debería de estar poniendo atención a sus profesores. Por ello Martín planea un ardid con el objeto de descubrir las actividades sospechosas del viejito: decide visitarlo con el pretexto de pedirle regalado el gatito que supone tuvo la gata. Como esa hipótesis no es verdadera, el viejito descubre la mentira, pero, en vez de regañarlo, lo acoge amigablemente y lo hace partícipe de un secreto. ¡Un secreto! ¿A quién no le atrae la idea de conocer un secreto? Los secretos siempre resultan atractivos, aún a pesar de que acarreen desgracias. Así que con la idea de conocer un secreto, ya establecido el diálogo entre Martín y el Dr. Funes, se establece la pauta para que Martín y el lector se involucren completamente en la aventura que se suscitará, seguramente, después de conocer el secreto, pues, a partir del momento en que Funes descubre su secreto, Martín se hace su cómplice y, entonces, comienza el proceso de compromiso. Por lo tanto, ambos se enlazan gracias a la comunicación de un secreto que cubre el libro entero de misterio. En este punto de la historia se marca la participación de

Martín; ya no es el niño aburrido que observa por el telescopio a un viejito, sino es un niño en diálogo con el viejito. De ser pasivo, nuestro narrador, pasa a ser activo. En el proceso de lectura ocurre de manera similar: una vez captado el interés del lector, éste se pierde en la historia, interactuando con el autor a través de su subjetividad, por lo que crece cuando se aventura en la experiencia de los personajes y hace revivir el texto, enriqueciéndolo por su propia experiencia de vida. De esta manera, el lector se comporta como cómplice del autor. Por ello se dice que la obra no existe sin el lector.

Por otra parte, el Dr. Funes también, como Martín y el lector, siente la necesidad de experimentar la aventura. Su deseo, como el de Fausto, es ser de nuevo joven, pero no para vivir lo que no vivió, sino para volver a revivir con la energía de la juventud, energía que lo más posible es que no la haya perdido, pues a través del telescopio de Martín lo vemos bailar loco de alegría cuando termina de cocinar la fórmula o ¿será que este desborde de energía es consecuencia de la perspectiva de ser de nuevo joven y con ello la posibilidad de volver a vivir las aventuras que la juventud le traerá?

A pesar de la diferencia de edad y de sus diferentes puntos de vista, Funes y Martín comparten deseos: Los dos desean vivir aventuras, los dos quieren ser jóvenes. El niño siente la necesidad de crecer, el adulto viejo de disminuir, Funes quiere tener dieciocho años, Martín también, pero por causas diferentes a las del viejo Funes, para quien es importante volver a hacer lo que hizo de joven: **"jugar futbol, conquistar muchachas, estudiar y dejar de tomar medicinas"**. Para Martín, el ser joven representa ya no tener que obedecer a los adultos, ni ir a la escuela, ni comer los alimentos que no le gustan; trabajar, tener dinero, no esperar a que sus padres lo lleven a pasear a donde a ellos "se les antoje", sino ir a donde él quiera. En resumen: ninguno de los dos personajes se percata de las responsabilidades que conlleva el ser joven. Funes ve la juventud como una fuente de

placer y Martín como una posibilidad de independencia. Sin embargo, no son sus ideas referentes al ser joven las que los vincularán estrechamente, sino el compromiso mutuo que entablaban.

Funes se toma todo el trabajo de hacer la fórmula heredada de su abuelo con el objeto de volver a los dieciocho años, pero falla. El resultado no es el que Funes augura. Cuando Martín va a constatar la transformación del viejo en joven, o más bien, la veracidad del secreto que le reveló Funes, lo espera una sorpresa: Funes es un niño de doce años, pues ocurrió un error en el cálculo de la dosis; un error sin importancia, pues Funes, antes que juventud, busca placeres y aventuras, por lo que no se detiene a quejarse del error cometido, sino que se dispone de disfrutar de sus doce años.

La nueva edad de Funes vincula aún más a nuestros protagonistas. Ambos casi tienen la misma edad y siguen teniendo el mismo interés: la sed de aventuras, y también los mismos intereses personales: Funes busca la diversión o los placeres y Martín la independencia. Niño y viejo se descubren unidos en el momento en el cual se comunican sus anhelos y deciden comprometerse por la revelación de un secreto.

Al desvanecerse el viejo Funes, se dibuja la personalidad enérgica de Pablo, quien a los ojos de Martín está desamparado sin familia que cuide de él, por lo que --se figura Martín, necesita protección. Entonces nuestro narrador se propone el reto de cuidar de él y, a petición de Pablo, acepta también enseñarlo a ser niño de nuevo. Esta actitud de Martín hacia Pablo es una actitud de independencia, pues decide no consultar a sus padres; asimismo protege siendo el más pequeño de los dos y se preocupa por cuestiones económicas y sociales. Por su parte, Pablo sólo recuerda de la niñez el juego. Tiene "unas ganas enormes de correr y treparse a un árbol y jugar fútbol y subirse a una bicicleta". Realmente lo único que ha desechado de las causas para querer ser joven es

conquistar muchachas. Pablo olvida las dificultades de ser niño. Martín se encarga de hacerlo tomar consciencia: en dónde vivirá, qué comerá, quién le dará dinero. Un niño no es independiente, necesita de los adultos. Funes resuelve todos estos problemas de antemano, ya que cuando es viejo, es un experto cardiólogo que tiene los bienes necesarios para subsistir, y con esos bienes Pablo podrá vivir algunos años sin preocupaciones de esa índole. Aún así, Martín está consciente de las dificultades de un niño solo para desarrollarse satisfactoriamente. Martín crece proporcionalmente al compromiso de amistad que lo vincula con Pablo.

Antes solos y aburridos, después de su compromiso, Martín y Funes forman un mismo equipo que se produce de la comunicación generada, a su vez, por el diálogo de ambos personajes. De su compromiso como amigos, de su unión a partir de la revelación de un secreto, nacerá la aventura que los hará madurar y lograr sus anhelos: Martín obtendrá independencia, si no económica, sí en cuanto a las ideas y a la toma de decisiones; por su parte, Funes obtendrá el placer a través del juego.

Es importante señalar también que en la relación Martín-Pablo Funes existe el deseo de que se realice una utopía: el establecimiento de una buena comunicación entre adulto y niño, la cual les permita la comprensión y el respeto entre ellos, que a su vez dé como resultado el enriquecimiento mutuo.

El niño necesita que los adultos se interesen por ellos, que los hagan partícipes de sus sueños y ambiciones. El adulto necesita acordarse, de vez en cuando, del placer que le prodigaban los juegos y la sencillez infantiles, y uno que otro día debe dejarse proteger por el niño, que mientras llega el tiempo en el cual será adulto, juega a ya serlo.

