



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LA APROPIACIÓN DEL CUENTO TRADICIONAL  
DEL CONEJO Y EL COYOTE EN LA LITERATURA  
INFANTIL MEXICANA**

**TESIS**

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

**PRESENTA:  
CLAUDIA ISELA PÉREZ RÍOS**

**ASESORA DE TESIS:  
DRA. NIEVES RODRÍGUEZ VALLE**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022**





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.

## **Agradecimientos**

Antes que nada, deseo agradecer a la Dra. Nieves Rodríguez Valle, por brindarme su confianza, su paciencia y su guía en la redacción de esta tesis.

Extiendo mi agradecimiento a mis sinodales, la Dra. Araceli Campos, el Dr. Aurelio González, el Lic. José Antonio Muciño y la Dra. Ana Elvira Vilchis, por sus oportunas observaciones y generosas sugerencias, todas contribuyeron valiosamente a enriquecer este trabajo.

Gracias a mi familia, por no dejar de creer en mí. A mi madre, Guille, por todas sus amorosas oraciones. A mi padre, Mario, por su protección y cuidado. Y a mi hermano, Mario Alberto, por ser un ejemplo inagotable de superación.

Agradezco a mi compañero, Juan Carlos, por todos los años que hemos hecho una misma vida juntos, y por alentarme constante y cariñosamente a culminar esta investigación a pesar de mis muchas vacilaciones.

Agradezco especialmente a mi hijo (mi *trickster* personal), por su ternura, su inteligencia, su astucia y, sobre todo, por su amor infinito. Lucio, esta tesis es para ti.

Gracias también a Paola, mi amiga eterna, por compartir conmigo cada alegría y tristeza.

Y a Lula, mi sombra fiel.

*Claudia*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I. LOS CUENTOS DE TRADICIÓN ORAL, UNA FUENTE INAGOTABLE.....	11
I.1 La literatura infantil y las nociones de receptor e infancia.....	11
I.2 Los cuentos tradicionales: surgimiento y horizontes de la literatura infantil..	15
I.3 La pertinencia de los cuentos tradicionales como literatura infantil.....	23
CAPÍTULO II. TAXONOMÍA: LITERATURA TRADICIONAL, EL CUENTO Y EL PERSONAJE	
BURLADOR.....	35
II.1 El conflicto de las denominaciones: ¿literatura oral, popular o tradicional?.	35
II.2 Orígenes, características y clasificaciones de los cuentos tradicionales.....	41
II.2.1 El cuento tradicional <i>versus</i> el cuento literario.....	42
II.2.2 Los orígenes del cuento tradicional.....	45
II.2.3 Características y clasificaciones de los cuentos tradicionales.....	48
II.2.4 Clasificaciones del cuento tradicional en México.....	51
II.3 Los cuentos de animales: caracterización del personaje burlador ( <i>trickster</i> ). El caso mexicano.....	55
CAPÍTULO III. CONEJOS Y COYOTES PARA LA INFANCIA.....	60
III.1 Orígenes y análisis del cuento del conejo y el coyote.....	60
III.1.1 Trayectoria del relato: del Viejo Mundo a México.....	60
III.1.2 Los ciclos del relato: episodios, estructuras y personajes.....	63
III.1.3 El salto de la tradición oral indígena a las ediciones infantiles.....	73
III.2 Recopilaciones para un público infantil.....	79
III.2.1 Las propuestas del Estado: Secretaría de Educación Pública (SEP) y Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe).....	84
III.2.1.1 Cuentos del conejo y el coyote en los libros de instrucción pública de la SEP.....	84
III.2.1.2 Cuentos del conejo y el coyote en dos libros del Conafe.....	97

III.2.2 Las propuestas de autor.....	110
III.2.2.1 Pascuala Corona.....	110
III.2.2.2 Felipe Garrido.....	115
III.2.2.3 Judy Goldman.....	121
III.3 El triunfo del depredado sobre el depredador: apropiación del relato.....	124
CONCLUSIONES.....	130
ANEXO.....	142
REFERENCIAS.....	148

El cada vez más caudaloso río de la literatura infantil y juvenil, empezó apenas como un hilito de agua. Niños y niñas escuchaban a hurtadillas las historias de animales, criaturas mágicas y huérfanos que los adultos contaban para divertirse. Y de a poco, con su sed, el hilo de agua se volvió arroyo. Los adultos los invitaron a salir de su escondite y empezaron a contar y luego a escribir, para ellos y ellas, ríos de libros.

*Adolfo Córdova*

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte intencionalmente de un falso dilema: ¿existe la literatura infantil? Se trata de un falso dilema porque hoy sabemos que existe, hay una gran industria editorial en torno a ella: autores que se dedican a escribir exclusivamente para la infancia, lo mismo que ilustradores, ferias del libro y bibliotecas especializadas. Una demanda y oferta abrumadora. Sin embargo, la pregunta no resulta del todo ociosa: una y otra vez ha podido constatarse que las clasificaciones que muchas veces tratamos de imponer a los fenómenos culturales son inestables.

Si bien hay obras literarias que han sido creadas *ex profeso* para determinados lectores, en este caso para los niños y niñas, nada las hace exclusivas, pues todos podemos gozar de ellas como de cualquier otro tipo de arte “dirigido a los adultos”. Esta circunstancia también se da en sentido inverso: muchas de las creaciones literarias que hoy forman parte de los anales de la infancia no estaban originalmente destinadas a los niños, sino que se incorporaron gracias a un fenómeno de apropiación; esto es, cuando los menores reclamaron para sí obras del “mundo adulto”,<sup>1</sup> tal es el caso de numerosos relatos de la cuentística tradicional. En gran medida, esto se debe a que la literatura tradicional es un abrevadero que no se agota nunca. Así lo demuestran, por ejemplo, los cuentos de *Las mil y una noches* o el de *Caperucita roja*, los cuales, al correr de los siglos, se siguen, no sólo contando, sino que han mudado la naturaleza original de la palabra para ser recreados por la música, el cine u otras artes.

Entre los cuentos tradicionales<sup>2</sup> que se narran en nuestro país, hay un ciclo de relatos que se destaca por su presencia a lo largo de todo el territorio nacional. Este ciclo

---

<sup>1</sup> En esta investigación, entonces, se usa el término literatura infantil para designar aquellas obras literarias (en este caso narrativas) que los adultos han escrito expresamente para ser leídas por los niños, pero también incluye las creaciones que, aunque no estuvieran dirigidas a la infancia, fueron apreciadas y asumidas por los menores como lecturas para ellos. Esta última circunstancia representa, precisamente, el sentido con que se emplea aquí el término *apropiación*; esto es, aquello que alguien toma para sí, de lo que “se apropia”, por responder a sus gustos, intereses o necesidades. Además, la palabra apropiación remite también al proceso de adaptación de ciertas obras literarias con el fin de dirigirlas a un público infantil, por considerar que sus cualidades estéticas o su contenido temático resultan “apropiados” para ellos, en el sentido de ser adecuados o convenientes.

<sup>2</sup> Por cuento tradicional debe entenderse una narración de origen anónimo que pertenece a una comunidad determinada y que se transmite oralmente de generación en generación, por lo que las versiones varían con el paso del tiempo. Aunque el cuento tradicional relata hechos ficticios en un tiempo y espacio indeterminados, guarda un trasfondo simbólico que dota de identidad a la comunidad que lo preserva. En el segundo capítulo de esta investigación se aborda con mayor profundidad las cualidades de los cuentos tradicionales.

se conforma de diversos episodios que refieren cómo, gracias a su astucia, el conejo logra librarse en repetidas ocasiones de ser devorado por el coyote, su depredador natural. Ya sea que el cuento retrate una o varias aventuras (es decir, que su extensión sea variable dependiendo del número de episodios encadenados), siempre se le identificará como “el cuento del conejo y el coyote”. Si bien los especialistas en tradición oral han destacado la frecuencia con que se encuentra este cuento entre distintos grupos indígenas (recopilado muchas veces con fines antropológicos o lingüísticos), sorprende que la crítica no haya señalado a qué razones responde su copiosa difusión y presencia entre el corpus de relatos tradicionales destinados a la infancia.

En México, la literatura de tradición oral se caracteriza por ser consecuencia de un fenómeno de pluriculturalidad, que resulta a la vez complejo y enriquecedor. En este sentido, el cuento del conejo y el coyote es relevante para comprender cómo se da ese proceso de maridaje entre las distintas culturas indígenas y las culturas española y africana, pero también para comprender las diversas formas en que la tradición se inserta en la literatura infantil.

La presencia constante de este cuento en específico, a lo largo de la nación y también en una gran parte del continente americano —desde Estados Unidos hasta Guatemala y otras regiones de América Central—, hace patente que el relato cobra especial interés para cierto tipo de población. Numerosos grupos indígenas o autóctonos de nuestro continente encuentran en él alguna especie de honda identificación, tal vez una representación histórica. Pero sorprende, aún más, que su presencia entre la variedad de textos dirigidos a la infancia sea, también, desmesurada.

Desde el siglo pasado, instituciones como la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe) han recurrido a este cuento de tradición oral con intenciones educativas y recreativas, consignando y difundiendo versiones a lo largo y ancho del país a través de libros de texto y de divulgación. Es de suponer que, con este acto, el Estado busca la generación de una identidad nacional mediante la conservación del patrimonio cultural. Al mismo tiempo, en otra dirección, encontramos adaptaciones o recreaciones de escritores mexicanos, frecuentemente destinadas a un público infantil, donde el propósito principal se aleja del didactismo y apuesta más por generar un placer estético.

Algo posee este cuento que su presencia no sólo parece imperecedera, sino multiforme: ha superado los límites de lo literario para integrarse incluso a nuevas disciplinas. Por ejemplo, lo encontramos de una u otra forma en películas como *Canción del Sur* (1946) y en caricaturas emblemáticas que recrean los juegos de engaño y astucia —difundidas en México gracias a la televisión— como *El Coyote y el Correcaminos* (1946) o el personaje de Bugs Bunny, que aparece repetidamente en las series *Looney Tunes* o en *Merrie Melodies*; todos de origen estadounidense, aunque distribuidos y conocidos internacionalmente.

Las huellas que conejos y coyotes han dejado en su correría por México pueden rastrearse en distintas artes y producciones. Así lo vemos en la obra plástica que Francisco Toledo hizo de la versión del cuento escrita por Gloria y Víctor de la Cruz para la *Enciclopedia Infantil Colibrí* en 1979, o también en la ópera *El Conejo y el Coyote* (1998-1999) de Víctor Rasgado, cuya escenografía retomó las pinturas de Toledo. Si bien el cuento del conejo y el coyote no es en su origen precisamente infantil, la ópera de Víctor Rasgado permitió conjuntar la música, la literatura y la pintura para crear una obra cuyos espectadores privilegiados son los niños, convirtiéndose en la primera ópera infantil mexicana.

El cuento del conejo y el coyote es tan recurrente en nuestro país, en tan diversos ámbitos y como representante de tan variadas etnias, que resulta desconcertante que los estudios críticos sobre él sean escasos, y prácticamente inexistentes cuando se trata de ediciones destinadas a los niños. Es necesario volver la mirada hacia este relato para tratar de comprender el porqué de su presencia obstinadamente vigente: ¿Qué nos dice el cuento? ¿Por qué nos encontramos representados en sus personajes? ¿Por qué diversos grupos indígenas lo reclaman como propio? ¿Por qué las publicaciones de autor o a cargo del Estado recurren a él una y otra vez? E incluso, ¿por qué el relato ha dejado de resguardarse en las madrigueras de las culturas nativas para saltar a las páginas de obras dirigidas a la infancia?

Desde mi punto de vista, es gracias a la construcción literaria del personaje burlador (el *trickster*), que el cuento del conejo y el coyote permite una identificación simbólica del triunfo del débil sobre el fuerte, de la presa sobre el depredador, del conejo sobre el coyote. En las relaciones de poder o jerarquía, la astucia es un recurso para

vencer a la fuerza. Así, los indígenas o los niños —sectores históricamente minimizados— encuentran en el personaje del conejo una figura que los representa frente a sus propios coyotes (conquistadores o adultos). Eso explica que diversas etnias indígenas de nuestro país conserven versiones adaptadas a sus parajes y su fauna, y que el relato goce de especial favor entre múltiples ediciones dirigidas a la infancia.

Para comprender este fenómeno, es necesario ahondar en la naturaleza propia del relato; pero también en otros aspectos, como la relación entre los cuentos tradicionales y el surgimiento de la literatura infantil, o en la esencia de la literatura tradicional en general y en las propiedades de la cuentística en particular.

De este modo, el primer capítulo de esta investigación explora, antes que nada, las nociones de receptor e infancia y su relación con la literatura infantil; cómo ésta fue gestándose paralelamente con las primeras recopilaciones escritas de la cuentística tradicional europea, y cuál es la pertinencia de ver representados ciertos cuentos tradicionales como relatos dirigidos a la infancia.

En el segundo capítulo se reflexiona sobre las denominaciones de literatura oral, popular y tradicional, pues estas diferencias ayudan a entender el complejo fenómeno de la literatura de origen oral y sus diferencias respecto a la escrita; para, a continuación, analizar los orígenes, características y clasificaciones del cuento tradicional, especialmente en los cuentos de animales. Para finalizar el capítulo se estudia la caracterización del personaje burlador o *trickster*.

El tercer capítulo se centra en el ciclo de relatos del conejo y el coyote. En primer lugar, se determinan sus orígenes y su trayectoria geográfica y cultural; en segundo lugar, sus episodios, estructuras y personajes. Finalmente, a partir de diversas recopilaciones para un público infantil mexicano —ya sea a cargo del Estado, a través de los libros de texto de la SEP y de algunas obras del Conafe, o de autor, como en el caso de Pascuala Corona, Felipe Garrido o Judy Goldman— se estudian las características formales y los mecanismos literarios del relato que hacen posible su adopción como un texto dirigido a los niños. Así, el enfoque metodológico implica analizar en estas versiones los aspectos formales de los cuentos tradicionales, por ejemplo, los argumentos reiterativos, el tratamiento de los personajes según un esquema fijo o su función, las estructuras formularias, la configuración episódica, etcétera; pero también, advertir los mecanismos

de adaptación o recreación para un público infantil, como el uso de fórmulas de inicio y cierre, estructuras dialogadas, lenguaje sencillo, apelaciones directas al lector, adición de motivos libres o la incorporación de ilustraciones, entre otras más.

De la observación de las características formales y de los recursos de adaptación se espera concluir que las versiones analizadas exhiben —en menor o mayor medida— un trabajo de adecuación literaria que busca destinar (“hacer apropiado”) el relato a los pequeños lectores. Asimismo, se espera demostrar que la apropiación del cuento del conejo y el coyote por parte de la infancia es posible gracias a que el personaje del conejo permite que los niños encuentren en él una identificación simbólica, primero, por su condición de animal pequeño y vulnerable, y después, porque la función de *trickster*, como un desestabilizador del orden, satisface la necesidad de revertir las relaciones de poder, donde “el triunfo del depredado sobre el depredador, de la astucia sobre la fuerza, de la inteligencia sobre el tamaño son siempre la revancha narrativa del más débil” (Ramírez Castañeda, 2008, p.106).

## CAPÍTULO I

### LOS CUENTOS DE TRADICIÓN ORAL, UNA FUENTE INAGOTABLE

#### I.1 La literatura infantil y las nociones de receptor e infancia

Hablar de literatura infantil implica adentrarse en un terreno minado de controversias. La primera y más antigua de ellas es la que cuestionó incluso su existencia. Para ser más precisos, una de las partes oponentes del debate afirmaba que simplemente existe “la literatura”, a secas; con lo cual el adjetivo *infantil* sale sobrando. Lo usual es que esa palabra haga referencia al tipo de destinatario que el autor de una obra literaria tiene en mente al momento de su creación:

Existe determinado consenso entre los especialistas en Literatura Infantil en señalar como peculiaridad más evidente, aquella que aparece directamente vinculada al destinatario concreto de esa literatura, el niño. Así, mientras que el escritor puede prescindir de su público lector, el escritor que se dirige al público infantil debe permanecer alerta y no olvidar nunca cómo es ese mundo al cual intenta incorporarse. Así, la literatura destinada al niño forzosamente habrá de tener características que permitan esta comunicación. (Ramón Torrijos, 2005, p. 189)

Sin embargo, esto no resulta del todo acertado si pensamos en el conjunto de obras que hoy conforman el extenso y complejo corpus de la literatura infantil, ya que muchas de ellas no estaban destinadas a los menores de manera premeditada, como fue el caso de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, o del *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, por ejemplo.

Por un fenómeno de apropiación, un sinnúmero de obras reservadas para los adultos ocupa hoy su lugar en los librerías destinados a la infancia.<sup>3</sup> Más aún, el surgimiento mismo de la literatura infantil fue un hecho en cierto modo imprevisto, que derivó en gran medida de las primeras recopilaciones de cuentos tradicionales en Europa, como se verá más adelante. Es pertinente señalar, entonces, que “no sólo existe la literatura creada explícitamente para la infancia, sino también un enorme acervo de *literatura ganada por y para los niños y niñas* que se va heredando de generación en

---

<sup>3</sup> En este sentido, Guerrero Guadarrama nos recuerda que “a veces el destinatario no es el receptor. A veces la intención del autor es lo de menos. La vida que adquieren los textos literarios es un problema complejo, difícil de predecir” (2012, p. 12).

generación” (Guerrero Guadarrama, 2012, p. 12). Además de la literatura creada *ex profeso* y de la *ganada*, existe también la instrumental, que es la que tiene intenciones pedagógicas o informativas.

Esta literatura instrumental o pedagógica —que a lo largo de la historia se ha impuesto con mayor frecuencia a la niñez, en lugar de creaciones, digamos, más artísticas— es la que probablemente orilló a una parte de la crítica a rechazar el adjetivo *infantil*, muchas veces usado como comodín para englobar todo tipo de textos bajo el término “literatura”, con la excusa de que van dirigidos a la infancia. Dicho de otro modo, no cualquier texto que se escriba con la intención de ser leído por los menores ha de llamarse literatura; solamente las creaciones que posean cualidades artísticas (estilísticas, metafóricas y polisémicas) deberían nombrarse así, y en ese sentido —advierten los opositores— no requieren de especificación alguna: una obra es literaria o no lo es, sin importar a quién vaya dirigida. Bajo estas consideraciones, se ha mirado a la literatura infantil con un sospechoso desdén que no puede ya ser justificado.

Pero los valores literarios no bastan para que una obra cuente con la aprobación de los infantes. Los niños encontraron en los relatos de la tradición oral, y en ciertas obras de autor reservadas a los adultos, valores estéticos y psicológicos que reflejaban de alguna manera sus gustos y necesidades. Es como si, por este fenómeno de apropiación, el receptor se hubiera autogenerado, detonando el surgimiento y desarrollo de una literatura propia.

En otras palabras, si el término *infantil* hace referencia a su destinatario, no es sólo porque haya autores cuya producción literaria esté motivada por el tipo de lector a quien va dirigida, sino porque en un principio ese receptor se hizo a sí mismo al reclamar como propia una literatura que originalmente no le estaba destinada. La idea del receptor infantil es válida, pero para que su valor sea efectivo en cualquier creación literaria que se determine por el adjetivo *infantil*, hace falta ampliar su sentido más allá de un destinatario que cabe sólo en la mente del escritor, y que correspondería únicamente a la literatura creada *ex profeso*. Debemos considerar que ese receptor existe, por principio, a partir de las cualidades artísticas de las obras que los menores reclamaron para sí, marcando en ese momento un primer rumbo de lo que habría de crearse literariamente ya de manera intencionada. De tal modo que,

si queremos dar cuenta de la forma en que se constituyen los niños como sujetos a partir del contacto con la literatura, debemos poner el acento en la apropiación y eso nos remite a un doble movimiento propuesto por Hazard: la literatura robada por los niños, aunque no fuera escrita para ellos, y la literatura desechada por ellos, a pesar de que les fuera dedicada. Pues, como en todo proceso de definición de la identidad, tanto la apropiación motivada por el gusto como el rechazo son significativos. (Goldin, 2001, s.p.)

Como quiera que se le mire, el dilema no concluye aquí. Si el término *infantil* remite al receptor específico de ciertas creaciones literarias, ¿qué determina la naturaleza de ese destinatario? ¿Se trata solamente de un estado intermedio entre el nacimiento y la pubertad? ¿Puede adjudicarse una identidad homogénea, estable y atemporal, a esa población? Desde luego, para que hubiera literatura infantil, primero tuvo que formularse la noción de infancia.

Antonio del Rey Briones señala que en épocas remotas los cuentos carecerían de un destinatario específico; es decir, que se dirigirían por igual a adultos que a niños, y esto precisamente porque en ese entonces “la infancia no gozaba de la atención particular que alcanzaría más tarde como sujeto educativo diferenciado. Y si desde el punto de vista cultural y educativo no existía la infancia, tampoco existían unas producciones culturales destinadas expresamente a ella” (2007, p. 69). Este panorama perduró en Occidente todavía durante la Edad Media y el Renacimiento, ya que los niños convivían con los adultos y participaban de las mismas actividades indiscriminadamente:

Toda la familia se amontonaba en una o dos camas y se rodeaba de ganado para mantenerse caliente. Por esto los hijos se volvían observadores participativos de las actividades sexuales paternas. Nadie los consideraba una etapa particular de la vida, claramente distinguible de la adolescencia, la juventud y la edad adulta, por el estilo especial de vestir y la conducta. Los hijos trabajaban junto con sus padres casi tan pronto como podían caminar, y se unían a la fuerza de trabajo adulto como peones, sirvientes y aprendices tan pronto como llegaban a la pubertad. Los campesinos de los albores de la Francia moderna habitaban un mundo de madrastras y huérfanos, de trabajo cruel y de emociones brutales, crudas, reprimidas. (Goldin, 2001, s.p.)

En ese entorno en que los relatos de tradición oral conformaban la cultura del sector rural, las condiciones de vida eran muy adversas: casi la mitad de la población moría antes de los diez años, por lo regular ningún adulto vivía más allá de su edad fértil,

los matrimonios eran breves por los altos niveles de mortalidad y con cada hijo las familias se sumían más en la miseria. Ante este panorama de pobreza y de vida breve, la identificación padre-niño no existía: “los padres evitaban involucrarse afectivamente con sus hijos” (Goldin, 2001, s.p.).

El desplazamiento del campo a entornos urbanizados y la ampliación de la expectativa de vida fueron factores que propiciaron una relación más próxima y afectiva entre padres e hijos, al punto en que se hizo evidente la necesidad de dedicar un tiempo exclusivo al cuidado de los menores y a la enseñanza de la lectoescritura y de la aritmética básica. Para el siglo XVII, con el creciente interés por la educación, la infancia comienza a considerarse en su especificidad, pues surge la idea de que ésta requiere de una enseñanza que atienda sus necesidades propias. Pero no sería hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX que la infancia es considerada como una etapa bien diferenciada de la edad adulta, y que requiere, por tanto, de un cuidado y un tratamiento particular.

Después de varios años del surgimiento de la imprenta, se empezaron a producir libros de instrucción, como catecismos, abecedarios y ejemplarios para los niños de la nobleza, y, específicamente para los príncipes, se redactaron tratados religiosos, filosóficos, de urbanidad, de moral y de política. Como se ve, estos primeros libros infantiles, producidos por la imprenta para un público reducido y elitista, tenían siempre una función didáctica. De manera paralela, la literatura oral se mantenía presente “en las capas más humildes de la sociedad” (Garralón, 2017, p. 26).<sup>4</sup>

Ana Garralón sostiene que la noción de infancia fue formulándose con los aspectos con que hoy la reconocemos gracias, en parte, a Jean-Jaques Rousseau (1712-1778). En un horizonte en que los niños eran educados con rigidez por los preceptores enfocados en la memorización de aburridos datos y referencias, Rousseau “recomendó dar más libertad a los niños para jugar, saltar y moverse, y predicó la protección por encima de la formación” (2017, p. 44). Estas ideas se recogerían en su libro *Emilio*, de 1762, donde el autor reivindicaba a la niñez al destacar

---

<sup>4</sup> La primera obra impresa para niños fue el *Orbis sensualium pictus* (*El mundo en imágenes*), de Johannes Amos Comenius, publicada en 1658; una obra que mostraba la nomenclatura de las cosas acompañada por imágenes. Se trata, pues, de un libro divulgativo con un enfoque propio de las enciclopedias y con cierta intención recreativa, pero, desde luego, no es una obra literaria.

la bondad intrínseca de la infancia y la necesidad de que los niños descubrieran todo por sí mismos, adquiriendo sus propias ideas. Oponiéndose al concepto de ‘infancia’ que trataba a los pequeños como adultos en miniatura, aparecía esta nueva visión defensora de una naturaleza donde los niños eran niños antes de ser adultos. (Garralón, 2017, pp. 44-45)

Lo que puede deducirse de este panorama, es que la noción de infancia va de la mano con el progreso de la educación, principalmente de una educación escolarizada:

La constitución de la infancia como público lector forma parte de la gran extensión de la alfabetización que se produjo en la sociedad occidental durante el siglo XIX. Mujeres, obreros y niños fueron tres segmentos sociales que se incorporaron masivamente a la posibilidad de la lectura y que, con sus demandas, hicieron variar la edición en general y la literatura en particular. (Colomer, 2010, p. 117)

Conforme se amplió la gratuidad y obligatoriedad de la educación, aumentó también “la necesidad de libros de texto, de revistas y de lecturas para los niños y niñas. La escuela ha sido siempre el principal ‘cliente’ de la edición infantil” (Colomer, 2010, p. 117).

Es importante comprender, entonces, que lo que entendemos por infancia ha cambiado con el tiempo. La idea de infancia no es la misma que se tuvo a principios de la revolución industrial, cuando los menores formaban parte indiscriminada de la mano de obra en fábricas, a la que se formuló durante el Romanticismo, cuando los niños eran vistos como seres idealizados: puros, inocentes y bondadosos, a los que había que proteger de las agresiones del mundo. Hay que destacar que, de cierto modo, la forma en que se ha mirado a la infancia a lo largo del tiempo va en simbiosis con el tratamiento que se ha dado a las recopilaciones de la literatura de tradición oral dirigidas a los menores, como se verá más adelante.

## **I.2 Los cuentos tradicionales: surgimiento y horizontes de la literatura infantil**

Actualmente, la literatura infantil abarca géneros de muy diversa índole, y aunque se cultivan modelos, por así decirlo, canónicos, como la poesía, la novela o el cuento, existen ciertos formatos que parecen, si no exclusivos, sí más propios de un público infantil y juvenil, como el caso del libro álbum, la novela gráfica, el cómic o una diversidad de sagas que pueden moverse en terrenos muy diversos, desde la alta fantasía hasta el terror.

Pero eso que hoy entendemos por literatura infantil tuvo un largo y difuso proceso de gestación, emparentado directamente con el devenir histórico de los cuentos tradicionales. Hacia el siglo XVII, mucha de la literatura de tradición oral —que se había mantenido mayoritariamente conservada en la memoria de las clases populares— comenzó a ponerse de moda entre las clases altas de Europa gracias a numerosas recopilaciones por escrito que, aunque en lo práctico estuvieran destinadas a solazar a la realeza, fueron abriendo camino —muchas veces sin advertirlo y sin proponérselo— a una naciente literatura infantil. La crítica coincide en establecer tres momentos cruciales en este proceso fundacional: las recopilaciones y recreaciones de cuentos de tradición oral de Charles Perrault, de los hermanos Grimm y de Hans Christian Andersen.

Antes de Charles Perrault (1628-1703) ya se habían hecho diversas recopilaciones de cuentos tradicionales, pero ninguna dejó ver tanto su influencia en este autor como las del italiano Giambattista Basile (1566-1632) con su *Cuento de los cuentos, o el entretenimiento de los pequeños* (1634), también conocido como el *Pentamerón*. Entre esos cincuenta cuentos narrados por un grupo de mujeres a lo largo de cinco días, se encuentran ya algunas historias que inspirarían posteriormente a Perrault, como “La Cenicienta”, “El Gato con Botas” o “Piel de asno”.

El francés Charles Perrault era un hombre que se movía en la corte de Luis XIV y en las esferas de la alta sociedad, y fue precisamente para las lecturas en los salones de damas que recogió viejos relatos de la tradición oral y los publicó en 1697 con el nombre de *Historias o cuentos del tiempo pasado, con moralejas*, obra más popularmente conocida como *Cuentos de Mamá Oca*. Este libro constaba de ocho cuentos: “La Bella durmiente del bosque”, “Caperucita Roja”, “Barba Azul”, “El Gato con Botas”, “Las hadas”, “Cenicienta”, “Riquete el del copete” y “Pulgarcito”. Uno de los aciertos de Perrault es haber impreso en sus cuentos cualidades propias de la literatura escrita o de autor: “Perrault no ofrece el cuento tal como se lo han contado. Da coherencia a la estructura del relato, la simplifica, la agiliza, le introduce unas notas de humor” (Garralón, 2017, p. 37).

Esta obra tiene un valor inaugural en dos sentidos. Por un lado, esas historias propias de la tradición oral salieron de su limitada esfera popular para integrarse a un sector aristócrata, con lo que su difusión y valoración se vio favorecida. Esto es, Perrault

tendió un puente entre dos tipos de sociedades al retomar relatos que se transmitían oralmente entre las clases campesinas y les dio una forma estructurada (literaria) y de gusto cortesano para introducirlos en las clases altas: “Lo maravilloso, que aquí se manifestaba en hechizos, hadas buenas y malas, brujas, encantos y ensalmos, encontró en el público saturado de gestas y épicas el éxito que lo consagraría” (Garralón, 2017, p. 36).

Por otro lado, se le ha atribuido el mérito de ser uno de los tres pilares fundacionales de la literatura infantil, aunque esta afirmación va acompañada de cierta polémica. Algunos críticos, como Ana Garralón, afirman que los cuentos de Perrault no fueron escritos para los niños, pues en ese entonces no se había desarrollado todavía una visión de la infancia como tal, por lo que los menores eran considerados “adultos en miniatura”. Pero críticos como Antonio del Rey Briones o Felipe Garrido señalan que estos cuentos tenían una intención didáctica al incluir moralejas al final de los relatos, por lo que se puede asegurar que iban destinados a la infancia:

está claro que Perrault estaba interesado en la educación. Sus cuentos tienen una intención moralizante. Eran cuentos para niños y por lo tanto debían tener una intención formativa. Y bien sabía Perrault que esa intención no debería ser demasiado obvia. Alguna vez dijo que, para que fuera eficaz, el mensaje debía expresarse mediante un rodeo, que debía estar envuelto “en narraciones agradables y adecuadas a sus años”. (Garrido, 2019b, pp. 9-10)

Como quiera que sea, Perrault logró hacer coincidir mundos opuestos. No sólo insertó el bagaje de la cultura oral de las clases populares en el gusto de las élites cortesananas, con lo que la difusión de esa literatura tradicional ganó una notable difusión, sino que también hizo coincidir en sus relatos el interés de dos sectores de la población que comenzaban a perfilarse en sus diferencias, esto es, entre adultos y niños:

Perrault medió con acierto entre la cultura de la narración campesina adulta y las historias que se contaban en la habitación de los niños de los aristócratas refinados. Impregnó sus cuentos con mensajes sobre el comportamiento, los valores, las actitudes y la forma de interpretar el mundo, pero los dulcificó con tramas imaginativas y una prosa atractiva. (Tatar, 2004, p. 359)

Con una intención explícita o no, el valor fundacional que esta obra de Perrault representa para la literatura infantil es innegable, fue él “quien perpetuó algunos de los

cuentos que hoy en día los niños conocen, en versiones de todo tipo” (Garralón, 2017, p. 35).

A partir de entonces, hubo mucha difusión de los cuentos de hadas<sup>5</sup> entre los salones literarios, como los de las escritoras Madame d’Aulnoy y Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, entre otros.

El siguiente paso obligado en el desarrollo de la literatura infantil se vio enmarcado por el Romanticismo y el surgimiento de movimientos nacionalistas:

El romántico, emotivo y soñador, buscó sus raíces en los cuentos populares, llenos de fantasía, que circulaban por pueblos y aldeas. Lo popular era considerado romántico y algo propio, el acervo cultural de cada pueblo, el referente cultural que permitía distinguirse de los demás. (Garralón, 2017, p. 57)

En este entorno vieron la luz las recopilaciones de cuentos tradicionales hechas por los alemanes Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859). En 1812 se imprimió el primer volumen de *Cuentos de la infancia y del hogar*, el segundo, en 1815, a estos dos les siguieron varias ediciones más. Los Grimm recopilaron más de doscientos cuentos en total, pero en 1825 hubo una edición reducida a los cincuenta mejores, la cual les dio la popularidad que hasta hoy conservan.

A diferencia de Perrault, en un principio, los hermanos Grimm recogían y transcribían los relatos tal como los oían de sus informantes, pues así lo dictaba su formación filológica y su intención científica; pero ya en la edición última y definitiva, de 1857, los cuentos fueron mejorados literariamente en una adaptación de estilo sencillo acorde a la “mentalidad” de los menores y exentos de intenciones morales explícitas;<sup>6</sup> cualidades éstas que han hecho perdurar esas versiones hasta nuestros días.

---

<sup>5</sup> El término de cuento de hadas se ha usado como sinónimo de cuento maravilloso, sin embargo, este tipo de relatos posee ciertas características (en un principio, la aparición de hadas, pero conforme el término se hizo extensivo a relatos donde éstas no aparecían bastó con la presencia de algún elemento mágico) que no necesariamente se presentan en todos los relatos tradicionales. Si bien el cuento maravilloso o de hadas ha sido el más estudiado y difundido en el campo de la literatura infantil, esta tesis se sustenta en el análisis de un relato tradicional que corresponde a otro orden, el de cuentos de animales. La diferencia entre uno y otro se abordará con más detalle en el siguiente capítulo.

<sup>6</sup> Esas modificaciones que buscaban “suavizar” las versiones originales han sido vistas con bastante recelo por Marina Colasanti, al grado de ser juzgadas como una traición perpetrada por los hermanos Grimm. Al respecto, véase la p. 28 de esta investigación.

No obstante, hay que tener en cuenta que originalmente los hermanos Grimm no tenían como fin reunir relatos de la tradición alemana para destinarlos expresamente a los niños:

El punto de vista de que partió Jacobo Grimm al concebir su colección de *Märchen* era estrictamente científico: su idea había sido la de recoger materiales referentes al remoto pasado de los pueblos germánicos, materiales que permitieran calar en los orígenes de su mitología y de sus instituciones, y recobrar algunas formas de lo que debió de ser su poesía primitiva [...]. Nada estaba, pues, más lejos de la mente de los hermanos (o al menos de la de Jacobo) que el propósito de escribir para un público infantil [...] Jacobo fue explícito: “el libro no está escrito para los niños, aunque si les gusta, tanto mejor; no hubiera puesto tanto ánimo en componerlo, de no haber creído que las personas más graves y cargadas de años podían considerarlo importante desde el punto de vista de la poesía, de la mitología y de la historia”. Los niños no han sido más que un instrumento, un pretexto, para su conservación y propagación. (Valentí, 1957, pp. 5-6)

De cualquier modo, el Romanticismo significó grandes cambios en los libros destinados a los niños. En esa mirada que se vuelve hacia el pasado y en el privilegio de la emoción sobre la razón, hay un encuentro entre dos grupos que habían sido vulnerados: para el romántico, el niño representa la emoción en estado puro; así como los campesinos, con sus milenarios relatos de tradición oral, conforman el alma de los pueblos. Es decir, el niño es al hombre, lo que las clases populares a la nación.

Es gracias al Romanticismo que creció el interés académico por los cuentos tradicionales. Las investigaciones de filólogos, etnógrafos y antropólogos revelaron la importancia de los cuentos “en el origen y desarrollo del pensamiento y las principales creaciones culturales —entendiendo éstas en un sentido amplio que incluiría ritos, costumbres, creencias, producciones artísticas, etc.— de la Humanidad” (Rey Briones, 2007, p. 73). Como se ve, el estudio de los cuentos tradicionales se ha abordado desde muy diversas perspectivas: históricas, psicológicas, sociológicas, pedagógicas, e incluso desde su relación con el mundo infantil:

Y hasta tal punto se ha llegado a considerar a la infancia como el receptor privilegiado de los cuentos tradicionales, que en muchos casos los libros que los recogen ya no hablan de cuentos de hadas o cuentos populares, sino lisa y llanamente de cuentos infantiles. (Rey Briones, 2007, p. 74)

En este sentido, la huella que dejaron los cuentos de Jacob y Wilhelm Grimm sería continuada por numerosos escritores que se dedicaron a la recopilación y adaptación

de relatos tradicionales, como Alexandr Nikolaievich Afanasiev, en Rusia, o Hans Christian Andersen, en Dinamarca, quien incluso exploró la escritura de cuentos originales que imitaban a los antiguos.

El caso del danés Hans Christian Andersen (1805-1875) es tan especial que se considera otro de los estadios clave en el desarrollo de la literatura infantil. Incluso, para algunos, él es el auténtico fundador. Andersen escribió más de 150 cuentos, los cuales se publicaron en un periodo de casi cuarenta años, entre 1837 y 1872. Algunos de ellos se consideran hoy clásicos de la literatura infantil, como “La Sirenita”, “El traje nuevo del emperador”, “El ruiseñor” o “El patito feo”.

Con sus cuentos, Andersen se sumó a la lista de recopiladores que retomaron la tradición oral de su país, pero como viajero incansable que fue, no sólo se basó en la tradición danesa, sino que también retomó temas y aspectos de otras latitudes, incluido el enigmático Oriente. En su caso, Andersen se destacó porque muchos de los cuentos que conformarían su legado fueron creados íntegramente por él y porque, a diferencia de otros recopiladores que destinaban sus cuentos a la infancia, sus relatos estaban exentos de contenidos didácticos:

sí es cierto que sus cuentos contienen mensajes con cierto significado moral y humano, pero casi nunca son ni doctrinales ni ejemplarizantes ni explícitos; al contrario, cuenta sus historias provocando sonrisas, apelando a los sentimientos o despertando las emociones, uniendo las dualidades que están presentes en las vidas de las personas: gozo y dolor, alegría y tristeza, fortuna y desgracia, virtud y defecto, pues son expresiones de la vida misma que ayudan a aprender las reglas que mueven el mundo, y cuyo conocimiento contribuye a que los niños se puedan explicar el mundo y puedan darle sentido. (Cerrillo, 2016, pp. 76-77)

Sin duda, ese tipo de enseñanza que apela al reconocimiento de las emociones, y no a estrictos códigos de conducta, es lo que consagró a Andersen entre los mejores autores de la literatura infantil. A través de la fantasía, mostró a los jóvenes lectores que “la vida está llena de dolor [...] sus cuentos simbolizan la imposibilidad de alcanzar la felicidad” (Garralón, 2017, p. 62). Así lo confirma el hecho de que la muerte sea un tema muy frecuente en sus cuentos.

Si por su parte los hermanos Grimm encumbraron con su obra el valor del nacionalismo, Andersen, a decir de Ana Garralón (2017, pp. 61-62), cultivó tres cualidades fundamentales que también permiten considerarlo como un escritor romántico.

En primer lugar, el autor no sólo personifica los objetos inertes, sino que los dota de alma (algo poco frecuente en los cuentos de hadas), con lo que consigue motivar la empatía de los lectores. En segundo lugar, se permite los desenlaces tristes, lo cual difiere bastante de los cuentos maravillosos (pues una de sus características básicas es tener un final feliz). Y, en tercer lugar, en su obra se vislumbra una relación poética, y casi simbiótica, del hombre con la naturaleza y el cosmos; con ese tratamiento del lenguaje y esa construcción de imágenes, Andersen ofrece a la infancia cuentos en los que el placer estético está muy por encima de las intenciones moralizantes de la literatura didáctica.

Hans Christian Andersen constituye todo un suceso histórico en la transformación del cuento. Su vasta obra nos permite comprender la naturaleza maleable de los cuentos tradicionales al demostrar que éstos no sólo perviven en variantes a través del tiempo, sino que su influencia no se agotará nunca, pues también poseen características formales, temáticas y simbólicas que permiten la imitación o, mejor dicho, que son una inspiración para la creación de un nuevo canon:

[Andersen] reviste una importancia fundamental tanto en la historia de la evolución del cuento popular como en la historia de la literatura infantil en general, pues este autor, creador del canon del cuento de hadas literario y máximo exponente de este género, inicia una nueva tradición que marcó gran parte de la literatura para niños que se escribió en años posteriores. Incluso puede afirmarse que fueron los seguidores de Andersen quienes consolidaron la literatura infantil a través de las obras escritas en el siglo XX. (Muñoz Ledo, 2010, p. 153)

Es importante destacar, justamente, que Andersen es el creador del cuento de hadas literario. Su obra se distancia de los cuentos tradicionales en que ya no se compone de meras recopilaciones, como las de Perrault o los Grimm, las cuales mantuvieron cierto margen de fidelidad a la transmisión oral de los pueblos, aunque hubiera detrás de ellas un trabajo cuidadoso. En los cuentos tradicionales, los personajes son muy genéricos: los ogros, brujas, hadas, madrastras, etcétera, por lo regular no poseen un nombre propio, o, aun teniéndolo, carecen de una personalidad trabajada. En Andersen ocurre lo contrario: la sirenita, por ejemplo, es un personaje sumamente complejo, dotado de deseos, aspiraciones, miedos, reflexiones trascendentales y decisiones arriesgadas. Este tipo de personificación convierte los relatos de Andersen en cuentos plenamente modernos,

aunque tengan como sustento la estructura o la apariencia de cuentos tradicionales; en ellos, el final feliz ya no es una meta.

Aunado a esto, los cuentos de Andersen son profundamente descriptivos, mientras que los tradicionales se apegan más al argumento y a una estructura basada en las funciones descritas por Vladimir Propp.<sup>7</sup> Andersen es un artista que con el pincel de la palabra ilumina los diversos paisajes de sus cuentos, es muy cuidadoso en la descripción de la naturaleza: la luz radiante del Sol, la puesta del día, los cielos claros, los mares impetuosos, los bosques verdes y frondosos...

En suma, Andersen abrió los caminos de la literatura infantil contemporánea y evidenció la evolución de los relatos tradicionales al crear nuevas historias que, si bien se rigieron por las necesidades y demandas de una época determinada, su calidad literaria las volvió imperecederas.

En este breve recorrido ha podido verse que los cuentos tradicionales tienen un papel fundacional en la conformación de la literatura infantil. Pero ocurre que, a su vez, la literatura infantil ha fungido como un soporte de conservación: “una parte de estos cuentos se ha traspasado y pervive casi exclusivamente bajo la forma de literatura dirigida a la infancia” (Colomer, 2010, p. 102).

Durante el siglo XIX, cuando la noción de infancia se consolidó, los textos destinados a los niños se dividían entre libros didácticos y cuentos tradicionales. Si bien mucha de la literatura infantil se sustentaba en fines pedagógicos, fueron los cuentos populares los que con sus narraciones llenas de fantasía siempre gozaron del favor infantil. De hecho, los sistemas educativos escolarizados se vieron en la necesidad de incorporar a sus aulas cuentos tradicionales como material de lectura —una práctica que todavía hoy sigue vigente—, dando como resultado un fenómeno de conservación:

La literatura de tradición oral había ido perdiendo gradualmente su cualidad de ‘popular’ en el sentido de patrimonio común de las gentes, pero esta cualidad resurgió a través de su traspaso, en parte, a la lectura y a la literatura infantil. (Colomer, 2010, p. 109)

Parece haber, entonces, un efecto de reciprocidad en la difusión y conservación de los cuentos tradicionales, porque ha sido la literatura infantil —que se ha conformado en

---

<sup>7</sup> En el siguiente capítulo se ahondará más en la tipología establecida por Vladimir Propp en su obra *Morfología del cuento*.

gran medida de la tradición— la que ha logrado recuperar y hacer perdurar mucho de ese caudal popular para mantener historias, motivos y personajes en el imaginario colectivo, con lo cual se dota de una nueva “popularidad” a esos relatos. Al mismo tiempo, la literatura de tradición oral sigue alimentando a la literatura infantil, ya sea con recopilaciones de mayor o menor fidelidad a la versión oral, o como un recurso de inspiración, materia dócil para crear versiones nuevas, en una especie de “retorno” al pasado.

### **I.3 La pertinencia de los cuentos tradicionales como literatura infantil**

A pesar de que en sus inicios la literatura infantil fue configurándose a sí misma gracias a las recopilaciones de los cuentos tradicionales, a lo largo del tiempo se ha debatido ampliamente sobre si es pertinente o no destinar su lectura a la infancia, ya sea como un instrumento educativo, o bien, recreativo.

Las posturas de los detractores van desde juzgarlos como un auténtico peligro hasta una simple fruslería. Se ha objetado que los niños no poseen la capacidad de entender estos relatos a fondo, de manera que el mensaje que ellos deducen puede ser incompleto o contradictorio. Otros argumentan que las historias contienen mucha violencia, que pueden infundir creencias supersticiosas o incluso fomentar actitudes machistas. Pero casi todas las objeciones pueden resumirse en un puñado de palabras: fantasía, terror, violencia, sexualidad y muerte. En este apartado se abordará brevemente el debate que suscita la presencia de los cuentos tradicionales en el mundo de la infancia.

Comenzaré por señalar algo que parecerá una obviedad: este debate se ha sostenido únicamente por adultos. Pero hay que comprender que, en esa aparente unilateralidad, los niños sí han mantenido una postura clara, aunque no participen del debate argumentativamente: en un principio, ellos se apropiaron de todo cuanto les pareció valioso y significativo, de manera que no se cuestionaron la pertinencia de las cosas. En ese caudal de apropiaciones, los cuentos tradicionales, especialmente los de hadas o maravillosos, se posicionaron en primera fila, y todo apunta a que no se moverán de su pedestal.

Recordemos que existe una relación de disparidad entre adultos y niños, y que lo que hemos entendido por infancia depende siempre del punto de vista del adulto y se

enmarca en los parámetros de una temporalidad determinada. Dicho de otro modo, las diferentes circunstancias históricas y sociales a lo largo del tiempo han llevado a los adultos a interpretar de múltiples maneras la naturaleza de los niños. Desde ese abanico de posturas, el vínculo de la infancia con los cuentos de tradición oral será juzgado de distintas formas.

Si, por una parte, Jean Jaques Rousseau fue una figura central en la conformación de la idea de infancia, también fue el primero en oponerse a los cuentos tradicionales como material de lectura para los pequeños. En su obra *Emilio*, Rousseau señalaba a la infancia como una etapa caracterizada por una bondad y pureza naturales; sin embargo, también adjudicó a los menores una fragilidad que requería de la protección paternal, la cual derivó con el tiempo en una vigilancia constante. Para él, era necesario que los niños experimentasen el aprendizaje y el conocimiento por sí mismos, a través del juego libre y no mediante la imposición de rígidos sistemas de enseñanza: debido a esta premisa rechazó las fábulas por su carácter aleccionador.<sup>8</sup> En este sentido, para Colasanti, Rousseau es un *traidor*,<sup>9</sup> pues, además de rechazar las fábulas, también

recomendó la expulsión de los cuentos de hadas del menú educativo de Emilio, su modelo. Pensaba que los cuentos de hadas encendían la imaginación ya exacerbada de los niños, y que no era saludable dejarlos entregados a fantasías y emociones. Consideraba también que los niños eran seres puros y que los cuentos, llenos de violencia y traición, plantarían en ellos tales sentimientos. (2020, s.p.)

La postura que mantuvo Rousseau en contra de los cuentos de hadas se basa prácticamente en la oposición que existe entre el uso de la fantasía frente a las demandas de la razón. Dice Graciela Montes:

Según el parecer de muchos, una de las cosas que menos conviene a los niños es precisamente la fantasía. Ogros, hadas, brujas, varitas mágicas, seres poderosos, amuletos milagrosos, animales u objetos que hablan —argumentan— deberían desterrarse sin contemplaciones de los cuentos. El ataque se hace en nombre de la verdad, de la fidelidad a lo real, de lo sensato y razonable. Ya Rousseau había determinado que poco y nada habría de intervenir la literatura en la esmeradísima educación de su Emilio, y mucho

---

<sup>8</sup> A diferencia del cuento, la fábula es una narración breve, escrita en prosa o en verso, cuyos personajes (usualmente animales) representan los vicios o defectos de los seres humanos, precisamente con el fin de ofrecer de manera explícita una enseñanza moral.

<sup>9</sup> En su artículo “Tres veces traicionados, los cuentos de hadas conservan su poder” (2020), Marina Colasanti señala con mucho acierto quiénes han sido los principales detractores de los cuentos de hadas y cómo su influencia ha modificado con severidad la forma de interpretarlos y de relacionarnos con ellos.

menos los cuentos de hadas, lisa y llanamente mentirosos. Y después de él innumerables voces se levantaron contra la fantasía. (2018, p. 15)

Me interesa enfatizar esa oposición entre realidad y fantasía porque será un argumento que se repetirá constantemente en este largo debate; sin embargo, “en esta aparente oposición entre realidad y fantasía, se esconden ciertos mecanismos ideológicos de revelación/ocultamiento que les sirven a los adultos para domesticar y someter (para colonizar) a los niños” (Montes, 2018, p. 16).

Ya se vio que antes de que se formulara la idea de infancia, la relación entre adultos y niños no estaba claramente diferenciada, por lo que ambos participaban de las mismas labores y los mismos entretenimientos. Los cuentos tradicionales se relataban a la comunidad entera y no escondían ni la violencia ni el terror ni las alusiones sexuales, aunque probablemente estos aspectos no fueran entendidos en su sentido completo por los menores.

Dice Montes que una vez que los adultos conceptualizaron la infancia como una etapa diferenciada, se dio un proceso de especialización: “una habitación especial para ellos (la *nursery*), la industria del juguete, el jardín de infancia, muebles diminutos, ropa apropiada, la literatura deliberada, en fin, ‘lo infantil’” (2018, p. 20). Esa especialización llevó a los pedagogos a suponer que también la literatura debía adaptarse; los cuentos tradicionales, de hadas, de ogros y brujas fueron condenados “primero por mentirosos y por supersticiosos, después por crueles y por inmorales. La fantasía de los cuentos no era controlable y debía ser desterrada del mundo infantil” (2018, p. 20).

Esos esfuerzos por controlar la literatura destinada a la niñez en pos de lo sensato, es nombrada por Montes como “literatura de corral”, donde el menor era “‘cristal puro’ y ‘rosa inmaculada’ y se consideraba que el deber del adulto era a la vez protegerlo para que no se quebrase, regarlo para que floreciese” (2018, p. 21). Esta visión dio pie a establecer reglas precisas sobre cómo debían ser los cuentos para niños: sencillos, comprensibles, enfocados en determinadas edades y, sobre todo, no debían contener violencia, sexualidad o muerte, pues éstos eran temas del mundo de los adultos, muy lejano de la dorada infancia.

En ese entorno de control sobre la infancia se asumió a la fantasía como un peligro, y en su lugar se propusieron cuentos de un “realismo mentiroso”, que si bien se

situaban en el espacio de lo cotidiano “la realidad era despojada de un plumazo de todo lo denso, matizado, tenso, dramático, contradictorio, absurdo, doloroso: de todo lo que podía hacer brotar dudas y cuestionamientos” (Montes, 2018, p. 21).

Es necesario insistir en que para muchos el riesgo de la fantasía no era sólo que los niños se sumieran en ensoñaciones llenas de superstición, sino que esa fantasía también se revistiera de terror y violencia, aspectos que para el adulto debían ser ocultados:

La paulatina depuración de elementos de terror en los cuentos populares para niños ha ido en paralelo con un concepto ingenuo y sobreprotector de la infancia. Los temas horribles, los detalles procaces y cruentos se han ido disolviendo lentamente en una prosa con pretensiones de suavizar acontecimientos que, se piensa, pueden traumatizar a los más pequeños. De esta manera, lobos, brujas, duendes, ogros, dragones y monstruos han ido mudando de piel y han pasado a un estadio de buenos bichos que, en lugar de suscitar miedo o inquietud, provocan la risa, incluso la pena. Personajes que pertenecían a antiguas tradiciones populares han ido perdiendo su carga de fuerza y simbolismo, también en las recopilaciones modernas de cuentos folclóricos. (Garraón, 2017, p. 212)

Hoy, y antes, la fantasía es una necesidad para el niño, porque, además de estimular la imaginación, es una manera de dar explicaciones y soluciones a aspectos que para él no son claros. La fantasía le permite “compensar la vida rutinaria. La identificación con héroes que superan pruebas en su camino hacia la madurez le dan fuerza y libertad para enfrentarse a las dificultades del mundo real” (Garraón, 2017, p. 207), mientras que la violencia y los personajes que inculcan terror funcionan como contrapeso de los héroes u otros personajes benéficos. Tuvieron que pasar muchos años para que el valor de los cuentos maravillosos, llenos de fantasía, fuera reivindicado.

Hubo otro momento importante en que los cuentos tradicionales, especialmente los de hadas, fueron juzgados con severidad. En los años setenta, una época marcada por importantes cambios políticos y sociales, diversos colectivos feministas veían en estos relatos una forma de representar y promover el machismo y los estereotipos sobre la mujer: “la doncella dulce y sumisa, toda bondad y poca inteligencia, que sueña con la llegada del príncipe montado en el caballo blanco y el final feliz” (Colasanti, 2020, s.p.). Se acusó a los cuentos de

presentar imágenes estereotipadas y papeles muy marcados. Los hombres eran activos, aventureros y salvadores, mientras que las mujeres se mostraban sumisas y pasivas, o bien eran brujas y madrastras que aterrorizaban a los más pequeños. Estereotipos, en suma, que no hacían más que simplificar la realidad de lo complejas que son las personalidades humanas. (Garraón, 2017, p. 176)

Pero esa lectura del feminismo no contempló el desarrollo histórico y la naturaleza original de los cuentos tradicionales. Según Antonio del Rey Briones (2007), un análisis profundo de los cuentos de hadas nos remite a una época remota regida por el matriarcado, donde la mujer ocupó una posición privilegiada: a través de ella se establecía la descendencia y la legitimidad dinástica; por su parte, el príncipe y sus equivalentes ocupaban una posición subordinada. Cuando hay cambios en este régimen social se debe a adaptaciones posteriores:

no resulta adecuado a la realidad de los cuentos aducir que proponen los estereotipos tradicionales de mujer pasiva / hombre activo, porque si hay un personaje pasivo, aunque no lo parezca, es el héroe masculino, quien no consigue nada por sí mismo, como resultado de su valor, su fuerza o su ingenio, sino gracias a los donantes que le favorecen con su ayuda imprescindible. (pp. 77-78)

En tanto que los personajes femeninos son decididos y arriesgados y muchas veces determinan el éxito de la empresa.

Un error de los colectivos feministas fue pensar que los cuentos de hadas, por sí mismos, promovían el machismo, como si éste fuera parte integral de su naturaleza, sin advertir que entre el múltiple y diverso género de los cuentos de hadas sólo a cierta fracción puede atribuírsele tales características. De cualquier modo, se entiende que los cuentos tradicionales no deberían ser juzgados desde los parámetros de nuestra sociedad actual, pues son relatos milenarios que han sufrido incontables variaciones a lo largo del tiempo.

A este respecto, Colasanti señala que en esa época (los años setenta) no se escuchaba

la atribución del perfil femenino de los cuentos a la elección de los hombres que los escribieron, sacándolos de la boca de las mujeres populares y analfabetas que los contaban. Y la reestructuración que les impusieron para adaptarlos al modelo social que más les convenía. (2020, s.p.)

Esto es, que los cuentos que en ese entonces (y todavía hoy) eran conocidos y difundidos, éstos donde la mujer cumplía roles de pasividad y sumisión, habían sido cuidadosamente seleccionados y reestructurados por los recopiladores (hombres), quienes buscaban adaptarlos a los intereses sociales del medio en el que se desenvolvían. Por ello, los relatos tradicionales que no correspondían con esos intereses, esos cuentos donde las mujeres tienen un papel activo y dominante, simplemente no fueron incluidos en las recopilaciones canónicas de cuentos de hadas.

En este sentido, las traiciones a los cuentos tradicionales no sólo consisten en juzgar sus temas o la configuración de sus personajes, sino también en las intenciones particulares con que se han recopilado y en las adecuaciones a conveniencia hechas por los recopiladores. Dice Colasanti que tanto Chales Perrault como los hermanos Grimm ejercieron “traiciones subliminales” a los cuentos de hadas:

las moralejas explícitas y casi obvias añadidas por Perrault a los *Cuentos de Mamá Gansa* constituyen una traición. Nada más en desacuerdo que el concepto moral y los cuentos de hadas. Porque la moral es histórica y transitoria, mientras que los cuentos son eternos. Y la moral atribuye un significado único, siempre superficial, a narraciones cuyo mayor valor es tener múltiples interpretaciones. (2020, s.p.)

Por su parte, a decir de Colasanti, los hermanos Grimm —quienes originalmente iniciaron sus recopilaciones con propósitos científicos y nacionalistas— traicionaron la esencia de los cuentos en la adecuación progresiva que hicieron de ellos para adaptarlos a la infancia:

a lo largo de las seis ediciones de los dos volúmenes [el volumen I, de 1812 y el volumen II, de 1815] que siguieron, los Grimm abandonaron su propósito científico, limando el texto, introduciendo diálogos, suprimiendo detalles, alterando personajes. Se volvieron hacia el carácter educativo de los cuentos y suavizaron la maldad. Sobre todo, Wilhem, más ligado con la religión, enfatizó la moral y los valores burgueses, recompensó a los buenos y castigó a los malos. (2020, s.p.)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Además, y es importante señalarlo, a esta traición de esencia atribuida a los hermanos Grimm, Marina Colasanti suma el defecto de la deshonestidad. Ella afirma que los Grimm no hicieron sus recopilaciones a partir del trabajo de campo, sino que, por un lado, muchas de las historias recopiladas les fueron relatadas por amigas de su misma clase social, y que, por otro, su fuente más importante fue Dorothea Viehmann, una mujer artesana —y no campesina, como los Grimm la presentaron en la portada de su colección—, que se desempeñaba como vendedora itinerante y narradora oral, y quien injustamente murió en la miseria (2020, s.p.).

A partir de todas estas críticas en las que se cuestionaba la pertinencia de los cuentos maravillosos como material de lectura para la infancia, surge una obra capital en su defensa: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, publicada en 1975 por el psiquiatra infantil de origen austriaco Bruno Bettelheim. Desde entonces, y hasta hoy, no hay crítico o especialista en literatura infantil y juvenil que no reconozca la importancia de esta obra no sólo en los vínculos de los cuentos maravillosos con la infancia, sino en la valoración psíquica de esos relatos. Además, como dice Ana Garralón, también hizo posible un “acercamiento al mundo íntimo de los niños” (2017, p. 178), con lo cual la noción de infancia se vio una vez más modificada.

Bettelheim reivindicó los cuentos de hadas al señalar el poder simbólico de sus elementos fantásticos o maravillosos y sus consecuentes efectos benéficos en la formación de la personalidad de los menores. Para Bettelheim, la labor de los padres es ayudar a sus hijos a encontrar el sentido de sus propias vidas, al trascender los límites de sí mismos mediante el desarrollo de sus recursos internos: emociones, imaginación e intelecto. En esta difícil tarea, la literatura puede ser una herramienta eficaz. Sin embargo,

Para que una historia mantenga de verdad la atención del niño, ha de divertirlo y excitar su curiosidad. Pero, para enriquecer su vida, ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones; ha de estar de acuerdo con sus ansiedades y aspiraciones; hacerle reconocer plenamente sus dificultades, al mismo tiempo que le sugiere soluciones a los problemas que le inquietan. Resumiendo, debe estar relacionada con todos los aspectos de su personalidad al mismo tiempo; y esto dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto, y estimulando, simultáneamente, su confianza en sí mismo y en su futuro. (Bettelheim, 2017, p. 11)

Y en este sentido, los cuentos de hadas resultan ideales porque abordan esos problemas internos y universales de los seres humanos. Es la naturaleza misma de los cuentos la que les permite ejercer ese poder terapéutico, pues, como consecuencia de repetirse innumerables veces a través del tiempo, los cuentos se van refinando al punto de transmitir sentidos tanto evidentes como ocultos. Para el niño, “estas historias hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo, mientras que, al mismo tiempo, liberan al preconscious y al inconsciente de sus pulsiones” (Bettelheim, 2017, p. 12).

De manera concreta, advierte Bettelheim, esas dificultades internas que padecen los niños, y que los cuentos pueden ayudar a comprender y superar de una manera no

consciente, son “las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas; renunciar a las dependencias de la infancia; obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración, y un sentido de obligación moral” (2017, p. 13). Los niños adquieren esa comprensión no mediante la razón sino “fantaseando sobre los elementos significativos de la historia”, de tal manera que pueden adaptar el contenido inconsciente a sus fantasías conscientes.

Las aportaciones de Bettelheim son inestimables, en cierta forma significaron un revés al concepto de educación que, por muchos años, se había sostenido sobre una moralidad empantanada. Si los cuentos tradicionales habían sido expulsados del proyecto educativo de Rousseau por fantasiosos, Bettelheim echó luces sobre la importancia de éstos en el imaginario de los menores: “La fantasía no era, entonces, tan evasora de lo real como parecía. Es más, se nutría de lo real y revertía sobre lo real” (Montes, 2018, p. 25). Aunado a esto, “la forma y la estructura de los cuentos de hadas sugieren al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida” (Bettelheim, 2017, p. 14).

Como dice Colasanti, la moral es transitoria porque está sujeta a condiciones históricas y sociales, por ello, no debe buscársela en los cuentos de hadas (tampoco en el conjunto global de los cuentos tradicionales), aunque muchos se empeñen en defender un aprendizaje supeditado al deleite de la historia, por ejemplo, en los finales felices donde triunfa la bondad sobre la maldad, donde hay justicia y reconciliación. Los cuentos de hadas plantean un problema moral en la dualidad del bien contra el mal, es cierto, pero la resolución del conflicto no se halla en el triunfo del primero sobre el segundo:

el hecho de que el malvado sea castigado al terminar el cuento no es lo que hace que estas historias proporcionen una experiencia en la educación moral, aunque no deja de ser un aspecto importante de aquélla. Tanto en los cuentos de hadas como en la vida real, el castigo, o el temor al castigo, sólo evita el crimen de modo relativo. La convicción de que el crimen no resuelve nada es una persuasión mucho más efectiva, y precisamente por esta razón, en los cuentos de hadas el malo siempre pierde. El hecho de que al final venza la virtud tampoco es lo que provoca la moralidad, sino que el héroe es mucho más atractivo para el niño, que se identifica con él en todas sus batallas. (Bettelheim, 2017, p. 16)

Para el niño, la identificación con el héroe está dictada por un sentimiento de simpatía y no precisamente porque las acciones de éste sean buenas.

Si suponemos un aprendizaje en los cuentos, hay que entender que éste no se manifiesta sólo de forma consciente, y que su significado se remonta a un pasado mítico. Los cuentos alojan en sus estructuras contenidos simbólicos que permiten diversas lecturas:

Al mismo tiempo que divierte al niño, el cuento de hadas le ayuda a comprenderse y alienta el desarrollo de su personalidad. Le brinda significados a diferentes niveles y enriquece la existencia del niño de tan distintas maneras, que no hay libro que pueda hacer justicia a la gran cantidad y diversidad de contribuciones que dichas historias prestan a la vida del niño. (Bettelheim, 2017, pp. 19-20)

El cuento es, pues, un texto multívoco, “un mecanismo de simulación y representación”, un “modelo de interpretación del mundo, con independencia de los que los cuentos, en sí mismos, dicen y sugieren” (Rodríguez Almodóvar, 1993, p. 17). En ello se encuentra su virtud pedagógica, y no en la anécdota o en la moraleja.

Según Rodríguez Almodóvar, esos relatos han mantenido su vigencia gracias a dos tipos de destinatarios: las clases populares y los niños:

Lo sintomático es que este asunto interese tanto a sus principales destinatarios: las personas que pertenecen de lleno a la cultura popular, iletrada y que por ello están todavía con un pie en el pensamiento mítico, y, desde luego, los niños, que por su edad se aproximan también a la fase en que esta forma de pensar actúa libremente. Esto es, son ellos los que pueden decodificar un código tan complejo y extenso, aunque sin duda alguna no saben racionalizarlo. He aquí uno de los grandes enigmas de esta narrativa. Que actúa sobre sus destinatarios al modo en que lo hacen los sueños: transmitiendo mensajes cifrados. Aquéllos desde el fondo de los tiempos; éstos, desde el fondo de uno mismo [...]. El papel que juega en todo esto el inconsciente —individual o colectivo—, resultará decisivo, y en tratar de definirlo consiste buena parte de nuestro trabajo. (1993, p. 12)

Los sueños y los cuentos maravillosos son semejantes en el poder compensatorio de sus símbolos, pero Colasanti aclara que, a diferencia de los sueños, los cuentos proveen a los símbolos de una estructura lógica, aunque ambos sean “una manifestación simbólica del inconsciente”. En el sueño “su efecto y decodificación pertenecen solo al inconsciente”:

Los cuentos, por el contrario, están ordenados aunque pueden narrar cosas fantásticas. En la infancia gustamos de escucharlos repetidas veces, siempre contados de la misma manera, de preferencia por la misma persona, para introducirlos progresivamente y fundir sus imágenes y símbolos con nuestro repertorio simbólico individual. (Colasanti, 2020, s.p.)

Entonces, ¿son apropiados los cuentos tradicionales para la infancia? Esta pregunta es la versión diluida de una más osada: ¿son infantiles los cuentos tradicionales? La pregunta no es ociosa. Algunas páginas atrás, se señaló que la imbricación de los cuentos tradicionales con la infancia es tan persistente, que a veces se les llama cuentos infantiles. A estas alturas, hemos visto que no son precisamente equiparables. Los cuentos tradicionales no son infantiles en sí mismos, en el sentido de que no fueron formulados para los niños, pero sí resultan idóneos para ellos.

Después de Bettelheim, otros autores han seguido defendiendo la importancia de los cuentos tradicionales para la infancia. Antonio del Rey Briones señala que, dado que los relatos eran una forma de explicar simbólica y poéticamente los hechos de la naturaleza y el sentido de los ritos determinantes para la comunidad entera, los cuentos son ideales para los niños por abonar a la educación emocional y a la imaginación de los menores; de manera que, aunque no fueran creados expresamente para ellos, resultan en general convenientes para todo tipo de público porque “plantean los mismos conflictos y experiencias que siempre han afectado al ser humano” (2007, p. 112). No sólo eso, los cuentos maravillosos, en particular, reúnen aspectos positivos que vuelven su lectura imprescindible para los niños (y los adultos):

El primer argumento a favor de la idoneidad del cuento como parte esencial del bagaje formativo de los niños radica en que la mentalidad infantil se halla próxima al pensamiento mágico de las gentes que lo crearon. Entre estas afinidades habría que mencionar el animismo, la percepción del yo y el mundo como algo indistinto; la explicación de las cosas mediante la expresión figurativa o narrativa, ante la incapacidad de formular nociones abstractas; y una creatividad poética de carácter adánico, que se manifiesta en la facilidad para encontrar analogías entre los seres. (Rey Briones, 2007, p. 78)

Tanto en los mitos como en los cuentos tradicionales se contienen simbólicamente las situaciones más elementales y universales del vivir humano, pero es necesario enfatizar que ese poder simbólico funciona sólo gracias a que su vehículo de transmisión (en este caso, el cuento) es una obra artística. Dice Bettelheim:

El placer que experimentamos cuando nos permitimos reaccionar ante un cuento, el encanto que sentimos, no procede del significado psicológico del mismo (aunque siempre

contribuye a ello), sino de su calidad literaria; el cuento es en sí una obra de arte, y no lograría ese impacto psicológico en el niño si no fuera, ante todo, eso: una obra de arte.

Los cuentos de hadas son únicos, y no sólo por su forma literaria, sino también como obras de arte totalmente comprensibles para el niño, cosa que ninguna otra forma de arte es capaz de conseguir. (2017, p. 20)

Sin embargo, es muy importante que los cuentos siempre sean transmitidos “tal como la tradición se había ido decantando por los motivos e imágenes que más satisfacían simbólicamente las necesidades psíquicas de resolución de los conflictos vitales de los oyentes” (Colomer, 2010, p. 110). La configuración de personajes y situaciones debe mantenerse como originalmente es: dualista, agonística, sin lugar a la ambigüedad o al equívoco; las figuras de contrapeso, como brujas, ogros, duendes o madrastras, deben seguir representando un riesgo para los héroes, con toda la violencia que ello suponga. Porque sólo así, los cuentos podrán ejercer su poder terapéutico sobre los niños, y seguirán conservando esa esencia artística.

Hoy, la presencia de la fantasía en la literatura infantil no parece ya representar un problema para nadie, pero no ocurre lo mismo con la violencia y la sexualidad; por ello, han proliferado “adaptaciones” que traicionan los cuentos maravillosos, versiones edulcoradas que niegan las situaciones “incómodas”.<sup>11</sup>

No se puede negar que los cuentos tradicionales han sido influencia y materia dúctil para la creación de nuevas obras; pero así es como éstas deben ser vistas: como obras “inspiradas” en los cuentos maravillosos y que en ningún caso han de sustituir a las versiones originales.

Con todo, el panorama parece alentador. La literatura infantil va cambiando según las condiciones sociales y artísticas de cada época. Como señala Graciela Montes (2018),

---

<sup>11</sup> Pero también han surgido versiones cinematográficas que explotan sobremanera los elementos violentos y terroríficos de los cuentos maravillosos. Para Marina Colasanti, esas “adaptaciones” modernas constituyen la tercera traición a los cuentos de hadas, una traición perpetrada por el cine y que hoy está en curso. Colasanti pasa revista a numerosas adaptaciones cinematográficas como *Hansel y Gretel*, *Blancanieves y el cazador*, *Maléfica*, etcétera, donde se puede ver “cómo el cine utiliza el cebo de los cuentos ampliamente fijados en el imaginario, para a continuación traicionarlos, insertando sentidos muy diferentes a los transmitidos por los cuentos originales, aumentando la dosis de terror y recurriendo a efectos especiales allí donde sólo la imaginación era convocada” (2020, s.p.).

Colasanti destaca a Disney como el precursor de estas traiciones modernas con películas como *Blancanieves*, *Pinocho* o *La Bella y la Bestia*, donde, en el caso de esta última, “cantan tazas y platillos y bailan muebles, [Disney] despojó al cuento original de toda su mágica perturbación, eliminó cualquier zona sombría de la atracción entre un animal y una doncella. Y la Bestia creada entre salón y tablero resultó ser mucho más seductora y varonil que el insignificante príncipe que aparece al final para reemplazarla” (2020, s.p.).

hoy, ese corral que se imponía a la fantasía y a la realidad ha ido agrietándose, en parte porque las circunstancias de crianza han cambiado: “los medios de comunicación masiva han vuelto a instalar la indiscriminación. El niño ya no es coto privado de los padres y maestros. Para bien o para mal, un ‘perfecto control’ ya es inimaginable” (p. 26). Los escritores se ven menos restringidos, y en su quehacer “empieza a pesar menos el platillo de lo infantil y un poco más el platillo de la literatura” (p. 26).

Hasta ahora se ha demostrado que los cuentos tradicionales motivaron el surgimiento de la literatura infantil y que muchas veces resultan ideales para los niños. Sin embargo, para comprender más a fondo su obstinada vigencia en el mundo de la infancia, es necesario explorar la naturaleza de esos relatos de tradición oral. Por eso, en el siguiente capítulo se explica por qué resulta adecuado denominar estos cuentos como tradicionales (y no populares, folclóricos o cualquier otro término); después nos adentramos en sus orígenes, características y clasificaciones, para finalmente centrarnos en los cuentos de animales, específicamente en los del personaje burlador, pues los relatos del conejo y el coyote pertenecen a esta categoría.

## CAPÍTULO II

### TAXONOMÍA: LITERATURA TRADICIONAL, EL CUENTO Y EL PERSONAJE BURLADOR

#### **II.1 El conflicto de las denominaciones: ¿literatura oral, popular o tradicional?**

Para comprender con mayor profundidad la importancia de los cuentos tradicionales en la gestación y el desarrollo de la literatura infantil, es necesario aclarar un conjunto de términos que se utilizan a lo largo de esta investigación.

Por principio, debemos ser conscientes de que el estudio de la literatura oral ha padecido un injusto descuido en comparación al de la literatura escrita, a pesar de que la primera es más abundante y, desde luego, mucho más antigua.

Sucede que, casi siempre, la literatura oral tiene una procedencia popular, mientras que la literatura escrita tiene un origen culto. Esta última ha recibido la atención privilegiada de las historias de la literatura, así como de algunos estudios lingüísticos, por una suerte de prejuicio que vinculó lo escrito con un carácter ennoblecedor (Cerrillo, 2011, s.p.). Por su parte, en ciertos contextos, el término *popular* tiene una valoración despectiva cuando se hace referencia al pueblo como un estrato social bajo y de desarrollo cultural primitivo, en oposición, como es de suponerse, con el término *culto*.

Cuando la crítica literaria volvió la mirada a las manifestaciones artísticas orales, se enfrentó con un entramado de conceptos que resulta conveniente sondear, no sólo para determinar bajo qué parámetros se da preferencia a unos sobre otros en la presente investigación, sino para evidenciar que el acercamiento a este tipo de literatura se enmarca en un debate no resuelto del todo sobre los cimientos mismos de las denominaciones.

Para referir las manifestaciones literarias propias de la oralidad, que tienen por soporte la memoria y se transmiten mediante la voz y la expresión corporal, existen términos como literatura oral, literatura tradicional o literatura popular, entre otros, que muchas veces se usan como sinónimos y que, sin embargo, no significan lo mismo, incluso no todos resultan pertinentes. En todo caso, esta diversidad de conceptos alude a distintos rasgos de ese abanico literario, así como a diferentes momentos históricos.

Nos movemos sobre un terreno cenagoso en el que la crítica no ha llegado todavía a un acuerdo en los términos que delimitan el complejo objeto de estudio. Dicho de otro modo, nos enfrentamos a un mismo fenómeno o hecho literario, en el que los términos con que lo nombramos difieren entre un crítico y otro, lo cual nos hace repensar la naturaleza misma de esa materia.

Para abrir camino en este terreno, conviene profundizar primero en las diferencias entre oralidad y escritura con el fin de comprender mejor sus implicaciones en el desarrollo de la cultura y, en este caso particular, de la literatura.

Por oralidad no debemos entender únicamente una forma de comunicación basada en el sonido sino, en todo caso, una forma de *pensamiento* relacionada con el sonido. Walter Ong afirma que el paso de la oralidad a la escritura significó cambios radicales en el pensamiento y la expresión verbal, y hace una distinción entre dos tipos de oralidad:

llamo “oralidad primaria” a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es “primaria” por el contraste con la “oralidad secundaria” de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión (Ong, 2002, p. 20).<sup>12</sup>

A diferencia de la escritura, en donde la palabra tiene una presencia visual, en la oralidad la palabra es sonido, y al sonido no había manera de contenerlo o preservarlo. Esto dota a las palabras de un gran poder entre las comunidades orales, las cuales se distinguen por una forma de pensamiento que se sostiene en la comunicación con un interlocutor y donde la memoria juega un papel trascendental.

La memoria de la experiencia humana permitió “que los pueblos hayan podido conservar sus vivencias, acontecimientos, emociones, recuerdos, sueños, triunfos, derrotas o costumbres desde hace cientos y cientos de años” (Cerrillo, 2016, p. 155), en una palabra, su identidad. La memoria dictó lo que había de recordarse por resultar

---

<sup>12</sup> A esta postura, Aurelio González objeta que “más que presentar dos formas de oralidad, lo que hace Ong es distinguir la presencia de la cultura oral en dos tipos de sociedades con distinto desarrollo tecnológico”, además de que la abrumadora difusión de avances tecnológicos como consecuencia de la globalización hace prácticamente imposible la existencia de la oralidad primaria (2011, p. 12). En cualquier caso, creo que Ong es consciente de que la cultura oral primaria, digámosle “pura”, es casi inexistente, y que más bien parece referirse a una cultura que conserva “gran parte del molde mental de la oralidad primaria” (Ong, 2002, p. 20).

pertinente a los intereses de la comunidad a través del tiempo y lo que debía anularse mediante el olvido. Mientras la escritura guarda la memoria de la humanidad en las páginas de los libros, la oralidad requiere de modelos mnemotécnicos para retener y recobrar el pensamiento:

El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean moldeados para la retención y la pronta repetición (Ong, 2002, p. 41).

En la oralidad, un pensamiento que no se apegue a estas formas de composición se volvería efímero, imposible de recuperar. Por ello, los cuentos tradicionales recurren a una estructura formularia, pues son resultado de su medio de transmisión oral.