Ahora bien, recordemos la analogía que hemos sugerido: la identificación del lector con Martín. En la relación autor- lector también se genera un vínculo comunicativo, que

bien establecido va a permitir el enriquecimiento. Hoy más que nunca es necesario que el autor tenga conciencia de esa otredad que representa el lector, quien es un elemento importante sin el cual la obra no existe. El lector necesita de un autor que sepa hablarle de sus intereses, que lo respete y lo comprenda. El autor necesita al lector sensible, que sepa discernir y crecer conforme avanza en la experiencia de los personajes; sólo de esta manera la obra logra vivir multiplicadamente, pues cada lector enriquece los sucesos narrados con su propia experiencia de lectura.

### 6.3 El Autor

Ahora bien, vamos a proponer una segunda analogía, esta vez será entre Pablo y el autor de la obra. En primer lugar, tenemos un personaje adulto que realiza experimentos, o más bien, continúa los experimentos que le ha dejado como herencia su abuelo. Después, ese personaje logra tomar la forma de un niño, entonces pide la ayuda de otro niño real para que le ayude a recordar cómo es la infancia. Posteriormente, ese personaje, niño de mentiritas, se va a convertir en un "tejedor de mentiras", mentiras que traerán como consecuencia, no el castigo, sino la aventura, de la cual es partícipe un niño, cómplice de las telarañas de mentiras que teje el supuesto niño.

Del lado exterior tenemos a un adulto que escribe para los pequeños, que, como buen prestidigitador de la palabra, hace magia con la materia verbal; que sigue por, digamos, dialéctica literaria, a otros prestidigitadores que, como él, decidieron dedicar su tiempo y su magia a un público en ciernes; que se tiene que metamorfosarse a sí mismo en niño para, de esta manera, observar, percatarse e intuir el mundo infantil sobre el cual basa su producción literaria, que es una construcción de mentiras, pero mentiras que no hacen

daño, como bien dice Pablo, porque son mentiras que reflejan mundos y, con ello, ayudan a conocerlos. La ficción no existe más que en el discurso literario; pero enriquece, pues la construcción de la ficción es responsable de la aventura.

Pablo da origen a una serie de aventuras a través de sus planes y ocurrencias, mismas que no podrían resultar tan satisfactorias, si Pablo no contará con la complicidad de Martín. Hinojosa, en este sentido, escribe una obra que moriría irremediabilmente entre el polvo, si no existiera ese pequeño lector ávido del disfrute que se genera a través de la aventura. El autor necesita de un cómplice que lo ayude a hacer posible la obra literaria: la mentira más verdadera y más maravillosa del mundo.

Hay otro factor que es determinante en nuestra analogía Pablo-autor del texto: el deseo de suscitar el disfrute. Aunque Pablo se comporte como un niño caprichoso cuando decide vengarse de la señorita Lucy, del profesor de geografía y de otros personajes, desea compartir la experiencia de ser de nuevo niño con otros adultos. De esta manera, todos los habitantes de un asilo de ancianos se ven, después de tomar una deliciosa agua de jamaica, transformados en niños y, además, al azar, quienes beban cerveza compuesta con la fórmula del doctor Funes regresarán al mundo infantil.

Funes querrá, que como él, otros experimenten la sensación de gozo, que se inicia en el momento de la transformación del viejo Funes en el niño Pablo. La boca con sabor a helado de vainilla, el aroma de chocolate recién hecho y el sonido dulce de una música como de flauta preludian la experiencia de la transformación en niños, experiencia, que es para Funes el gozo por los juegos infantiles.

Por su parte, Francisco Hinojosa escribe para suscitar el deleite en la lectura, para desencadenar el gozo a causa de los eventos que se narran en la historia. Por ello, la observación y luego la interpretación de los comportamientos infantiles serán la base del

relato, labrado con el lenguaje pertinente para lograr una buena comunicación con el público infantil.

El interés en el lector infantil, la aguda observación del mismo y la intuición, darán como resultado la elección correcta de los espacios en los cuales se desarrollará nuestro relato; éstos son: la escuela, la casa y la calle. La escuela, como bien sabemos, es uno de los espacios cotidianos de los niños, por lo que la elección de este espacio le resulta familiar al lector. En cuanto al espacio del hogar, serán elegidos departamentos, lo que será un motivo de aislamiento, tanto en el caso del Dr. Funes como en el de Martín, pues ambos se encuentran solos, Funes no vive con nadie y Martín en su cuarto del onceavo piso está alejado de otros niños y, por consiguiente de los juegos que podrían compartir. Por otro lado, la elección de departamentos como espacio es un acierto del autor, pues los problemas de explosión demográfica han originado los de vivienda, por lo que muchas parejas jóvenes se ven obligadas a vivir en pequeños departamentos de edificios sin patios donde los niños puedan jugar. Ésa es la razón del aburrimiento de Martín, lo que hará que mire por el telescopio hacia la calle para escaparse de un espacio donde el juego activo apenas si se da. Pero después de que Martín y Funes se involucran, sus espacios van a crecer, entonces aparecerán la tienda, la cervecería, el asilo, el parque y otro departamento, el del Dr. Moebius, el malvado de la historia que quiere apoderarse de la fórmula del Dr. Funes. Moebius representa un malvado falso o un malvado mediocre, pues sólo es un posible avatar en la aventura de Pablo y Martín. Lo conocemos al principio de la historia sólo de "oidas": "Es un individuo funesto que toda la vida se ha creído científico cuando no es sino un vulgar ladrón" --dice Funes a Martín. Y en efecto, casi al final de la historia lo vemos aparecer sólo para transformarse en caballito. En este sentido, sí que es funesto, más bien, su suerte resulta funesta, pues como personaje malvado apenas si se

dibuja; sin embargo, como pretexto para el goce de la aventura es un buen elemento. Después de que Pablo observa por el telescopio cómo Moebius roba el cuaderno donde escribió la fórmula de la juventud, Martín y Pablo se lanzan en su persecución. Comienza así, otra nueva aventura: convierten en bebé al guardia del edificio donde vive Moebius y suben a su departamento con el fin de enfrentarlo, pero lejos de un enfrentamiento, sucede algo muy singular: después de que "el vulgar ladrón" bebe de la fórmula que él mismo ha preparado, se convierte, en segundos, en numerosos animales, hasta que finalmente se queda en la forma de un caballo del tamaño de un ratón, pues Funes no apuntó en la libreta dos ingredientes básicos: "babociclato y azulminio".