Por su parte, Ong señala que la escritura (sobre todo la alfabética) es una tecnología radical, su valor es inestimable en el desarrollo de aptitudes humanas por haber logrado reducir el dinamismo del sonido a la inmovilidad del espacio, pero no debemos concebirla como un simple apéndice del habla, antes bien, “puesto que traslada el habla del mundo oral y auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento” (2002, p. 87).

Sin embargo, es gracias a la invención de la imprenta que los cambios de pensamiento y expresión generados por la escritura se reforzaron, aunque este proceso sucediera progresivamente. Sólo la impresión, con sus efectos de mayor claridad visual y espacial frente a lo escrito, logró remplazar el predominio del oído por el predominio de la vista.

Lo impreso provocó un cambio intelectual de insospechadas dimensiones, pues consolidó el desplazamiento de lo comunitario a lo personal o privado, que ya había comenzado con la escritura: “Cuando los textos vivían en la oralidad, la literatura era un acto colectivo al que podía acceder mucha gente de manera simultánea; cuando la oralidad es sustituida por la escritura, el acto es individual y a él acceden sólo quienes han aprendido a leer” (Cerrillo, 2016, p. 158). De tal manera que hay una interacción distinta entre el emisor (creador, en el caso de la escritura, o transmisor, en el caso de la oralidad) y el destinatario. En la literatura de tradición oral tanto el transmisor como el

destinatario están presentes, y no sólo eso, sino que éste último juega un papel muy importante en el proceso de recreación de la obra, al cambiar, añadir o suprimir elementos. En cambio, en la literatura escrita no suele haber interacción entre el creador y el destinatario —quien no tiene injerencia en la obra—, además de que la relación del destinatario con la obra será siempre variable dependiendo del momento y del espacio en que se lleve a cabo la lectura. Sin embargo, entre los extremos de la transmisión oral como un acto colectivo y de la lectura de lo impreso como un acto privado, hay un punto intermedio que, aunque menos frecuente, sigue vigente después de siglos en espacios particulares: la lectura grupal en voz alta.

Además, Ong afirma que lo impreso produce la sensación de lo consumado, del texto concluido, unitario en sí mismo. A diferencia del saber comunitario de la oralidad reformulado colectivamente, lo impreso dio pie a la pretensión de originalidad como la entendemos hoy:

La cultura del texto impreso dio origen a los conceptos románticos de “originalidad” y “espíritu creador”, los cuales aíslan una obra individual aún más de las otras y perciben sus orígenes y significados como independientes de influencias exteriores, al menos en el caso ideal. (Ong, 2002, p. 132)<sup>13</sup>

Precisamente por ese cambio de mentalidad que comenzó con la escritura, y que se consolidó con la imprenta, la idea del artista se vio modificada. El desplazamiento de lo colectivo a lo individual provocó que la literatura se percibiera “como un pensamiento meditado y elaborado por un individuo y que se individualiza aún más en una expresión fijada de una vez para siempre por una escritura única” (Soriano, 1975, p. 481). El problema es que el habituarnos a esa idea de la literatura ha dificultado la comprensión de las expresiones artísticas orales:

Las obras de tradición popular no son sólo *anónimas*, sino aparentemente *espontáneas*, es decir, elaboradas sin elaboración, individualizadas sin ningún individuo para asumir la responsabilidad de ese proceso que nosotros creemos inseparable de toda creación. Se trata en realidad de un verdadero escándalo lógico.

---

<sup>13</sup> Habría que aclarar que el concepto de originalidad no debe entenderse de la misma manera cuando hablamos de un texto oral que de uno escrito, en este último caso, la originalidad responde a una facultad de creación en la que se procura negar cualquier tipo de influencia de otros autores o de repetición de ideas, se vuelve necesario proponer una obra que se singularice de las demás. En cambio, la originalidad en un texto de tradición oral no tiene que ver con introducir elementos nuevos sino con adaptar los materiales tradicionales al contexto, es decir, al lugar, a la circunstancia o situación, al tipo de público, etcétera.

La mejor manera de anular el escándalo es, evidentemente, no examinar, no considerar como artísticas a las obras que dependen de ese tipo de elaboración. Tal es, hay que decirlo, la solución más corriente hasta nuestros días. (Soriano, 1975, p. 482)

Ésta es una de las razones por las cuales la literatura tradicional no ha sido atendida con la misma frecuencia y profundidad con que se estudia la literatura de autor, pues no estamos habituados “mentalmente” a composiciones anónimas y colectivas.

A esta segregación, se suma el que los términos con que se nombra este fenómeno literario suelen ser, a su vez, confusos. De entre los más usados, el término *literatura oral* es el que presenta más objeciones, aunque su uso sigue siendo recurrente. Walter Ong lo encuentra absurdo y contradictorio, ya que afirma que los conceptos guardan siempre un vínculo con sus etimologías, por más que el uso extienda su significado para abarcar nuevas realidades. En este caso, la palabra *literatura* “básicamente significa ‘escritos’ (en latín *literatura*, de *litera*, letra del alfabeto)” (Ong, 2002, p. 20). De manera que con esta denominación se designa un material escrito, sin que haya una palabra o concepto que haga referencia “a la herencia meramente oral”. El riesgo de conservar el término de *literatura oral*, dice el crítico, radica en reducir (consciente o inconscientemente) la tradición y representación orales a variantes de la escritura. De manera que no se cuenta con un concepto que abarque tanto el arte oral como la literatura; a lo cual el crítico prefiere recurrir a circunlocuciones del tipo “formas artísticas exclusivamente orales”, “formas artísticas verbales” (que incluiría las orales y las escritas) u otras semejantes.

A pesar de todo, el término *literatura oral* sigue utilizándose, pero habría que matizar que “cuando hablamos de ‘literatura oral’ hacemos una simplificación pues por lo general nos referimos a la literatura transmitida oralmente y no a una creada oralmente” (González, 2011, p. 24).

Siguiendo las ideas de Aurelio González (2011, p. 17), más acertado parece el término de *literatura tradicional*, pues refiere solamente aquello que una comunidad dada acepta como parte de su acervo cultural literario. Es la comunidad quien decide qué se integra a la tradición y qué no. Esto es, para que una creación oral pueda ser considerado parte de la tradición, la comunidad tendría que haberla adoptado y, a su vez, adaptado mediante variantes a sus diversas necesidades y circunstancias a través del tiempo.

La comunidad hace vivir la obra literaria de tradición oral a través de cada una de sus versiones. La tradicionalidad opera precisamente en la recreación de variantes, muy distintas entre sí, y a pesar de éstas el origen común siempre es reconocible porque los elementos de la estructura y el ritmo suelen mantenerse.

Y es que, aunque la creación original ha sido individual, en su proceso de transmisión —que, recordemos, es oral— ha intervenido mucha gente, añadiendo, cambiando o quitando elementos o matices. Es, pues, un material colectivo, una obra literaria abierta, en donde la oralidad no sólo se basa en las palabras que se dicen, ni siquiera en el significado de esas palabras unidas en oraciones; la base es también la estructura, por un lado, y el ritmo, la entonación y la expresividad de quien la transmite, por otro. Un cuento o una canción que no han sido escritos pueden ser modificados cada vez que se transmiten: la voz del narrador o recitador, las pausas, los gestos, las apelaciones pueden influir en la historia que contiene la composición. (Cerrillo, 2016, pp. 162-163)

En la cita anterior, Pedro Cerrillo toca, además, un aspecto muy importante que suele prestarse a confusiones: la obra de tradición oral no tiene un origen colectivo, como comúnmente se cree, sino individual y anónimo; lo que sí es colectivo es la integración que de ella hace la comunidad a través de la memoria y de la posibilidad de transmitirla en variantes.

Ahora bien, es bastante frecuente que los conceptos *popular* y *tradicional* se utilicen indistintamente. Aunque refieren circunstancias muy cercanas por su objeto de estudio, no significan precisamente lo mismo. Para explicar las diferencias básicas entre estilo popular y estilo tradicional, Aurelio González cita las ideas de Menéndez Pidal sobre la poesía (aunque son perfectamente aplicables a cualquier género de la tradición oral), donde lo popular es

toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo [...] El público escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene consciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. (Menéndez Pidal citado por González, 2011, p. 19)

Mientras que la poesía tradicional es aquella

que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano [...] bien distinta de la otra meramente popular. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...] está en la

reelaboración de la poesía por medio de las variantes. (Menéndez Pidal citado por González, 2011, p. 19)

En este sentido, la cualidad básica de la obra popular no es tanto que goce de una aceptación unánime, sino que se mantiene fija (sin alteraciones) cada vez que se repite. Por el contrario, la obra tradicional se distingue, como ya se ha señalado, porque su esencia es la variación. A esta diferencia básica entre uno y otro concepto, Aurelio González (2011) suma otras características que podemos entender como implicaciones de esa oposición. La tradicionalidad, por su naturaleza variable, supone mayor inclinación a una “posición propositiva” o abierta porque permite la refuncionalización de las obras de acuerdo a diferentes contextos. Por su parte, la obra popular se constituye como un texto cerrado porque no admite variables, por lo que puede transmitirse tanto oral como impreso; no obstante, un texto popular puede entrar en un “proceso de tradicionalización” cuando es transmitido oralmente, esto es, ser susceptible a la variación y, simultáneamente, a la conservación:

la literatura tradicional tiende a ser predominantemente conservadora, pues es el vehículo idóneo para transmitir los valores colectivos que garantizan la permanencia ordenada de la comunidad, pero al tratarse de textos abiertos será al mismo tiempo una forma dinámica que se renueva discursiva y significativamente y que tiene la elasticidad para adaptarse a nuevas condiciones sociales y culturales y a nuevos valores. (González, 2011, p. 28)

En síntesis, el concepto de literatura tradicional no es solamente una alternativa más para nombrar de alguna forma al conjunto de manifestaciones verbales artísticas, sino que con él también se hace referencia al complicado proceso mediante el cual esas manifestaciones proveen de estabilidad y renovación al conjunto de valores que dan identidad a una comunidad determinada.

## **II.2 Orígenes, características y clasificaciones de los cuentos tradicionales**

De entre los diversos géneros de la literatura tradicional, esta investigación se centra específicamente en el cuento; para abordarlo será útil diferenciarlo del cuento literario (o de autor), comprender las circunstancias de su gestación, profundizar en su estructura

interna y en las distintas propuestas para clasificarlo, además de contrastar su naturaleza con tres géneros cercanos: el mito, la leyenda y, finalmente, la fábula.

Por principio, hay que aclarar que en la presente investigación se prefiere el término *cuento tradicional* en lugar de *cuento popular* o *cuento folclórico* porque el adjetivo *tradicional* refiere las cualidades esenciales de este tipo de creación: por un lado, el que una comunidad dada la acepte y la incluya en su patrimonio gracias a que se ajusta al lenguaje, a las estructuras, los temas y la estética de la colectividad; y, por otro, que la comunidad asegure la pervivencia de esa creación literaria a través del proceso de la tradición misma; esto es, de la variación y la conservación.

Aurelio González (2016) afirma que lo que define al cuento tradicional es, ante todo, su carácter de ficción; esto quiere decir que se trata de relatos que, a diferencia de los históricos, no tienen un valor de verdad, son narraciones de hechos extraordinarios desubicados temporal y espacialmente de la realidad. Sin embargo, como un fenómeno literario, la cualidad de ficción es compartida con otros géneros, incluso con otro tipo de creaciones cuentísticas, por lo que será conveniente determinar sus cualidades intrínsecas a la luz de la comparación con los cuentos literarios. Se utilizará el término *cuento literario* para referir las narraciones que son firmadas por un autor en particular, que se generan y se transmiten por escrito, y que, precisamente por esto, se mantienen de manera fija o invariable.<sup>14</sup>

### **II.2.1 El cuento tradicional *versus* el cuento literario**

El contraste entre el cuento tradicional y el cuento literario está esencialmente condicionado por la naturaleza de su origen: el primero es creado y transmitido oralmente, mientras que el segundo es producto de la escritura. Los resultados de ese condicionamiento de origen son referidos con exhaustividad y precisión por Antonio del

---

<sup>14</sup> Me parece que la especificación del término *cuento literario* intenta hacer referencia a un significado etimológico que ya se mencionó antes: *literario* está relacionado con la palabra *letra*, y ésta, con la escritura, evidentemente. El término intenta aclarar, desde la denominación, la naturaleza del fenómeno nombrado; es decir, que el *cuento literario* es aquel que originalmente fue creado y transmitido de forma escrita, en oposición al *cuento tradicional*, creado y transmitido oralmente. De tal manera que no debe entenderse, por mero descarte, que el cuento tradicional carece de cualidades “literarias”, con el sentido del valor artístico de expresión verbal.

Rey Briones en *El cuento literario* (2008). A continuación, refiero algunas de sus observaciones más relevantes.

Según el investigador, los cuentos tradicionales son de creación anónima y transmisión colectiva, resultan inestables porque experimentan numerosas variantes en cuanto al lenguaje u otros elementos a lo largo del tiempo, pero sin que se afecte el núcleo argumental. Por el contrario, los cuentos literarios son la creación de un autor individual que imprime a su obra rasgos propios y singulares, resultan estables porque su forma de transmisión es escrita, esto significa que son definitivos en su literalidad desde el momento de su creación; en estos relatos todos los elementos poseen el mismo valor, y sólo pueden entenderse y apreciarse adecuadamente mediante la lectura (2008, pp. 11-12).

Sobre el aspecto temático, Rey Briones señala que el cuento tradicional plantea argumentos reiterativos, un desarrollo similar y un final predecible, pues su condición oral es eminentemente conservadora; mientras que el cuento literario posee una naturaleza innovadora y original, variable en contenidos temáticos, desarrollo argumental y cierres imprevisibles (2008, pp. 12-13).

Las diferencias entre cuento tradicional y cuento literario son especialmente notorias en el tratamiento de los personajes. Dice Rey Briones que en los cuentos tradicionales, los personajes se construyen en torno a un esquema fijo, por lo que los cambios se dan sólo en su apariencia externa, mientras que la función que desempeñan es siempre constante; al estar subordinados a su función, carecen de entidad propia, es decir que se apegan a fórmulas narrativas predeterminadas. Además, debido a su recepción oral, los personajes de relatos tradicionales deben perfilarse de manera clara y simple, por ello se agrupan en categorías antagónicas (buenos contra malos), son seres elementales que se definen por tener móviles primarios y en quienes no cabe la duda ni la contradicción. En tanto, los personajes de los cuentos literarios no atienden a una función ni a un esquema fijos, tampoco responden a conceptos antagónicos; son variados e individualizados; su comportamiento suele ser imprevisible (como en las personas reales), al grado de que su conducta puede constituir el núcleo argumental del relato. Esta construcción de personajes complejos, y a veces contradictorios, se realiza sólo a través de la escritura, y es mediante una lectura detenida y atenta que el lector percibe en ellos una contextura más humana, al punto de sentirse próximo e identificado (2008, pp. 13-15).

En cuanto al lenguaje, el cuento tradicional tiende a un estilo impersonal, necesario para que la colectividad se reconozca en él; usa términos y construcciones sintácticas sencillas para facilitar la comprensión del relato y volver eficiente la comunicación oral; hace uso de recursos mnemotécnicos, como estructuras formularias basadas en la repetición de frases o expresiones. En cambio, al tener como medio de transmisión la escritura, el lenguaje de los cuentos literarios es más rico y elaborado, y, al no estar supeditado a la memoria, el lector puede estar atento a las cualidades estéticas de la obra y al estilo personal del autor (Rey Briones, 2008, pp. 15-16).

Como puede suponerse, las técnicas narrativas son muy diferentes. El investigador advierte que el cuento tradicional, además del uso de recursos elementales y reiterativos con apego a fórmulas, emplea como única voz la tercera persona y un narrador omnisciente; el tiempo y el espacio son genéricos e indeterminados, y el tratamiento narrativo del tiempo es siempre lineal (pues ésta es una condición natural de la comunicación oral). El cuento literario busca la innovación, por lo que resulta más variado y complejo; la perspectiva y la voz de los relatos es diversa (en primera, segunda o tercera persona); el tiempo y el espacio suelen ser concretos y muchas veces identificables; además el tratamiento del tiempo narrativo privilegia la creatividad, por lo que suele alejarse de lo lineal y experimentar con el uso de analepsis, prolepsis, tiempo circular, etcétera (2008, pp. 16-18).

Rey Briones también aclara que los cuentos tradicionales presentan emociones primarias y nociones dualistas (el bien frente al mal), además de que en la representación de la realidad se superpone lo verosímil y lo maravilloso o irreal. Los cuentos literarios suelen mostrar una amplia gama de estados de ánimo y perfilar sentimientos con sutileza y diversidad de matices, así como nociones y conceptos de mayor complejidad; si bien la mayoría de los relatos son realistas, existen múltiples posibilidades de relacionar la realidad con la fantasía (2008, pp. 18-20).

Por último, Antonio del Rey Briones señala las diferencias en cuanto al desenlace en los dos tipos de cuentos. Según el autor, uno de los rasgos más característicos del cuento tradicional es que siempre tengan un final feliz. En cambio, los cuentos literarios tienen la posibilidad de potenciar sus cualidades estéticas y creativas con un desenlace imprevisible (puede ser feliz, trágico, neutro, abierto, entre otros) (2008, pp. 22-23).

## II.2.2 Los orígenes del cuento tradicional

En términos generales, se sabe que los cuentos tradicionales se gestaron en un entorno de oralidad pura (la que Ong denominó como “oralidad primaria”), es decir, en un pasado anterior al desarrollo de la agricultura, cuando los hombres primitivos se sostenían de la recolección de frutos y de la caza. En la introducción a la antología *El cuento tradicional*, Antonio del Rey Briones advierte que en esas circunstancias tan distantes de la escritura, la forma de conservar y transmitir los conocimientos y experiencias de la comunidad sólo podía darse a través de mensajes almacenados en la memoria —soporte frágil, inestable y limitado. De esos mensajes dependía la supervivencia del grupo, pues “contenían datos fundamentales para su identificación y cohesión, como podían ser sus creencias, su concepto de la naturaleza y de la existencia, la historia de los antepasados fundadores del grupo, etc.” (Rey Briones, 2007, p. 11). Para que los mensajes no se perdieran, los hombres primitivos tuvieron que valerse de recursos mnemotécnicos, fórmulas y mecanismos verbales para poder recordarlos y articularlos, de modo que ordenaron los sucesos en una secuencia temporal, esto es, elaboraron narraciones.

Si bien podemos tener una idea de cuándo se gestaron los cuentos tradicionales (es decir, en qué periodo histórico), es mucho más difícil determinar en dónde surgieron por primera vez. La cuestión se complica por el hecho de que se han encontrado versiones de cuentos tradicionales muy similares entre sí alrededor del mundo.

Rey Briones (2007) hace una relación de las cuatro principales teorías sobre el origen de los cuentos: la indianista, la antropológica, la ritualista y la psicologista. A continuación, resumo a grandes rasgos sus observaciones.

1. La *teoría indianista* propone que todos los cuentos surgieron en la India, y que de ahí se extendieron a otros lugares gracias a las migraciones arias. Esta teoría se apoyó en la similitud con otro fenómeno: estudios filológicos habían encontrado que la lengua sánscrita es el origen de muchas lenguas indoeuropeas. Sumado a esto, la teoría indianista define los cuentos como una versión degradada de los mitos, todavía más antiguos. Los cuentos serían una representación de fenómenos naturales, astronómicos o atmosféricos, donde el sol es el centro alrededor del cual girarían tanto las construcciones mitológicas (con seres como Apolo o Zeus) como los cuentos maravillosos (con personajes como los

príncipes), todos con una significación solarista. La principal objeción a esta teoría señala que, si bien es cierto que muchos cuentos hindúes llegaron a Occidente, fueron escasos los cuentos maravillosos, y más frecuentes las fábulas morales (con una intención didáctica y protagonizadas por animales), relatos que son de aparición más bien tardía (Rey Briones, 2007, pp. 32 y 34-36).

2. La *teoría antropológica*, que se opone a la indianista, encuentra que en los cuentos hay huellas de costumbres, ritos y creencias de pueblos primitivos diversos, en los que, a pesar de no haber tenido ningún tipo de contacto entre sí, el desarrollo de sus civilizaciones es semejante, por lo que sus creencias y costumbres, y en consecuencia sus relatos, son similares. Rey Briones señala que esta teoría se basa en dos conceptos fundamentales: *primitivismo* y *poligénesis*. Según el *primitivismo*, los cuentos provienen de épocas muy remotas, donde no había distinción entre dioses, hombres y animales, del mismo modo en que no se distinguía entre costumbres, ritos, mitos y cuentos; un periodo de totemismo y creencias mágicas. El cuento popular sería anterior al mito “porque en los cuentos se han conservado, dado el carácter tradicionalista y conservador de la clase campesina, costumbres bárbaras luego suprimidas en la épica, más artística y aristocrática” (2007, p. 38). Entonces, habría existido un cuento primario de origen salvaje que derivaría en el cuento popular campesino, del cual, a su vez, surgirían dos ramas: el mito heroico antiguo (Homero, Argonautas, Perseo, Nibelungos...) y las versiones literarias modernas (Perrault, Grimm...). Por su parte, la *poligénesis* sustenta que cuentos muy parecidos nacen donde las condiciones de cultura son similares. En oposición a la teoría indianista, la teoría antropológica argumenta que el que muchos cuentos hayan sido escritos por primera vez en la India, no indica necesariamente que ahí hayan surgido —bien pudieron llegar por transmisión oral desde otros lugares, además de que el hecho de que las versiones hindúes sean tan elaboradas artísticamente sugiere que se trata de versiones tardías. Finalmente, se sabe que los cuentos se originaron en sociedades primitivas porque conservan huellas de sus instituciones, costumbres y creencias, como el matriarcado, el regicidio, la exogamia, los derechos del hijo menor, huellas del canibalismo ritual, tributos de doncella, el totemismo o prácticas mágicas (Rey Briones, 2007, pp. 32 y 36-48).

3. La *teoría ritualista* sostiene que el origen de los cuentos se vincula con las formas de producción y de organización social, cuyos ritos darían lugar a los cuentos. Los ritos son los actos que se repiten periódicamente con una intención particular hasta volverse una costumbre y que se acompañan siempre de una ceremonia. Las sociedades primitivas practicaban ritos de carácter sagrado para señalar momentos trascendentales; los más significativos son los denominados *ritos de paso*, los cuales representaban las diferentes etapas de la vida: el nacimiento, la entrada en la vida adulta y la muerte; de todos, el más importante es el rito de iniciación, que consistía en preparar a los jóvenes de la tribu para su ingreso en la vida adulta. De entre los aspectos que el rito implicaba, el punto álgido o trance suponía entrar en las fauces de un monstruo (hecho de ramas y hojas), llegar al interior y salir de nuevo por la boca, de manera que los iniciados tenían una experiencia trascendental al traspasar el umbral de la muerte y regresar a la vida como personas nuevas (Rey Briones, 2007, pp. 59-62). Según el investigador, el objetivo era revelar los misterios de la muerte, la sexualidad y lo sagrado. Es a partir de las situaciones y circunstancias que configuraban los ritos primitivos que se formuló la base temática de los cuentos maravillosos, por ejemplo, aquellos en que los personajes se introducen en el bosque y salen de él renovados, como “Hansel y Gretel” o “Pulgarcito”, cuentos que guardan relación con los ritos iniciáticos que implicaban entrar en las fauces de un monstruo. Cuando los ritos, como tales, desaparecieron, quedaron los cuentos asociados a ellos, gracias a que se transmitieron oralmente de generación en generación. Esto es, cuando el cuento se separa del rito, comienza a tener autonomía y vida propia; a partir de entonces, se adaptan a “nuevas costumbres, creencias y formas de organización social”, desarrollando así nuevos significados y funciones (Rey Briones, 2007, p. 63).

4. La *teoría psicologista* postula que, sin importar el lugar y la época, la humanidad comparte nociones o arquetipos comunes y la capacidad innata de “generar figuraciones simbólicas de carácter narrativo” (Rey Briones, 2007, p. 33). Eso explica que surjan cuentos profundamente semejantes en lugares distantes. Esta teoría ubica el origen de los cuentos en los mecanismos innatos de la mente para generar relatos de las experiencias comunes a todos los seres humanos. Dice Rey Briones que, según el psicoanálisis, los cuentos se relacionan con representaciones simbólicas de conflictos íntimos, por lo regular de carácter sexual, pero avecinados en el imaginario colectivo

como arquetipos o figuraciones primordiales que residen en el inconsciente colectivo. De ahí la semejanza de las situaciones básicas en los cuentos de todo el mundo, sin importar latitudes. En otras palabras, los cuentos serían la cristalización en “imágenes y símbolos de las ideas y experiencias fundamentales de toda la humanidad” (2007, p. 66).

### II.2.3 Características y clasificaciones de los cuentos tradicionales

Las características esenciales del cuento tradicional están estrechamente relacionadas con la clasificación en que estos relatos se agrupan. Hasta el día de hoy, muchos estudios del cuento tradicional mencionan como un antecedente fundamental los trabajos de Aarne-Thompson y de Vladimir Propp. En seguida, hago un recorrido básico por sus postulados y menciono un acercamiento más reciente al estudio del cuento.

En términos generales, en 1910 el finlandés Antti Aarne publicó en alemán un sistema de clasificación de cuentos tradicionales, que sería traducido al inglés y revisado y ampliado en dos ocasiones (1928 y 1961) por el folclorista estadounidense Stith Thompson. El trabajo de Aarne consistía en recopilar cuentos por Europa, para después comparar versiones distintas de cuentos semejantes, con el fin de formular una clasificación a partir de la reducción mínima de sus temas. A estas pequeñas unidades temáticas las llamó “tipos”, los cuales fueron numerados y compilados en un famoso índice que lleva el nombre de sus autores: Aarne-Thompson. Carlos Montemayor explica con claridad el concepto de *cuento tipo*:

relato tradicional que tiene existencia independiente y que puede narrarse como un todo completo sin que su sentido dependa de otra historia. Puede consistir de un solo *motivo* o de varios. Un *motivo* es el más pequeño elemento que tiene en un cuento la capacidad de persistir en la tradición. Los *motivos* son de tres categorías: personajes del relato (que van desde seres maravillosos hasta huérfanos y madrastras), objetos o creencias que intervienen en la acción del relato (que van desde lugares y objetos mágicos hasta creencias o costumbres) y episodios o cadenas de episodios que pueden fungir en ocasiones por sí mismos como verdaderos *cuentos tipo* y bajo cuya trama los demás elementos parecen aglutinarse. (1999, p.20)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Los términos *tipo* y *motivo* resultarán útiles para las clasificaciones que Montemayor establece para los cuentos tradicionales indígenas, las cuales se mencionarán más adelante.

El sistema de Aarne-Thompson organizó los tipos en cinco categorías básicas: 1) cuentos de animales, 2) cuentos folklóricos ordinarios (o propiamente dichos), 3) cuentos jocosos, 4) cuentos de fórmula, y 5) cuentos no clasificados.

Sin negar la utilidad del índice, para el ruso Vladimir Propp este trabajo minucioso ofrecía un panorama de las variaciones temáticas de los cuentos, pero no aportaba a la determinación de los elementos constitutivos de la estructura narrativa, con lo cual era imposible generar un método de estudio. Además, le parecía que la distinción objetiva de asuntos [tipos] resultaba insostenible porque hay vínculos innegables entre ellos, de manera tal que los límites entre uno y otro no eran del todo claros. Insatisfecho con esa propuesta, Propp tomó un número limitado de cuentos del índice para abordar el estudio de su estructura desde lo que él llamó la “morfología del cuento”,<sup>16</sup> una propuesta que buscaba “aislar, describir y enumerar los elementos esenciales integrantes del cuento” (Rey Briones, 2007, p. 17). Debe tenerse muy en cuenta que el corpus con el que Propp trabajó se componía únicamente de cuentos maravillosos, o cuentos propiamente dichos (como los clasificaron Aarne y Thompson), y que las conclusiones de su estudio no necesariamente se aplican con el mismo rigor a otras categorías del cuento tradicional.

Dice Antonio del Rey Briones que, a diferencia de Aarne, Propp se enfocó no en los aspectos que varían de un cuento a otro, sino en aquellos que permanecen constantes: las acciones de sus personajes. A estas unidades básicas del relato maravilloso las llamó funciones: “una función consiste en *la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo del argumento*” (2007, p. 18).

Ahora bien, las funciones de los personajes se mantienen constantes mientras sus nombres o atributos pueden variar ilimitadamente. Propp descubrió que las funciones en un cuento maravilloso son limitadas y que no superan las treinta y una, por lo que la variedad y riqueza de los cuentos maravillosos se debe a la infinita combinación de elementos y a la manera de manifestarlos. Según Propp, las funciones están dispuestas

---

<sup>16</sup> El libro *Morfología del cuento* se publicó en 1928. El uso del término *morfología* evidencia la intención de Propp de generar un estudio exacto, científico, o por lo menos riguroso, del cuento. El método tendría como inspiración la descripción taxonómica: “mientras los minerales, las plantas y los animales están descritos (y precisamente descritos y clasificados según su estructura), mientras numerosos géneros literarios también lo están (fábula, oda, drama, etc.), el cuento ha sido siempre estudiado sin descripción previa” (Propp, 1988, p. 29). Su objetivo fue, entonces, “establecer una morfología del cuento según sus partes constitutivas y según las relaciones de esas partes entre sí y con el conjunto” (Propp, 1989, p. 37).

siempre en un orden fijo, y todos los cuentos maravillosos se apegan a él, aunque no se incluyan todas las acciones.

No me detendré en cada una de las funciones, basta decir que el orden en que éstas se desarrollan es lógico y encadenado, y que, además, Propp (1989, pp. 119-120) determinó que se agrupan en torno a siete categorías de personajes o *esferas de acción*: el antagonista, el donante (proveedor), el auxiliar mágico, la princesa y su padre, el mandante, el héroe y el falso héroe. Estos personajes pueden presentarse con apariencias distintas, pero llevando a cabo sus funciones respectivas.<sup>17</sup>

El método propuesto por Vladimir Propp hizo eco en las aproximaciones subsecuentes al estudio del cuento tradicional, como la denominación de *texto infinito* que formuló Antonio Rodríguez Almodóvar. Para él, todo cuanto ocurre en un cuento popular<sup>18</sup> tiene un sentido derivado de antiguas creencias, ritos y costumbres, cifrado a través de símbolos y vigente aún en nuestros días. El cuento tradicional es, pues, “el modelo más perfecto inventado por la humanidad como tentativa de un texto infinito, que lo diga y lo explique todo, en cada tiempo y en cada circunstancia” (2004, p. 41).

Según Rodríguez Almodóvar (2004, pp. 27-28), la naturaleza propia de los cuentos tradicionales permite repensarlos como textos infinitos, pues son *recurrentes* en cuanto a sus temas, motivos, episodios, secuencias, etcétera; *imperecederos* porque algunos fueron consignados por escrito hace más de dos mil años sin que en las versiones orales se haya alterado lo esencial; *atemporales* en el hecho de que la acción se conserva fija sin importar su procedencia; de *cierta universalidad* al surgir de manera generalizada en todo el mundo, y de *sentido absoluto* al retratar todo aquello que es esencial para el hombre. De manera que los cuentos de tradición oral se configuran a partir de patrones o estructuras que les dan cohesión y diversidad al mismo tiempo, lo que el autor llama “una gramática”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Rey Briones afirma que la estructura del cuento maravilloso propuesta por Propp puede simplificarse todavía más bajo el siguiente argumento: “Alguien que desea obtener algo (superar algún mal, alcanzar algún bien o ambos casos al mismo tiempo), tras superar diversas pruebas y dificultades, lo consigue” (2007, p. 31).

<sup>18</sup> Recuérdese que cada crítico usa los términos *popular* y *tradicional* desde su perspectiva y que a veces no les adjudica distinción alguna.

<sup>19</sup> Concepto con evidentes reminiscencias del uso de terminología lingüística que utilizó Propp al hablar de *morfología* del cuento.

En cuanto a la clasificación de los cuentos, desde los estudios pioneros de Aarne hasta los más recientes, como los de Rodríguez Almodóvar, destacan tres categorías básicas: cuentos maravillosos, cuentos de costumbres (a veces llamados jocosos) y cuentos de animales. Sin embargo, las clasificaciones que se han propuesto en México intentan desmenuzar aún más el fenómeno, pues dicho está que la tradición europea se amalgamó con las diversas tradiciones indígenas de nuestro país, y las clasificaciones propuestas intentan reflejar esa diferencia, como se verá enseguida.

#### **II.2.4 Clasificaciones del cuento tradicional en México**

No es la intención de este apartado hacer un recorrido de la historia de las recopilaciones de relatos tradicionales en México, sino hacer hincapié en la cualidad muchas veces *mestiza* de esa tradición y las maneras de comprenderla y catalogarla.

Se sabe que mucho de la tradición oral que hay en América llegó de Europa a través de los conquistadores y esclavos que vinieron a nuestro continente. No obstante, los diversos grupos indígenas de nuestro país ya contaban con una literatura oral propia y variada, que les permitía expresar “su visión del mundo y su forma de percibir la vida y el medio que los rodea” (Scheffler, 1998, p. 9); estas narraciones referían desde construcciones mitológicas y creencias religiosas hasta acontecimientos históricos. Ya sea que fueran heredadas de sus antepasados o adoptadas de otros lugares, las narraciones de la tradición indígena se ambientaron al contexto de la comunidad que las relataba.

Sin enfocarse únicamente en las narraciones tipificadas como cuentos, en la antología titulada *La literatura oral tradicional de los indígenas de México* (1998), Lilián Scheffler ofrece una selección de relatos de diversos grupos indígenas, los cuales son clasificados según sus temas en relatos cosmogónicos y mitológicos, etiológicos, sobrenaturales, cuentos de animales, moralizantes, cuentos de tipo mágico y testimonios históricos.

Sin embargo, esta clasificación no enfatiza el sustrato específicamente indígena de la narrativa tradicional en México. En búsqueda de ese objetivo se orientaron las aportaciones de Carlos Montemayor; en su obra *Arte y trama del cuento indígena* (1999), el autor afirma que si bien muchos de los cuentos que hoy son parte de la tradición oral indígena pertenecen a la tradición indoeuropea —en cuyo caso no es necesario establecer

nuevas clasificaciones para analizarlos o estudiarlos—, sí hace falta generar “criterios de clasificación que nos ayuden a distinguir los sustratos o fuentes culturales diversas en los cuentos populares indígenas” (p. 11). Así, el autor propone una clasificación que surge de la estructura compositiva o formal para poder describirlos, identificarlos y compararlos, esto es: “analizarlos en cuanto composiciones de un arte de la lengua que se conecta con fuentes culturales distintas: europeas, africanas y prehispánicas” (p. 11).

Por *arte de la lengua*, Montemayor hace referencia a una forma específica de “composición” de la lengua que, entre otras cosas, se manifiesta a través de valores formales (rítmicos, tonales, léxicos, etcétera), difiere del uso coloquial o de la cotidianidad, permite la conservación de conocimientos ancestrales y se manifiesta a través de rezos, plegarias, leyendas, conjuros, cuentos, discursos ceremoniales, etcétera. Es por medio de la tradición oral que este arte de la lengua transmite todavía la persistencia del mundo religioso y artístico prehispánico y no sólo los cambios acumulados durante la Colonia y el México independiente.

El objetivo de su propuesta es identificar las diferentes fuentes y corrientes culturales que se superponen en la tradición oral de las lenguas indígenas, para lo cual establece nueve categorías:

- 1) Cuentos cosmogónicos.
- 2) Cuentos de entidades invisibles.
- 3) Cuentos de prodigios.
- 4) Cuentos sobre la naturaleza original de animales o plantas.
- 5) Cuentos de animales.
- 6) Cuentos de fundación de comunidades o lugares.
- 7) Cuentos de transformaciones o hechicerías.
- 8) Adaptaciones de temas bíblicos y cristianos.
- 9) Adaptaciones de cuentos populares indoeuropeos.

Esta clasificación de Montemayor busca ser un método más preciso de análisis (formal, literario, histórico, comparativo, de origen, etc.) de los relatos de tradición oral en México porque parte de procedimientos formales y conceptuales específicos: “personajes, motivos objetuales y episódicos, secuencias de motivos, procedimientos

formularios de inicio o de cierre, lugar y tiempo de la acción” (1999, p. 134), que además del análisis mismo del relato pretende la identificación de elementos de pensamiento prehispánico y su cruce con corrientes europeas o africanas.

Sin embargo, para Aurelio González las clasificaciones hechas por Lilian Scheffler y Carlos Montemayor “tratan de matizar, no siempre de manera productiva, las divisiones tradicionales de cuentos maravillosos y de animales y costumbres, así como los relatos míticos (tanto cosmogónicos como etiológicos) y leyenda y memorata” (2016, p. 41). Aunque considero que en el caso de Montemayor esos matices pueden resultar útiles al análisis, me parece acertada la observación, porque lo que se esconde detrás de dichas clasificaciones es una generalización de diferentes categorías literarias. Dicho de otro modo, el conjunto de la narrativa tradicional indígena es clasificada bajo la categoría de cuento, aun cuando buena parte de los relatos sean de otro tipo.

La literatura de tradición oral es para los indígenas americanos, como para otras civilizaciones, una forma de preservar y transmitir los valores y las costumbres de sus pueblos. Dice Aurelio González que esa literatura se manifiesta a través de narraciones de diversa índole: mitos, cuentos, leyendas, fábulas, *memorata* y testimonios históricos (2016, p. 40), pero en el caso específico del cuento tradicional, el investigador distingue seis categorías (2016, pp. 33-34):

- 1) Cuentos de animales: estos pueden ser de tres tipos: animales humanizados (que actúan como el hombre), animales semihumanizados (de inteligencia limitada) y animales zoológicos (que actúan como tales).
- 2) Cuentos maravillosos: tienen siempre un elemento que habla de poderes o propiedades mágicas.
- 3) Cuentos disparatados (*nonsense*): donde lo incoherente, lo absurdo o lo inverosímil preside las actitudes y las acciones.
- 4) Cuentos de costumbres: contados por lo general como sucedidos realmente y con intención humorística.
- 5) Cuentos humorísticos: formados por escenas divertidas, se sitúan en la frontera con el chiste.

- 6) Cuentos religiosos: narran básicamente historias fronterizas con leyendas devotas.

Entonces, esta clasificación contempla la división canónica de los cuentos europeos; es decir, aquella que identifica tres tipos (maravillosos, de animales y de costumbres), pero afina la categoría sumando los rubros de cuentos religiosos, humorísticos y disparatados. Cabe destacar que una de las categorías que son constantes en cualquier intento de clasificación es la de animales, y en este rubro se concentran los relatos del ciclo del conejo y el coyote.

Como puede observarse, en todos estos intentos por clasificar el cuento tradicional no hay unanimidad. Y este hecho resulta en cierto modo comprensible pues, a mi parecer, responde a dos circunstancias elementales. La primera es que la naturaleza oral de este fenómeno literario lo vuelve algo vivo, y por lo mismo, complejo, cambiante e inaprensible. Y la segunda es que los límites entre los cuentos y otro tipo de narraciones de la tradición, como el mito, la leyenda y la fábula, no siempre son del todo claros: “Cualquier taxonomía es relativa, ya que hay un flujo y desbordamiento entre todos los géneros: resabios míticos en cuentos, secuelas sobrenaturales en descripciones cotidianas, y así sucesivamente.” (Ramírez Catañeda, 2014, p. 10). Y, sin embargo, es oportuno señalar algunas de las diferencias básicas.

A grandes rasgos, el cuento “es una narración cuyo contenido se suele percibir como ficción por el narrador y por el oyente; sus personajes son arquetipos simbólicos, y el texto se inscribe en una dimensión espacio-temporal indefinida e irreal”; además, los cuentos suelen hacer uso de estructuras formularias y proponen, a su vez, “una reelaboración del mundo” (Rodríguez Valle, 2005, p. 89).

Por su parte, como ya se mencionó anteriormente, las fábulas son narraciones muy breves, escritas en prosa o en verso, cuyos personajes suelen ser animales que imitan el comportamiento de los humanos —sus virtudes o sus defectos— para transmitir una enseñanza moral, de ahí su frecuente uso pedagógico en publicaciones dirigidas a la infancia. Según Beristáin, la fábula es “un *género* didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales y nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general” (2001, s.v. fábula).

Las leyendas tienen un valor testimonial al narrar sucesos que se asumen como verídicos, por lo que suceden en un tiempo y un lugar más o menos definidos. Esos sucesos pueden componerse de una mezcla de realidad y ficción cuando tratan de dar explicación a hechos sobrenaturales.

Mientras que los mitos, aunque también comparten con el cuento el uso de símbolos, se distinguen por tener “un valor fehaciente” (González, 2016, p. 38); se trata de narraciones que dan una explicación “precientífica de fenómenos importantes de la naturaleza o de la vida humana y sus culturas” (Guerrero, 2012, p. 41), pero narran hechos que sucedieron “*de una vez por todas*” (Morábito, 2014, p. 10). Además, como señala Rey Briones (2007, pp. 50-59), son una creación abierta porque sus personajes y sus historias se ramifican en un entramado narrativo mayor, que constituye todo un complejo mitológico; sus personajes poseen nombres y atributos particulares, y el espacio en que ocurren los hechos es definido y concreto.

### **II.3 Los cuentos de animales: caracterización del personaje burlador (*trickster*). El caso mexicano**

Prácticamente, todas las culturas del mundo poseen relatos milenarios con animales personificados, éstos suelen aparecer en episodios de cuentos cosmogónicos, de entidades, de prodigios, de fundaciones o del origen y naturaleza de plantas y animales. Pero, para afinar la categoría de lo que se considera propiamente como cuentos de animales, Carlos Montemayor agrupa sólo aquellos en los que se enfrenta la inteligencia de uno contra la torpeza de otro:

Cuando un relato popular no trata de animales prodigiosos sino de aventuras basadas en la confrontación de la astucia y la torpeza, constituyen una clasificación aparte como cuentos de animales. Cuando estos relatos tienen un propósito moral, se les clasifica además como fábulas de animales. (1999, p. 18)

Según Montemayor, estos relatos suelen ser de origen europeo y aparecen en todas las lenguas indígenas de México, quizá “porque han logrado representar imágenes o valores funcionales para la condición social del indio en el país” (1999, p. 106). Algunos son moralizadores porque “celebran la inteligencia de los animales más modestos, que tienen que sobrevivir ante los embates de animales más grandes, pero más tontos” (1999, p. 106).

Más allá de su origen geográfico, en nuestro país los relatos de animales fueron aprovechados como una herramienta de dogmatismo:

las autoridades eclesiásticas y civiles de la Colonia estimularon la difusión de la fábula como una forma educativa; ya en uno de los manuscritos más antiguos de la Colonia (1531-1597) figura una versión de las *Fábulas de Esopo*, cuarenta y siete traducidas a lengua indígena, con el cambio de ciertos animales europeos por su equivalente americano —como el lobo por el coyote— junto a los *Cantares mexicanos*, y la importancia constante de libros de fábulas para el virrey. (Rey Perico, 2000, pp. 69-70)

La familiaridad que los indígenas encontraban en las fábulas y en los cuentos de animales se vio acrecentada con la aclimatación de la fauna y del paisaje mexicanos, de tal manera que no es difícil suponer que la enseñanza moral introducida (o exacerbada) por los colonizadores fuera fácilmente asimilable por los pueblos nativos.

Además, dice Rey Perico que una de las particularidades de estos relatos en América es “la influencia de las concepciones indígenas que le asignan a los seres humanos una especie de doble naturaleza; humana y animal, personificada en los nahuales” (2000, pp. 69-70). Si para algunos indígenas fue posible reconocerse en las cualidades simbólicas de los animales —al concebir su propia naturaleza como una unidad humana y animal al mismo tiempo—, resulta muy elocuente que los relatos de animales con mayor presencia en la literatura tradicional sean los del personaje astuto y burlador, que, a pesar de la desventaja de su tamaño (o condición), logra triunfar sobre su depredador: una trama muy acorde a las circunstancias desiguales que vivieron los indígenas durante los procesos históricos de Conquista y Colonización. Por ello, no es de extrañar que los relatos del ciclo del conejo y el coyote que trataremos especialmente en esta investigación tengan, en particular, tanta representación entre los diversos pueblos indígenas, y se coloquen como el ejemplo más frecuente de los cuentos de animales; aunque el conejo a veces sea sustituido por el tlacuache, el gato montés o el zorro; y el coyote, por el tigre, el tigrillo, el jaguar o la zorra.

Aurelio González ubica el ciclo de relatos del conejo y el coyote como uno de los temas más difundidos en América “englobado en la tradición del *trickster* o engañador y del ‘muñeco de cera’” (2016, p. 48). Esto es, que el ciclo de relatos está definido en función del personaje burlador.

Los personajes de la narrativa de tradición oral son, como se había señalado líneas arriba, prototípicos, en tanto que se construyen en torno a un esquema fijo y por lo mismo son predecibles. Walter Ong los define como “personajes planos” y, en este caso, el burlador o *trickster* es un personaje que deleita porque actúa como se espera que lo haga:

sabemos que el personaje “pesado” (o “plano”) se deriva originalmente de la narración oral primaria, que no puede ofrecer personajes de otro tipo. El personaje tipo, sirve tanto para organizar la línea de la trama como para manejar los elementos no narrativos que se presentan en la narración. Alrededor de la figura de Odiseo (o, en otras culturas, *Brer Rabbit* o la araña *Anansi*), es posible recurrir a la tradición acumulada sobre el ingenio; en torno a la figura de Néstor, a la tradición referente a la sabiduría, y así sucesivamente. (Ong, 2002, p. 148)<sup>20</sup>

Pero el *trickster*, fuera de los ámbitos de la oralidad, es en realidad un personaje complejo. Su linaje se remonta más allá de Odiseo, “el astuto”, “el de muchas mañas”, —“cuya perspicacia le permite vencer al cíclope Polifemo, burlar a las sirenas y superar las pruebas de la fortuna” (Manzanilla, 2016, p. 256)—, y se extiende hasta la literatura escrita de nuestros días. Silvia A. Manzanilla refiere que esta condición atemporal del personaje se debe a que el *trickster* “encarna la libertad del espíritu humano”:

El *trickster* debe su nombre a su propensión a los trucos, las mañas y los ardidés, que van de la broma risueña y juguetona al embuste más perverso y fatídico. Pero no es un hacedor de trucos, sino un alterador del orden, un reformista, un destructor, o ambos a la vez. Es una figura de honda significación histórica que aparece en las mitologías, el folclor y las literaturas del mundo. Puede ser una divinidad, un espíritu, un humano, un animal, un árbol o una planta [...]. El gran signo de esta figura es la libertad, que se manifiesta como autonomía, ingenio, volubilidad, descaro, franqueza, rebeldía e impudicia. Al ejercer su libertad, el *trickster* nos recuerda que los órdenes culturales son siempre artificiales, fabricados. (2016, pp. 241-242)

En particular, los *tricksters* animales han sido muy relevantes para múltiples culturas; un ejemplo es el ladrón del fuego que, en las tradiciones mesoamericanas, es

---

<sup>20</sup> Las cursivas son mías. De manera muy genérica, *Brer Rabbit* y la araña *Anansi* son personajes de la literatura tradicional africana. Walter Ong los equipara a Odiseo porque comparten con él la habilidad de vencer a sus adversarios mediante el ingenio y la astucia. *Anansi* es un dios que habitualmente puede presentarse como araña o como una combinación de hombre y arácnido; sus relatos se trasladaron al Caribe en boca de esclavos africanos. Del mismo modo, los cuentos de *Brer Rabbit* o Hermano Conejo anidaron en el sur de los Estados Unidos al ser relatados por los esclavos afroamericanos y recopilados después por Joel Chandler Harris.

encarnado por la figura del tlacuache. Pero más allá de este personaje emblemático, para Mita Valvasori, la popularidad del *trickster* se ha acreditado también

por la presencia continua de la astuta zorra en los cuentos de toda Europa y de la gran parte de América, del coyote en los cuentos indígenas norteamericanos, de la liebre (*compère lapin*), de la tortuga y de la araña en los relatos tradicionales africanos y en el Caribe. (2006, s.p.)

Muchos de esos relatos han sido acogidos en innumerables obras destinadas a los niños, ya sea con el carácter de cuentos o de fábulas. Parece evidente, entonces, que existe una vinculación de la figura del *trickster* con la infancia; sin embargo, lo que no resulta del todo claro es a qué responde dicha vinculación. Según Silvia Manzanilla, el *trickster*,

Para Jung y Kerényi, representa el espíritu de la humanidad en su tránsito del estadio animalesco —primitivo e inconsciente— a otro de mayor civilización y autoconsciencia [...]. Por supuesto, ese tránsito no ha sido fácil ni rápido. El *trickster* encarna ambos estadios: es un puente tendido entre la irracionalidad de la bestia y la racionalidad humana. Por ello, a menudo lo comparan con los niños: es egoísta, terco e insensato, lo dominan sus funciones básicas —sus motores son la supervivencia y el placer—, y no está lo bastante socializado para acatar imperativos morales. (2016, pp. 244-245)

Con todo, esta visión de la infancia parece un tanto reduccionista. En mi opinión, la identificación de la niñez con el *trickster* en relatos como los del ciclo del conejo y el coyote no surge por la empatía hacia un ser “egoísta, terco e insensato” y “dominado por sus funciones básicas”, sino más bien a partir del reconocimiento de la necesidad de revertir la desigualdad o jerarquía que impone la figura dominante, léase en este caso del adulto como autoridad.

Si bien Silvia Manzanilla identifica la figura del *trickster* en el personaje ingenioso del Conejo, Tío Conejo o *Brer Rabbit* en la literatura para niños, me parece que la lectura que hace sobre el significado de dicha presencia resulta parcial:

En las fábulas protagonizadas por Tío Conejo la figura del burlador casi siempre adquiere un carácter positivo, sea porque recibe el justo castigo por su mala conducta o porque gracias a su ingenio logra vencer a sus rivales. La gran enseñanza del Tío Conejo es cómo

comportarse en sociedad y cómo sacar el mejor provecho de las circunstancias desfavorables de la vida. (2016, p. 257)

La primera imprecisión de esta interpretación es ubicar que todos los relatos que tienen como protagonista al *trickster* conejo son fábulas —seguramente por el hecho de que los protagonistas son animales— y que por lo tanto subyace en ellos una enseñanza moral. En segundo lugar, se vislumbra la idea de que, al ser destinados a la infancia, en estos relatos debe primar una intención didáctica más que estética o artística: los niños “tienen” que aprender algo de estas historias. Y, en tercer lugar, las dos posibles enseñanzas sugeridas por la autora caen en contradicción al enfrentarse una a la otra: el conejo, en realidad, casi nunca “recibe el justo castigo por su mala conducta”, pues en eso está la esencia de su carácter: él burla a su depredador gracias a su ingenio; de tal forma que esa idea está lejos de cumplir aquello de que “La gran enseñanza del Tío Conejo es cómo comportarse en sociedad”, puesto que el conejo rompe la convención de comportarse como presa (bajo el orden social establecido en la cadena alimenticia). En efecto, la conducta del conejo es desestabilizadora de ese orden natural. Acaso sea menos contradictoria la idea de que la otra enseñanza es “cómo sacar provecho de las circunstancias desfavorables de la vida”, pues, en este caso, el *trickster* sí posibilita ese revés del orden establecido, en tanto que el ingenio es una habilidad que se superpone a la fuerza bruta.

Por lo anterior, puedo afirmar que, aun tratándose de relatos dirigidos a la infancia, es mucho más acertada la lectura de que “La faceta positiva del *trickster* simboliza la fuerza revitalizadora que se opone al anquilosamiento de las verdades oficiales y los discursos legitimadores de los órdenes sociales” (Manzanilla, 2016, p. 257) Al igual que en el enfrentamiento de indígenas y conquistadores, o en la relación desigual de niños y adultos, el “orden social” requiere ser desestabilizado, “revitalizado”, por la ruptura que genera el *trickster*.

## CAPÍTULO III

### CONEJOS Y COYOTES PARA LA INFANCIA

#### III.1 Orígenes y análisis del cuento del conejo y el coyote

##### III.1.1 Trayectoria del relato: del Viejo Mundo a México

A pesar de gozar de una extensa difusión en el país, de tener representación en muchas y diversas lenguas indígenas y de plagar las páginas de múltiples ediciones dirigidas tanto a adultos como a niños, se ha cuestionado si el ciclo de relatos del conejo y el coyote es de origen prehispánico, como suele pensarse.

Elisa Ramírez Castañeda refiere que algunos de los pioneros y más importantes recopiladores de relatos indígenas en nuestro país —como Franz Boas, Paul Radin o Aurelio M. Espinoza— dudaban de que hubiera cuentos autóctonos puros:

Franz Boas y sus seguidores afirmaron, a principios del siglo pasado, que no había temas prehispánicos ni indígenas en la narrativa oral mexicana —fue él quien reconoció la influencia africana en los cuentos de Conejo—. Décadas de trabajo de recopilaciones posteriores se ocuparon de demostrar lo contrario. (2008, p. 96)

Sumada a esa afirmación de un origen africano, para el caso particular del episodio que relata cómo el conejo queda adherido a un muñeco de cera, existe la hipótesis de que su origen se remonta más lejanamente en el tiempo a la India.<sup>21</sup> Carlos Montemayor, por ejemplo, hace un paralelismo de este relato con un cuento tibetano:

Otro cuento de la etnia zhuang llamado ‘Historia del conejito blanco’, igual que muchos cuentos mexicanos contiene solamente el motivo del conejo que se queda adherido a un monigote pegajoso [...] Se trata de un motivo que se remonta a la vieja colección de cuentos budistas llamada *Jakata*. De ahí proviene la historia del muñeco de alquitrán o *Tarbaby* al que se queda adherido el conejo tramposo que a menudo logra salir ileso de su inminente fin y que Aarne-Thompson registra en los cuentos Tipo 175 y 1310. De la India este cuento llegó a África y de ahí, por los esclavos, llegó a América, dato relevante para la función posible que el ciclo de cuentos del conejo desempeña como resistencia en las comunidades indígenas. (1999, pp. 141-142)

---

<sup>21</sup> Recuérdese la teoría indianista sobre el surgimiento de los cuentos (véase las pp. 45-46 de esta investigación).

Independientemente de que algunos de estos relatos hayan surgido en África o en Asia, en algún momento llegaron a Europa, y de ahí, a través de España y Portugal, el cuento se trasladaría al continente americano en boca de conquistadores y esclavos durante los procesos históricos de Conquista y Colonización.

La idea recurrente de un origen prehispánico deriva, en parte, del “sustrato lingüístico, pues, a pesar de haber sido recogidos y, probablemente, transmitidos en esas lenguas, son producto de los contactos con la cultura occidental” (Rodríguez Valle, 2013, p. 75). Hay que entender, entonces, que, como en innumerables casos en que la tradición oral se hace presente, los cuentos del conejo y el coyote son fruto del mestizaje; diversos grupos indígenas los adoptaron y adecuaron a su entorno y sus costumbres:

En el caso de los cuentos del conejo y el coyote siempre hubo ambigüedad: los indígenas los reclaman como propios, los analistas que atienden a las coincidencias temáticas o estructurales con relatos de otras partes del mundo los declaran ajenos. En todo caso, la abundante recurrencia y el grado de apropiación, resignificación y adaptación de los contenidos los convierten en indígenas —sobre todo en los casos donde el conejo escapa a la luna, que es la imagen que se ve en el círculo plenilunar en nuestro país, África, Japón y otros países, nunca en Europa. (Ramírez, 2014, p. 22)

De cualquier modo, aunque muchos de los cuentos de nuestro país hayan llegado a nosotros a saltos desde otros continentes, habría que pensar, más bien, bajo qué consideraciones definimos la “autenticidad” de un relato tradicional, si solamente partimos de un supuesto y difuso lugar de origen o de una representación de pensamiento y costumbres que permiten reclamar lo “ajeno” como propio:

los hombres y mujeres [españoles] que contaban los cuentos lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido y así simplemente lo conservaban en su memoria y quienes lo escuchaban, aunque fueran originarios del nuevo Mundo, también lo hacían suyo, pues aunque la estética de los textos apenas se estuviera integrando, los motivos y tópicos que contenían aquellas narraciones eran perfectamente asimilables y correspondían a muchos de sus esquemas de valores o podían reinterpretarse desde la perspectiva de éstos. (González, 2016, p. 22)

No se trata, pues, de una narrativa que se escucha y se repite, sin más, sino de un proceso de apropiación. Pero este proceso no se limita a modificar la fauna y la flora de los relatos, de cambiar a la zorra por el coyote, los frutos verdes por las tunas o los zapotes y los

huertos por un chilar o un frijolar; la apropiación es posible gracias a que aquello que subyace simbólicamente en el relato permite una identificación que va más allá de los límites geográficos y que recae en lo más profundo de la naturaleza humana.

Aunque los relatos del ciclo del conejo y el coyote pueden aparecer documentados en textos recogidos en otras latitudes, conviene recordar que, entre las teorías que explican el surgimiento de los cuentos tradicionales, se ha observado que pueblos que no han tenido contacto entre sí comparten creencias y costumbres y, por consecuencia, relatos similares (teoría antropológica); o que los cuentos surgen como un mecanismo innato de la mente para representar con arquetipos los conflictos íntimos del inconsciente colectivo y por lo tanto relatan experiencias comunes a toda la humanidad (teoría psicologista).

Visto de este modo, resulta un tanto ambigua la manera en que suele clasificarse los cuentos tradicionales según el lugar donde se han recogido (rusos, franceses, españoles, etcétera), porque en todos ellos subyace un rasgo de universalidad. Al respecto, rescato las oportunas palabras de Fabio Morábito a propósito de su labor como recopilador y reescritor de la antología de *Cuentos populares mexicanos* (2014):

hay que tomar en cuenta la materia misma de la que está hecho este libro, que es una materia que no podría calificar de extranjera, pero sí de apátrida y de congénitamente migratoria. En este sentido, pocas cosas como los cuentos populares para evidenciar la fragilidad de las fronteras no sólo políticas sino lingüísticas que separan los pueblos. Atravesando continentes y arraigando en cualquier terreno, son el permanente recordatorio de que no existe la extranjería absoluta en ninguna parte del planeta.

Paradójicamente y de un modo dialéctico, al mismo tiempo que disuelven las fronteras, pueden alimentar la idea de territorio homogéneo y de una espiritualidad compartida. Así, el México que ante una mirada atenta se resquebraja en pueblos, territorios y subnaciones, parece reintegrarse en una única comarca si atendemos el flujo de su cuentística popular. (p. 24)

Si bien pudiera ser posible trazar rutas sobre algunas versiones del cuento del conejo y el coyote, como en el caso del probable origen indio del episodio del muñeco de cera, resulta más oportuno entender que los relatos o episodios relatados son igualmente significativos para múltiples tradiciones de diversas geografías; y, en tanto eso, pudiera hablarse de una constante “regeneración” de la tradición.

### III.1.2 Los ciclos del relato: episodios, estructuras y personajes

A lo largo de lo que fue el territorio mesoamericano es posible distinguir una aclimatación de los cuentos del conejo y el coyote. Si bien sabemos que el coyote es un animal endémico de América, no es difícil reconocer un antecedente de su personaje en la figura de la zorra o del lobo europeo. Además, dependiendo de las condiciones naturales y geográficas del territorio, tanto el conejo como el coyote pueden ser sustituidos por otro tipo de fauna, sobre todo tlacuaches, zorros, tigres y jaguares.

Como ya se mencionó, el conjunto de relatos que nos ocupa se ha clasificado dentro de la categoría de cuentos de animales, los cuales se caracterizan, sobre todo, por el enfrentamiento entre presas y depredadores, entre la astucia y la torpeza. Aunque suele hablarse *del* ciclo de cuentos del conejo y el coyote, son muchos y variados los relatos protagonizados por estos personajes, ya sea interactuando entre sí o con otros animales. Estos cuentos se agrupan en torno a diferentes ciclos, pero el más conocido y difundido es justamente éste en que aparecen ambos como antagonistas uno del otro. En este ciclo los relatos se organizan alrededor de un conjunto de episodios diversos que pueden contarse de manera independiente o encadenados en una sola narración:

Los ciclos de relatos de Conejo y Coyote son varios. No todas las versiones incluyen todos los episodios, ni en el mismo orden; en algunas ocasiones, los cuentos de diferentes ciclos se unen en versiones más complejas, pero, por lo general, se intercalan los episodios dentro de un solo ciclo. Algunas veces Coyote muere a consecuencia de un episodio particular y allí termina el cuento, otras, revive, se recupera y, cada vez más enojado, pero siempre igual de tonto, continúa persiguiendo a Conejo. Coyote nunca lo ataca directamente: siempre le advierte que se lo comerá, le da tiempo de prometer que no lo engañará más, le da una pausa para inventar una nueva treta: Conejo finge enfermedad, muerte, autoridad, valentía e importancia sin el menor empacho. (Ramírez, 2008, p. 98)

Ramírez Castañeda (2008) establece once diferentes ciclos de cuentos. El primero —el más extenso y detallado— es el que refiere las distintas argucias del conejo para evitar ser comido por el coyote. El resto de los ciclos descritos por la autora se enfocan, sobre todo, en la figura del conejo; por ejemplo, cuando éste desea ser más grande y, para cumplir con su deseo, la divinidad le impone diversas pruebas (ciclo 2), o cuando el conejo hace de ranchero para vender maíz a otros animales (ciclo 3), etcétera; algunos

relatos de éstos y otros ciclos se mencionan más adelante al hablar de la construcción de personajes.

Los diversos episodios del ciclo de relatos del conejo y el coyote son los que tienen mayor representación en ediciones de cuentos para la infancia. Para explicar el asunto de los episodios, se tomará como ejemplo la versión zapoteca adaptada por Gloria y Víctor de la Cruz (1998).<sup>22</sup> Cada episodio correspondería a cada una de las pequeñas historias que se relatan a manera de eslabones engarzados en una cadena:

- a) El conejo se come los chiles de un huerto. Para atraparlo, el dueño coloca un muñeco de cera al que el conejo queda adherido, después lo mete en una red, lo lleva a su casa, lo cuelga de la pared y pone a hervir agua con la idea de cocinarlo. El coyote llega adonde está el conejo,<sup>23</sup> éste le cuenta que los dueños del huerto lo quieren casar con su hija, que el agua hirviendo es para preparar el chocolate de la boda y que no quiere casarse porque es muy joven, así que lo convence de intercambiar su lugar con él. El coyote acepta y el conejo se va; cuando el hombre regresa y desata la red, se enfurece al ver al cánido y lo avienta al agua hirviendo. El coyote sale corriendo furioso en busca del conejo.
- b) El coyote encuentra al conejo arriba de un árbol de jícara y lo amenaza con comérselo. El conejo le pide que no lo haga porque tiene zapotes dulces para compartirle. El coyote abre la boca y el conejo le lanza una jícara en lugar de un zapote; la jícara se le atasca en la garganta y el coyote cae desmayado.
- c) Al recobrarse del desmayo, el coyote encuentra al conejo a la orilla de un cerro, recargado en una gran piedra. Al ver al coyote, el conejo apoya las manos en la piedra y le pide que le ayude a sostenerla mientras va en búsqueda de refuerzos, pues, de lo contrario, la piedra caerá y el mundo colapsará. El coyote le cree y el conejo se va. Después de un rato, el coyote, ya cansado y molesto, suelta la piedra y se va a buscar nuevamente a conejo.

---

<sup>22</sup> Se eligió esta versión por tres razones: en primer lugar, por ser representativa de los episodios más difundidos de este ciclo; en segundo, porque ha sido utilizada en ediciones expresas para público infantil, y en tercero, porque ha sido la base de otras recreaciones artísticas del cuento: una propuesta pictórica de Francisco Toledo y la ópera infantil *El Conejo y el Coyote* del mexicano Víctor Rasgado.

<sup>23</sup> En muchas versiones que comienzan con este episodio se narra que, al estar buscando algo qué comer, el coyote llega al lugar donde el conejo ha sido capturado; entonces ve la oportunidad de saciar su hambre con la presa, pero el conejo, al darse cuenta de la amenaza, elabora un engaño.

- d) Al encontrarlo, el coyote lo amenaza con devorarlo, pero el conejo le pide que no lo haga porque está cuidando a los niños de una escuela, al mismo tiempo que le señala un panal de avispas y lo incita a tomar su lugar en el trabajo. El coyote le cree y, en cuanto el conejo se va, golpea el panal con una rama. Las avispas salen y lo persiguen. El coyote se refugia en un aguaje.
- e) Al anochecer, el coyote encuentra al conejo a la orilla de una laguna. Éste le hace creer al coyote que la Luna reflejada en el agua es un queso y que para comerlo primero deben beber el suero. El coyote comienza a beber el agua y después de un rato se rehúsa a beber más, pues está lleno. El conejo lo convence de que siga bebiendo porque ya casi podrán comer el queso. El coyote bebe tanto, que el agua comienza a salirle de los ojos y las orejas. El conejo se va.
- f) Finalmente, para escapar de la venganza por tantos engaños, el conejo asciende a la Luna a través de una escalera, mientras el coyote, desde entonces, tiene el hábito de mirar y aullar a la Luna.

Es una cualidad de la narrativa oral que los relatos se estructuren en apartados o episodios, pues es la manera natural en que la memoria puede recordar y recrear una narración larga. Esta cualidad es especialmente visible en el ciclo de relatos del conejo y el coyote; algunos episodios son más elaborados y otros más sencillos, pero cada uno de ellos es completo en sí mismo, y por eso podría narrarse como un cuento independiente. Además de los episodios mencionados, hay otros que pueden sumarse a este ciclo, la extensión depende de la intención que tenga el narrador.

Los relatos del conejo y el coyote, al formar parte de la literatura tradicional, comparten la característica de ser conservadores, es decir que, a pesar de la variación en los detalles, mantienen su núcleo argumental: gracias a su astucia, el débil triunfa sobre el fuerte.

Dicho de otro modo, todos los episodios de este ciclo responden a un mismo esquema: el coyote hambriento desea comer al conejo, pero éste lo engaña para poder escapar. Lo que posibilita anudar episodio tras episodio es precisamente el binomio de la ingenuidad del cánido y de la astucia del pequeño mamífero. El coyote anticipa sus intenciones, siempre amenaza al conejo en lugar de atacarlo directamente; esto le da al

conejo la oportunidad de planear algún engaño, en el que el coyote, crédulo, cae una y otra vez. El esquema es reducido con claridad por Rodríguez Valle a una fórmula aplicable en todos los episodios de este ciclo: “encuentro-amenaza-engaño-triunfo del débil” (2013, p. 76).

Estas estructuras reiterativas desembocan en un final predecible. En este caso el coyote no consigue devorar al conejo, pero más allá de esta conclusión obvia, narrativamente observo tres finales posibles, uno es abierto: concluir que el coyote sigue buscando al conejo para comerlo o para vengarse de sus engaños, y dos cerrados: que el coyote muera a consecuencia de las tretas del conejo, o bien, que éste quede definitivamente fuera de su alcance, al subir al cielo y quedarse a vivir en la Luna.

En el apartado sobre los orígenes, características y clasificaciones del cuento tradicional se mencionó que los personajes de estos relatos responden a un esquema fijo; esto es, que son planos o prototípicos. Se trata de seres elementales con móviles primarios. En este caso, lo que dicta la acción del coyote es, ante todo, el hambre (puede ser que se exalte el deseo de venganza, pero éste sólo ocurre cuando ya, por un engaño, se ha visto impedido de saciar su necesidad de alimento).

En los cuentos tradicionales, los personajes suelen agruparse en categorías antagónicas; si bien en este caso no es acertado clasificar al conejo y al coyote como el bueno frente al malo, el antagonismo se cumple al confrontar la astucia y la ingenuidad, al *trickster* frente al bobo. De esta manera, sus funciones permanecen constantes, mientras que su apariencia puede ser mudable: el conejo, pequeño y astuto, se libra del coyote, grande e ingenuo, igual que —por los mismos atributos— el tlacuache lo hace respecto del tigre.

Los relatos de otros ciclos en los que participan o el conejo o el coyote por separado permiten ahondar más en el carácter de estos personajes. Es curioso, por ejemplo, que este pequeño mamífero sea retratado por Fray Bernardino de Sahagún como un animal de mal agüero:

Los aldeanos y gente rústica, cuando veían que en su casa entraba algún conejo, luego tomaban mal agüero, y concebían en su pecho que les habían de robar la casa, o que alguno de su casa se había de ausentar o esconder por los montes o por las barrancas donde andan los ciervos y conejos. Sobre todas estas cosas iban a consultar a los que tenían oficio de declarar estos agüeros. (Sahagún, 2021, p. 517)

Y también como un animal desobediente:

In otitochtíac, in otimazatíac. Quiere decir esta letra: «Haste hecho conejo, haste hecho ciervo». Por metáfora se dice de aquel o de aquella que se van de casa de su padre y andan de pueblo en pueblo, o de tíanquez en tíanquez; ni quieren obedecer a sus padres ni estar en su casa. Y reprendiéndoles, dicen: otitochtíac, otimazatíac: «Haste hecho como conejo y como ciervo, que a nadie obedeces». (Sahagún, 2021, pp. 846-847)

Más allá de esta percepción, el conejo tuvo una fuerte presencia entre diversas tradiciones mesoamericanas. Esto lo podemos constatar en la figuración que culturalmente nos hemos hecho de la imagen del conejo en la Luna. Ya se vio antes que uno de los episodios del ciclo de cuentos en que participa el coyote explica que el conejo subió por una escalera hasta la Luna para escapar definitivamente de su depredador. Pero hay otros relatos, de corte más bien mítico, que ofrecen diferentes explicaciones a este fenómeno.

Por ejemplo, cuando el conejo previno al hombre —quien en ese entonces no tenía que trabajar para obtener su sustento— de un diluvio que caería en el mundo. El hombre construyó una embarcación con provisiones para él, su familia y el conejo. Cuando el diluvio comenzó y las aguas crecieron elevando la embarcación hasta el cielo, el conejo sintió curiosidad de subir a la Luna, y así lo hizo, pero cuando quiso bajar, las aguas ya habían descendido lo suficiente como para poder hacerlo. Así, el conejo se quedó para siempre en el astro, y es visible cada noche de Luna llena (Badillo, 2013).

Otro relato cuenta que Quetzalcóatl, en un gesto de reconocimiento a la nobleza del conejo por haberse ofrecido a ser comido por el dios hambriento, lo alzó hasta la Luna para estampar su figura en ella y que así fuera visto por todos los hombres para siempre.

Un ejemplo más relata cómo los dioses utilizaron al conejo para opacar de un golpe la intensa luz de la Luna: Cuando el mundo estaba oscuro, los dioses determinaron que alguien debía sacrificarse para que naciera el Sol. El rico y vanidoso Tecuciztécatl se ofreció a sí mismo, pero a la hora de lanzarse al fuego se acobardó. Entonces, Nanahuatzin, un dios pobre y humilde, se lanzó a las llamas sin dudarlo, y de su sacrificio nació el Sol. Humillado, Tecuciztécatl se arrojó enseguida al fuego, de donde surgió la

Luna, tan resplandeciente como el Sol. Dos astros eran demasiados, por eso los dioses tuvieron que ensombrecer el brillo de la Luna.

López Austin (2016) señala que los relatos que narran porqué vemos estampado al conejo en la Luna son diversos, abundantes y aún vigentes debido a que no explican únicamente la figuración que nos hacemos de esa mancha sobre el astro, sino que dan muestra de algo probablemente anterior incluso a la creación de los mitos mismos. Se trata de un complejo de creencias y prácticas ligadas a la vida cotidiana del indígena, sus producciones, sus actos rituales o sus ideas sobre el cuerpo y su funcionamiento; de tal manera que

El conejo está en la Luna; pero, además, el conejo es el animal relacionado con el licor fermentado (el pulque), con el sur y con la naturaleza fría de las cosas; y la Luna es el astro relacionado con la embriaguez y con las transformaciones de los procesos de fermentación, con la menstruación y el embarazo. Muchos más son los vínculos entre los dos seres en las concepciones de los antiguos mesoamericanos, y buena parte de estas ideas siguen existiendo entre los indígenas del México actual. (López Austin, 2016, p. 24)

Además de esa carga simbólica que rodea la figura del conejo, y que parece estar más relacionada con los relatos míticos, por lo regular el conejo como personaje de cuentos tradicionales suele distinguirse por ser astuto y taimado.

Esto lo podemos observar en un cuento muy difundido que da inicio cuando el conejo desea ser más grande. Al reconocerse como un animal astuto, conejo piensa que su cuerpo es demasiado pequeño para las dimensiones de su inteligencia, por lo que le pide a la divinidad —Dios, el señor de la lluvia u otro poder superior, según la versión que se consulte— que lo haga crecer de tamaño. La divinidad le impone la prueba de conseguir algo que le pertenece a otros animales más grandes y fuertes que él (incluso a veces son posibles depredadores). En todos los casos, con mayor o menor violencia, el conejo consigue la encomienda gracias a su habilidad para urdir engaños:

Coyote nunca aparece en el ciclo donde conejo quiere ser más grande. Inconforme con su tamaño pide al creador que lo vuelva más grande, puesto que su tamaño no corresponde a su inteligencia. Los señores del cielo le piden requisitos aparentemente imposibles: pieles, dientes o lágrimas de animales —de lagarto, tigre o mono. Para lograrlo, conejo inventa tretas terribles: juega pelota y el contrincante —lagarto— le advierte que no lo golpee en un punto vulnerable, conejo lo hace de inmediato. Se aprovecha de la glotonería o tendencia a la imitación de los monos. Cuenta historias tristes para hacer llorar al tigre.

Amenaza con el fin del mundo para encerrar al más fuerte en un tenate y matarlo. Al cumplir los requisitos, los dioses lo estiran, pero solamente le crecen las orejas. (Ramírez, 2014, p. 46)<sup>24</sup>

Al consumir las pruebas que le han sido impuestas, la divinidad muestra renuencia a cumplir su palabra, pues advierte que si el conejo, pese a su pequeño tamaño, es tan astuto, taimado y cruel, si fuera más grande, sus engaños y violencia crecerían también, haciendo peligrar, incluso, su propia posición de dios. De este modo, la divinidad opta por estirarle únicamente las orejas. En otra versión, al negarse a hacer crecer al conejo, la divinidad lo toma de las orejas y lo deja caer desde el cielo hasta la tierra, éste extiende sus patas delanteras hacia el frente con el deseo de frenar, y el resultado de la larga caída es que sus patas se vuelven más cortas, sus orejas largas y sus ojos saltones.<sup>25</sup>

Otro cuento muy difundido y que refuerza el carácter taimado del conejo es aquél donde hace de agricultor o de ranchero. Según este relato, el conejo

vende muchas veces el maíz de su milpa —o de un sembradío ajeno—: a una cucaracha, a una gallina, a un zorro, a un león o tigre y a un cazador. Los cita en lapsos escalonados, haciendo que cada uno de ellos se coma al anterior, hasta que finalmente el cazador mata al tigre o león, con cuya piel le paga Conejo. Así se queda con todo el dinero y el maíz. (Ramírez, 2008, p. 101)

Este relato es especialmente representativo de los mecanismos de engaño del conejo; aunque no siempre aparezca el coyote, la jerarquía de la cadena alimenticia está presente. El engaño consiste en hacer que el animal grande se coma al pequeño en una serie de sucesiones hasta llegar al hombre. Al final, conejo se queda con el dinero de cada uno y conserva intacto el maíz. A todos los estafa, pero no sólo eso, sino que los utiliza para que se aniquilen uno a otro, sin tener que mancharse las patas. El engaño es, pues, todavía más elaborado.

A diferencia del conejo, el coyote es, en otras manifestaciones literarias, un personaje de carácter mudable y posee probablemente una carga simbólica más nutrida y variada:

---

<sup>24</sup> Este cuento, si bien desarrolla el núcleo argumental de la astucia que vence a la fuerza, se vincula también con la categoría de cuentos etiológicos al dar una explicación a la apariencia del conejo

<sup>25</sup> Así lo narra Andrés Henestrosa en “Dios castiga a Conejo” en el *Los hombres que dispersó la danza* (2009, pp. 111-116).

El imaginario que este animal ha desplegado en los pueblos con los que ha compartido el territorio y el tiempo es extenso; ha participado en la construcción de cosmovisiones, en la realización de ritos, en el sincretismo de culturas, en la enseñanza de comportamientos, en la advertencia de adversidades; temido y admirado ha sido espejo de oscuridades y luces, inframundos, infiernos y cielos, y ha sido receptáculo de venganzas y agresiones. (Rodríguez Valle, 2013, p. 73)

En el artículo “El coyote en la literatura de tradición oral” (2005), Rodríguez Valle señala que la literatura de tradición oral en México es heredera simultáneamente de la cultura prehispánica y de la colonización española. Así, en el mundo indígena se encuentra al coyote en contextos de guerra y sacrificios, en ámbitos religiosos y militares, como participante de la cosmovisión al relacionarse con lo divino y como figura de nahual; además, se le vincula con el placer, la lujuria y la noche y, por consiguiente, con la muerte y la desgracia. El coyote ya tenía una significación propia antes de la Conquista, pero con el posterior choque cultural, en él recayó una adaptación del depredador canino europeo, sea el lobo o la zorra,<sup>26</sup> y se le asoció con lo diabólico.