La intuición del mundo infantil va a suscitar que en nuestro relato se lleven a cabo algunos deseos infantiles, como el de saber más que los profesores, que, por otra parte, es el resultado lógico de que un adulto científico transformado en niño asista a clases de secundaria. No hemos de olvidar el deseo de crecer y comportarse ya como adultos en algunas decisiones: como el de tomar café en lugar de leche o comportarse con cierta madurez intelectual, como lo hace Martín; quien se muestra consciente e independiente cuando juzga y cuando decide. Al contrario de Pablo, quien poco a poco se va a dejar llevar por sus emociones. Por ejemplo, Funes olvida el motivo por el cual no quería vender su fórmula: es necesario la existencia de viejos, dice; pero en cuanto disfruta su nuevo estado, desea que otros lo disfruten también y planea las transformaciones de algunos ancianos sin recapacitar si de verdad éstos serán felices siendo otra vez niños. Martín, por el contrario, reflexiona sobre la posibilidad de que las personas transformadas en niños no sean felices, pues ¿quién cuidará de esos nuevos niños? ¿qué hará los de verdad al ver a sus padres transformados? --se pregunta Martín, quien es más consciente y más reflexivo que el adulto convertido en niño: Pablo Funes.

## 6,4 Lenguaje

Elemento indispensable en la elaboración de un texto dirigido a los niños es el buen manejo del lenguaje infantil, pues la comunicación entre lector y autor sólo será buena si el lenguaje utilizado es el correcto. En este sentido, Francisco Hinojosa no tiene problemas; de su contemplación e intuición del mundo infantil, resulta la elección e invención pertinente del lenguaje que, en este caso, funciona aún mejor porque se elige un narrador muy cercano a los lectores: un niño de once años. Así pues, a través de él, el autor nos presenta un lenguaje lúdico que de ningún modo es limitado, al contrario, la fantasía le ayuda a crear nuevas palabras que gustan al niño porque son sonoras, se relacionan con el medio natural, muy frecuentado por el niño, y con la escatología, también muy atractiva para ellos. Las comparaciones y las metáforas se basan también en un mundo sonoro, natural y escatológico, surgido de la penetración en la fantasía y el gusto de los infantes.

Observemos algunos ejemplos:

TRANSFORMACIÓN  
DE FUNES EN NIÑO

**"La boca me sabía a helado de vainilla y todo lo que respiraba a chocolate recién hecho. Finalmente, antes de convertirme en niño escuché una música muy dulce, como de flauta. Y todo pasó en menos de cinco minutos".**

Lo que siente Funes al transformarse en niño es una metáfora de la niñez feliz. Lo dulce de los alimentos, que pertenecen a los sentidos del gusto y del olfato, se homologa a lo dulce de la música, que pertenece al sentido del oído. Los sentidos están envueltos en

una magia de sensualidad que derivan en el placer de experimentar la niñez. Por el contrario, la transformación de Moebius será desagradable para él, pero muy divertida para los lectores:

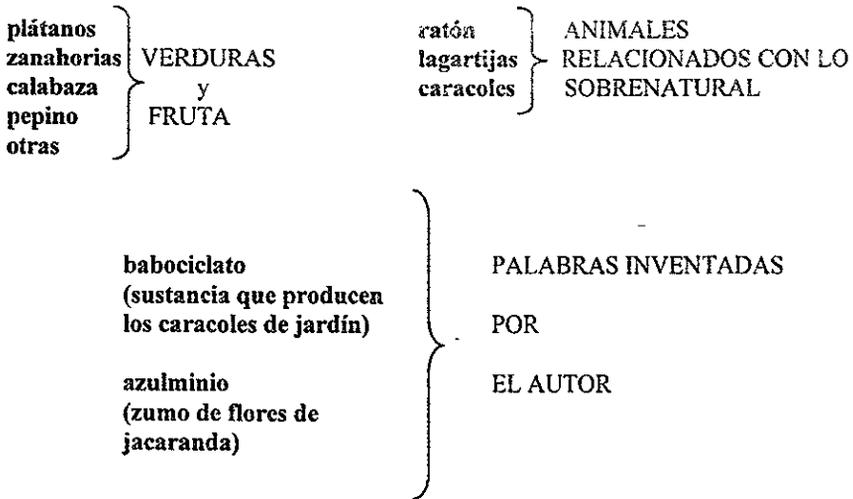
TRANSFORMACIÓN  
DE MOEBIUS

Entonces empezó a transformarse: le brotaron pelos en los cachetes; en la frente, en el cuello, en las manos: parecía una especie de chango vestido con bata de doctor. Después le empezó a crecer una cola larga, larga, como de animal prehistórico. Se notaba, por las caras que hacía, que sentía dolor /.../ era una especie de dinosaurio con cara de ratón /.../ Le empezaron a crujir los huesos como papas fritas, le saltaron los ojos, la boca le creció poco a poco, se le fue estirando más y más hasta que quedo convertido en un auténtico hocico de caballo. Luego los brazos se le fueron yendo, hasta trasformarse en patas de animal, así como las manos en algo muy parecido a las pezuñas. En menos de un minuto, el doctor Moebius era un verdadero caballo, aunque del tamaño de un ratón.

La descripción del doctor Moebius nos conduce de sorpresa en sorpresa. Nos recuerda a los personajes de las caricaturas, quienes después de beber un brebaje mágico se transforman en más de diez cosas en apenas unos segundos. La diferencia entre la descripción que nos hace de su transformación el doctor Funes y ésta del doctor Moebius, narrada por Martín, es que mientras la primera contiene una dulce sensualidad y, por lo tanto, aporta placer a quién la vive, la segunda abunda en imágenes visuales, muy rápidas, como si fueran descritas por el celuloide. Además del dolor que le causa al supuesto malvado doctor Moebius transformarse en bestia. Sin embargo, la reacción de los lectores, cuando leen las descripciones, será de disfrute, pues el sufrimiento del doctor Moebius, se lo tiene merecido y al lector le proporciona placer.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Veamos un ejemplo más de cómo se utiliza el lenguaje en el relato, esta vez será en relación con los elementos que integran la fórmula del doctor Funes:



Los ingredientes de la fórmula del doctor Funes nos conducen gradualmente a lo desconocido: primero, verduras que tienen ya una tradición de ser elementos indispensables en los brebajes de hechiceros: las zanahorias, las calabazas, los pepinos; después, animales, que por un lado reflejan lo intuitivo y lo instintivo de la vida y, por el otro, se relacionan con lo oculto, lo subterráneo, con las fuerzas sobrenaturales; finalmente, las palabras que "el prestidigitador" Francisco Hinojosa crea con base en elementos léxicos asociados semánticamente con el medio natural, uno con los caracoles: la baba, otro, con las flores de jacaranda: el color azul y con sufijos utilizados en el mundo químico: -ciclato y -minio. Las palabras resultantes son babociclato y azulminio, ingredientes indispensables en la elaboración de la fórmula; estos últimos elementos representan "lo mágico". Así pues, observamos que el brebaje que convertirá a Funes en

niño, está relacionado íntimamente con la naturaleza y la magia, las cuales, como sabemos, les gustan a los infantes.