A partir del análisis de diversos textos recopilados, Rodríguez Valle (2005) explora la diferencia de matices con que se presenta al coyote en los géneros narrativo y lírico. Dice que es propio de las leyendas que el coyote adquiera características sobrenaturales: si el coyote nahual podía ser visto como un regalo tan valioso capaz de suplir la falta de hijos naturales, a consecuencia de la evangelización esta figura sagrada se demonizó al asociarlo con transformaciones mágicas y con lo misterioso e impenetrable de la noche y el monte. Su vínculo con el demonio y las fuerzas oscuras le otorgaron atributos maléficos, como la capacidad de paralizar a la gente con el aliento o enmudecerla gracias al poder de una piedra que porta en la frente.

En cuanto al género lírico, Rodríguez Valle presenta coplas en las que el coyote se vincula con temas amorosos, ya sea que sufra penas de amor por una tuza o que él mismo

---

<sup>26</sup> En el artículo “De lobos, zorros y... coyotes: leyendas, cuentos y refranes de la literatura medieval que atravesaron el Atlántico” (2014), Rodríguez Valle presenta un recorrido de la carga simbólica que el lobo y la zorra tuvieron en la Europa medieval y cómo esos simbolismos se trasladaron y mutaron sobre la significación que el cánido americano —el coyote— tenía antes de la colonización española. En términos generales, el coyote heredó del lobo la simbología de lo terrible, peligroso y sexual; la imposición del cristianismo en América tradujo estas características en rasgos demoniacos. De la zorra heredó la característica de la astucia —un atributo del que la zorra hace gala en fábulas y cuentos—; pero también, gracias a la ficción del cuento, esta cualidad sufrió un revés al trasladarse no ya al cánido, sino a la presa (al conejo o al tlacuache, por ejemplo), invirtiendo así el papel de víctima en victimario.

sea objeto de enamoramiento o, incluso, de pasiones sexuales. Otras coplas representan al coyote con atributos de asociación más libre, por ejemplo, con el poder y el influyentismo, con la tristeza (por el sonido de su aullido) o como un viejo confundido.

Dentro de la lírica infantil, el coyote se hace presente en canciones de cuna o nanas como una amenaza que devora a los niños que no se duermen (función que habitualmente reconocemos en la figura del Coco). También se le encuentra en juegos de ronda donde los atributos de depredador se mantienen vigentes, aunque no se les mencione directamente. Así, en los ejemplos referidos por la investigadora, se alude al deseo del coyote por comer gallina o “carnita asadita”; de tal manera que su simbolismo como una amenaza permite cumplir con el objetivo del juego: “Con estos juegos, los niños socializan algunos placeres y temores que se manifiestan claramente en la repetición de acciones y en los juegos de persecución que les resultan muy excitantes” (Moreno Osorio, 1987, p. 57 citado por Rodríguez Valle, 2005, pp. 104-105).

A decir de Rodríguez Valle, los refranes fueron introducidos en nuestro territorio por los conquistadores españoles; algunos se conservaron literalmente pues reflejaban una realidad compartida por las dos sociedades, otros tuvieron que adaptarse a los recursos expresivos y simbólicos de una nueva población. De esta manera, el coyote en los refranes puede simplemente suplantar el papel del lobo europeo, adquirir atributos que se observaron ya en otros géneros (como símbolo de poder o de sexualidad) o ser representado como un ser vulnerable.<sup>27</sup>

Como puede observarse, la manera en que hoy interpretamos la presencia del coyote en diversos géneros de la literatura de tradición oral es resultado de un largo proceso de mestizaje, del cual los cuentos también son partícipes. Este mestizaje, señala Rodríguez Valle en el artículo “Cuentos del coyote: temas, variantes y funciones” (2013), ocurre como resultado no sólo del choque entre la civilización peninsular que arribó a estas tierras y los diversos grupos indígenas que las poblaban, sino también, precisamente, por el intercambio cultural entre esos mismos grupos autóctonos. De acuerdo con la autora, esto sucede porque la división política no restringe el desarrollo de las culturas indígenas, antes bien, a la realidad geográfica y física (entiéndase natural) se superpone la

---

<sup>27</sup> Se sugiere recurrir al artículo referido, “El coyote en la literatura de tradición oral”, para consultar directamente los ejemplos literarios reunidos y analizados por Rodríguez Valle (2005).

realidad histórica y temporal, en constante contacto e intercambio ideológico con otros pueblos, tanto indígenas como occidentales; de tal manera que el bagaje literario de transmisión oral en México es resultado de un mestizaje permanente.

Gracias al acceso a numerosas recopilaciones de cuentos en los que el coyote es el protagonista, Rodríguez Valle establece una tipología de ellos a partir de tres ejes temáticos: a) “cuentos en los que el coyote es engañado, torturado y asesinado, que parten de su ridiculización y la expresión de que es ‘tonto’”; b) “aquellos en que el coyote es agradecido, generoso y solidario”, y c) cuentos “en los que el coyote es el que engaña” (Rodríguez Valle, 2013, p. 75). La tipología, entonces, gira en torno a la función del personaje; según la categoría anterior, el coyote funge: a) como víctima, b) como ayudante, o c) como astuto o sabio.

Los cuentos del ciclo del conejo y el coyote responden, como puede observarse, al primer grupo; es decir a los relatos en los que el coyote cumple la función de víctima al ser engañado por un animal más débil (idealmente, su alimento):

A través de la elaboración imaginaria que permite el género del cuento, el coyote pasa de ser un depredador victimario a una víctima; en esta inversión de papeles, el coyote queda ridiculizado una y otra vez y así el poderoso puede ser siempre vencido y el débil triunfa con su astucia. (Rodríguez Valle, 2013, p. 75)

En los otros dos ejes temáticos —presentes en un acervo mucho más limitado— el coyote es, por un lado, un ayudante generoso y solidario, y por otro, un embaucador.<sup>28</sup> A estas funciones se suman, como ya se señaló líneas arriba, las diversas caracterizaciones del coyote en otros géneros de la literatura tradicional mexicana. El coyote es, pues, un personaje recurrente, cambiante y complejo. No se limita al papel de depredador victimizado, antes bien, puede ser cándido o amenazante, divino o diabólico, e incluso caracterizarse con atributos amorosos y sexuales.

Sin embargo, a decir de Elisa Ramírez Castañeda, la manera en que se representa al coyote en la narrativa tradicional de nuestro país cambia en cierto grado según la región: ella observa una tendencia a que en los cuentos del norte el coyote sea un personaje astuto, mientras que en el centro y sur suele jugar el papel de tonto:

---

<sup>28</sup> Para las referencias precisas de los relatos, véase el artículo ya mencionado: “Cuentos del coyote: temas, variantes y funciones” de Rodríguez Valle (2013).

Si bien en el norte de México coyote tiene un carácter divino —entre kiliwas y pimas, al menos—, conforme descendemos hacia el sur, coyote se degrada para ser engañado, apaleado, quemado —víctima de la astucia, la maldad y la sorna del conejo y otros tunantes. (2014, p. 21)

Creo, en todo caso, que esta aparente distribución temática responde a distintos grados de mestizaje, y así lo confirma Rodríguez Valle cuando señala que es posible

a través del desarrollo temático y del tratamiento que recibe el coyote, establecer que en la región del noreste, los cuentos presentan la influencia de la cosmovisión, en el cual el coyote es una figura compleja, astuta, partícipe de la creación; en oposición al sureste, en donde son reducidos los cuentos de coyotes, pues éstos son tratados bajo la influencia de la cosmovisión maya, en un género más cercano al relato o la leyenda: la transformación del ser humano en animal, donde la función del coyote es la de nahual. Ahora bien, los cuentos de influencia europea se encuentran distribuidos por todo el país y zonas fronterizas, también en el noroeste (incluso en todo Estados Unidos tenemos al coyote torturado por el correccaminos) el coyote es ridiculizado y en Guatemala, por ejemplo, las figuras del Tío Conejo y el Tío Coyote son personajes típicos del folclor de ese país. (2013, pp. 81-82)

### **III.1.3 El salto de la tradición oral indígena a las ediciones infantiles**

Decía con anterioridad que los cuentos del conejo y el coyote (ya sea en episodios independientes o encadenados, ya sea que estos animales interactúen entre sí o con otras especies) han mostrado su presencia en múltiples poblaciones indígenas a lo largo de los más diversos territorios del continente americano; se les encuentra desde Estados Unidos hasta Guatemala y Costa Rica. Pero los relatos no sólo se mantienen resguardados en las madrigueras de las culturas nativas, sino que han saltado en repetidas ocasiones a páginas dirigidas a la infancia.

Un ejemplo de ello se encuentra en el sur de los Estados Unidos, donde Joel Chandler Harris publicó en 1881 un libro titulado *Uncle Remus*, en el que reunió historias propias del folclor de las comunidades negras y esclavas de ascendencia africana. En ellas, Brer Rabbit (traducido como Tío Conejo o Hermano Conejo) recurre a su astucia, y hasta cierto grado de cinismo y crueldad, para atormentar a diversos animales, entre ellos su depredador natural: el zorro.

O también en Costa Rica, donde Carmen Lyra publicó en 1920 *Los cuentos de mi tía Panchita*, obra en la que se recopilan diversas narraciones cuyos protagonistas son el Tío Conejo y el Tío Coyote. Aunque no se trate de los mismos episodios que conocemos en México, hay uno que sí coincide a pesar de sus variantes: el del muñeco de cera, donde en lugar de un huerto de chiles encontramos uno de sandías.

En México, el ciclo de cuentos del conejo y el coyote ha gozado de una amplia presencia en ediciones dedicadas a la infancia, desde los libros de texto gratuitos a cargo del Estado hasta ediciones de autor. Aunque no es ésta la ocasión de hacer un recorrido minucioso por cada una de esas obras, me parece oportuno ofrecer un sucinto contexto de los saltos que atravesaron las primeras versiones indígenas del relato para habitar luego en las páginas destinadas sólo a la infancia.

Como ha podido verse, el surgimiento de lo que hoy se entiende y caracteriza como literatura infantil es un fenómeno relativamente reciente, ocurrido, sobre todo, en Europa. Pero en México, abordar el tema de la literatura infantil nos obliga a definir cuáles son los límites históricos desde donde debemos partir: ¿el México prehispánico, el colonial o el independiente? Lo más acertado será partir de la pluriculturalidad. Por principio, no puede exigirse a la tradición oral mesoamericana que se corresponda estructuralmente con los textos de tradición oral europea, aunque entre ambos se dé un maridaje después de la Conquista y durante la Colonia.<sup>29</sup>

Aunque lo que denominamos como pueblos prehispánicos no debe ser visto como un grupo homogéneo —pues, al habitar un territorio geográfico y naturalmente diverso, los pueblos que se desarrollaron fueron culturalmente distintos—, según Arnulfo Uriel de Santiago sí es posible hablar de una tradición literaria prehispánica, en tanto “creación humana y expresión de sus hechos y aspiraciones” (2013, p. 12).

Como es propio de la tradición oral, entre las diversas civilizaciones prehispánicas había “cantos, himnos, leyendas, adivinanzas y demás juegos de palabras” (Rey Perico, 2000, p. 37), de los que se hacía partícipe a los menores. Creaciones que reflejan

---

<sup>29</sup> En este apartado se hará una breve alusión únicamente a autores y publicaciones dirigidas a la infancia en las que se retome parcial o totalmente la cuentística de tradición oral mexicana, y en particular los relatos del ciclo del conejo y el coyote. Para un recorrido que busque explorar el fenómeno general de la literatura infantil y juvenil en nuestro país, se recomienda consultar la *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, de Mario Rey Perico o el *Panorama de la literatura infantil y juvenil mexicana*, de Juana Inés Dehesa, entre otras obras citadas en el apartado de referencias.

el diálogo con la infancia que, con modalidades particulares, desarrollan las comunidades humanas: una creación humana colectiva por la que hombres y mujeres recrean para sus niños y niñas sus ideas sobre el origen del mundo, la creación del hombre y de la vida, las normas que guían la vida cotidiana, su historia como pueblo, sus aspiraciones y proyectos futuros, los frutos de su imaginación, sus juegos. (Santiago Gómez, 2013, p. 13)

Parece claro, entonces, que estas manifestaciones literarias poseen una función socializadora, y que, más que infantiles, son un vínculo que une a los menores con su comunidad, un código de ingreso y aceptación, una marca de pertenencia. Además, hacer que los infantes fueran partícipes de estas prácticas literarias aseguraba la posterior transmisión y conservación de la cultura y la identidad de cada etnia.

Si bien la llegada de los españoles implicó la paulatina abolición del bagaje cultural mesoamericano con la destrucción de los registros existentes, como los códices y la prohibición de los cantares, muchas de los textos a los que hoy tenemos acceso fueron recopilados, traducidos y conservados gracias a la labor de catequizadores y frailes como Fray Bernardino de Sahagún.

Dentro de ese caudal, hay un tipo de relatos que buscan dar explicación a todo cuanto ha motivado la curiosidad de los hombres: desde el origen de la vida y de los astros, hasta las causas y consecuencias de los fenómenos naturales o de los accidentes geográficos. Estos relatos de tradición oral pueden mudar de categoría según la intención del narrador; es decir, pueden contarse como cuentos, leyendas o mitos. Pero, como se ha señalado anteriormente, los límites entre un género y otro no siempre son claros. En el caso de los relatos de animales, por ejemplo, puede darse la confusión entre el cuento y la fábula; sin embargo, a diferencia del primero, la fábula siempre tendrá la intención de transmitir de manera manifiesta una enseñanza moral.

Precisamente, estos relatos con personajes animales nos permiten detectar las primeras muestras de maridaje entre las diversas tradiciones indígenas y las europeas, africanas y asiáticas que arribaron a América con la Conquista:

En las distintas culturas indígenas encontramos una gran cantidad de relatos que tienen animales como personajes; existe gran cercanía entre éstos y las fábulas occidentales, y es muy probable que en muchos casos se hayan mezclado y fusionado, hasta tal punto que a veces es difícil reconocer el origen de algunos de los relatos populares de hoy; esto es

normal, si tenemos en cuenta que la fábula es un género que aparece en diversas sociedades, tanto de Europa como de Asia, América y África. (Rey Perico, 2000, p. 69)

Pero no sólo los cuentos de animales tuvieron buena acogida entre los pueblos indígenas. Como refiere Aurelio González (2020), además de los relatos que los frailes transmitían con una intención moral o evangelizadora manifiesta, se encuentra todo ese corpus de cuentos tradicionales que llegó en boca de marineros, soldados, mujeres, hidalgos y otros sectores de la población española que en distintas oleadas arribaron a nuestro país en las naves venidas de Europa. Historias que esta gente había escuchado desde su niñez, al calor del hogar, y que fueron configurando su manera de entender la realidad de su propio mundo. Todo ese bagaje cultural europeo fue incorporándose paulatinamente a las diversas tradiciones orales de los pueblos indígenas. Pero, como es de suponerse, todas estas narraciones no fueron creadas expresamente para los infantes, aunque éstos siempre fueron partícipes en la escucha y posterior transmisión de los relatos.

Respecto a la literatura colonial en la Nueva España, dice Mario Rey Perico que ésta estuvo en gran medida determinada por el proyecto de evangelización, de tal manera que era común importar y editar textos religiosos o de intención moral, “así, los primeros libros para niños mexicanos fueron básicamente los mismos de los niños españoles: cartillas, catones, biblias, historias sagradas, vidas de santos y fábulas” (2000, p. 77). Pero al margen de esta forma, digamos oficial, de la literatura, la infancia mexicana también participaba del extenso corpus oral de la literatura popular:

esa amplia gama de canciones y juegos que conforman el “folklore infantil” español —predominantemente de origen antiguo y de procedencia griega y latina— conservado y disfrutado por tradición oral: canciones de arrullo, coplas de nana, cánticos religiosos y de Navidad, coplas infantiles, muñeiras, cuentos de nunca acabar, relaciones, romances, romancillos, mentiras, cantos aglutinantes y juegos. Se suma a lo anterior la presencia de la tradición oral indígena [...] y, en menor medida, la tradición oral africana, cuya influencia se manifiesta de manera especial a lo largo de América en los cuentos del Tío Conejo. (Rey Perico, 2000, p. 85)

Por su parte, los cambios sociales e históricos de la lucha independentista en México determinaron a lo largo del siglo XIX la necesidad de construir una nueva nación.

Casi toda expresión artística se impregnaba “de la pasión del romanticismo por la libertad”, y esto se reflejó en diversos tipos de expresiones literarias: “proclamas, los discursos políticos, los himnos, los cantos patrióticos, las fábulas, el teatro, la crónica y la novela” (Rey Perico, 2000, p. 103). La fábula, como el género literario más cercano a la niñez, predominó durante este siglo, pero más allá de su calidad literaria, siempre estuvo impregnada de una intención utilitaria, y, gracias al aliento combativo de la época, “adquiere en este momento un marcado sentido político en contra de la dominación española y en favor de la independencia” (Rey Perico, 2000, p. 103).

El siglo XIX también fue el siglo de las publicaciones periódicas, algunas dedicadas a la infancia, destacan *El Correo de los Niños* (1872-1883), editada por Miguel Quezada, la revista quincenal *Biblioteca de los Niños* (1874-1876), *El Niño Mexicano* (1895-1896) y *El Chiquitín* (136). Sobre los contenidos que los niños mexicanos leyeron en estos periódicos y revistas,

encontramos lecciones de las materias escolares, higiene y urbanidad, secciones de viajes y anécdotas, máximas, pensamientos, ajedrez, biografías de hombres ilustres, adivinanzas, juegos, cuentos, fábulas, textos en inglés o francés, notas y noticias para los profesores y los padres e ilustraciones. (Rey Perico, 2000, p. 135)

Pero, en lo que respecta a los cuentos tradicionales, éstos seguirían transmitiéndose en el medio natural de la oralidad, principalmente en entornos rurales, pues muchos de los escritores cultos de la época —impregnados de ese aliento político— los consideraban como una expresión trivial. Habría que esperar a que llegara el nuevo siglo para que algunos cuentos fueran trasvasados al formato de lo escrito y, más aún, para que intencionalmente se les destinara a la infancia.

Durante la primera mitad del siglo XX, a pesar del ejercicio prolongado de publicaciones didácticas y moralizantes, el Estado jugó un papel importante en el campo de la educación y de la producción editorial, gracias, principalmente, a instituciones como la SEP y a figuras como la de José Vasconcelos. El antecedente histórico de la Revolución, llevó al Estado a tomar la rienda de los textos que habrían de destinarse a la infancia a través de las escuelas, en parte con el fin de abrir camino a un nuevo orden social y político cimentado en el ideal de una cultura moderna y vanguardista a la vez.

Como primer secretario de educación, José Vasconcelos impulsó en 1924 la edición de *Lecturas clásicas para niños*. Junto a los escritores más reconocidos de la literatura universal, esta publicación contempló grandes relatos de la tradición oral. Así, encontramos fragmentos del *Panchatantra* o de *Las mil y una noches*. Pero también, bajo el rubro de “Cuentos célebres”, se incluyen “La Bella Durmiente”, “Pulgarcito” y “El Patito Feo”. En lo concerniente a la literatura tradicional de América, bajo la categoría de “leyendas” se sumaron relatos de autor inspirados en la tradición: “El címbalo de oro” (en versión de Antonio Mediz Bolio), “Las hazañas de los hijos del sol” (firmada por Arturo Capdevila) o “Netzahualcoyotl” (contada por Salvador Novo).

Sin embargo, es claro que más que abrir un espacio editorial a la tradición oral mexicana, Vasconcelos tenía en mente un proyecto educativo universalista. Él pretendía que la población mexicana tuviera un acercamiento a lo mejor de la literatura, a los grandes clásicos, y entre los receptores privilegiados estaban los niños. Resulta oportuno destacar su visión de la infancia: frente a una oferta editorial que minimizaba las capacidades intelectuales de los menores y que privilegiaba ante todo los fines didácticos y moralizantes de los textos, Vasconcelos defendió el derecho y la necesidad de que los niños se sumergiera en las aguas de la mejor literatura universal, adjudicándoles no sólo la inteligencia necesaria para comprenderla sino el criterio necesario para apreciarla:

Por lo que hace a la lectura escolar, les hicimos ver la petulancia con que nosotros los mayores juzgamos el cerebro infantil. Nuestra propia pereza nos lleva a suponer que el niño no comprende lo que a nosotros nos cuesta esfuerzo; olvidamos que el niño es mucho más despierto y no está embotado por los vicios y apetitos. Tanto es así, agregué, que me atrevía a formular la tesis de que todos los niños tienen genio y sólo al llegar a los dieciséis años nos volvemos tontos. Además, les dije, es menester desechar el temor de los nombres que no se comprenden bien: la palabra CLÁSICO causa alarma; sin embargo, lo clásico es lo que debe servir de modelo, de tipo, lo mejor de una época. Lo que hoy llamamos genial, será clásico mañana, y lo clásico es lo mejor de todas las épocas. ¿Por qué ha de reservarse eso para los hombres maduros que frecuentemente ya no leen? ¿Y por qué a los niños se les ha de dar la basura del entendimiento únicamente porque nosotros suponemos que no entienden otra cosa? (Vasconcelos, 1924, pp. XI-XII)

Poco a poco, la literatura infantil comenzó a ganar terreno en nuestro país, tanto en la producción original como en el estudio histórico y crítico. Y aunque mucha de la literatura que se ofrecía a los niños venía de plumas que no se dirigían expresamente a los menores, escritoras como Pascuala Corona y Blanca Lydia Trejo encontraron en la

cuentística tradicional un abrevadero que podría saciar la curiosidad y los intereses literarios de los infantes.

Teresa Castelló Yturbide, mejor conocida por el seudónimo de Pascuala Corona, publicó en 1945 *Cuentos mexicanos para niños*: un conjunto de doce relatos tomados de la tradición oral mexicana, pero con la estructura de los cuentos tradicionales europeos. Entre los cuentos incluidos está el de “El conejo tramposo”, una de tantas versiones que retoman las argucias de este animal para evitar ser devorado por el coyote.

Blanca Lydia Trejo, chiapaneca que se destacó como profesora, escritora y canciller, es un referente obligado al ser la primera investigadora en abordar el estudio de la literatura infantil y juvenil mexicana, con su estudio crítico titulado *La literatura infantil en México (desde los aztecas hasta nuestros días)*. Además, se destacó como autora de obras dedicadas expresamente a la infancia; dice Mario Rey que en su prolífica y versátil obra “encontramos cuentos-fábula, leyendas, relatos con influencia popular y cuentos modernos” (2000, p. 176). Esa influencia de la tradición oral se ve, por ejemplo, en su libro *Cuentos o leyendas indígenas para los niños* publicado en 1959.

Así como estas mujeres recopilaron o reescribieron cuentos tradicionales para la infancia, los primeros libros de texto gratuitos —surgidos por primera vez en la década de los sesenta— comenzaron a dar cabida de manera oficial a narraciones y composiciones líricas tradicionales dirigidas a los niños. Los cuentos del ciclo del conejo y el coyote fueron apareciendo en publicaciones del Estado y de autor, de algunas de ellas se hablará más adelante.

### **III.2 Recopilaciones para un público infantil**

Antes de destacar el esfuerzo del Estado y de escritores independientes por acercar a los niños al ciclo de cuentos del conejo y el coyote, considero oportuno reflexionar sobre cuáles son las implicaciones de trasladar un relato de origen y naturaleza oral, dinámico y variable, a un texto fijado por la escritura y, por lo tanto, estático. ¿Es posible hablar todavía de literatura oral cuando la materia con que contamos ya no es fónica sino gráfica?

En el capítulo segundo de esta tesis se abordaron ya, de manera general, las diferencias entre oralidad y escritura. Señalaba entonces que el conocimiento —y el proceso de pensamiento en sí— debía valerse de la memoria para poder ser generado y

preservado; y que, a su vez, la memoria requería de herramientas nemotécnicas para dar estructura y solidez a la comunicación. De esta manera, la literatura tradicional se sostiene en el uso de ciertos recursos, como gesticulaciones, entonaciones, ritmos, pausas, repeticiones o formulas, a los que se suman las condiciones específicas que rodean el acto comunicativo, como la intención del discurso o la interacción entre emisor y destinatarios. Todos estos aspectos difícilmente pueden recrearse en una obra escrita, a no ser que se recurra a infinidad de acotaciones (al estilo de los textos dramáticos), y, aun así, muchos aspectos simplemente no pueden ser trasladados. En todo caso, esa intención se vería limitada a fijar un acto particular de comunicación —así como una fotografía no puede revivir una experiencia, sino sólo mostrar evocaciones de un momento particular.

Tanto el uso de la voz, los gestos y el cuerpo mismo, como las intenciones simbólicas, rituales o culturales, forman parte del acto comunicativo de la literatura de tradición oral; y si bien es cierto que dichos aspectos se pierden cuando la escritura fija solamente el argumento narrativo (por decirlo de alguna manera), considero que esta pérdida no debe de sugerir una renuncia. Todas esas recopilaciones textuales de la literatura oral que se han hecho durante siglos nos permiten tener ventanas de acceso al conjunto de creencias y expresiones artísticas, ceremoniales, religiosas e incluso lúdicas que, de otra manera, nos serían vedadas por no pertenecer a las comunidades que las producen.

Así, no me parece errado que los numerosos relatos orales recopilados por escrito a lo largo de los últimos siglos sean denominados, sin resquemor, como literatura de tradición oral, siempre y cuando se tenga consciencia de que, originalmente, hay un abanico de aspectos paralingüísticos al que no tenemos acceso. Además, también es importante tener en mente las razones particulares por las cuales un relato ha sido recopilado.

¿Basta, entonces, con transcribir palabra a palabra el relato de viva voz de un narrador? En la introducción a *Cuentos populares mexicanos* (2014), Fabio Morábito señala que Franz Boas, Konrad Theodor Preuss y Stanley Robe son las tres figuras recopiladoras más importantes de nuestra tradición; los primeros dos, etnólogos, compilaron relatos durante la primera mitad del siglo XX, mientras Robe, lingüista y folklorista, hizo sus recopilaciones en la segunda mitad del mismo siglo. Pero, a decir de

Morábito, todas estas compilaciones se hicieron con fines escrupulosamente científicos y no literarios, por lo que en su antología él asume la labor de “aderezar con una mano literaria este material crudo y poco hospitalario” (2014, p. 8).

Lo que cabe preguntarse es en qué consiste ese “aderezar” la materia cruda del relato tradicional. Me parece claro que la materia a la que se refiere el escritor es una transcripción prácticamente literal de un cuento, que intenta destacar el aporte lingüístico, folclórico, antropológico, etnológico o de cualquier otra especie menos el literario. Recorro al caso de Morábito, porque pienso que su postura arroja luz sobre el problema de verter lo oral en lo escrito. A lo que él se opone, es a las transcripciones de fidelidad absoluta, por lo que apuesta, en su lugar, por “traducciones”, para las cuales “hay que tener un entrenamiento literario que permita tener conciencia de la fractura que separa un cuento oral de su plasmación escrita, no con el propósito de atenuarla sino, por el contrario, de no esconderla” (2014, p. 12).

La forma de trabajo que Morábito se permitió no escatima en modificaciones:

No sólo hay que suprimir muchas cosas, por redundantes, sino que hay que añadir otras, sin las cuales el grado de inverosimilitud de ciertas situaciones se torna insostenible. Hay que explicar donde faltan explicaciones y, donde éstas abundan, no dudar en quitarlas. (2014, p. 12)

Sus libertades, como hombre de letras, dan la apariencia de ser excesivas, pero congruentes con el propósito de su publicación: ofrecer cuentos de la tradición oral, sí, pero también dotarlos de todas las exigencias de un arte literario escrito:

Volvamos pues a las condiciones concretas en las cuales se desenvuelve este tipo de cuentos, en los cuales el narrador está obligado a tener permanentemente en vilo a su auditorio. Aquello que desde la perspectiva de la literatura escrita nos puede parecer una inconsistencia argumental, en el estilo oral guarda una secreta coherencia; una omisión o un añadido inútil, que se nos antojan unas fallas graves en la página impresa, en la narración de viva voz pierden importancia o se compensan con ese sentimiento de intimidad entre el narrador y sus escuchas que se ha perdido en la literatura escrita, donde el grado de lógica y de verosimilitud se incrementa de manera exponencial, ya que los personajes deben responder de cada una de sus acciones bajo la lupa despiadada del lector, que sólo se tiene a sí mismo para mantener unidos los hilos de la historia. (Morábito, 2014, p. 15)

Así, el escritor debe ser capaz de evocar ese acto de confianza, naturalidad y complicidad que se da entre el narrador oral y sus oyentes, pero teniendo en cuenta

siempre —advierte Morábito— que “la traducción de un texto oral a su versión escrita no debe caer en la tentación de reproducir con la escritura la dimensión oral del original” (2014, p. 16), pues la transcripción solamente debe funcionar como un borrador para una elaboración posterior que “encarne de un modo creativo la fractura entre oralidad y escritura, acentuando sus diferencias o, al menos, no disimulándolas mediante un ejercicio de conservación de la oralidad en un frasco de vidrio, que parece ser el ideal de tantos recopiladores orales” (2014, p.16).

Hay que reconocer, entonces, que, en el mejor de los casos, un autor “trabaja” sobre esa materia cruda, reelabora el material recopilado de la oralidad y lo “traduce” a las necesidades del lenguaje escrito. Pero, ¿qué sucede cuando, además, esa “traducción” de los cuentos tradicionales se dirige a la infancia?

No me detendré demasiado en el asunto de los temas prohibidos en la literatura para niños ni tampoco en la importancia de acercar los relatos de tradición oral —especialmente los cuentos maravillosos— a las infancias, porque de eso ya se habló en el capítulo uno. Por ahora, sólo quiero recordar que lo ideal sería no suavizar los aspectos que los adultos encontramos escabrosos, sobre todo la sexualidad, la violencia y la muerte, porque eso implicaría no sólo una distorsión sino una traición al sentido original del relato.

Los cuentos no deben adecuarse temáticamente a la niñez, pues, originalmente, al ser transmitidos por los narradores orales, los niños formaban parte de la audiencia igual que los adultos, y en su caso entenderían aquello que estuviera en sus posibilidades:

me imagino a los niños contagiarse de la risa de los adultos, aunque no entiendan bien a bien lo que ocurre. Así ha sido siempre. Tanto al escuchar como al leer, la atención del niño es receptiva como una esponja, más intuitiva que racional y capaz por ello de sobrellevar una gran dosis de malentendidos o semientendidos sin perder la adhesión emotiva a la historia que le están contando. (Morábito, 2014, p. 22)

Más allá de los temas, es necesario hacer referencia a los aspectos formales o estilísticos que suelen trabajarse a la hora de editar una obra de literatura de tradición oral para un público expresamente infantil.

Jaime García Padrino, por ejemplo, pugna por una “infantilización” de los relatos; actividad que demanda

Exquisito cuidado y una doble fidelidad, al modo que los tratados sobre el arte del narrador oral reclaman para sus practicantes: fidelidad al tema y elementos básicos del relato popular original y fidelidad a sus deseados destinatarios infantiles, a sus gustos, a sus reacciones posibles, a su modo de ver la realidad, a su necesidad de formación estética, literaria y social... (1993, p. 102)

Una vez “superados” los obstáculos de trasvasar un relato oral a su forma escrita, se vuelve necesaria, entonces, la adaptación del texto para las infancias, lo que García Padrino llama *contextualización infantil*. Este proceso implica

la adición de motivos libres; el desarrollo de descripciones o acciones que no alteren el motivo esencial del cuento, y la lateralidad, orientada a un tratamiento más amplio, tanto del principio y final de la historia, como de las presentaciones del marco o escenarios de la historia. (1993, p. 105)

No obstante, hay una frontera muy sutil entre una contextualización que se mantiene fiel a la versión tradicional y una recreación de cuentos tradicionales. Para diferenciarlas, hay que notar que esta última echará mano de recursos como los siguientes:

la asimilación de un nuevo valor para una función o secuencia narrativa, como consecuencia de presiones sociales o permutación de los papeles tipo (héroe/heroína) atribuidos a los personajes centrales; la adición de un sentido explícito o implícito (metatextos) al general del cuento, o la inversión del desenlace, son mecanismos que nos llevan más a la versión literaria de un determinado cuento de origen o elementos folclóricos, que a ofrecer una versión escrita adaptada. (García Padrino, 1993, p. 105)

En el caso de ediciones de cuentos tradicionales dirigidos a la infancia, el peso de una adaptación exitosa (por conseguir la mayor fidelidad a los rasgos esenciales de determinado relato) no cae únicamente en el escritor, sino que debe repartirse también en el aporte del editor y del ilustrador, quienes con su trabajo son, asimismo, mediadores frente a la infancia:

de un lado, el editor, responsable pues de exquisita y atractiva presentación formal; y, desde luego, el ilustrador, que debe hacer posible la debida complementariedad de unas auténticas ilustraciones, que sepan recrear y amplificar esos rasgos distintivos de los cuentos populares para acercarlos a la sensibilidad infantil, sin adulterarlos ni distorsionarlos. (García Padrino, 1993, p. 109)

Veremos en próximos apartados qué aspectos de estas adaptaciones se toman en cuenta a la hora de ofrecer relatos del ciclo del conejo y el coyote en páginas de algunas publicaciones mexicanas dirigidas a las infancias.

### **III.2.1 Las propuestas del Estado: Secretaría de Educación Pública (SEP) y Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe)**

En mi opinión, muchas recopilaciones de cuentos tradicionales dirigidas a la infancia buscan la creación de una identidad nacional en dos sentidos. Por un lado, el Estado ha tenido la intención de promover el reconocimiento de una comunidad mestiza, compuesta, sí, por una herencia indígena, pero también por el legado cultural de Occidente. De ahí la presencia constante del ciclo del conejo y el coyote en diversos libros de lectura creados y distribuidos por la SEP, donde, muchas veces, no suele hacerse distinciones entre las diferentes lenguas, regiones y culturas indígenas que dan voz al relato, sino que se le presenta como un cuento mexicano, a secas.

Por otro lado, el Estado también ha emprendido desde hace varios años a través del Conafe un rescate de la literatura de tradición oral en obras como *Así cantan y juegan en el Mayab*, *Así cantan y juegan en el Sur de Jalisco* o *Así cantan y juegan en la Huasteca*, entre otras. En algunas de esas obras se presentan varios episodios del ciclo del conejo y el coyote, donde, a juzgar por los títulos, se ha tratado de regionalizar las versiones, enfatizando, entonces, la variación cultural entre las distintas regiones que conforman al país.

#### **III.2.1.1 Cuentos del conejo y el coyote en los libros de instrucción pública de la SEP**

A partir de una revisión del catálogo histórico de los libros de texto gratuitos de la SEP,<sup>30</sup> detecté que el ciclo de relatos del conejo y el coyote suele estar presente, de una u otra forma, a través de las diferentes generaciones y de los distintos grados escolares de educación primaria.

---

<sup>30</sup> Se consultaron las ediciones disponibles de las asignaturas de español y lectura en el Catálogo histórico digital, agrupadas en torno a las siguientes fechas: 1960, 1962, 1972, 1982, 1988, 1993, 2008, 2011, 2014, 2018, 2019 y las ediciones del reciente ciclo escolar: 2021-2022. Recuperado de <https://historico.conaliteg.gob.mx/>

Juntos o separados, tanto el coyote como el conejo son personajes recurrentes en los libros de texto. Pero, además de esta familiar dupla, los niños están habituados a encontrar en esas páginas cuentos y fábulas que giran en torno a la figura del *trickster*. Así que la familiaridad con el ciclo de relatos que nos ocupa implica tanto la caracterización individual de sus personajes como la función de sus caracteres. De esta manera, los niños tienen ya muy asumida la dinámica del personaje burlador y del burlado, del astuto frente al tonto.

En este apartado se clasifican y analizan cuatro tipos de reelaboraciones literarias: a) los cuentos del ciclo del conejo y el coyote,<sup>31</sup> b) la figura del conejo como *trickster*, c) el conejo en la Luna como figura mítica, y d) la figura del coyote como burlador. En cada caso se destacan los aspectos que permiten adecuar las versiones tradicionales como textos dirigidos a la infancia.

#### **a) Los cuentos del ciclo del conejo y el coyote**

En lo que toca propiamente al ciclo, encontré tres relatos. El primero es “El conejo y el coyote” del libro de *Español. Lecturas. Primer grado* (SEP, 1994, pp. 22-24), referenciado como cuento popular. En él, se narran tres episodios conocidos: El coyote amenaza al conejo con comérselo, éste lo engaña con el truco de los zapotes, pero no le da uno verde, sino que, en lo que el coyote se los come, el conejo aprovecha para irse. En un segundo encuentro, el coyote vuelve a amenazar al conejo, pero éste lo invita a una fiesta con la promesa de que habrá mucha comida y bebida, y le pide que lleve su guitarra y que cuando escuche los cuetes toque más fuerte. Mientras el coyote toca la guitarra, el conejo prende fuego al carrizal. Después de salvarse del fuego con muchos esfuerzos, el coyote amenaza al conejo con comérselo de una vez por haberlo engañado e intentar quemarlo, pero aquél le pide que no se lo coma pues a cambio le compartirá de un queso que tiene guardado. Parados sobre un peñasco, el coyote se asoma y ve que el reflejo de la Luna en el río parece un queso, entonces desde lo alto del peñasco se avienta al agua, y no sale más.

---

<sup>31</sup> Esto es, aquellos cuentos en los que los personajes principales son expresamente el conejo y el coyote, uno en oposición del otro. No obstante, en los libros de texto existe representación de algunos episodios del ciclo en donde uno de los personajes es sustituido por otro animal; éstos se analizan aparte, como relatos que pertenecen o al conejo o al coyote, según sea el caso.

Esta versión es útil para ejemplificar algunas características propias de los relatos de tradición oral, que ya hemos visto antes al hablar de las diferencias entre cuentos tradicionales y literarios. Los hechos son ubicados en un tiempo y un espacio indefinidos: “una vez”, “otro día”; se narran en tercera persona por un narrador omnisciente y la trama se desarrolla linealmente. Las construcciones sintácticas son sencillas y se recurre al uso de estructuras formularias: “ahorita mismo te voy a comer”, “ahorita sí te voy a comer”, “Vas a ver... ¡Ahora sí te voy a comer!”. Además de estos aspectos formales, hay algunos gestos de intimidad que, me parece, recrean un poco el ambiente que habría si el relato se contara oralmente a un grupo de pequeños espectadores, por ejemplo, es frecuente el uso de diminutivos: “No me comas, coyotito”, “Y sin que el coyote lo viera, el conejito prendió fuego al carrizal”, incluso el coyote, a pesar de casi ser asesinado habla con cierta dulzura: “¡Ay, conejito, cómo me engañaste! Me querías quemar, ¿verdad?” El remate del relato recrea un cierre innecesario en la literatura escrita, pero que sí suele usarse para concluir los cuentos que se narran oralmente: “El conejo se fue muy tranquilo y aquí se acabó el cuento del coyote y el conejo” (p. 24). En suma, esta versión no sólo recrea en el lenguaje escrito características intrínsecas del relato oral, sino que, además, muestra rasgos de “infantilización” con el uso de los diminutivos.

El segundo relato es “El coyote y el conejo” que aparece en *Español. Libro de lectura. Tercer grado* (SEP, 2014/2017b, pp. 78-81); éste se atribuye a un origen muy específico: “Tradición oral, narrado por doña Etelvina en Chicomanel”, pero esto sucede porque se trata de un texto extraído de una de las obras del Conafe, las cuales se han distinguido por regionalizar la literatura tradicional de México.<sup>32</sup> Se trata básicamente de los mismos episodios referidos en el ejemplo anterior; sólo que esta versión parece estar más aderezada con giros de un lenguaje coloquial: “el conejito se peló, se fue corriendo”, “me engañaste a lo vil”, “no me comas y te voy a llevar a una pachanga”, “cuando oigas que están tronando los cohetes, con más ganas le das a la guitarra”. Al igual que la anterior, esta versión también conserva los diminutivos y el mismo remate.

Finalmente, el tercer relato es un texto peculiar, se trata de “La astucia de la coneja”, de Felipe Garrido, publicado en *Español. Libro de lecturas. Primer grado* (SEP,

---

<sup>32</sup> El relato aparece en *Así cantan y juegan en la Huasteca* (1999). Se puede consultar en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=huasteca&pag=7>

2014/2017a, pp. 123-129). Éste narra que cuando el coyote estaba a punto de comer al conejo, se oyó la voz de una coneja que empezó a adularlo diciéndole que era un animal muy veloz y elegante, y le sugirió que emprendiera una carrera con el conejo. El coyote aceptó con la condición de que el que ganara se comería al que perdiera, pero ella tenía un plan. La carrera consistía en llegar a cada uno de los cuatro puntos de la Tierra, el coyote correría por la superficie, y el conejo por debajo de la tierra. Cada que el coyote llegaba fatigado a uno de los puntos, encontraba a su oponente sentado esperándole muy tranquilamente. El coyote no sabía que la coneja y el conejo habían ideado pedir ayuda a otros conejos igualmente blancos. Cuando el coyote emprendía la carrera, los conejos tamborileaban con sus patas bajo la tierra para que allá, en la meta, saliera alguno que anduviera por ahí. Al llegar al último punto, cuando el coyote pensó que podría ganar, lo esperaba un numeroso grupo de conejos sentados frente a una mesa muy larga con los cubiertos dispuestos. Al coyote le tocaba entrar a la cazuela, pero salió huyendo.

Esta versión es el más claro ejemplo entre los libros de la SEP, de cómo un relato de origen oral es no sólo “traducido” —en términos de Morábito— a un lenguaje escrito, sino “contextualizado” como un texto de literatura infantil. Los elementos de contextualización de los que habla García Padrino (1993), sugieren plantear marcos o escenarios de la historia; en este caso el relato comienza con una escena de sutil suspenso:

Una mañanita húmeda de rocío, estaba el Conejo pensando cómo entrar a buscar zanahorias. Y estaba tan concentrado que ni cuenta se dio de que había llegado el Coyote y, de puntitas, se había puesto detrás de él y le tapaba la entrada a su madriguera. (p. 123)

Las cualidades episódicas propias de este ciclo se revelan de manera indirecta, en lugar de relatar al lector los muchos engaños del conejo, con un categórico “hoy no te me escapas” se sobreentiende que el conejo ya había logrado huir en otras ocasiones: “Hoy no te me escapas, conejito —le dijo el Coyote, muerto de hambre como siempre—. Hoy sí voy a desayunar” (p. 123).

Los personajes, por su parte, gozan de una descripción más detallada de sus caracteres:

—¡Qué milagro que se deja ver, señor Coyote! Si usted supiera cuánto me gusta verlo correr. ¡Nadie es tan elegante ni tan veloz!

—¿De veras? Se sorprendió el Coyote, que era muy muy creído y volteó a ver quién le hablaba. En la entrada de la madriguera estaba la Coneja, linda, dulce y pachoncita.

—Tu cola es larga, brillante y esponjada: corres como el rayo —le dijo la Coneja—. Nosotros, con nuestros pobres rabitos, apenas si podemos ir dando saltitos. (p. 124)

La adición de motivos libres es visible cuando el autor introduce un nutrido grupo de espectadores de la carrera: “Lagartos, colibríes, víboras, corre caminos, zopilotes, dos tortugas de tierra y hasta un águila y dos palomas enamoradas, entre otros animales, se acercaron para ver la salida” (p. 127). O cuando se establece una relación lejanamente familiar ente el grupo de conejos que son los auxiliares para urdir el engaño: siempre que el coyote llegaba exhausto a alguno de los rumbos de la tierra, le aguarda el conejo apaciblemente:

El Coyote no pudo darse cuenta, porque los conejos son todos casi casi iguales. Pero ese Conejo que estaba allí donde nace el sol no era el primero. Era el primo segundo de una tía del hijo del hermano de la abuela... (p. 128)

La adaptación del relato como un cuento infantil también es observable al otorgar al final un tratamiento más amplio: el coyote creyó que estaba por ganar la carrera, pero

Cuando llegó, encontró al Conejo y a la Coneja, que se veían uno a otro con enorme amor y que estaban rodeados por muchos otros conejos, todos casi casi idénticos. Estaban sentados a una mesa larga larga. Cada uno tenía una servilleta al cuello y empuñaba tenedor y cuchillo. Veían al Coyote con ojos de hambre. Una enorme cazuela estaba puesta al fuego.

—¡Bienvenido, Coyotito! —le dijo el Conejo. —¡A la cazuela!

Pero el Coyote salió corriendo y por muchos días nadie supo dónde estaba. (p. 129)

En todas las precisiones anteriores podemos observar el proceso de contextualización; sin embargo, al mismo tiempo, hay elementos que son más propios de una recreación literaria.<sup>33</sup> A la dupla del conejo y coyote, el autor suma un tercer personaje, la coneja, quien, además de ser “linda, dulce y pachoncita” es muy lista. Ella personaliza la astucia al elaborar un plan para impedir que el coyote devore al conejo. Si bien el móvil primario sigue siendo el hambre, lo que motiva el engaño de la coneja es el amor por el conejo. Tanto el personaje como su íntima motivación no están presentes originalmente en el ciclo del conejo y el coyote. No obstante, el relato mantiene con

---

<sup>33</sup> Recordemos que García Padrino (1993) señala que la recreación literaria de un cuento tradicional consiste básicamente en añadir o modificar elementos que alteran la esencia del cuento, puede haber una inversión del papel de los personajes tipo o añadir nuevos sentidos al cuento original. Véase las p. 83 de esta investigación.

eficacia el vínculo entre una historia de origen tradicional y su necesario proceso de “traducción” para producir un enriquecido texto literario dirigido a la infancia.

### **b) La figura del conejo como *trickster***

En las primeras ediciones de libros de instrucción pública, que la SEP imprimió en 1960, se ofrecen pequeños textos que funcionan a manera de estampas de la vida cotidiana. Por ejemplo, en *Mi libro de segundo año*, se muestran escenas como el desayuno en familia, la llegada de los abuelos o la visita al zoológico. Algunas estampas celebran los valores de la obediencia a los padres, el amor a los demás y la cooperación en las labores del hogar. También hay páginas dedicadas a resaltar la importancia de personajes históricos, tal es el caso de Benito Juárez, Miguel Hidalgo o los Niños héroes, y a promover el respeto y la honra de los símbolos patrios, como la Bandera o el Himno nacional.

Entre esos textos destinados a orientar moral y patrióticamente a la niñez, hay cabida para un relato que evidencia la función del *trickster* y que permite a los infantes identificar al conejo como un personaje relacionado con el burlador. Se trata de “Conejo y venado”, de Gabriel López Chiñas, publicado en *Mi libro de segundo año* (SEP, 1960, pp. 184-186). En él se narra cómo los animales, molestos por las maldades del conejo, acuden a quejarse con su Juez, quien decide castigarlo poniéndole unos pesados y ramosos cuernos sobre su cabeza. Gracias a su astucia, el conejo encuentra el modo de librarse de ellos: cuando el venado se los pide prestados, él finge acceder contra su voluntad, y una vez que se los da, huye de ahí. Este cuento, si bien es de origen tradicional, delata un enriquecido trabajo para ofrecer una versión más cercana a la literatura escrita, por ejemplo, en el uso recurrente de adjetivos y símiles para recrear imágenes visuales:

Y lo buscó en el llano de San Mateo; también en el Zapotal, morada de murciélagos sombríos; también entre los olorosos palmares de Chicapa, por si andaba libando agua de coyol. Pero en ninguno de estos sitios lo encontró. Por fin llegó al Paso de los Sauces, hondura verde del estero, guarida de lagartos; y junto al ondulado límite del agua, dentro de una abandonada concha de tortuga, el Juez descubrió a Conejo, que dormía sin cuidado. Entonces, lo mismo que si se tratara de ponerle una corona de hojas y flores lozanas, le sujetó a los lados de la cabeza el par de cuernos. (p. 185)

El texto, pues, da muestras claras de ese entrenamiento literario necesario para “traducir” un relato oral a uno escrito. Sin embargo, por el tipo de lenguaje utilizado, dudo que este texto de López Chiñas haya sido recreado expresamente para niños, por más que se acompañe de ilustraciones de animalitos tiernos y regordetes.<sup>34</sup>

Curiosamente, la edición de *Mi libro de segundo año* de 1962 reproduce exactamente los mismos textos de la anterior (de 1960) a excepción del relato de López Chiñas. Es decir, entre textos que enarbolan los valores patrios y sociales como el amor a la familia o al trabajo, el único relato eliminado es el que sustenta su argumento en la astucia y el engaño. No obstante, la figura y las cualidades del *trickster* se harán presentes de manera constante en ediciones posteriores.

A partir de 1972, es frecuente encontrar fábulas y cuentos en los que se confrontan la ingenuidad y la astucia, y donde el engaño es el camino seguro para la victoria. Fábulas como “La zorra y el cuervo” o “El corderito listo”, de La Fontaine; “La liebre y la tortuga” o “El asno y el lobo”, de Esopo, y “La zorra y la cigüeña”, de Fedro, son constantes en diversas ediciones. En ellas, como se sabe, circulan zorras astutas, liebres vanidosas y lobos engañados por animales a los que se les adjudica menor inteligencia o fuerza. Y el conejo, en su papel de burlador, es también ampliamente representado.

Como vimos al estudiar la construcción del personaje, el conejo suele aparecer en el papel de *trickster* en el cuento mazateco (así referenciado) “El maíz de tío Conejo” del libro *Español. Tercer grado. Lecturas* (SEP, 1982, pp. 58-60).<sup>35</sup> En él se cuenta cómo el conejo embauca a una serie de personajes —cucaracha, gallina, coyote y hombre— cobrándoles anticipadamente por la venta de un maíz que apenas sería cosechado; los cita el mismo día para recogerlo, pero a distinta hora, de manera que en lugar de pagar el maíz que debe, ofrece como alimento un animal a otro. Es decir, la cucaracha es comida por la gallina, mientras que ésta es devorada por el coyote, y él, a su vez, es ofrecido como animal de presa para el hombre, a quien más tarde el conejo hará caer a un barranco. En este caso, el lenguaje usado en el relato parece ser más fiel a una versión oral; es decir, más cercano a una transcripción, pues se reduce a lo mínimo necesario para revelar el

---

<sup>34</sup> Véase las figuras 1 y 2 del Anexo.

<sup>35</sup> Publicado también en las ediciones de 1982 a 1993.

argumento, carece de descripciones y escenarios, y suele ser repetitivo. Ejemplifico con un fragmento:

Entonces fue a ver a la gallina y le pidió dinero a cuenta del maíz. La gallina se lo dio y Conejo le dijo que fuera a recogerlo cierto día, el mismo que le había dicho a la cucaracha. Otra vez se le acabó el dinero al tío Conejo. Entonces fue a ver al coyote y pasó lo mismo. Se le acabó de vuelta el dinero y fue a ver al cazador. El cazador le dio el dinero y quedó de ir por el maíz el mismo día en que irían los animales. (p. 58)

Las ilustraciones que acompañan el texto son dinámicas y sugerentes, muestran a un pequeño conejo rosado —con sombrero y sonrisa socarrona— y al cazador haciendo tratos con él; mientras los ojos del coyote se asoman detrás de un arbusto y el perro del cazador mira al conejo con un gesto de desconfianza. Incluso se ilustra el dinamismo del conejo cuando salta repetidas veces sobre un puente para demostrarle al cazador que es seguro atravesarlo. Toda la personalidad de *trickster* que no se retrata con especial talento en las palabras escritas, sí lo hace en las divertidas imágenes.<sup>36</sup> En este caso, entonces, las ilustraciones ayudan a establecer ese vínculo entre el cuento tradicional y los pequeños lectores.

El mismo relato aparece como “El engaño de la milpa” en el libro *Español. Libro de lectura. Cuarto grado* (SEP, 2017, pp. 48-51); ahora catalogado únicamente como cuento tradicional, pero con la diferencia argumental de que el hombre no sufre daño alguno. Esta versión da indicios de cierta manipulación del texto para hacerlo más próximo a la literatura escrita; por ejemplo, en la presencia abundante de enunciados circunstanciales del tipo “En lo alto de la sierra, después del tiempo de siembra, el conejo encontró en su camino una plantita de maíz” (p. 48), y también en sus estructuras dialogadas o en el remate que hace uso intencionado de la rima interna:

—¿Ya no quieres tu maíz, cazador?  
El cazador contestó:  
—¡Con cuero de coyote, quién necesita tener un elote! (p. 51)

A diferencia de otros relatos del ciclo, las tres ilustraciones de esta versión no incluyen la figura del conejo, sólo se limitan a dibujar rasgos aislados del relato: un escueto paisaje

---

<sup>36</sup> Véase las figuras 3 y 4 del Anexo.

montañoso, una gallina y una cucaracha. No me parece que la relación entre el texto y las imágenes sea muy sólida.<sup>37</sup>

En los libros de instrucción pública, también está presente el relato donde conejo le pide a Dios que lo haga más grande y éste le impone pruebas que aquél supera con crueldad. Presentado como leyenda tsotsil (edición bilingüe), el relato “Por qué el conejo tiene largas las orejas” del libro *Español. Segundo grado* (SEP, 2013, pp. 158-159) narra cómo el conejo consigue con engaños y violencia los cueros de un tigre, un mono y un gato, por lo que Dios le agranda únicamente las orejas al jalárselas. En este caso, la intención de “infantilizar” el relato (como lo denomina García Padrino, 1993) se puede ver en dos recursos poco frecuentes, el primero es que el cuento comienza con el inicio típico de los cuentos maravillosos dirigidos a los niños: “Había una vez un conejo”, y el segundo, es que el relato finaliza con un remate particular, una apelación directa a los pequeños lectores: “si así chiquito hacía tantas maldades, ¿se imaginan lo que hubiera hecho siendo grande?” (p. 159).

Además de ésta, existe otra versión que tiene una explicación diferente. En “Por qué los conejitos tienen las orejas tan largas” del libro *Español. Cuarto grado. Lecturas* (SEP, 1972a, pp. 34-35),<sup>38</sup> referenciado como leyenda popular, se narra que al conejo le crecieron las orejas al estirarlas para escuchar la conversación de dos ratas acerca de dónde se ubicaba el mejor maíz dorado. Aunque en este caso el conejo no actúa como un personaje burlador, es posible inferir que su naturaleza es ventajosa, pues sus esfuerzos por escuchar la conversación ajena habrían culminado en el hurto de ese maíz.

### **c) El conejo en la Luna como figura mítica**

La presencia del conejo en la Luna es otro de los temas que se encuentra ampliamente representado en los libros de instrucción pública. Los relatos que explican ese fenómeno como resultado de alguna acción divina, a veces son catalogados en los libros de texto como leyendas o fábulas, aunque en realidad estén más cercanos al mito, pues sus personajes poseen nombres y atributos propios y forman parte de un entramado

---

<sup>37</sup> Véase las figuras 5 y 6 del Anexo.

<sup>38</sup> También aparece en las ediciones de 1988 y 1993.

mitológico mayor, además, los sucesos proporcionan una explicación fehaciente a un fenómeno natural.<sup>39</sup>

Así, en “El conejo de la luna” publicado en *Mi libro de segundo. Lecturas* (SEP, 1981, pp. 98-100),<sup>40</sup> el pequeño conejo —inusualmente noble y sacrificado— se ofrece como alimento al fatigado y hambriento Quetzalcóatl, quien, conmovido, lo levanta hasta la Luna para grabar en ella su figura y que los hombres puedan verlo siempre. La manera en que está narrado este relato encaja sin dificultades en el lenguaje propio de la escritura, pues se aleja de las frases escuetas y de la sintaxis directa (como suelen ser las narraciones más apegadas a una enunciación oral):

Quetzalcóatl, el dios grande y bueno, se fue a viajar una vez por el mundo en figura de hombre. Como había caminado todo un día, a la caída de la tarde se sintió fatigado y con hambre. Pero todavía siguió caminando, caminando, hasta que las estrellas comenzaron a brillar y la luna se asomó a la ventana de los cielos. (p. 98)

Obsérvese, por ejemplo, cómo en lugar de decir llanamente “hasta el anochecer” se prefiere una expresión más poética: “hasta que las estrellas comenzaron a brillar y la luna se asomó a la ventana de los cielos”.

En “La leyenda del Sol y la Luna”, que aparece en *Mi libro de segundo. Parte 2*, (SEP, 1984/1988, pp. 537-539),<sup>41</sup> se narra que la Luna surgió de la inmolación de Tecuciztécatl. Cuando todo era oscuridad, dos dioses se ofrecieron a arrojarse al fuego para alumbrar el mundo. Primero fue el turno de Tecuciztécatl, quien lo intentó cuatro veces, pero no pudo. Entonces Nanahuatzin se arrojó sin vacilaciones, y Tecuciztécatl, lleno de vergüenza, saltó inmediatamente después. De ese sacrificio surgieron la Luna y el Sol, para iluminar el día y la noche. Lo interesante es que, aunque no se menciona el hecho de que el consejo de dioses creyó necesario opacar el intenso brillo de la Luna pegándole con un conejo, las ilustraciones de este texto sí reflejan al conejo estampado en ella, dando por hecho probablemente que la infancia reconoce un vínculo entre este relato y la imagen que nos hacemos del animalito en el astro.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> De cualquier modo, se conservan las denominaciones originales que se usan en los libros de texto.

<sup>40</sup> Este relato se ha mantenido presente prácticamente en todas las ediciones posteriores, incluso aparece en la edición del ciclo escolar 2021-2022.

<sup>41</sup> También se repite en ediciones posteriores.

<sup>42</sup> Véase la figura 7 del Anexo.

En cambio, la participación del conejo sí se menciona explícitamente en el mito náhuatl “Tecuciztécatl y Nanahuatzin” del libro *Español. Cuarto grado* (SEP, 2011/2012, pp. 112-115). En este caso, el relato comienza declarando su origen oral y ancestral: “Los antiguos mexicas creyeron que alguna vez la Luna había brillado tanto como el Sol, pero que luego fue castigada. Ésta es la historia que contaban los viejos sobre el nacimiento del Sol y la Luna” (p. 112). La narración suele ser más descriptiva que en la versión anterior, hay un marcado énfasis en hacer distinciones entre el carácter de los personajes: Tecuciztécatl es “muy rico y muy bien vestido”, ofrenda “plumas hermosas de color azul y rojo, pelotas de oro y espinas rojas de coral marino”; mientras Nanahuatzin es “pobre y feo, lleno de bubas y llagas” y sólo puede ofrecer “yerbas atadas entre sí”, “pelotas de heno” y “espinas de maguey pintadas de rojo con su propia sangre”. La envidia de Tecuciztécatl al ver que Nanahuatzin lo superó en valentía arrojándose sin temor al fuego es lo que llevó a los dioses a opacar el brillo de la Luna con un golpe de conejo.

En el relato “Las manchas de la Luna” del libro *Español. Cuarto grado* (SEP, 2014/2016, p. 114),<sup>43</sup> referenciado como tradición oral del estado de Oaxaca, se retratan episodios ya conocidos del ciclo, sólo que en este caso el depredador es un tigrillo. Los engaños consisten en hacerle creer al tigrillo que la Luna reflejada en el agua es un queso y hacerlo sostener una peña con la amenaza de que si la suelta, se caerá el mundo. A éstos se suma que el conejo escapa de él subiendo a la Luna, pero para eso se escuda en un pretexto inusual: “¡Déjame medir mi tambor, y luego me comes...!” (p. 114). Nuevamente, el origen oral del cuento es declarado explícitamente: “Cuentan nuestros antepasados que el conejo fue muy travieso”. La narración está formada de oraciones muy concisas: “El conejo estaba tomando agua y, como al fondo se veía el reflejo de la luna, dijo el conejo que abajo había queso, y el pobre tigrillo tomó agua hasta que reventó” (p. 114). El énfasis de esta versión se coloca en la anécdota, pero da la impresión de ser un texto poco trabajado literariamente.

La presencia del conejo en la Luna se retrata incluso en textos de Fray Bernardino de Sahagún, así lo vemos en el libro de *Lecturas. Cuarto grado*: “La fábula del conejo que está dentro de la luna es ésta: los dioses se burlaron de ella y le arrojaron un conejo a la cara, y le quedó el conejo marcado, y con esto le escurecieron la cara como si fuera un

---

<sup>43</sup> El relato se repite en la edición de 2019.

moretón” (SEP, 2020/2021, pp. 46-57). O en el poema de Miguel León Portilla “El conejo en la Luna” publicado en *Lengua materna. Español. Segundo grado* (SEP, 2019, p. 163):

Los pájaros de la noche  
se quedaron en su casa;  
mucho llovía a la mitad de la noche.  
Cuando las nubes negras se fueron,  
los pájaros estuvieron revoloteando,  
tal vez veían al conejo en la Luna.  
Yo pude contemplar  
a los pájaros de la noche  
y también al conejo en la Luna.

En el caso de estos dos ejemplos no hubo adecuación alguna de los textos, pues es claro que la intención editorial fue precisamente la de acercar a los lectores a las versiones originales.

Como se puede ver, la presencia del conejo en la Luna se explica en distintos relatos tradicionales; pero, lo interesante en este caso, es que un fenómeno tan relevante para diversas culturas mesoamericanas encuentre explicación también en uno de los episodios del ciclo del conejo y el coyote, aunque en ocasiones éste último sea sustituido por otro animal.

#### **d) La figura del coyote como burlador**

Estamos muy habituados a reconocer la figura del conejo en la Luna, pero en el libro de *Español. Segundo grado* (SEP, 1972b, p. 39) se encuentra el relato “El coyote cazador” —referenciado como leyenda de los indios seri—, que da una explicación diferente a esas manchas lunares. En este caso, es el coyote el que habita en el astro y es a él a quien lo vemos desde la tierra. El relato es tan breve y poco frecuente que vale la pena reproducirlo entero:

El coyote estaba cazando patos en la laguna. Había varios, y el coyote dio un salto muy fuerte para agarrarlos. Los patos volaron, y el coyote salió disparado hasta que cayó en la Luna. Desde entonces vive en la Luna, y nosotros podemos verlo desde aquí. (p. 39)

La presencia del coyote en la Luna es, entonces, una consecuencia de su malograda intención. Si bien la figura del coyote conserva la función de depredador, sus deseos naturales de cazar —esta vez patos en lugar de conejo— resultan nuevamente frustrados.

Una inversión de papeles semejante ocurre en “El tlacuache y el coyote” publicado en *Español. Cuarto grado. Lecturas* (SEP, 1972a, pp. 80-82). Sabemos que los episodios narrados en el ciclo del conejo y el coyote pueden ser interpretados por otros animales: los depredadores suelen ser animales grandes como tigres, jaguares o el coyote mismo, mientras las presas son animales pequeños, como el conejo o el tlacuache. Pero en esta versión ocurre una alteración inusual: el coyote, depredador, juega el papel de *trickster*, pues es él quien engaña en repetidas ocasiones al tlacuache. Así, lo hace detener un cerro para que éste no se derrumbe y le lanza chirimoyas verdes y tunas espinosas para que se atragante. Cada vez, el tlacuache entiende que ha sido engañado y va en búsqueda del coyote para vengarse, hasta que no lo encuentra más.

Es desconcertante el cambio de funciones de burlado a burlador en este cuento, pues no hay un móvil primario que lo motive (el hambre o el deseo natural de cazar de acuerdo con el orden de la cadena alimenticia); esto es, no hay aparentemente una razón lógica por la que el coyote deba recurrir a estas constantes burlas, pues el tlacuache no es una amenaza real para él. También es atípico que, si bien se recrean episodios ya definidos, como el de sostener un cerro para evitar que el mundo colapse, o aventar frutos inmaduros o espinosos al contrincante, este último episodio se repita dos veces en el mismo relato, sólo cambiando el fruto.

No parece que el texto tenga un especial trabajo de adaptación para las infancias; el lenguaje está construido con oraciones sencillas y directas, y los personajes son planos, no se les atribuyen características particulares que a veces aparecen en otras versiones, como la ingenuidad o la astucia. Las ilustraciones tienen el estilo de las imágenes de monografía, donde se retrata a los animales con las características físicas que poseen en la realidad, es decir que no hay caricaturización alguna.<sup>44</sup>

En el libro de *Lecturas. Tercer grado* (SEP, 2020, pp. 44-45) también se ofrece una mirada de la naturaleza del coyote en los ojos de Fray Bernardino de Sahagún. A su parecer, el coyote no es un zorro ni un lobo, sino “animal propio de esta tierra”, y, más

---

<sup>44</sup> Véase la figura 8 del Anexo.

allá de su apariencia física, Sahagún le atribuye sagacidad, porque al cazar a la presa “primero echa su vaho contra ella, para infectarla y desfallecer con él”, además de ser diabólico y vengativo, cualidades que ya se abordaron anteriormente al hablar de la construcción del personaje.

El último ejemplo, aunque es un cuento original de autor, destaca por presentar al coyote como un personaje que conserva ese carácter de astucia con que se le vincula en algunos relatos de la literatura tradicional. Se trata de “Concurso de viejos”, de Eduardo Galeano, que aparece en *Lecturas. Tercer grado* (SEP, 2020, p. 84). El relato narra que, hace milenios, competían el jaguar, el perro y el coyote sobre quién era el más viejo de todos, pues ése recibiría la primera comida que encontraran. De un carro cayó una bolsa con tortillas de maíz, y para demostrar qué tan viejos eran, el jaguar dijo que él “había visto el primer amanecer del mundo” y el perro aseguró que “él era el único sobreviviente del diluvio universal”. El coyote, en cambio, “no dijo nada, porque tenía la boca llena”.

Recordemos que la figura del coyote dentro de las distintas tradiciones orales de nuestro país tiene una representación simbólica compleja, a veces es astuto, a veces tonto —incluso llega a ser solidario con otros animales—; así, puede jugar el papel tanto de víctima como de victimario. Ello podría explicar que en este conjunto de relatos el coyote suplante la función habitual del conejo como burlador.

Hasta ahora ha podido demostrarse que los libros de texto gratuitos de la SEP, a lo largo de sus diferentes ediciones, han incluido con bastante frecuencia relatos o motivos relacionados con el ciclo de cuentos del conejo y el coyote, ya sea de forma directa o a través de cuentos, fábulas, leyendas o mitos protagonizados por alguno de ellos, ya en episodios propios del ciclo representados por otros animales, o ya simplemente en textos que se basan en la función del *trickster*.<sup>45</sup>

### **III.2.1.2 Cuentos del conejo y el coyote en dos libros del Conafe**

Por su parte, el Conafe ha realizado durante 50 años publicaciones de carácter literario destinadas a las infancias, especialmente a las de comunidades marginadas con rezago

---

<sup>45</sup> Me parece oportuno señalar que, por lo regular, todos estos relatos suelen aparecer con mayor frecuencia entre los libros de segundo a cuarto grado; pocas veces en primero y casi nunca en quinto y sexto. Este dato revela qué margen de edad se ha considerado idóneo como receptor de este tipo de textos: más o menos entre los siete y los diez años.

social. Uno de sus enfoques principales es el de retomar narraciones, cantos y juegos de las distintas tradiciones orales del país. Así, algunas obras de su oferta editorial están clasificadas por regiones. Por ejemplo, en *Así cantan y juegan en la Huasteca* (1999) se compila el cuento “El coyote y el conejo” (s. p.), una versión que la SEP reprodujo íntegra en los libros de texto. O también el “Cuento del conejo y el coyote” (pp. 36-53) que aparece en *Animales fantásticos y más leyendas* (2000), adaptación de Víctor de la Cruz y Gloria de la Cruz.<sup>46</sup> De estas dos versiones ya se tuvo oportunidad de hablar anteriormente, por lo que no se ahondará más en ellas.

En algunas otras obras del Conafe aparecen episodios del ciclo del conejo y el coyote, aunque a veces no sean representados por estos personajes. Por ejemplo, en el libro *Así cuentan y juegan en el Mayab* (1993/ 2000),<sup>47</sup> hay un cuento que se llama “El conejo risueño” (s. p.). Aquí, el enemigo del conejo es el jaguar. En este caso se narran tres episodios conocidos del ciclo, pero con sus variantes. Cuando unos viejitos ponen a calentar agua para cocinar al conejo, éste intercambia su lugar con el jaguar diciéndole que esa agua es para preparar el chocolate del desayuno; al descubrir la mentira, el jaguar sale tras el conejo. Cuando lo encuentra dentro de una cueva y lo amenaza con devorarlo, el conejo finge no conocerlo y le pide ayuda para detener una pared y evitar que los aplaste, mientras él va a buscar un tronco para sostenerla. Como el conejo no vuelve, el jaguar suelta la pared y se da cuenta de que volvió a ser engañado, entonces se pone furioso y se va a buscar al conejo. Finalmente lo encuentra colgándose de un bejuco elástico y regocijándose de las bromas que le había jugado, pero, en lugar de que el conejo huya a la Luna (como es habitual), es el jaguar el que lo lanza hasta allá al estirar el bejuco y soltarlo de golpe. A pesar de recibir un aparente castigo por sus maldades, el conejo nunca se muestra arrepentido, al contrario, su actitud socarrona es un gesto permanente: “Por eso ahora, en las noches en que la Luna está redonda y colorada, se puede ver al conejo doblado sobre su panza todavía riéndose” (s.p.).

La mayoría de las veces, los relatos del conejo y el coyote aparecen junto a cuentos de otras temáticas, por eso ahora, en lugar de comentar textos aislados en diversas publicaciones, me interesa destacar dos obras del Conafe que se distinguen por

---

<sup>46</sup> Una obra que surgió de una compilación temática a partir de la enciclopedia Colibrí. En este caso se consultó la edición digital en <http://docs.tripulantesdelalectura.com/books/latx/#p=37>

<sup>47</sup> Recuperado de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=mayab&pag=10>

ser libros dedicados o al conejo como *trickster* o al ciclo que nos ocupa. El primero se llama *Los cuentos del conejo* (2020). Consta de ocho relatos y un par de coplas que provienen del estado de Veracruz; donde el tío conejo es retratado como “el más bromista de todos los animales”, el que “entre broma y broma logra todo lo que se propone”, y para quien “la suerte está de su lado” (pp. 3-4). Iré desmenuzando brevemente el argumento de cada uno de los relatos a excepción de “El engaño de la milpa”, pues es la misma versión que se reproduce en los libros de la SEP, de la cual ya se habló anteriormente.

La peculiaridad de esta obra radica en la heterogeneidad de sus relatos y, por tanto, en la construcción del personaje del conejo. Aunque mayoritariamente se muestra tramposo y embustero, se presenta también hasta cierto punto vulnerable. Por ejemplo, en “El conejo y el venado” (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp. 5-9) se narra que originalmente el conejo tenía cuernos, y el venado, largas orejas. El venado prefería los cuernos, así que se los pidió prestados y después ya no quiso devolvérselos. Por más que el conejo lo persiguió a brincos ágiles —pues ya no llevaba la pesada carga de los cuernos—, el venado se rehusó a entregarlos y, en su lugar, le dio sus largas orejas. Aunque esta vez el conejo fue traicionado, el cambio le convino, pues ahora era más rápido y escuchaba mucho mejor.

Otro cuento donde el conejo es engañado es “El conejo quejumbroso” (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp.10-13). Aquí, el conejo es un animal vanidoso que ama la blancura y suavidad de sus patas y la espesura de su cola. Fascinado, se mira en el reflejo del agua, pero su pequeño tamaño lo desilusiona. Decide ir con el Señor del Monte para pedirle que lo haga más grande, y él le responde: “Al amanecer párate entre esos dos cerros. Cuando el sol haya salido por completo, verás cuánto has crecido” (p. 12). Así lo hizo, y entonces vio reflejada su gran sombra y se puso muy contento. Pero cuando la luz disminuyó, también lo hizo el tamaño de su sombra. Y conejo comprendió que seguía siendo tan pequeño como siempre.

Sin embargo, la naturaleza embustera del conejo se muestra con persistencia en el resto de los relatos. En “El conejo y el lagarto” (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp. 14-18), el conejo pensaba cómo podría cruzar el río. El lagarto, que andaba sumergido en el agua, se ofreció a cruzarlo, a cambio de que se dejara comer al llegar a la otra orilla. El conejo

aceptó, pero en el camino comenzó a quejarse en voz baja de lo rasposo y apestoso que era el lagarto, y cuando éste le pedía que le repitiera más fuerte lo que estaba diciendo, el conejo respondía socarronamente que estaba liso y olía muy rico. Al llegar a la orilla, saltó del lomo y fue a esconderse rápidamente a una cueva. El lagarto lo siguió hasta ahí y empezó a escarbar tanto en la tierra que se quedó atrapado en su mismo hoyo. Mientras, el conejo ya había salido por otro lado y observaba riendo lo que hacía el lagarto. Al escucharlo, éste abrió la boca para hacerle creer al conejo que era la entrada de una cueva, pero el conejo fingió no darse cuenta y dijo: “—¡Buenos días, cuevita! —¡Buenos días, conejito! —respondió como pudo el lagarto. —¡Esta cueva habla mucho! ¡Hay que cerrarla! —gritó el conejo” (p. 18), entonces aventó una gran piedra a la boca del lagarto y huyó. El lagarto tardó largo tiempo en volver a cerrar el hocico y salir del hoyo.

El enemigo natural del conejo en los cuentos tradicionales es el coyote, así que, además de haber engañado al lagarto, los cuatro relatos restantes se enfocan en su relación con el cánido. “La boda del coyote” (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp. 26-30) es, como se sabe, un episodio del ciclo del conejo y el coyote que suele vincularse con el del muñeco de cera. En este caso, el conejo acostumbraba comerse las plantas del frijolar de una anciana, por lo que ella colocó un muñeco de cera para atraparlo. Cuando el conejo quedó adherido al muñeco, llegó el coyote y lo amenazó con devorarlo, pero el conejo lo convenció de intercambiar de lugar porque le aseguró que la anciana lo había atrapado para casarlo con su hija, que era muy bonita. El coyote aceptó y se pegó al muñeco. En tanto, la anciana ya había calentado un sartén para asar al conejo, pero cuando vio en su lugar al coyote adherido a la cera se molestó y le quemó la cola con el sartén exclamando: “¡Conejo dejé y coyote encontré!” (p. 30). El coyote huyó y mientras se remojaba la cola y pensaba cómo vengarse del conejo, exclamó: “¡Con esa suegra tan enojona, qué bueno que no hubo boda” (p. 30). En este caso, es visible el juego de palabras para generar expresiones rimadas como un recurso atractivo para los infantes. Y también es destacable que, en los relatos del ciclo del conejo y el coyote, aunque se cuente un solo episodio, casi siempre se insinúa que hay una larga historia de engaños entre ellos; en este caso, cuando el coyote encuentra al conejo pegado al muñeco, dice: “Así te quería ver! ¡Ahora sí te como!” (p. 28).

El cuento “El coyote arrepentido” (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp. 31-34) se liga al anterior con el siguiente inicio: “El coyote ya estaba cansado de las bromas que le jugaba el conejo, además la quemadura de la cola no podía quedarse así. Tenía que buscar la forma de desquitarse” (p. 31). El cuento narra los episodios de aventar un zapote duro al coyote, de hacerlo sostener una piedra con la amenaza de que el mundo puede derrumbarse y el de hacerle creer que un nido de avispas es una olla de tamales. Este último episodio, de los menos frecuentes, relata que el coyote buscó al conejo para vengarse de los engaños de la piedra y los zapotes, y lo encontró descansando plácidamente sobre una hamaca y tocando la guitarra. Ante la amenaza de devorarlo, el conejo le dijo que mejor se quedara ahí y que cuando oyera el repiqueteo de las campanas de la iglesia, destapara la olla de tamales y comiera los que quisiera. El coyote aceptó. El conejo se fue, pero dejó sobre el fogón una olla llena de avispas. Cuando las campanas llamaron a misa, el coyote destapó la olla y un enjambre de avispas lo picoteó “hasta dejarlo más hinchado que un sapo” (p. 34). Vale la pena señalar que la mención de las campanas de la iglesia ejemplifica cómo hay aspectos que delatan el proceso de mestizaje en los relatos orales que se recogen entre comunidades indígenas.