De esta manera, Francisco Hinojosa una vez más se introduce en el mundo infantil y obtiene uno de los objetivos que persigue al escribir para niños: suscitar el disfrute en los pequeños lectores, pues sin duda, el infante experimenta, con igual placer que Funes y Martín, la aventura, originada por la construcción de una fórmula, tan maravillosa como la obra literaria que le da vida.

### *Conclusiones*

Escribir para niños no resulta, al contrario de lo que se piensa, una tarea fácil, pues la creación literaria se ve delimitada debido a la importancia que adquiere el receptor. Esta es la causa por la que el escritor que desee incursionar en el género debe comportarse cauteloso, y al mismo tiempo, atrevido, para realizar propuestas estéticas que funcionen y atraigan al lector. Fácil es creer, para el adulto, que el mundo infantil, por haber vivido ya en él, es sencillo, pero el escritor de libros para niños sabe que no es así. Escribir para niños representa despojarse de los prejuicios del adulto y transformarse en niño, con el fin de mirar, contemplar de cerca, ese mundo, además de intuirlo e interpretarlo. La tarea tiene sus dificultades, pues la mayoría de los adultos ha olvidado o no quiere recordar cómo y qué es ser niño y, si no ocurre así, se guarda en la memoria la idea de la niñez como "el paraíso perdido". Tampoco, escribir para niños quiere decir narrar historias no pensadas, ni utilizar la literatura con un fin propagandístico o moral. Escribir para niños, lejos de indicar lo anterior, representa tener, en todo momento, la imagen del receptor y lo que ella implica, pero sin abandonar la búsqueda estética y la calidad que debe poseer una obra literaria.

El crítico de una obra infantil debe atender a los aspectos peculiares de la misma, es decir, debe evitar hacer juicios de valor completamente apoyado en las ideas morales contenidas en la obra o sustentar, solamente, ese juicio en las propuestas estéticas del autor. La labor del crítico es, también, acercarse al mundo infantil, para comprender el porqué de la obra y el porqué del gusto de los niños por ella. Al hacerse un poco niño, el crítico podrá percatarse de los valores de la obra para niños, de otra manera navegará sin rumbo; porque, para los adultos, algunas cosas que son absolutamente comprensibles, atrayentes y

divertidas, para los niños, no lo son. Este es el caso de la atracción que ejercen en los infantes las palabras escatológicas o la fascinación por lo fantástico y maravilloso o, la preferencia por el mundo inanimado, que al pasar por la mente de un niño se transforma en vida y movimiento. Son estos aspectos de la vida infantil lo que aproxima a las narraciones actuales para niños con los legendarios cuentos de hadas, tanto que, como hemos visto, algunos cuentos infantiles siguen una estructura similar y conllevan el mismo mensaje de los cuentos de hadas:

**Que la lutte contre les graves difficultés de la vie sont inévitables et font partie intrinsèque de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire<sup>41</sup>.**

Este mensaje de la literatura infantil no se origina por un fin didáctico de enseñanza moral, sino de un juicio ético sobre la sociedad y el mundo, pues es innegable que el autor de literatura para niños y, no sólo éste, cualquier otro tipo de autor, plasma en su obra su visión del mundo. No olvidemos el valor epistemológico de la literatura, que nos conduce al conocimiento del ser humano y del universo, pero siempre bajo la experiencia irrepetible de cada autor para contemplar, percibir e interpretar la realidad. Es decir, en la obra literaria se lee entre líneas una individual visión de mundo, además de las propuestas tanto estéticas, como éticas.

---

<sup>41</sup> Bruno BETTELHEIM, *op. cit.* pp. 18-19/ Si las dificultades graves de la vida son inevitables y forman parte intrínseca de la existencia humana, más vale, en vez de eludirlas, enfrentar valerosamente las pruebas inesperadas y frecuentemente injustas, pues al cabo de todos los obstáculos se alcanza la victoria.

Es así, como en la obra infantil se reconocen juicios morales que al ser interpretados por los niños, desde su propia visión del mundo y desde sus particulares experiencias de lectura, pueden aportarles un enriquecimiento espiritual, además del deleite que les proporciona la construcción estética de la obra, la diversión que les suscitan los diversos elementos lúdicos contenidos en ella y la satisfacción que resulta de que en la obra se traten sólo asuntos que a ellos les interesan, como son sus problemas: el abuso de un niño más grande, por ejemplo; sus deseos: ser independientes, aunque sea en ciertos aspectos, ganar una competencia, participar en los juegos etcétera.

Ahora pues, como podemos percatarnos, el autor de libros para niños tiene una labor nada fácil, ya que debe observar muy bien el mundo infantil para después interpretarlo en una ficción que logre captar el interés y la atención de un público en ciernes, que podrá ser un gran lector: el público infantil.

De esta manera, el autor de libros infantiles, además de transformarse en niño, es un promotor de la literatura, pues si se fomenta el gusto por la lectura desde la niñez, se tendrán adultos que leerán y exigirán obras literarias de calidad.

Como se observa, ser escritor para niños es una tarea ardua, pero no imposible. Prueba de ello es el auge que está teniendo la literatura infantil en México. Cada vez hay más escritores y más valor literario en los textos; por lo tanto, es necesario también que crezca, a la par, la crítica especializada, pues entre más se trabaje este aspecto más posibilidades habrá de que haya lectores adultos, de los cuales, hoy, tanto carece nuestro país.

Este es el momento preciso para que estudiosos, creadores y degustadores de la literatura unamos esfuerzos por ampliar nuestro territorio. Este es el momento para aprovechar y promover algo que nos interesa: la literatura.

Ejemplo de un excelente escritor y, por lo tanto, promotor de la literatura infantil mexicana, es, por supuesto, Francisco Hinojosa, cuya obra hemos leído con placer y, con no menos gusto, analizado, pues siempre es disfrutable una obra que, a pesar de las limitaciones, posea calidad estética. la cual indica que el texto es una obra literaria y no didáctica.