En “La justicia de la tortuga” (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp. 35-40) el coyote tiene por fin la oportunidad de vengarse. El cuento narra que cuando el conejo fue a visitar a su amigo el tlacuache, el coyote pedía auxilio a gritos metido en una zanja tapada por una piedra. El conejo se acercó a preguntar quién gritaba y el coyote respondió que era él y le pidió ayuda para salir. El conejo dudó en ayudarlo porque el coyote siempre quería comérselo, pero éste prometió que, si lo ayudaba, ya nunca más lo perseguiría. Pero cuando el conejo movió la piedra, el coyote intentó atraparlo. El conejo le reclamó su traición, y el coyote respondió: “Acuérdate que un bien con un mal se paga” (p. 36). El conejo le dijo que pidieran la opinión de otros tres animales y que, si ellos estaban de acuerdo, podría comérselo. Preguntaron a una vaca y a un caballo si un bien con un mal se paga, y ellos dijeron que era verdad, pues todos los bienes que hacían a los hombres al final se pagarían o con la muerte o con el abandono. Por último, le preguntaron a una tortuga. Ella les pidió que recrearan paso a paso cómo sucedieron las cosas. Y así lo hicieron, a pesar de la impaciencia del coyote. Cuando el coyote se metió a la zanja y el conejo colocó la piedra encima, éste le preguntó a la tortuga “¿Y ahora qué

hago?” A lo que ella respondió: “Tú sabes si le vuelves a quitar la piedra” (p. 39). Y así, el conejo y la tortuga se fueron al monte y dejaron al coyote encerrado. Este es el único caso dentro del ciclo, donde el coyote juega brevemente el papel de *trickster*, un papel siempre reservado al conejo; pero esa función del engaño termina revirtiéndose sobre él, por la acción de un tercero: la tortuga.

“El queso en la laguna” (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp. 41-43) suele ser el episodio que cierra el ciclo, es la última salida del conejo para escapar del coyote. Sin embargo, en este caso, hay una ligera pero importante variación. Cuando el conejo ve que el reflejo de la Luna en el lago parece un enorme queso, se le ocurre engañar al coyote (esto es, como un acto premeditado). Le llama a gritos diciéndole “¡Coyote! ¡Aquí está tu cena!” (p. 41). El coyote se acerca y pregunta si acaso dejará que se lo coma, pero el conejo responde que le tiene algo mejor y le enseña el fondo del lago. Coyote cree que es un enorme queso. El conejo le dice que para comerlo primero debe beber el agua. El coyote bebe tanta agua, que ésta “le llenó las patas y la panza, es más, le salía por las orejas. El coyote se hinchó tanto, que con el último trago reventó” (p. 43). Como puede verse, esta versión del episodio concluye, no con la huida del conejo, sino con la muerte del coyote.

El libro cierra con unas “Coplas conejeras” (*Los cuentos del conejo*, 2020, p. 44) que vale la pena reproducir:

Yo soy como el tío conejo  
que siempre vive echado  
no pienses que estoy tan viejo  
lo que estoy es maltratado,  
pues ya me vi en un espejo  
y no estoy tan arrugado.

Me parezco al conejito  
flojo y siempre recostado,  
yo me tiro en el pastito  
con los ojos bien pelados,  
no venga algún maldito  
y me agarre descuidado.

A pesar de que todo el libro se compone de relatos sobre el conejo, la mayoría de las veces no se vincula una historia con otra, salvo cuando el conejo interactúa con el

coyote, como en el caso en el que éste busca vengarse por la quemada de su cola. Esto demuestra que, aunque los cuentos se presenten de manera independiente, los relatos del conejo y el coyote pertenecen a un ciclo consolidado que se manifiesta en la necesidad de engarzar un episodio con otro.

El conejo, como personaje principal y constante en todo el libro, es perfilado con suficiente detalle, se le describe como vanidoso, quejumbroso, inconforme, a veces crédulo, pero sobre todo es burlón y embustero. En cambio, el resto de los personajes, siempre en papeles secundarios, suelen ser descritos a partir de una única cualidad: el venado es envidioso; el lagarto, a pesar de sus esfuerzos por engañar al conejo, es tonto; la tortuga es sabia, y el coyote busca eternamente la venganza.

En general, todos los cuentos mantienen un estilo homogéneo, más cercano al lenguaje escrito que al oral; por ejemplo, se da preferencia a una redacción fluida y llena de diálogos, en lugar de reproducir las estructuras formularias y las frases cortas. Como vimos, hay casos en que se intenta jugar con la rima: “¡Conejo dejé y coyote encontré!”, o, en otro caso, “¡Con cuero de coyote, quién necesita tener un elote!”.

Las ilustraciones de María Eugenia Jara Oseguera, hechas en blanco y negro, recuerdan un poco la iconografía prehispánica. Los animales se retratan a partir de sus rasgos esenciales con trazos geométricos que los hacen parecer pequeñas figurillas de barro.<sup>48</sup> De esa manera, las ilustraciones evocan el entorno de la tradición oral y se convierten en un vínculo entre los relatos y la infancia. Pero también, el proceso de contextualización de una obra de tradición oral a una edición infantil puede verse en las palabras preliminares que inauguran el libro:

En todas las regiones del país hay historias saltarinas y alegres que quieren dejarse contar. Hay relatos de aparecidos, de brujas y de animales, pero esta vez nos atrapó un conejo con cuentos tan astutos como él [...] El conejo es tramposo, listo y alegre... bueno, ¿para qué te contamos más? Mejor descubre sus ocurrencias y pasa un rato divertido entre brincos y cuentos. (*Los cuentos del conejo*, 2020, pp. 3-4)

Hay, pues, una interpelación directa a los menores: “descubre sus ocurrencias”, “pasa un rato divertido” o —como inicia el primer cuento— “Fíjate que cuando el Señor del Mundo hizo a todos los animales...” (*Los cuentos del conejo*, 2020, p. 5). Así, se anuncia

---

<sup>48</sup> Véase las figuras 9 a 12 del Anexo.

a los pequeños lectores<sup>49</sup> que las historias que están por leer provienen de una larga tradición y que fueron recopiladas especialmente para ellos.

El otro libro del Conafe dedicado al ciclo que nos ocupa es *Conejo y Coyote* (2013), de la colección Hacedores de Palabras. Se trata de una obra que tiene un lugar privilegiado en esta investigación porque los cuentos recopilados fueron ilustrados y narrados directamente por niños hablantes de diversas lenguas indígenas (náhuatl, kiliwa, maya, chol, rarámuri, zapoteco, tzotzil, mixteco, etcétera), además de traducidos al español, casi en su totalidad, por ellos mismos. Estas versiones reflejan, por tanto, el caudal de la cultura oral que han heredado de sus propias etnias, de manera que podemos tener una mirada a la forma en que estos pequeños autores se han apropiado de los relatos del ciclo del conejo y el coyote.

El libro es una edición bilingüe que se compone de veintiún cuentos y un par de poemas. Los personajes pueden variar, pero el aspecto de conservación se manifiesta en el argumento de la revancha del débil sobre el fuerte; por ello, podemos encontrar a otros animales como el tigre, el león o el tlacuache. Algunos de esos relatos ya se comentaron con anterioridad, pues fueron introducidos en los libros de texto gratuitos de la SEP o en otras ediciones del Conafe, como en el caso de “Por qué tiene largas las orejas el conejo”.

Lo que me interesa destacar en esta ocasión son los aspectos distintivos de estas apropiaciones infantiles y no tanto referir cada uno de los cuentos. Abordaré, por ejemplo, el tipo de lenguaje utilizado, es decir, la elección del vocabulario y de las construcciones sintácticas; la configuración de los personajes; el uso de estructuras formularias o recursos mnemotécnicos y otras técnicas narrativas.

Un episodio constante en el ciclo es el que se conoce habitualmente como el del muñeco de cera. En este caso, los relatos de los niños omitieron el detalle del muñeco, pero conservaron el de la cera. En “Conejo se queda todo pegado” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 21) se relata precisamente eso, cómo el conejo queda pegado a una goma de ocote por haberse comido el frijol de una abuelita, sin dar mayor desarrollo a la historia. Pero en otras ocasiones, la osadía del conejo se paga con la muerte y es él quien se

---

<sup>49</sup> Esta obra está catalogada para lectores de entre 7 y 9 años de edad, un margen que coincide con los libros de texto gratuito de los grados de escolaridad primaria en los que aparecen con más frecuencia relatos del ciclo.

convierte en alimento para el hombre; por ejemplo, en “El chilar” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 25) el conejo termina guisado en mole.

Los relatos contruidos en torno a este episodio dan pie a ofrecer ejemplos de un lenguaje reiterativo, muy habitual en la lengua oral: “[Una abuelita] Vio al conejo bien pegado a la goma. Todo pegado, sus manos, sus patas, bien pegado se quedó” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 21). Al parecer, la imagen del conejo adherido a la cera resulta ser graciosa y atrayente para los menores, pues en “El chilar” se enfatiza todavía más la escena:

[Una señora grande] fue a parar cera negra. Salió y llegó el conejo. Pegó la mano derecha, se le atoró. Pegó la mano izquierda, se le atoró. Las dos manos se le atoraron. Pateó con la pata derecha, se le atoró. Pateó con la pata izquierda y se le atoró. Las cuatro patas se le atoraron. Cuando la señora llegó, el conejo estaba bien atorado, se murió. (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 25)

Lo curioso es que ninguno de los cuentos en que se habla del conejo adherido a la cera, sirve como el inicio de las rivalidades entre el conejo y el coyote, como suele suceder en la mayoría de los casos.

Los niños igualmente recurren a estructuras formularias; por ejemplo, “La boda del conejo” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 27) comienza con el típico “Había una vez” y concluye con un “y allí termina el cuento”. Este relato resulta útil también para ejemplificar el uso de estructuras dialogadas y de giros coloquiales:

—¿Conejo, qué haces ahí amarrado, conejito?  
—Lo que pasa es que me voy a casar, pero te puedes quedar en mi lugar, señor tigre.  
El conejo le mintió al tigre, dizque se iba a casar. El tigre aceptó. (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 27)

Este libro también da ocasión de perfilar a los personajes por separado. En “Coyote ratero” (*Conejo y Coyote*, 2013) al coyote se le describe de la siguiente manera: “es muy ratero: come chivas, también gallinas. Cuando las chivas andan afuera, cuando no hay chivero, se las come muy fácil” (p. 31). Pero, además de ser un depredador, también se representa como tonto, no sólo por ser engañado, sino por tratar de cambiar su naturaleza para imitar a otros animales. En “El coyote y los *chilpág*” (*Conejo y Coyote*, 2013), después de una larga charla con el coyote, los murciélagos empiezan a tener sueño

y se disculpan por no poder ofrecerle una manta para que se caliente y se duerma, ya que ellos duermen con brasas en las rodillas. Pero el coyote dice “No hay problema, yo duermo así” (p. 47), se coloca la brasa y grita de dolor. En “Las orejas del murciélago” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 49), el coyote nuevamente trata de imitar la conducta de los demás. Esta vez, en lugar de usar brasas, los murciélagos se duermen sobre una de sus orejas y se cobijan con la otra. Cuando se disculpan por no tener un trapito que prestarle, el coyote responde: “Yo también duermo como ustedes, no vamos a batallar” (p. 49), pero cada vez que se jalaba una oreja gritaba de dolor. Los murciélagos sabían que los coyotes no duermen así, de modo que le dijeron “Ya deja esa oreja y métete a dormir entre nosotros”.

El conejo, por su parte, es quien urde los engaños, aunque a veces tiene cómplices o ayudantes. En “El conejo y el zorrillo” (*Conejo y Coyote*, 2013, pp. 57 y 59), el zorrillo y el tlacuache son amigos del conejo. El primero le ayuda a encontrar alimento; el segundo, a burlarse y a huir del coyote. En “Cuando conejo perdió” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 51) el león mata y devora al venado que le robó la corona y los zapatos al conejo. Pero en el cuento “El conejo y el tigre” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 35) el conejo juega un papel peculiar. El relato se divide argumentativamente en dos partes, en la primera se retratan los episodios de detener una piedra y el de arrojar frutos duros a la garganta del tigre; mientras que en la segunda parte se incorporan elementos que no pertenecen al ciclo del conejo y el coyote. En este caso el conejo interactúa con el hombre en una breve aventura al estilo de los cuentos maravillosos. Después de huir del tigre:

Se encuentra a un hombre y le pregunta el conejo por qué llora. El hombre le contesta que le robaron a su mujer, que se había ido al agua y ahí fue que se la robaron.

El conejo le dijo que buscara las tripas de la calabaza y un tomatillo viejo. Y el hombre lo buscó y se lo llevó al conejo. Llegó donde estaba el conejo y le dijo:

—Aquí está todo lo que me pediste.

Se fueron los dos a la casa del gigante y le dijeron que saliera porque lo van a matar. Lo tiraron con las tripas de la calabaza. Lo apresaron para que entregara a la mujer porque, si no, lo iban a matar; y entregó a la mujer.

Contento el hombre, le preguntó al conejo:

—¿Cuánto me vas a cobrar? —y contestó el conejo:

—Nada más me das una hectárea de frijol.

—Ya está sembrado.

Se fue el conejo a comer. Al terminar llegó al arroyo y le dijo a la serpiente que lo cruzara.

—Sí, pero te voy a comer —y el conejo aceptó, pero antes de llegar, el conejo saltó y la serpiente no se lo comió, y hasta aquí terminó el cuento. (p. 35)

Como puede verse, en su interacción con el hombre, el conejo ejerce la función de auxiliar —según las clasificaciones establecidas por Vladimir Propp—, pero sólo brevemente, pues después regresa a su papel de *trickster* al engañar a la serpiente para que lo ayude a cruzar el arroyo. El estilo de la narración se compone de oraciones concisas, no hay elementos que adornen las escenas, sólo una consecución de acciones.

A veces, surge el gusto por generar marcos a los argumentos fijos. Así, el encuentro del conejo con el coyote tiene un guiño de suspenso en el cuento “La cena” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 33): “Una vez, un conejo estaba comiendo y de pronto oyó algo, pero no hizo caso y siguió comiendo. Cuando vio, estaba frente a él un coyote”.<sup>50</sup> En este mismo relato, se usa el recurso de sugerir un pasado de engaños entre el conejo y el coyote, pero sin ofrecer mayores antecedentes: “Ahora sí te voy a comer si no me das algo para que coma en la noche”. El conejo, por su parte, se muestra como un personaje cínico, pues responde “No te preocupes [...] Esta noche vas a cenar muy bien, tengo un hoyo lleno de tamales que apenas se están cociendo” (p. 33). Como se sabe, los tamales no son sino un enjambre de insectos —en este caso, de jicotes—, que pican al coyote hasta casi matarlo, y aunque después buscó al conejo para vengarse, nunca más lo encontró.

En “El cuento de Juan Conejo” (*Conejo y Coyote*, 2013, pp. 53 y 55) se recurre al uso frecuente de diminutivos: “—¡Hoy sí tuve buena cacería, te voy a comer a ti, conejito! —Espérame un ratito, voy a ver mi casita por última vez” (p. 53). Pero esa aparente dulzura que generan los diminutivos acentúa más la crueldad del engaño; cuando llegan a la casa, el conejo le dice al coyote:

—Entra tú primero, agarra mi vasito que desde luego me lo vas a traer para que yo tome agua, para que tú saborees mi rica y fresca carne.

El pobre coyote entró corriendo, y para su mala suerte, no era un calabazo sino un panal de avispas lo que jaló; y le dieron picotazos en los meros ojos, en todos lados del cuerpo. (p. 53)

---

<sup>50</sup> Éste es un recurso que ya se había señalado en el cuento “La astucia de la coneja”, de Felipe Garrido. Véase las p. 87 de esta investigación.

Así, el conejo se muestra en este relato como un personaje más trabajado literariamente. No se reduce únicamente a generar engaños, sino que su lenguaje lleno de labia delata su personalidad embustera: “—Hoy sí conejo, estoy listo para comerte. —Pues ni modo, aquí espérame, déjame peinarme bien los cabellos para no lastimarte mucho la pancita” (p. 53) Mientras se peina los cabellos frente a una sarteneja llena de agua, el conejo le pregunta al coyote si está bien así, y cuando el coyote se asoma a ver el reflejo en el agua, el conejo lo avienta a la sarteneja y se va. Cuando el coyote lo encuentra de nuevo y lo amenaza con comerlo, el conejo finge estar de acuerdo y le dice que para que sienta más hambre y disfrute más la comida lo ayude a cargar zacate, y así “Al llegar a mi casita tú me comerás con sal y pimienta. ¡Qué rico almuerzo has de tener, coyotito!” (p. 55).

En el último cuento, “Compadres” (*Conejo y Coyote*, 2013, pp. 61 y 63) sí se sugiere el inicio de la discordia entre el conejo y el coyote. Aquí, ambos son amigos y colaboran para conseguir alimento. Al amanecer, colocan una trampa en el monte, en la que cae un pájaro, y deciden hacer lumbre para asarlo. Cuando el coyote prepara el fuego, el conejo le dice que vaya a sostener al cerro para que no se vaya a caer, mientras él se queda a asar el pájaro. El coyote se va, pero después de un rato empieza a preguntar:

—¿Ya se coció, compadre?

—Todavía no.

—Y al rato volvió a preguntar:

—¿Ya se coció, compadre?

—Todavía falta, compadre.

—Compadre, ¿ahora sí ya se coció?

Y el conejo ya no le contestó, porque ya no estaba. Se comió el pájaro y se fue. (p. 61)

El coyote suelta el cerro y se da cuenta de que ha sido engañado, entonces decide que cuando encuentre al conejo se lo comerá. El relato continúa con el episodio en que el conejo arroja un fruto duro a la garganta del coyote, luego, el del queso reflejado en el agua, y después el de la invitación a un baile y la quema del carrizal. Lo que vincula un episodio con otro es el uso repetido de la fórmula amenaza-engaño:

—¡Me engañaste, ahora sí te voy a comer!

—No, compadre, no me comas. En aquel árbol hay fruta. Te voy a cortar una. Yo me subo.

[...]

—Ahora sí te como, compadre. Me engañaste. No pude comerme la fruta que me aventaste.

- ¡No, no me comas, compadre! Mira, en aquel río hay un queso, ve a sacarlo.  
[...]  
—¡Ahora sí te como, compadre, me volviste a engañar!  
—No, compadre, no me comas. Te invito a un baile, será aquí mismo. (p. 63)

En la mayoría de los cuentos, el lenguaje utilizado por los niños es directo, esto es, que casi no hace uso de recursos literarios como metáforas o símiles. Lo mismo sucede con la elección de construcciones sintácticas sencillas. La intención es, sobre todo, relatar de manera directa las acciones de los personajes y sus consecuencias. El libro cierra con el poema “Gran luna” (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 65):

Gran luna bonita  
grande y redonda,  
pareces una flor blanca  
que vi allá sembrada.

Te vemos en los pueblos  
en la sierra y en los planos,  
y tu bonito conejo,  
desde la tierra,  
es del tamaño de un zancudo.

Y también con una adivinanza (*Conejo y Coyote*, 2013, p. 67):

Cuando caminas, camina;  
si te detienes, se queda quieta,  
no la mueve el viento,  
y le vemos un conejo riendo.  
La luna.

Estas composiciones se incorporan al libro porque la Luna, con su conejo estampado, es un recordatorio cotidiano de cómo en un tiempo ancestral el conejo engañó al coyote y todavía vive en el astro burlándose de él.

En este apartado se ha podido constatar que el Estado, a través de los libros de texto gratuito de la SEP, ha acercado por más de medio siglo los relatos del ciclo del conejo y el coyote a las infancias de varias generaciones. Propiciando así que la niñez disfrute y reconozca esos relatos como parte de la cultura mexicana, especialmente en los entornos urbanos donde la literatura de tradición oral tiene cada vez menos representación. Al mismo tiempo, a través del Conafe, el Estado ha recogido el

testimonio de niñas y niños de diversos grupos indígenas que tuvieron un acceso directo a los relatos gracias a la tradición oral de sus propias etnias. La mayoría de las veces, todas estas publicaciones tratan de conservar el mayor apego posible a la forma de enunciación oral, aunque incluyan un proceso de contextualización para dirigir esos cuentos al gusto e interés de los pequeños lectores.

### **III.2.2 Las propuestas de autor**

Las narraciones del ciclo del conejo y el coyote también están presentes en obras particulares de autor —no sólo las que se incluyen en los textos antes estudiados—, que buscan recrearlas desde una mirada cercana a las exigencias de la lengua escrita. Para ejemplificar la diferencia, en este apartado se revisan las propuestas de tres autores: Pascuala Corona, Felipe Garrido y Judy Goldman.

#### **III.2.2.1 Pascuala Corona**

Anteriormente, al hablar de la presencia de los cuentos de tradición oral dirigidos a la infancia en México, se mencionó a María Teresa Castelló Yturbide (alias Pascuala Corona) como uno de los primeros autores que encontraron en los cuentos tradicionales una materia fértil para nutrir los gustos de los infantes. Pero Corona no sólo destaca por la recuperación de los relatos de tradición oral, sino por presentarlos con una calidad literaria admirable.

Nacida en 1917 en un entorno de clase culta y acomodada, Teresa Castelló tuvo acceso a una educación privilegiada —clases de idiomas, una estancia en París e institutrices particulares (Dehesa, 2003, pp. 25-26)—, siempre estuvo rodeada de libros; pero, también, de esa literatura que se transmite de boca en boca y de generación en generación. Desde pequeña, fue cuidada y entretenida con cuentos tradicionales por su nana, Pascuala Corona, de quien tomaría su nombre como seudónimo.

Cuando Teresa comenzó a dar clases a niños en una escuela parroquial, recurrió a las historias que había escuchado de su nana para poder captar la atención de sus inquietos alumnos; pero, cuando esas historias se agotaron:

María Teresa se vio en la necesidad de buscar otras nuevas, por lo que recurrió a todas las nanas que conocía de las casas de sus amigos, conocidos y parientes, y se dedicó a perseguirlas cuaderno en mano para que le contaran “algo”. Esos cuentos que originalmente sirvieron para sacar a la maestra inexperta del apuro, constituirían años después la materia prima de la narrativa de Pascuala Corona. (Dehesa, 2003, p. 27)

Así, el primer libro de cuentos que publicó e ilustró Pascuala Corona fue *Cuentos mexicanos para niños*, de 1945; una compilación de doce relatos que, en su mayoría, siguen la estructura y los personajes de los cuentos europeos. A esta obra siguió *Cuentos de rancho*, de 1951, relatos enmarcados por una historia principal: una reunión de amigos en una cocina típica de provincia, donde cada uno de los asistentes narra una historia mientras esperan a que se cuezan los tamales que la cocinera había preparado en una olla. Y después, la autora publicó una larga lista de obras, algunas literarias y otras de divulgación, en las que se dedicó a explorar aspectos típicos de la cultura mexicana, como las festividades (*Fiesta*, de 1958), el arte textil (*El traje indígena en México*, de 1965) o la gastronomía (*Presencia de la comida prehispánica*, de 1986).

En el prólogo que escribió para su primer libro, Corona advierte sobre la naturaleza de la tradición oral de sus relatos y del papel que la mujer juega en su conservación: “Los cuentos que forman este libro no son originales míos, yo no soy sino una recopiladora de los cuentos que contaban antaño nuestras abuelitas, nuestras madres y nuestras nanas y en recuerdo de ellas los escribo” (2004, p. 19); y también señala abiertamente a quién van dirigidos: “Compuestos para los niños por mentes puras de viejas niñas, contienen además del sabor popular y el carácter religioso de un pueblo como México, el sello inconfundible de nuestra hispanidad” (2004, p. 19). Su experiencia personal, la lleva a reconocer los relatos tradicionales como historias que las ancianas cuentan para entretener y consentir a la infancia.

Además de estas consideraciones, Corona también nos aclara algo sobre el estilo particular con que esos cuentos son recreados por su pluma: “Ésta no es una obra literaria castellana, sino una obra popular llena de regionalismos y expresiones netamente nuestras, que no quise suprimir por ser el alma misma de estos cuentos” (2004, p. 19).

Entre cuentos “bordados alrededor de temas europeos y orientales” (Corona, 2004, p. 19), encontramos en *Cuentos mexicanos para niños* el relato de “El conejo

tramposo”, en él se narran varios episodios del ciclo del conejo y el coyote.<sup>51</sup> El primer episodio es el del muñeco de cera. Las palabras con que inicia el relato recrean una forma muy oral de contar una historia: “Éstos eran dos viejecitos que tenían una hortaliza y sucedió que comenzaron a notar que los chilares amanecían despuntados” (Corona, 2004, p. 57). También, es posible notar desde un principio esas expresiones regionales de las que nos advertía la autora:

“un día *fuieron viendo*<sup>52</sup> a un conejito blanco que entraba en la hortaliza y se comía las matas; el viejito trató de alcanzarlo, pero no pudo, pues el conejo era muy ligero y *en menos que se los cuento*, se metió en su madriguera”. (Corona, 2004, p. 57)

El anciano puso varias trampas, pero el conejo “tuvo *buen cuidado* de no caer en ellas” (Corona, 2004, p. 57), por eso pusieron un muñeco de cera de Campeche. Como hemos visto antes, la escena en que el conejo queda adherido al muñeco resulta ser muy graciosa y suele ser explotada a detalle en las versiones dirigidas a la infancia, como en este caso:

[Cuando el conejo salió de la madriguera] y se encontró con el monigote de cera, *creyéndolo de de veras*, le dijo:

—¡Quítate de aquí y déjame pasar!

Naturalmente que el *mono* ni se movió y el conejo, ansioso de salir, volvió a decirle:

—Si no te quitas, te doy...

Y como el monigote no respondía a su amenaza, el conejo *le dio una trompada*, con lo que se quedó pegado de una mano.

Entonces el conejo en vez de tratar de despegarse con paciencia, se desesperó y *le tiró al muñeco una trompada* y viendo que también esa mano se le quedaba pegada, pensó que quizá podría despegarse a patadas y *jzaz!... que le da una y otra* y que se queda pegado de las dos patas.

Viendo el conejo que no podía despegarse del monigote, lo amenazó con morderlo, diciéndole:

—¡Si no me sueltas, te muerdo!

Pero como el muñeco no lo soltó, el conejo le dio la mordida y se quedó pegado hasta del hocico. (Corona, 2004, pp. 58-59)

Este episodio sigue desarrollándose como lo conocemos, la anciana pone a calentar agua para guisar al conejo, pero:

---

<sup>51</sup> Al calce del cuento se lee una referencia geográfica —San Juan Teotihuacán— y el nombre de quien seguramente se lo relató a la autora: “Comadre Lupe”.

<sup>52</sup> Las cursivas son mías; las usaré en este apartado para resaltar el uso de regionalismos o de expresiones coloquiales.

*Para esto*, mandó al viejito a que fuera a traer carbón para poner la lumbre, y al viejo *se le hizo fácil* dejar al conejo en el suelo tapado con un chiquihuite; cuando entonces acertó a pasar por allí un coyote muy curioso que *fue a meter las narices* debajo del chiquihuite y oliendo, oliendo, descubrió al conejo. (Corona, 2004, p. 59)

En todos estos fragmentos es posible observar ese uso de expresiones regionales y el sabor popular con que la autora adereza su escritura. Incluso también los usos y las costumbres del país se ven reflejadas en pequeños detalles; por ejemplo, para intercambiar su lugar con el coyote, el conejo le promete que comería unas “carnitas muy sabrosas”; pero lo único que consiguió fueron unas buenas quemadas por el agua caliente que le arrojó la anciana.

El siguiente episodio es el del queso en la laguna. El coyote se tiró al agua para sacar el queso “mientras el conejo *ponía pies en polvorosa*” (Corona, 2004, p. 61). Unos días después de ser engañado con el reflejo de la Luna en el agua, el coyote encuentra al conejo y lo amenaza con devorarlo, pero éste responde:

Pues si quieres, cómeme —le dijo el conejo—, que al cabo poco te ha de durar el gusto, pues el fin del mundo depende de que yo deje de detener esta piedra, así que si te decides a comerme, te morirás tú también; en cambio, si me dejas vivir, me quedaría por siempre aquí, deteniendo la piedra y mientras tanto tú podrías seguir viviendo muy tranquilo. (Corona, 2004, p. 61)

En otras ocasiones, el conejo solamente señala que debe sostener la piedra o la pared para evitar que el mundo colapse, pero en esta versión, Pascuala Corona caracteriza con especial talento la naturaleza del *trickster* al hacer que el conejo responda con retórico cinismo. El coyote, no sólo desiste de comerse al conejo, sino que le da las gracias por su sacrificio. Pero días más tarde, lo encuentra comiendo tunas sobre un nopal, y antes de amenazarlo de muerte, el pequeño mamífero responde persuasivo: “—Ya sé que esta vez no podré librarme de ti, pero dame el gusto de que antes de que me comas te dé a probar unas tunas. ¡Están tan frescas para estos tiempos de calores!” (Corona, 2004, p. 62). El coyote abre la boca y el conejo le avienta tres tunas con todo y espinas, mientras “se valió del momento para *tomar las de villadiego*” (Corona, 2004, p. 63).

Tiempo después, cuando el conejo está junto a una troje “que *va viendo venir* al coyote más enojado que nunca”, quien, al darle alcance, le dice:

—¡Ahora sí, encomiéndate a Dios!, porque esta vez serás muerto, ya es mucho lo que te has burlado de mí.

—Está bien —le dijo el conejo—, estoy dispuesto, porque al fin los dos hemos de morir. ¡Mira nada más cómo está de cargado el cielo! Ya me dijeron que va a caer una granizada tan fuerte que ha de acabar con todo, como el diluvio. (Corona, 2004, p. 63)

En este punto, la autora introduce una interpelación directa a sus lectores: “¿Para qué les cuento el miedo que tenía el coyote a las tormentas?” (Corona, 2004, p. 63). Las palabras del conejo una vez más engañan al coyote, quien acepta meterse a un costal para sobrevivir la tormenta. El conejo amarra el costal, lo cuelga de un árbol y le dice “¡Aquí viene la granizada!”, entonces comienza a apedrearlo una y otra vez, hasta matarlo.

Tras la muerte del coyote, el cuento cierra con unas palabras que tienen un regusto a moraleja: “En cambio, el conejo siguió viviendo todavía mucho tiempo confiando más en su maña que en sus fuerzas” (Corona, 2004, p. 64). Y también con unos versitos que, de alguna manera, evocan esa escena en que la vieja narradora entretiene con historias a los niños:

*Y entró por un camino  
salió por otro,  
quiero que me cuenten otro.*

Como puede observarse, los recursos literarios de la autora permiten recrear con éxito este cuento para los pequeños lectores, y —como ella misma advierte— ofrecerles mucho de ese sabor de provincia que debió tener el cuento cuando se narraba oralmente. En ello está su mayor virtud, y por eso retomo las palabras de Daniel Goldin cuando señala que aquello que distingue especialmente a la literatura de Pascuala Corona es “la extraordinaria riqueza de su oído, capaz de recrear los más variados registros lingüísticos” (Goldin, 1999, p. 50); de tal manera que “Sumergirse en los cuentos de ella es entrar en un universo olvidado de nuestra lengua. No hay que leerlos, hay que oírlos” (Goldin, 1999, p. 50).

Hasta el día de hoy, la obra de Pascuala Corona representa un fenómeno relevante en la historia de la literatura infantil mexicana por la labor de recopilación en crudo de estos cuentos, pero también por el cuidado literario con que los sazonó, dotándolos, así, de un sabor propio, un gusto que satisface a los paladares infantiles.

### III.2.2.2 Felipe Garrido

Felipe Garrido (1942), miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2004, es, entre otras actividades, un narrador, ensayista, periodista, editor y académico, que ha colaborado en instituciones como la SEP, el INBA y la UNAM. Como escritor, ha destinado una parte de su obra narrativa a un público infantil y juvenil. Es el caso de obras como *Racataplán* (1998) y *Lección de piano* (2002); pero también de libros que retoman o se inspiran en la literatura tradicional, como *Tajín y los siete truenos* (1982) y *El coyote tonto* (1996).

Al igual que sucediera con Pascuala Corona, Felipe Garrido tuvo acceso desde muy pequeño a la literatura, pues sus padres eran buenos lectores y “magníficos cuenteros”, que con historias entretenían a sus hijos por las noches (Garrido, 2014, pp. 144-145). De esta manera, siempre estuvo familiarizado con las narraciones orales y con el hábito de la lectura. Esas alegres experiencias de infancia lo han llevado a afirmar que los niños se vuelven lectores cuando los adultos les leen por placer o les cuentan historias. Por ello, durante muchos años, Felipe Garrido ha encaminado sus esfuerzos a promover el gozo de la lectura desde las edades más tempranas.

Así lo vemos reflejado en el libro *El coyote tonto* (2019a).<sup>53</sup> A diferencia de otras obras que retoman los relatos del ciclo, usualmente enfocados en la astucia del conejo, ésta se centra en la figura del coyote. Desde el título se nos ofrece ya una valoración de su personaje: el coyote como un animal que carece de entendimiento o de razón.

De los doce relatos que conforman la obra, tres retratan episodios bien conocidos del ciclo del conejo y el coyote. Éstos son “El cimiento del mundo”, “Tunas para el coyote”, y “Los tamales del conejo”. En ellos, como se sabe, el conejo engaña al coyote para poder escapar, primero le hace sostener una enorme piedra para que el mundo no se caiga, luego le arroja tunas espinosas para que se atragante y después le ofrece una olla de tamales, que en realidad es un panal de abejas que lo dejan todo picoteado.

Hay otros cuentos que resultan familiares porque los hemos encontrado en otras

---

<sup>53</sup> Esta obra fue publicada en 1996 por la editorial Alfaguara y en 2002 por Santillana; en 2013 se incorporó en el sello infantil y juvenil Loqueleo y en 2015 surgió una segunda edición (de la que se han publicado ya tres reimpressiones). En la versión de 1996 se incluían diez cuentos y una carta; para la segunda edición de Loqueleo se eliminó un cuento, pero se sumaron otros tres. Esta última edición, por ser la más completa, es la que se usará para el análisis de los relatos.

fuentes (en las que originalmente el coyote no está presente). En “La cueva que hablaba”, el coyote se esconde en la madriguera del conejo, y cuando éste llega, presintiendo el peligro, saluda a gritos a la cueva; entonces el coyote comete el error de responder, y el conejo sale corriendo. Este argumento ya se había visto antes pero con el personaje del lagarto.<sup>54</sup> Es interesante resaltar el hecho de que aquí el conejo no sólo encuentra una forma astuta de librarse del engaño, sino que también cuenta con el favor de su propio instinto, pues éste le hace sospechar de un posible ataque por parte del coyote.

Lo mismo sucede con el cuento “El conejo en la Luna”. Sabemos que, dentro del ciclo, el conejo asciende a la Luna para huir del coyote, pero en este caso hay un cruce de historias con el relato en que el conejo previene al hombre de un gran diluvio.<sup>55</sup> Hubo un tiempo en que las herramientas trabajaban por el hombre y bajo su instrucción labraban por sí mismas la tierra, pero en una ocasión, durante tres noches seguidas, los árboles y las matas fueron restablecidas en su lugar. El hombre descubrió que el conejo era responsable de aquello, y que lo hacía porque ya no eran tiempos de sembrar pues un gran diluvio caería sobre la Tierra. Entonces el conejo le pidió al hombre que construyera un gran cajón de madera y que en él guardara alimentos, resguardara a su familia y lo llevara con él. Después de un año de incesantes lluvias, el cajón subió hasta el nivel del cielo, y el conejo se pasó a la Luna y se escondió en un cráter para que el hombre no se lo llevara, pues le gustaba mucho estar ahí y, además, ya no tendría que preocuparse de que el coyote quisiera comérselo. Así, en las noches de Luna llena vemos al conejo estampado en el astro. La presencia del coyote en este relato parece fortuita, pero sirve al autor para ofrecer una explicación etiológica: “Por eso, dicen unos, en esas noches los coyotes alzan al cielo la cabeza, ven al Conejo en la Luna y aúllan, con el ansia de alcanzar al astuto animal” (Garrido, 2019a, p. 49).

Hay otros dos relatos que también explican el porqué de la naturaleza o el aspecto de los coyotes. El primero es “Cómo fue que hubo tantos coyotes” aquí se presenta una cualidad del cánido que no forma parte del ciclo, pero que sí se ha visto reflejada en otras manifestaciones de la literatura tradicional. Esta cualidad es la de ser enamorado; de tal manera que es posible distinguir una notable humanización del personaje. Por principio,

---

<sup>54</sup> Véase las pp. 99-100 de esta investigación.

<sup>55</sup> Véase la p. 67 de esta investigación.

se le nombra como “muchacho” y se comporta como tal al cortejar a seis hermosas hermanas. Cuando ellas salían a pasear a la plaza, coyote “Les echaba flores, las invitaba al cine o a tomar nieve en la flor de Michoacán” (Garrido, 2019a, p. 8). Cansadas de su insistencia, las hermanas ascendieron a los cielos y se convirtieron en estrellas. Coyote trató de subir al firmamento agarrándose del listón de pelo de una de ellas, pero antes de que hubiera llegado, las muchachas cortaron el listón y el coyote cayó por el aire hasta quedar en los puros huesos, que, al chocar con el piso, se desparramaron. La abuela del coyote tomó los huesos y los molió en un metate junto con las lágrimas que derramaba de dolor. Con la masa formó unas pequeñas bolitas, las guardó en una olla que puso sobre el brasero y luego fue a su cama. Pero en la madrugada escuchó un montón de coyotes aullando afuera de su casa. Entonces, fue a revisar la olla y se dio cuenta de que ya no había nada, sólo coyotes regados por toda la Tierra: “Por eso todavía hay coyotes en el mundo. Y, dicen unos, porque al alzar la cabeza ven en el cielo a las seis hermanas, cuando es de noche aúllan los coyotes, dolidos y enamorados” (Garrido, 2019a, p. 13).

El segundo cuento es “Para quitarse el frío”, éste narra cómo el conejo convenció al coyote de que siguiera sus consejos para no morir de frío: “Hay que buscar un árbol bien seco, para que arda de veras bien; luego le prendes fuego y te trepas a las ramas. Como el calorcito sube, dormirás de lo más sabroso” (Garrido, 2019a, p. 16). Y así lo hizo el coyote, el calorcito era tan reconfortante que se quedó dormido, pero el fuego quemó el tronco y el coyote cayó en la hoguera: “Por eso los coyotes tienen el color que tienen, porque quedaron chamuscados” (Garrido, 2019a, p. 18).

“La carrera” es un cuento en el que no me detendré por ser muy similar al relato “La astucia de la coneja”, el cual se mencionó en el capítulo anterior al hablar de los libros de texto gratuitos.<sup>56</sup> Sólo diré que en esta versión el personaje de la coneja no aparece, pero los mecanismos del engaño son los mismos.