En el sentido de una creación literaria limitada, la obra dirigida a los niños se puede comparar al soneto, forma poética que limita la creación por una serie de reglas formales que hay que seguir. A pesar de la dificultad que conlleva seguir una forma determinada, existen verdaderas joyas poéticas enmarcadas por un soneto, forma que ha sobrevivido durante siglos a la prueba del tiempo, como esperamos que sobrevivan las narraciones infantiles que demuestran calidad, por ejemplo, los textos de Francisco Hinojosa, quien, hemos comprobado, pone un especial cuidado tanto en lo que le interesa al niño, como en la manera de comunicarse con él, sin dejar de lado sus intereses estéticos.

## *APÉNDICE*

## ENTREVISTA CON FRANCISCO HINOJOSA

--En un principio, cuando comenzabas a escribir, no lo hacías específicamente para niños ¿Cómo o por qué te decidiste por este público?

--Mira, todo fue por casualidad, por azar. La editorial NOVARO me encargó que adaptara algunas leyendas de la Colonia y de la Conquista a un lenguaje que entendieran niños entre ocho y diez años; entonces *El sol, la luna y las estrellas* y *La vieja que comía gente* se publicaron muy bien editadas y con excelentes ilustraciones. Como el proyecto tuvo éxito, NOVARO, ya desaparecido, se propuso realizar otra colección de cuentos, originales, no adaptaciones. La colección debía tratar, en seis volúmenes, la historia de México: La Conquista, la Colonia etc. A mí me correspondió la primera mitad del siglo XX; escribí un cuento que disfruté mucho, aunque la primera versión la eché a la basura. Fue un cuento que no les gustó a los niños, sino a los sinodales que lo leyeron, no les gustó, no lo entendieron del todo, lo eché a la basura, pero me quede con el personaje, entonces escribí *A golpe de calcetín*. Les gustó a los editores y, a partir de allí, otros me pidieron más trabajos. Escribí otros dos libros y tiempo después, el primero que yo quise, nadie me lo pidió, se llama *La fórmula del doctor Funes*.

--¿Para qué escribe Francisco Hinojosa?

--Escribo para que haya un disfrute por parte del lector. Ése es el único sentido de escribir. Me piden con frecuencia que escriba cuentos, entre comillas, con temas ecologistas, cívicos, morales etc., pero me rehúso normalmente. Cuando escribo ese tipo de cuentos lo

hago por cumplir un acuerdo comercial, finalmente es un trabajo; pero no queda bien. La literatura no puede perseguir un fin que no sea literario, el goce del lector.

--¿Cómo comienza a escribir Francisco Hinojosa, de dónde partes para iniciar tus narraciones?

--Parto de una imagen, de una frase. A partir de allí, el cuento me va guiando. No escribo a la manera de Horacio Quiroga, ya desde la primera línea debe de estar pensada la última, no, el cuento me guía.

--¿Ese es el proceso siempre de escritura?

--No siempre, pero por lo general sí. *La peor señora del mundo* nació de una imagen de una señora muy mala, *Una semana en Lugano* nació de la imagen de un niño que sale de su casa y, en vez de encontrarse con el camino a la escuela, se encuentra con un tanque de guerra, sale un soldado y lo deposita dentro. Esa imagen me dio muchas vueltas. Escribí una primera versión, una novela completa que terminaba en otro planeta. Terminó siendo un cuento de ciencia ficción, a mí no me interesa mucho la ciencia ficción, decidí echarlo a la basura, pero me quede con la imagen y volví a construir la historia.

--¿Trabajas mucho tus textos?

--Muchísimo, muchísimo, incluso ya publicados, si tengo oportunidad de volverles a meter mano, les meto mano; por ejemplo, se va a publicar de nuevo *A golpe de calcetín* en FCE y lo modifiqué con muchas cosas, pero creo que lo mejoran.

--¿Cuál es el libro que más has disfrutado escribir?

--*La fórmula del doctor Funes* porque fue el primer cuento que escribí por gusto. Me senté a la mesa con dos imágenes, la primera, le regalé a mi hijo un telescopio, él empezó a ver hacia el cielo, la luna, al ratito se aburríó, era un niño pequeñito; la segunda, empecé a ver otra imagen: lo que podría ver a través de un telescopio, unido a ciertas imágenes del cine, como *la ventana indiscreta* de Hitchcock y, también fue una idea que estuve buen rato procesando. Después jugaba con juegos de química y biología, venían unas ranas con formol, un bisturí, había que abrir a la rana. Me apasionaba, tuve la idea y ya no me paré en tres meses de la mesa. Iba a trabajar y regresaba a escribir; además lo disfrute mucho, me reía muchísimo, llegaba a despertar a mi esposa con alguna risa.

--Entonces ¿escribir para ti es un placer?

-- Hay mucho placer en una primera instancia, pero después hay veces que el trabajo llega a ser muy difícil, muy chocante porque el seguir procesando un cuento hasta el fin, con mucha frecuencia, es una labor nada disfrutable.

--¿Cómo fue tu niñez?

--Muy tranquila, sin grandes accidentes, de mucho juego.

--¿Y la lectura, leías, tenías la fantasía desbordada?

--Casi no tenía lectura, sí fantasía, pero las lecturas eran mínimas, lo que más leía eran comics. No había, como hay ahora, una gran oferta de libros para niños, escritos además en

un español de los mexicanos, no en un español de los españoles, que creo, nos apartaba, en mi época, de la lectura.

--¿Lees hoy cuentos infantiles que no leíste en tu niñez?

--Hasta ahora leo cuentos para niños. Empecé a leer muy tarde, a los quince, dieciséis años; sí leí bastantes comics y algunas adaptaciones de cuentos bastante malas, que más bien me alejaban de la lectura en vez de acercarme a ella. También leí todo lo que me obligaban en la escuela; pero fue hasta los quince que encontré mis primeros libros: *La metamorfosis* de Kafka y lecturas de Dostoievsky y, a partir de allí me dediqué a leer y lo disfrutaba. Hasta ahora leo muchos cuentos para niños porque me interesan. Leo a los autores principales. Hay colecciones muy buenas y autores muy buenos.

--¿Existe en México la tradición de literatura infantil?

--No, creo que es algo absolutamente reciente. Hace tiempo sí existían autores; el caso es que ahora casi no se leen, eran los únicos, eran los que se editaban; pero ahora, con esta explosión editorial, ya no les interesan tanto a los niños. La tradición es muy reciente, muy muy reciente y, se ha ido logrando a través de concursos, talleres y fundamentalmente de oferta editorial FCE, ALFAGUARA, esm de México son las casas editoriales que han captado a los autores. En la medida que existan editoriales interesadas en publicar para niños, van a existir escritores y, por lo tanto, gran diversidad en cuanto a literatura infantil.

--¿Es difícil el mercado de literatura para niños?

--No, es un mercado bastisísimo, muy rico, que hasta ahora se está descubriendo. Por ejemplo FCE, una editorial que va a cumplir casi setenta años de haberse fundado, vende del total de su catálogo un alto porcentaje en libros para niños. En el sur de Estados Unidos representa más del 40%. También las ventas en las ferias de libros son porcentajes muy altos. Esto contribuyó para que el FCE pusiera atención en los niños, pues se dieron cuenta que si quería tener lectores, había que prepararlos desde chiquitos, desde niños.

--¿Qué escritores prefieres?

--Tengo un rango muy amplio; lo que más leo es poesía, lo que menos, porque me aburre y no me gusta, es la novela, casi no me gusta. He tratado de escribir una. Hace trece años que la comencé.

--Bueno, las grandes novelas se han escrito en varios años

--Sí, no creo que sea una gran novela; las grandes novelas, claro que me gusta leerlas; pero no leo la última novela que salió al mercado: Al contrario de la poesía, que leo casi todo lo que está a mi alcance, y vuelvo a mis escritores preferidos, siempre es un rango muy amplio; más que a los autores, leo a los poemas.

--En cuanto a la influencia de otros escritores ¿quién ha sido importante para ti?

--En el caso de literatura para niños creo que hay una marcada influencia de Roald Dahl, escritor galés que murió hace unos cuantos años; un autor que al mismo tiempo escribía para adultos, adultos muy adultos y para niños, también incursionó en el cine. Su vena

infantil es absolutamente maravillosa; en Inglaterra se hizo una encuesta y resultó que Dahl desplazó por mucho a los clásicos. Otro autor con el que me une mucho el humor, también Dahl, es René Goscinny, es el que hizo los guiones de *Astérix* y el que escribió *El pequeño Nicolás*, *Los amiguetes de Nicolás*, *Las vacaciones de Nicolás*, *Los recreos de Nicolás*. De autores mexicanos, alguien que influyó mucho en mí, tanto por lo que escribió como por lo que pude platicar y estar en contacto con él, fue Juan Villoro. Con él me unen muchas cosas y creo que ha sido fundamental para que yo me haya convertido en escritor.

--¿Con cuál de tus personajes te identificas más?

--Con el personaje del doctor Funes y con Aníbal por razones de peso, porque también es flaquito.

--Con el doctor Funes ¿por qué? ¿Has sentido el deseo de no crecer?

--No, me identifico con el otro personaje, con el que es niño, no con el doctor.

--Con Aníbal te identificas por el peso ¿por qué, por la debilidad, es un problema para ti?

--En su momento, cuando era niño, sí me importaba, ahora no representa un problema para mí.

--Porque ya se resolvió.

--Sí.

--¿Cuál es tu mundo ideal?

--¡Ah, pues justo el que vivó actualmente! A las ocho de la mañana, dejo a mis hijos en la escuela. A las 8:15 estoy bailando salsa, mambo, chá chá chá; termino y, algunas veces las personas que manejan el lugar en donde voy a bailar, me invitan a un restaurante. A las nueve de la mañana ya bailé, comí cabrito y me tomé una cerveza. Ese es mi mundo ideal.

--¿Y este ritmo actual de vida, ha influido en lo que escribes?

--No creo, la comida sí, la cocina es otra de mis pasiones, cocino, cultivo vegetales y hierbas. Creo que eso sí está presente en casi todo lo que escribo; siempre se come mucho.

--Y transforma a los personajes, como a Amadís, niño de dulce, niño de sal ¿Qué otro aspecto de tu vida influye en tu literatura?

--El entorno actual en el que vivo. Tenemos cuatro años viviendo aquí (Cuernavaca, Morelos), ese entorno ha funcionado mucho. El libro que estoy terminando de escribir, *Los alacranes*, nació con la palabra, nació con la pura palabra y es porque donde vivo se puede ir a cazar alacranes, es muy sencillo levantar piedras y encontrarlos, también hay tarántulas y otros animales de la misma clase. Mi hijo busca alacranes y los colecciona; entonces, el cuento surgió de una idea que tuve meses en la cabeza, hasta que un día se me ocurrió la historia. Otra influencia en este sentido es la de mis hijos, muchos de los cuentos tienen su origen en los juegos que compartimos. Por ejemplo, *Cuando el ratón se daba la gran vida* surgió de un juego que tenía con mi hijo cuando éste era muy pequeñito. Le compraba

animales de plástico en el mercado y noté un día que un elefante y un ratón eran del mismo tamaño, animales muy mal diseñados. Eso me dio la idea de este cuento.

Los últimos cuentos que he estado escribiendo son para niños muy pequeños; mis hijas tienen cinco y siete años, entonces *El cocodrilo no sirve, es dragón* surgió de una frase de mi hija más pequeña. Vivíamos enfrente de la iglesia, en el pueblo de Santa María y, los días de Santa María son unas fiestas muy grandes. Afuera de la casa se ponían los juegos mecánicos y mi hija, muy pequeñita, decía que quería subirse al cocodrilo. En realidad no era un cocodrilo. Se trataba de un dragón en forma de mecedora. Como no se podía subir tan chiquitita, le decíamos: "el cocodrilo no sirve". Su otra hermana la corregía: "no es cocodrilo, es dragón". Al día siguiente mi hija reunió las dos frases en una: "El cocodrilo no sirve, es dragón". Esa frase fue la base para que yo escribiera el cuento en forma de diálogo; posteriormente la transformé en una obrita de teatro para títeres; son dos obras de teatro: *El cocodrilo no sirve, es dragón* y *Coloquio del amor animal*, que surgió de otro cuento que le hice a mi hija mayor.

--¿Cómo eliges los temas a tratar?

--Pienso mucho los temas; por ejemplo, *Anibal y Melquiades* nació con la idea del niño débil y el niño fuerte y, también con la imagen del circo, que era uno de los juegos de mi hijo; pero pensé en la escuela como un tema que es absolutamente conocido y cotidiano para un niño y que le interesa, por supuesto, como también le interesa el juego; por eso los pongo a jugar tanto.

--¿Seleccionas las palabras, trabajas con el lenguaje que le puede interesar al niño?

--Las palabras, el lenguaje, lo trabajo mucho. No le tengo miedo a una palabra que no se le entienda, al contrario, he descubierto que palabras muy sofisticadas, muy complicadas, que incluso los adultos no entienden, a un adulto común se las puedo decir en la calle y me pueden ver como si yo estuviera loco; pero esa palabra en un cuento para niños, siempre y cuando el contexto ayude a entenderla, desencadena el disfrute de los niños. Otro tipo de palabras que degustan son las que tienen que ver con la escatología, con los animales, con las malas palabras, entre comillas. Yo en vez de escribir una grosería, escribo una frase para que exista una maldición por parte del niño, por ejemplo: "repugnante pajarraco". Es una manera de insultar. El nuevo cuento que tengo está lleno de niños ocurrentes (*Los alacranes*).

--Actualmente eres becario del Sistema Nacional de Creadores Artísticos ¿Te dedicas sólo a la creación? Trabajabas en el FCE y en la tercera época de *Los Universitarios* ¿Qué haces además de escribir?

--Al día siguiente al que me dieron la beca del SNCA fui a renunciar al FCE, una editorial que disfruté mucho, que sigue siendo mi primera opción en cuanto a libros para niños, pero se transformó mucho. Del lugar en donde yo trabajaba tan a gusto, se cambió a un edificio más moderno, donde en vez de escritores había políticos. Dejo de gustarme el FCE. *Los Universitarios* era un trabajo en donde aceptaron las condiciones que yo puse. No hacer el trabajo sentado en un escritorio, sino desde mi casa, en Cuernavaca. Con fax, computadora, y con una buena comunicación con el corrector y la diseñadora de la revista, realizaba el

trabajo perfectamente bien. Al día siguiente, a tiempo. Nunca tuve quejas de que algo estuviera mal. Hasta que terminó, todo termina.

Actualmente me dedicó a escribir y a las cosas aledañas: conferencias, talleres, pláticas y, algunas veces, jurado en concursos de cuento infantil y, algunas otras, otro tipo de productos. Ahora *La peor señora del mundo* se transformó en un CD ROM, por un lado se publica el cuento completo, yo hago la voz. Las ilustraciones son las del original y, por el otro lado, el niño tiene una segunda opción, la de jugar con los personajes. Es un juego interactivo, además se añaden canciones.

--En tu opinión ¿tiene futuro la literatura infantil en México?

--Creo que sí, es justo el momento. Cada vez que soy jurado en algún concurso encuentro de todo; pero hay más calidad, más profesionalismo, hay más profesionales dedicados. Se da en México un fenómeno, también en otros países: muchos de los autores de libros para niños son autores de otro tipo de literatura que eventualmente escriben para niños; no siempre es muy afortunado, tienen muy buena pluma, por supuesto, son profesionales, escriben bien; pero si ese cuento por más bien escrito que esté no logra interesar al niño, el cuento fracasa, muchos de esos cuentos han sido un fracaso.

--¿Trabajas actualmente en literatura para adultos?

Sí, estoy tratando de terminar este año el cuarto libro de cuentos y está por aparecer una crónica de Chicago, de los mexicanos que viven allá. Publiqué una sobre los Angeles, ahora va Chicago.

--¿Cuáles son tus proyectos a futuro?

--Quiero escribir otro libro de crónicas, creo que el lugar perfecto será San Antonio, aunque tengo el proyecto de una crónica sobre las ciudades paralelas, la frontera de México y Estados Unidos y, pues, tratar de terminar la novela que no he podido terminar.

--¿Novela infantil?

--No, para adultos. Tengo otra novela para niños. Hace cinco años que la empecé; pero sigue sin gustarme el final y le busco los finales y no encuentro su final, los finales me han costado trabajo en varios de los cuentos que he escrito.

## OBRAS DEL AUTOR

### Antología:

*Mamotretos de León de Greiff*, Material de Lectura, UNAM, s.f.

*Carrito de paletas*, SEP, (Los libros del Rincón), 1993.

### Narrativa:

*El sol, la luna y las estrellas*, Novaro, 1981

*La vieja que comía gente*, Novaro, 1981

*A golpe de calcetín*, Novaro, 1982, 2ª-4ª eds; SEP, (Los libros del Rincón), 1986, 1988,

1992

*Cuando los ratones se daban la gran vida*, SEP (Los libros del Rincón), 1986, 1987,

1989, 1992

*Informe negro*, FCE, 1987

*Joaquín y Maclovia se quieren casar* (en colab. con Alicia Meza), SEP, (Los libros del

Rincón), 1987

*Aníbal y Melquíades*, FCE, (A la Orilla del Viento) 1991, 1995, 1997

*Una semana en Lugano*, Alfaguara/CNCA (Botella al Mar) 1992, 1993

*La peor señora del mundo*, FCE, 1992, 1995, 1998

*Amadís de Anís, Amadís de Codorniz*, FCE, 1992, 1995, 1998

*La fórmula del Dr. Funes*, SEP, (Los libros del Rincón) 1993; FCE, 1992, 1994, 1998

*Hética*, 1993

*Cuentos héticos*, 1993

*Un taxi en L.A.* CNCA, 1995

*Repugnante pajarraco y otros regalos*, Alfaguara, 1996

*Mexican Chicago*, CNCA, 1999

**Poesía:**

*Las aventuras de Robinson perseguido*, Oaxmelin, 1980

*Tres poemas*, Martín Pescador, 1981

*Robinson perseguido y otros poemas*, CREA, 1988

**Teatro:**

*La peor señora del mundo*, estr, 1993

**BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

**DIRECTA**

- HINOJOSA, FRANCISCO, *Amadis de anís, Amadis de codorniz*, ilustr. Rafael BARAJAS, "el Fisgón", México, 2ª ed. FCE, 1998, 42 pp. (*A la orilla del viento*)
- \_\_\_\_\_, *Aníbal y Melquíades*, ilustr. Rafael BARAJAS, "el Fisgón", México, 2ª ed. FCE, 1997, 47 pp. (*A la orilla del viento*)
- \_\_\_\_\_, *La fórmula del Dr. Funes*, ilustr. Mauricio GÓMEZ MORÍN, México, 2ª ed. FCE, 1998, 94 pp. (*A la orilla del viento*)
- \_\_\_\_\_, *La peor señora del mundo*, ilustr. Rafael BARAJAS, "el Fisgón", México, 2ª ed. FCE, 1998, 42 pp. (*A la orilla del viento*).

**INDIRECTA**

- AFANASIEV, *Cuentos populares rusos*. B:A. México, Espasa-Calpe, 1943, 163 pp. (Austral)
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*. Seguido de nuevos ensayos críticos. México, España, Argentina, 8ª ed. Colombia, Siglo XXI, 1986, 247 pp.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychoanalyse des contes de fées*. París, Robert Laffont, 1976, 103 pp. (Col. réponses)
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM-Limusa, 1984, 201 pp.

*Repugnante pajarraco y otros regalos*, Alfaguara, 1996

*Mexican Chicago*, CNCA, 1999

**Poesía:**

*Las aventuras de Robinson perseguido*, Oaxmelin, 1980

*Tres poemas*, Martín Pescador, 1981

*Robinson perseguido y otros poemas*, CREA, 1988

**Teatro:**

*La peor señora del mundo*, estr., 1993

**BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

**DIRECTA**

- HINOJOSA, FRANCISCO, *Amadís de anís, Amadís de codorniz*, ilustr. Rafael BARAJAS, "el Fisgón", México, 2ª ed. FCE, 1998, 42 pp. (*A la orilla del viento*)
- \_\_\_\_\_, *Aníbal y Melquíades*, ilustr. Rafael BARAJAS, "el Fisgón", México, 2ª ed. FCE, 1997, 47 pp. (*A la orilla del viento*)
- \_\_\_\_\_, *La fórmula del Dr. Funes*, ilustr. Mauricio GÓMEZ MORÍN, México, 2ª ed. FCE, 1998, 94 pp. (*A la orilla del viento*)
- \_\_\_\_\_, *La peor señora del mundo*, ilustr. Rafael BARAJAS, "el Fisgón", México, 2ª ed. FCE, 1998, 42 pp. (*A la orilla del viento*).

**INDIRECTA**

- AFANASIEV, *Cuentos populares rusos*. B:A. México, Espasa-Calpe, 1943, 163 pp. (Austral)
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*. Seguido de nuevos ensayos críticos. México, España, Argentina, 8ª ed. Colombia, Siglo XXI, 1986, 247 pp.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychoanalyse des contes de fées*. Paris, Robert Laffont, 1976, 103 pp. (Col. réponses)
- BERISTAIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM-Limusa, 1984, 201 pp.

- CERRILLO, Pedro y Jaime GARCÍA PADRINO, coords. *Literatura infantil*. España, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990, 113 pp.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, *Diez años de Feria*. Memoria de la X Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, 1ª ed. México, 1991, 326 pp.
- COOPER, Jean, *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*. Málaga, Sirio, 1973 pp.
- KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, trad. Margarita E. de la SOTA, México, Premia, 1978, 89 pp.
- LÓPEZ TAMÉS, Román, *Introducción a la literatura infantil*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990, 396 pp.
- MERLO, Juan Carlos, *La literatura infantil y su problemática*. B.A. "El Ateneo", 1976, 105 pp. (Col. de estudios humanísticos, sección sociedad y cultura)
- NOBILE, Angelo, *Literatura infantil y juvenil*. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Morata, 1990, 190 pp. (Pedagogía, Educación infantil y primaria, 27)
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. Seguido de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y de E. MELETINSKI, *El estudio estructural y tipológico de un cuento*. 8ª ed. Madrid, Fundamentos, 1992, 234 pp.
- REY PERICO, Mario Enrique, *El cuento infantil mexicano*. Tesis de maestría, UNAM, FFyL, 1996, 236 pp.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón, *Pestañas de Papalotes: La narrativa de infancia durante el tardío siglo XX*, Tesis de licenciatura, UNAM, FFyL, 1997, 120 pp.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. /México/ PREMIA, 1981, (La red de Jonás) 138 pp.
- TREJO, Blanca Lydia, *La literatura infantil en México. Desde los aztecas hasta nuestros días*. México, s. e. 1950, 260 pp. (información-crítica-orientación)

#### HEMEROGRAFÍA

- ÁVILA ROMERO, Mauricio, "La literatura para niños debe cumplir el mandamiento de no aburrirás: Juan Villoro", *El día*, 16 dic, 1992, p.18 Cult.
- B.D y GMP, "Morrall de libros, *La peor señora del mundo*", *El Universal*, 28 may, 1993, p.2 Cult.
- DONNET, Beatriz, "Francisco Hinojosa: escribir para los niños", *El Universal*, 16-20 jun. 1993, p. 4 Cult.
- GALINDO, Sara, "Biblioteca fugaz (*Aníbal y Melquiades*)", *Casa del Tiempo*, 32 jul, 1994, p.49
- VILLORO, Juan, "Fue presentado el libro *Informe negro*; lucida máquina de guerra literaria", *Novedades*, 18 jun, 1987, p.22 C
- VILLORO, Juan, "El humorismo es sin duda su mejor herramienta narrativa", *Novedades*, 19 jun. 1987, p. 38 C

- CERRILLO, Pedro y Jaime GARCÍA PADRINO, coords. *Literatura infantil*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990, 113 pp.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, *Diez años de Feria*. Memoria de la X Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, 1ª ed. México, 1991, 326 pp.
- COOPER, Jean, *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*. Málaga, Sirio, 173 pp.
- KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, trad. Margarita E. de la SOTA, México, Premia, 1978, 89 pp.
- LÓPEZ TAMÉS, Román, *Introducción a la literatura infantil*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990, 396 pp.
- MERLO, Juan Carlos, *La literatura infantil y su problemática*. B.A. "El Ateneo", 1976, 105 pp. (Col. de estudios humanísticos, sección sociedad y cultura)
- NOBILE, Angelo, *Literatura infantil y juvenil*. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Morata, 1990, 190 pp. (Pedagogía, Educación infantil y primaria, 27)
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. Seguido de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y de E. MELETINSKI, *El estudio estructural y tipológico de un cuento*. 8ª ed. Madrid, Fundamentos, 1992, 234 pp.
- REY PERICO, Mario Enrique, *El cuento infantil mexicano*. Tesis de maestría, UNAM, FFyL, 1996, 236 pp.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón, *Pestañas de Papalotes: La narrativa de infancia durante el tardío siglo XX*, Tesis de licenciatura, UNAM, FFyL, 1997, 120 pp.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. /México/ PREMIA, 1981, (La red de Jonás) 138 pp.
- TREJO, Blanca Lydia, *La literatura infantil en México. Desde los aztecas hasta nuestros días*. México, s. e. 1950, 260 pp. (información-crítica-orientación)

#### HEMEROGRAFÍA

- ÁVILA ROMERO, Mauricio, "La literatura para niños debe cumplir el mandamiento de no aburrirás: Juan Villoro", *El día*, 16 dic, 1992, p.18 Cult.
- B.D y GMP, "Morril de libros, *La peor señora del mundo*", *El Universal*, 28 may, 1993, p.2 Cult.
- DONNET, Beatriz, "Francisco Hinojosa: escribir para los niños", *El Universal*, 16-20 jun. 1993, p. 4 Cult.
- GALINDO, Sara, "Biblioteca fugaz (*Aníbal y Melquiades*)", *Casa del Tiempo*, 32 jul, 1994, p.49
- VILLORO, Juan, "Fue presentado el libro *Informe negro*; lucida máquina de guerra literaria", *Novedades*, 18 jun, 1987, p.22 C
- VILLORO, Juan, "El humorismo es sin duda su mejor herramienta narrativa", *Novedades*, 19 jun. 1987, p. 38 C