En este libro hay cuentos que hasta ahora no he encontrado en otras fuentes. Es el caso de “El Coyote en el huerto”. Una vez que el coyote estaba casi reducido a los huesos a causa del hambre, vio pasar al gordo conejo y lo amenazó con atraparlo: “Estoy muerto de hambre [...] en cambio tú, mira cómo estás: sano, bien comido, con cara de contento” (Garrido, 2019a, p. 20). El conejo, entonces, le explicó cómo podría estar igual que él; lo

---

<sup>56</sup> Véase las pp. 86-89.

mandó a un huerto lleno de hortalizas, pero le advirtió que se cuidara de los dueños, pues podrían matarlo si lo atrapaban. El coyote fue hasta el huerto, entró por una rendija y por tres días estuvo “comiendo como desesperado y durmiendo como bendito” (Garrido, 2019a, p. 21). Tanto comió que, cuando vio a los dueños del huerto y quiso huir, estaba demasiado gordo para salir por la rendija. Así que tuvo que dejar de comer por días para estar tan flaco y hambreado como lo estaba antes de llegar ahí y poder escapar.

En “El Coyote muerto”, el cánido busca la ayuda de un personaje auxiliar para poder atrapar al conejo. Se alía con la liebre (que envidiaba el pelaje del conejo) para hacerle creer que el coyote estaba muerto; así, cuando el conejo se acercara, aquél podría devorarlo. Pero el conejo, además de astuto, era prudente, y cuando la liebre le dijo que el coyote estaba bien muerto, le contestó: “—Dice mi abuela que si alguien está de veras muerto y le brincas en la panza pega un grito y deja escapar el último aliento” (Garrido, 2019, p. 27). La liebre saltó en la panza del coyote y éste lanzó un grito de dolor: “—¡Caray! —dijo el Conejo—. Esto sí está raro. ¡Un muerto que grita! —y salió corriendo para ponerse a salvo” (Garrido, 2019a, p. 28).

“La canción maravillosa” narra cómo el coyote descubrió que el canto de unas palomas enamoradas producía embeleso en el conejo, así que planeó pedirle ayuda a las aves para aprender a cantar como ellas con el fin de atraer al conejo lo suficiente como para atraparlo. Ellas, aunque desconfiadas y renuentes, intentaron enseñarle a cantar, pero el coyote era tan torpe que lo hacía muy mal. Cansadas de intentar enseñarle por días, las palomas resolvieron mentirle y decirle que ya estaba preparado, que cantaba divinamente. El coyote, muy confiado de sí mismo, echó a andar su plan: encontró al conejo distraído comiendo brotes tiernos y entonces comenzó a cantar, pero “Aquello era horrible. En cuanto oyó esos quejidos, esos gruñidos, esas estridencias, el Conejo saltó a su madriguera y en todo el día no volvió a asomar la nariz” (Garrido, 2019a, pp. 75-76).

Finalmente, el relato “El Coyote y la Luna”, a diferencia de los anteriores que basan su argumento en el engaño y en exhibir la ingenuidad del coyote —como es propio de los cuentos de animales—, retrata una historia cercana a los cuentos cosmogónicos. Aquí, la Luna desempeña un papel semejante a una divinidad en la etapa de creación del mundo: “Se dice que en el principio, cuando los animales brotaron de las tinieblas, la Luna decidió hacer algunos arreglos en la Tierra” (Garrido, 2019a, p. 51). Para ello le

pidió ayuda al coyote, le entregó tres pequeños y pesados sacos (uno dorado, uno azul y otro plateado) para que los llevara al Sur, pero le advirtió que por ninguna razón los abriera. Aunque el coyote era fuerte y robusto, después de correr por días y sin tener alimento a la mano, comenzó a imaginar que los sacos tendrían “¡un buen guiso de conejo!” Cuando ya no podía soportar el cansancio y el hambre, fue abriendo uno a uno los sacos esperando encontrar comida. Del saco dorado surgió el desierto, con sus animales, montañas, piedras y arena, pero todo fue tan sorprendente que no pudo agarrar nada. Del saco azul brotaron las aguas que lo arrastraron hasta asentarse en el mar. Por último, del saco plateado emergió un viento incontenible y las estrellas. Cuando la Luna salió y vio todo aquello, se puso amarilla del coraje. Entonces la Luna lo castigó, le dijo que se quedaría flaco y lleno de arena por siempre, a menos que lograra convencer a las estrellas de volver al saco:

Y desde entonces, cada noche, mientras algunos animales duermen y otros salen a cazar, mientras el viento corre por el desierto y las olas llegan a la playa, una tras otra, sin cansarse nunca, el Coyote se sienta en lo alto de una roca y lanza su aullido a las estrellas. Cuando consiga convencerlas de que regresen a su bolso, la Luna volverá a brillar sola en el cielo y el coyote por fin dejará de aullar. (Garrido, 2019a, pp. 58-59)

Estas son, a grandes rasgos, las historias relatadas en el libro. En lo concerniente a los mecanismos de adaptación de la cuentística tradicional a una versión escrita, el autor recurre a expresiones que delatan el origen ancestral e indeterminado de los relatos: “Hace mucho tiempo”, “Una noche de invierno”, “Una vez”, “Una tarde de mayo”, “Una mañanita fresca”, “En otros tiempos felices...” También sugiere a los lectores el carácter anónimo y colectivo de estas historias con referencias como “dicen unos” o “se dice que”. Igual que Pascuala Corona, Garrido hace uso de palabras o enunciados con regusto popular: “el borlote”, “ni tardo ni perezoso”, “Dios sabe de dónde habrá sacado fuerzas”, “hicándole el diente”, “una conejita vivaracha”, etcétera.

Asimismo, es posible observar en la obra recursos que hacen eco de una enunciación oral y que suelen ser frecuentes en las adaptaciones infantiles, por ejemplo en la reiteración o en las duplicaciones de palabras: “seis hermanas muy, pero muy lindas”, “sube que sube durante días y días”, “los molió en un metate, finito finito”, “¡Cuevita, cuevita, muy buenas tardes tengas!” o “durante todo el día y toda la noche y todo el día y toda la noche corrió rumbo al Sur”, y otras expresiones semejantes.

En muchos de los cuentos en que se enfrentan el conejo y el coyote, siempre se recurre a la misma estructura formularia para representar la amenaza y la excusa (aunque los mecanismos del engaño cambien cada vez). El coyote anuncia sus intenciones con las mismas palabras “¡Esta vez no te me escapas!”, y el conejo lo contiene respondiendo de la misma manera: “Espera, espera, coyotito”.

A mi parecer, la construcción del personaje del coyote logra generar empatía con el lector, especialmente con los menores. Más que tonto, el coyote es cándido —en el sentido de ser inocente o carecer de malicia—. Él es incapaz de advertir en su enemigo la ventaja de la astucia y el engaño, por eso no se cuestiona nunca lo que el conejo dice. Así, cuando éste lo manda al huerto para que engorde, coyote no sospecha que detrás de su amabilidad hay una mala intención: “El Coyote estaba de lo más agradecido, le dio un abrazo al Conejo y, sin pensarlo más, salió corriendo hacia el huerto, decidido a comerse las hortalizas” (Garrido, 2019a, p. 21). O cuando el conejo lo reta a una carrera y lo adula para convencerlo, la vanidad del coyote lo ciega: “Nadie tiene una cola como la tuya: tan larga, tan esponjada, tan lucidora. Y yo creo que por eso nadie corre tan rápido como tú”. Y él responde arrogantemente: “yo corro tan veloz como el rayo y tú sólo brincoteas como si fueras un pajarito” (Garrido, 2019a, p. 62).

Los engaños del conejo son elaborados y exitosos, pero los del coyote son simples y malogrados, por ejemplo, cuando se oculta en la madriguera, termina delatándose a sí mismo al hablar. Su fracasada estrategia es fingir una voz suave y dulce para disfrazar su identidad:<sup>57</sup>

—¡Cuevita, cuevita, muy buenas tardes tengas!

Una voz que quería ser dulce contestó entonces desde el interior de la madriguera:

—Buenas tardes, conejito. ¿Qué esperas para entrar? (Garrido, 2019a, p. 31)

Además de todos estos recursos que permiten hacer amenos los cuentos para los niños, el autor cierra su obra con un texto particular. En lugar de un prólogo —un escrito usualmente informativo e impersonal—, Garrido ofrece a sus pequeños lectores una carta. La carta es un formato que busca una proximidad directa con el destinatario, y por eso la intención de dirigir el libro a las infancias se hace evidente y lo dota de cierta calidez.

---

<sup>57</sup> Un recurso que, por cierto, es muy habitual en los cuentos tradicionales europeos, donde el lobo finge con la voz ser la mamá de los tres cochinitos o la abuela de Caperucita.

En su carta, Garrido encuentra la forma perfecta de explicar a los niños el proceso de transmisión de la literatura de tradición oral, la importancia y la frecuencia con que se narran los cuentos del ciclo del conejo y el coyote en nuestro país, y el papel que los niños pueden jugar en la conservación y transmisión de esas historias. A continuación, reproduzco la carta íntegramente para hacer evidente la intención del autor:

Querida Irene.

Querida niña o niño que acabas de escuchar o de leer estas historias:

Ninguno de los cuentos que hay en este libro lo inventé yo. Todos son tan viejos como esos cerros y esos campos que rodean la ciudad o el pueblo donde vives. O más viejos, tal vez. Lo cierto es que vienen contándose desde que los hombres y los coyotes y los conejos se conocieron. A mí me los contaron. O me los leyeron. O me dejaron leerlos.

Por todas partes, en México, hay conejos y coyotes. Apenas te sales al campo y comienza a caer la tarde, los conejos dejan sus madrigueras y los coyotes, que siempre tienen hambre, salen tras ellos. De vez en cuando los coyotes se sientan, alzan la cabeza, ven la Luna o las estrellas y comienzan a aullar.

Todos, en estas tierras y en otras, cuentan cuentos de conejos y coyotes. Los pai pai, los nahuas, los huastecos, los mestizos. Ahora tú también conoces unos pocos. Espero que tú y todos los niños que lean estos cuentos sean tan listos como el Conejo. Espero que no olvides estas historias y que un día se las cuentes a alguien que quieras mucho, como yo te quiero. O que un día vuelvas a escribirlas, a tu manera, para que no desaparezcan nunca, para que se sigan contando y leyendo en noches de Luna y en noches de estrellas. (Garrido, 2019a, pp. 79-80)

De esta manera, *El coyote tonto* ofrece a sus receptores privilegiados, los niños, el placer de una buena lectura, donde la intención es mostrar con guiños constantes el origen ancestral y oral de los relatos originales, pero aderezados con las exigencias de un lenguaje propio de la literatura escrita.

### III.2.2.3 Judy Goldman

Nacida en la Ciudad de México en 1955, Judy Goldman es una prolífica escritora de literatura infantil y juvenil. Ha publicado para niños más de 60 obras en diversos países; muchas de ellas retoman mitos, leyendas o cuentos de la tradición oral mexicana. Es el caso de libros como *La vuelta a México en cinco leyendas (con uno que otro fantasma)* (2019), *De patas, plumas y pelos* (2017), *El bailarín del sol y otros cuentos mayas* (2015) y *¡Qué delicia! Un cuento kiliwa* (2010), entre otros muchos más.

Al igual que Pascuala Corona y Felipe Garrido, Judy Goldman comparte con ellos la experiencia de vivir una infancia rodeada de libros e historias, y también el interés —ya como adultos— por recopilar mucho del bagaje de la literatura oral de los

pueblos originarios de México para ofrecerlo a los menores.

En el artículo “De la narración a lo escrito. El caso de los cuentos de tradición oral” (2019), ella misma habla de su proceso creativo para escribir estas historias. Lo primero —dice— es encontrar una que le guste y le entusiasme. Cuando viaja por el país, suele buscarlas en bibliotecas y librerías (especialmente las locales), ferias de libros y escuchando a los cuentacuentos; así como consultando todo tipo de materiales, como libros, videos, periódicos, revistas, panfletos y en las publicaciones estatales (Goldman, 2019, p. 75). Después, viene un fase de documentación, donde busca dos o tres versiones de ese relato para verificar su origen tradicional y encontrar las semejanzas y las diferencias. Y, finalmente, la etapa de escritura:

para darle más vida a los personajes y las situaciones, agrego descripciones, diálogos, un inicio atractivo, un buen desarrollo y un final congruente. Adiciono, si se puede, algo de humor y, en cuentos que tratan sobre los dioses prehispánicos, algo de misterio y de magia. También investigo el medio ambiente —porque, por ejemplo, no puedo poner una palmera en un lugar donde no las hay, ni un animal del bosque de niebla en un lugar árido— la comida, la vestimenta, las casas, las tradiciones, y un gran etcétera. (Goldman, 2019, pp. 77-78)

Entre todas las historias que han motivado las recreaciones de Judy, se encuentran también los cuentos del conejo y el coyote. Pero, en este caso, la autora nos ofrece un relato que no suele aparecer entre los episodios que conocemos del ciclo. Se trata del cuento “¡A comer!”, publicado en el libro *De astutos, tragones y mordelones* (2015). Según el relato, cuando el coyote se topó con el conejo, lo amenazó con comerlo; pero el conejo, en su lugar, le ofreció una presa más grande y jugosa: un borrego que estaba al fondo de la montaña. El coyote miró a lo lejos una mancha blanca, y, convencido, corrió a toda velocidad para atraparlo; pero cuando le lanzó la mordida todo su cuerpo se llenó de espinas, pues la mancha no era otra cosa que un cardo.

Sobre la adaptación de esta historia para las infancias, es posible constatar los recursos que la autora declara como su método de trabajo. Aunque la acción se desarrolla a través de los diálogos, las descripciones evocan imágenes que complementan con gracia o con suspenso la relación entre estos animales,<sup>58</sup> véase el siguiente ejemplo:

---

<sup>58</sup> Además, el texto se acompaña de las magníficas ilustraciones de Juan Gedovius.

Un día Conejo salió de su madriguera y fue a buscar algo rico para comer. De repente se topó de frente con Coyote.

Coyote se lamió el hocico con su larguísima lengua. Luego, con la boca llena de filosos dientes, lo agarró de una de las patas traseras.

Conejo se encontró colgando.

Apenas abriendo la comisura de la boca, Coyote dijo:

—¡Mmm, qué rico! Tengo tanta hambre que te comeré de un solo bocado.  
(Goldman, 2015, pp. 64-67)

Los personajes se describen tanto por sus características físicas como por sus acciones. El coyote, como se lee en el fragmento, tiene un hocico lleno de filosos dientes y de una larguísima lengua; el conejo, por su parte, además de astuto y zalamero, gesticula para resultar más convincente: “—¡No te estoy tomando el pelo! —exclamó Conejo y batió sus largas pestañas—. Nada más piensa en todo ese delicioso borrego...” (Goldman, 2015, p. 70).

Los toques de humor se manifiestan justamente en los mecanismos del engaño. Cuando el coyote lo amenaza con devorarlo, el conejo no muestra miedo, a pesar de estar asustado, sino que responde como si la situación de peligro en que se encuentra le fuera propicia:

Aunque el corazón le andaba bailando en el pecho, Conejo dijo:

—Hola, Coyote. Qué bueno que llegaste porque te estaba buscando.

—¿A poco crees que soy tan tonto? —dijo Coyote.

—¡Claro que no! Lo que sucede es que estoy arrepentido de la forma en la que siempre te engaño. Quiero estar en paz contigo —dijo Conejo. (Goldman, 2015, p. 67)

El fragmento anterior es útil también para ejemplificar un aspecto importante de esta versión. A pesar de narrar un solo engaño, sin necesidad de referir otros episodios, la autora consigue insertarlo en esa larga cadena de peripecias que constituyen el ciclo. No es necesario que el narrador nos refiera los episodios de la piedra que sostiene el mundo, de los frutos espinosos con que se atraganta el coyote o del queso en la laguna, por ejemplo, porque, de alguna manera, la apuesta de la autora es que el lector conoce esas otras historias. Eso lo podemos constatar en la reflexión del coyote cuando, adolorido, se iba retirando una a una las espinas:

—Creo que, de ahora en adelante, voy a dejar en paz al Conejo. Ya no quiero que me engañe.

Y por el resto del día y hasta bien entrada la noche, Coyote aulló cada vez que se sacó una espina.

¿Y dónde estaba Conejo?  
Dormido en su madriguera. (Goldman, 2015, pp. 74-77)

Este final es congruente porque presenta a un coyote que ha sido victimizado numerosas veces y a un conejo cínico y despreocupado. Usualmente los relatos del ciclo terminan de una de las siguientes formas: el coyote continúa buscando la manera de comerse al conejo —con lo cual los engaños se pueden extender indefinidamente—, el conejo queda fuera de su alcance al habitar en la Luna, o bien, el ciclo se cierra con la muerte del coyote como consecuencia de una de las malas jugadas del conejo. Pero en este caso, las palabras del coyote sugieren un cierre del ciclo que no habíamos visto antes: parece que por fin ha aprendido de sus errores y comprende que nunca podrá comerse al astuto conejo.

Esta versión confirma, entonces, que los relatos del conejo y el coyote conforman un ciclo bien consolidado, que esas historias forman parte del imaginario de sus lectores —incluidos los más pequeños— y que las posibilidades de recrear el cuento parecen no agotarse nunca. Así, a estas recopilaciones y recreaciones de Pascuala Corona, de Felipe Garrido y de Judy Goldman se han sumado y se seguirán sumando otras tantas.

### **III.3 El triunfo del depredado sobre el depredador: apropiación del relato**

Ya con anterioridad ha sido insinuada la hipótesis de que el cuento del conejo y el coyote goza de una prolífera recurrencia entre los diversos grupos indígenas de nuestro país, gracias a una especie de representación, donde sólo la astucia de las potenciales presas (indígenas) les permite lidiar con las vejaciones de los depredadores (conquistadores españoles).

Así lo sugiere Carlos Montemayor cuando señala que los cuentos de animales, donde se enfrenta la inteligencia de un animal con la torpeza de otro, aparecen en todas las lenguas indígenas de México “porque han logrado representar imágenes o valores funcionales para la condición social del indio en el país” (1999, p. 106). Además, la lengua misma puede proveernos de pistas para interpretar la recurrencia del relato:

En la Huasteca, entre la zona náhuatl, recibe el nombre de *coyote*, el mestizo o ladino; es decir, aquel que pertenece al mundo que explota a las poblaciones indígenas. Si esta clave

fuera cierta, las historias de conejo y coyote permitirían una lectura nueva: el indio es la víctima astuta que burla una y otra vez al ladino para no ser destruido, para que *coyote* no los “devore”. Si la supervivencia inteligente del conejo ante los vanos intentos del coyote por aniquilarlo (un coyote, además, que no sabe distinguir la naturaleza que ambos comparten como animales de monte) fuera la narración humorística de la propia supervivencia del indio, podríamos explicarnos entonces la difusión considerable que este relato ha alcanzado en las lenguas indígenas de México. (Montemayor, 1999, p. 113)

No deja de ser curioso que, aunque el conejo pueda salir librado de su depredador gracias a su astucia, el depredador sea justamente el animal endémico de nuestro territorio, con el cual podría suponerse que las poblaciones indígenas se verían más identificadas. Sin embargo, esto no impide que la circunstancia retratada por Montemayor se cumpla. Al respecto dice Rodríguez Valle:

La primera adaptación de estos cuentos la encontramos en que el depósito simbólico de la figura del victimario ocurre sobre el animal “propio de esta tierra”, y la segunda, la adaptación al espacio geográfico, a los productos y elementos de la vida cotidiana del pueblo que lo transmite [...] Los zacatales, las nopaleras, los peñascos, las cuevas, los ríos de agua congelada en el norte del país, el aguamiel, las tunas, las cañas, los zopilotes o serpientes son elementos cuya función, a mi parecer, es la de encuadrar en un contexto conocido y real una situación completamente desconocida e irreal: la del victimario convertido en víctima; aunque la enseñanza sigue siendo alentadora: la astucia vence a la fuerza. (2013, p. 82)

Como dice Elisa Ramírez: “Los encuentros de Conejo y Coyote son siempre una transgresión: lo fortuito y lo arbitrario, al narrarse, siempre conllevan una postura de resistencia al poder y una actitud de burla hacia el poderoso” (2008, p. 106).

Al igual que los indígenas, los niños son un sector de la población que también ha padecido el acecho constante de una “autoridad”, ya sean los padres, los tutores, los profesores, o cualquier otra persona que, en su calidad de adulto, se autodenomine como mando.

Recordemos que la noción de infancia es reciente y que se ha ido adaptando a lo largo del tiempo y de diferentes contextos sociales. La relación de disparidad entre niños y adultos parece crecer conforme aumenta el deseo de protección; son los adultos quienes determinan cada vez qué sí y qué no es apropiado para los niños:

Las actitudes —y las estatuas— con que los adultos se plantan frente a los niños, sus poses —cuidadores, vigilantes, seductores, secuestradores, violadores, censores, maestros— van variando. Están vinculadas con los diferentes grados de conciencia (de conciencia personal y de conciencia histórica), con los sentimientos encontrados que genera el más débil en el que se siente más fuerte, con la aparición o no de la responsabilidad, la piedad, el deseo, la empatía. Están vinculadas también con las condiciones de vida. Con el pasado. Con la historia familiar. Con la imagen del niño que se ha hecho una sociedad. Con el canon infantil. (Montes, 2018, p. 41)

A partir de la figura del ogro —inmenso, poderoso y devorador—, Graciela Montes reflexiona en torno a la infancia y al papel que los adultos —ogros modernos— desempeñamos frente a los menores —confiados y dependientes—: “por esa cualidad de voraces que tienen los ogros y por esa cualidad de devorables que tienen los niños, la ogredad es buena para entender la infancia” (2018, pp. 31-32). Siguiendo la idea de Montes, el ogro es tan amenazante como lo es el coyote en el cuento que nos ocupa. Cada uno de los episodios del ciclo plantea un giro a esa relación desventajosa de depredador y presa, de represor y reprimido y, bajo mi propia mirada, de adulto y niño.

Como el conejo, los indígenas y los niños tienen la necesidad de librarse de sus propios coyotes; si la fuerza o las circunstancias históricas y sociales son desfavorables, hay que recurrir a una fortaleza interna: la astucia. Podemos pensar, entonces, que el cuento del conejo y el coyote es tan representativo de la literatura tradicional (infantil o no) de nuestro país, gracias a su capacidad de revertir en el imaginario la desigualdad entre el fuerte y el débil.

La relación de hegemonía de los adultos hacia los niños se expresa en las diversas formas en que interpretamos esa etapa:

El recién nacido es el animalito, el “casi cosa”, el que no puede, el incapaz. O tal vez no un incapaz —piensan algunos— sino un capaz de muchas maldades [...].

En todo caso, animalito o demonio, de algún modo hay que controlarlo, fajarlo, entrenarlo, disciplinarlo. Hasta golpearlo, exorcizarlo y mutilarlo si hace falta, o arrojarlo, si no hay más remedio, de lo alto del Monte Taigeto.

Sin embargo —las cosas nunca son sencillas—, el recién llegado también es delicioso, y conmueve. Es el Inocente, el tierno, el seductor, el jugoso, el fresco, el deseable, el angelito de Dios, el niño Jesús. Hay que protegerlo, mimarlo, acariciarlo, comérselo a besos. Es el reparador, el redentor de todas nuestras culpas, el bueno, lo mejor que tenemos, la única esperanza, el hijo, la alegría de la casa. (Montes, 2018, pp. 32-33)

La relación entre padres e hijos se torna compleja porque oscila constantemente entre el amor y la disciplina. Por ello, conforme se fue tomando consciencia de la noción de infancia, se fue acrecentando también el control, la vigilancia y el encierro tanto en la casa como en la escuela. Y en este contexto de tutoría asfixiante, aplicada al terreno de la cultura, aparece la literatura de índole pedagógica “tan deliberada, tan monitoreada, tan colonizante” (Montes, 2018, p. 37).

Aunque la literatura como creación intencionada esté a cargo de los adultos, los niños y los jóvenes pueden marcar rumbos en el desarrollo de la oferta literaria a través de sus valoraciones y preferencias. Así, a toda la literatura de abierto didactismo se opuso una vertiente que reconocía en los personajes infantiles las facultades y los deseos de revertir la tiranía de los adultos. A propósito del cuento “Conejo agricultor” de Andrés Henestrosa, López Serrano (2018) advierte ya una similitud de esa tendencia antdidáctica con los antiguos relatos del conejo y el coyote:

fue a partir de los setentas que surgieron personajes donde se invertían los papeles, de manera que era el niño quien terminaba por darle una lección a los adultos; lo cual, funcionó también como una crítica a la sociedad contemporánea. Algunos ejemplos son *Momo* (1973) de Michael Ende, *Matilda* (1988) de Roal Dahl o *La peor señora del mundo* (1992) del mexicano Francisco Hinojosa. Si analizamos el personaje del Conejo bajo esta teoría, nos damos cuenta de que puede funcionar como una parodia de la Literatura del didactismo. Aunque este aspecto del personaje no haya estado en las intenciones del autor, es una de las maneras en que podemos analizarlo dentro de la recepción infantil.

Conejo agricultor es el ejemplo perfecto de quien burla a todos los que se consideran más aptos o más fuertes que él: si el niño siente identificación con el Conejo, los adultos están simbolizados por el hombre (última figura de autoridad), el tigre, el coyote, o incluso el gato o la gallina. (p. 114)

Evidentemente, los relatos del conejo y el coyote no surgieron como una parodia de la literatura infantil pedagógica, pero sí podemos suponer que su amplia difusión y aceptación entre los pequeños lectores responde, en parte, a la necesidad de revertir el dominio que sobre ellos ejerce toda figura adulta de autoridad. Se trata, entonces, de una motivación que, si bien no es exclusiva de los infantes, los incluye al ser tan intrínsecamente humana. Así, el deseo de rebelión y la astucia como una habilidad superior a la fuerza se presentan constantemente en toda la historia de la literatura universal. El conejo, como *trickster*, encarna la rebeldía y el ingenio, por eso López

Serrano puede encontrar similitudes entre este personaje y los niños que enfrentan el mundo represor de los adultos en las obras paródicas de la literatura didactizante. Sumadas a obras como *Momo* o *Matilda* —aunque el enfrentamiento con el mundo adulto y sus reglas no sea tan directo— encontramos esa misma rebeldía infantil en *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain; *Peter Pan* y *Wendy* (1911), de J. M. Barry, o *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), de Lewis Carroll, entre otras obras clásicas de la literatura infantil.

Bettelheim hablaba de la identificación de los niños con los personajes tipo de los cuentos de hadas. Según su teoría, los niños no eligen como modelo a los personajes heroicos por su bondad, sino porque se sienten atraídos por la condición del héroe. Pero en el caso de cuentos como los del conejo y el coyote, que no presentan la polarización de la maldad y la bondad, el proceso de identificación es diferente:

Estos cuentos o personajes tipo, como “El gato con botas”, que hace posible el éxito del héroe mediante ingeniosos ardides, y Jack, que roba el tesoro del gigante, forman el carácter, no al provocar una elección entre el bien y el mal, sino al estimular en el niño la confianza de que incluso el más humilde puede triunfar en la vida. [...] En estos cuentos la moralidad no es ninguna solución, sino más bien la seguridad de que uno es capaz de salir adelante. El enfrentarse a la vida con la creencia de que uno puede dominar las dificultades o con el temor de la derrota no deja de ser también un importante problema existencial. (Bettelheim, 2017, p. 17)

El cuento de “Jack, el matador de gigantes” sirve como ejemplo a Bettelheim para explicar cómo los niños identifican a los gigantes —potenciales devoradores— con los adultos. El psicoanalista relata el caso de un niño, quien, después de que su madre le contara el cuento, reflexionó por sí mismo la representación simbólica del personaje:

«No existen cosas así como los gigantes, ¿verdad? [...] Pero existen estas cosas que se llaman adultos, y que son como gigantes». A la edad madura de cinco años comprendió el mensaje alentador de la historia: si bien los adultos pueden percibirse como gigantes amenazadores, un niño pequeño puede aprovecharse de ellos con astucia. (2017, p. 38)

El ejemplo de Bettelheim contempla un cuento en el que el personaje heroico es explícitamente un niño; sin embargo, en el ciclo de cuentos del conejo y el coyote, el reconocimiento ocurre con un animal. En la obra *Retórica del personaje en la literatura para niños*, María Nikolajeva (2014, p. 219) señala que los personajes animales y los

objetos animados “siempre son disfraces de un niño”. Aunque la autora hace referencia únicamente a obras de autor intencionadamente escritas para niños o jóvenes, su afirmación resulta útil a la hipótesis de que los niños fácilmente pueden reconocerse en los personajes animales. Pero esto ocurre, sobre todo, en los lectores que Nikoljeva califica de inexpertos.<sup>59</sup> La corta edad y la breve experiencia de los lectores a los que suelen dirigirse las versiones infantiles del ciclo favorecen ese reconocimiento, pues:

[Los lectores inexpertos] casi nunca tienen dificultades para identificarse con un personaje antropomórfico o con un personaje de juguete, siempre y cuando éstos se presenten como sujetos de poder similares al lector (de ahí que los ratones, los conejos y los gatitos sean en la literatura infantil más populares que los tigres y otros carnívoros agresivos). (Nikolajeva, 2014, p. 30)

En suma, es posible hablar de que los niños se apropian de los cuentos del ciclo del conejo y el coyote, a partir de la representación simbólica que los infantes encuentran en el personaje burlador, ese rebelde que desafía el orden establecido y a la figura de poder. Por la cualidad del animismo, el personaje del conejo cumple con la necesidad de identificación del menor, su aspecto es tierno y delicado, pero su astucia —y en algunas versiones, su cinismo— excede el pequeño tamaño de su cuerpo. En cambio, aunque es más fuerte y su posición en la naturaleza lo coloca como el depredador, el personaje del coyote posee una inteligencia limitada, lo que lo vuelve constantemente vulnerable. Pero, además —y no menos importante—, la apropiación de estos relatos es posible gracias a que la dinámica del engaño se construye con humor. A diferencia de la mayoría de los cuentos maravillosos en los que, a pesar de las adversidades, el héroe puede gozar de un final feliz, los cuentos del ciclo del conejo y el coyote no presentan el triunfo del bien sobre el mal, pero ofrecen a los escuchas o a los lectores la satisfacción del deseo de justicia y de una risa cómplice.

---

<sup>59</sup> Con la expresión “lectores inexpertos”, Nikolajeva se refiere a los lectores que atribuyen cierta “realidad” a los personajes; esto es, que todavía no han alcanzado las habilidades necesarias para “apreciar una historia que contenga personajes poco atractivos, desagradables, moralmente depravados, malvados y criminales”, como haría un lector sofisticado (Nikolajeva, 2014, pp. 29-30).

## CONCLUSIONES

La crítica literaria ha reconocido que el ciclo de relatos del conejo y el coyote forma parte de la cuentística de tradición oral de prácticamente todos los pueblos indígenas que habitan el territorio nacional, y que suele posicionarse como uno de los temas más frecuentes; sin embargo, no se ha explorado por qué su presencia es tan abundante también entre publicaciones dirigidas a la infancia.

Por ello, esta investigación se propuso demostrar que existe un fenómeno de apropiación del cuento tradicional del conejo y el coyote en la literatura infantil mexicana, gracias a que su argumento se sostiene en el personaje burlador (el *trickster*). Afirmo que la amplia aceptación de este relato entre los lectores infantiles es resultado de la representación simbólica del triunfo del débil sobre el fuerte, donde la astucia se superpone a la fuerza. Al igual que los indígenas, los niños son un sector de la población en perpetuo estado de tutelaje, ausente de autonomía y constantemente minimizado por las figuras de autoridad. Muchos ejemplos de la literatura infantil dan cuenta de la necesidad de revertir ese dominio del adulto sobre el niño, y este cuento tradicional ofrece a los pequeños lectores un asidero con el cual no sólo pueden sentirse identificados, sino comprendidos en su necesidad de burlar la imposición de la jerarquía.

La literatura de tradición oral es un campo poco estudiado en comparación con el de la escrita. Lo mismo sucede con la literatura infantil, que suele recibir menor atención académica que aquella dirigida a los adultos. Pero la omisión es mayor aún cuando hablamos de literatura infantil de tradición oral (especialmente en narrativa). Por eso la importancia de abordar temas como el propuesto en esta investigación, porque los caminos transitados por las diferentes versiones del cuento del conejo y el coyote son ideales para definir los mecanismos mediante los cuales una narración de origen oral es adaptada como un texto de literatura infantil.

Para llevar a buen puerto esta investigación, resultó imprescindible establecer primero qué es la literatura infantil, cómo se ha relacionado con la cuentística tradicional y cuál es la pertinencia de acercar esos relatos a la infancia. Así, en el primer capítulo se aclaró que la literatura infantil comprende tanto las obras literarias que los autores escriben expresamente para los niños, como aquellas que —sin estar destinadas a ellos—

los menores se apropian por satisfacer sus gustos e intereses. Ciertos cuentos tradicionales, especialmente los maravillosos, forman parte de ese caudal literario que los pequeños reclamaron para sí. La apropiación de esos cuentos no resulta un hecho sorprendente, pues, antes de que se configurara la noción de infancia, cuando las costumbres, creencias, ritos, organización política e historia de una comunidad determinada se transmitían de generación en generación por medio de narraciones orales, esos relatos se dirigían a los miembros de la comunidad entera, incluso los niños eran depositarios, y luego transmisores, de la narrativa tradicional de sus pueblos. Esta condición se extendió todavía durante la Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, conforme las sociedades rurales fueron cediendo el paso a las urbanas, las condiciones de vida se modificaron. Poco a poco la niñez fue percibida como una etapa del desarrollo humano muy distinta de la edad adulta: los hijos ya no participaban del trabajo de campo y, en cambio, surgió la necesidad de proporcionarles una educación escolar adecuada a sus necesidades. Es entonces que la idea de infancia comienza a cobrar forma.

El surgimiento de la educación escolarizada propició la edición de obras didácticas destinadas exclusivamente a los niños; pero también, los menores demostraron especial interés por las recopilaciones europeas de cuentos de tradición oral, posicionándose como lectores inesperados. Por ejemplo, Charles Perrault plasmó por escrito algunos cuentos tradicionales para entretener a las clases aristócratas; esas historias ganaron gran popularidad y difusión entre la infancia, de tal forma que “Caperucita Roja”, “El Gato con Botas” o “Cenicienta” son reconocidos ahora como cuentos infantiles. Algo similar ocurrió con los hermanos Grimm, filólogos que, en pleno auge del Romanticismo, recopilaron cuentos tradicionales de los pueblos germánicos por considerarlos un instrumento de recuperación del pasado (de sus mitologías, creencias, instituciones). Aunque no era la intención original, esas narraciones tuvieron muy buena acogida entre la población infantil, de manera que los Grimm enriquecieron literariamente las versiones y suavizaron los motivos escabrosos, a tal punto que hoy conocemos su obra como *Cuentos de infancia y del hogar*. Aunque Hans Christian Andersen recopiló relatos de las tradiciones danesa y orientales se destaca por inspirarse en la tradición para escribir narraciones originales, dedicadas ahora sí intencionalmente a

la infancia. “El patito feo” o “El soldadito de plomo”, entre otros cuentos suyos, son considerados auténticos clásicos de la literatura infantil.

Pero una vez consolidada la idea de infancia, los cuentos tradicionales fueron acusados de ser historias fantasiosas y mentirosas, alejadas de lo real y lo sensato, y de abordar temas “inapropiados” para la infancia: violencia, sexualidad y muerte. Se abogó, entonces, por “pulir” esas historias con el fin de eliminar todo aspecto que no fuera aceptable para una infancia sobreprotegida. Sin embargo, en 1975, el psicoanalista Bruno Bettelheim defendió la importancia de los cuentos tradicionales para la formación psíquica de la infancia con su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, donde señaló que este tipo de relatos no sólo son valiosos por sus cualidades literarias, sino también por su poder terapéutico: a través de símbolos, los cuentos reflejan conflictos universales de los seres humanos, en los que el niño puede encontrar un reconocimiento emocional que lo ayude a entender sus dificultades y a superar sus ansiedades; además de que estimulan el desarrollo de su propia imaginación e intelecto.

Hoy, no me cabe duda, muchos cuentos tradicionales se han conservado gracias a las ediciones dirigidas a la infancia. Esto es, la literatura infantil se ha constituido de alguna forma como una de las vías más sólidas de transmisión de la literatura tradicional. Y, a su vez, los relatos tradicionales siguen engrosando la oferta editorial infantil, como en el caso del cuento del conejo y el coyote.

Una vez establecida en esta investigación la idoneidad de los cuentos tradicionales como obras dirigidas a la infancia, surgió la necesidad de ahondar en la naturaleza de esas creaciones; por ello, el segundo capítulo se enfocó, primeramente, en establecer la diferencia entre oralidad y escritura. Walter Ong dice que, antes del surgimiento de la escritura, las comunidades conservaban la identidad de su pueblo a través de la memoria; como la palabra era inaprensible, la memoria se valía de ciertos recursos mnemotécnicos para dar estructura a su discurso y así poder retener o recobrar el pensamiento. Los cuentos tradicionales son narraciones que se sostienen en el uso de repeticiones, estructuras formularias o marcos temáticos porque su medio de transmisión es oral. La escritura, en cambio, reformó el pensamiento al trasladar el habla del mundo oral y auditivo al visual, y ya con la consolidación de la imprenta, la literatura pasó de ser un

acto comunitario a una actividad personal y privada, incluso reservada sólo aquellos que sabían leer.

A esa literatura colectiva que se construyó en un entorno de oralidad se le denomina en esta investigación como literatura tradicional, pues este concepto refleja dos aspectos fundamentales: la conservación y la variación. Es conservadora porque a través de ella una comunidad puede preservar su identidad y transmitir sus costumbres y valores de una generación a otra; pero también, al no estar fijada por la escritura, es una obra abierta que admite modificaciones para adaptarse a los cambios sociales o culturales que enfrenta la comunidad, por ello su otra cualidad es la variación.

Esta investigación se centra en el cuento del conejo y el coyote, por lo que se ahondó en las características de los cuentos tradicionales. Según Rey Briones (2008), éstos se distinguen por ser de creación anónima y transmisión colectiva; su naturaleza conservadora explica que sus argumentos sean reiterativos, su desarrollo, similar y su final, predecible. Sus personajes siguen esquemas fijos y se subordinan a su función, se agrupan en categorías antagónicas y persiguen móviles primarios. Su lenguaje es impersonal, sencillo y eficiente, los hechos se narran en tercera persona por un narrador omnisciente y, además, el tiempo y el espacio son indeterminados.

Sobre el origen de los cuentos tradicionales, encontré que teorías como la antropológica o la psicologista resultan oportunas para explicar la persistencia o relevancia de los cuentos del conejo y el coyote, pues la primera afirma que los cuentos conservan huellas de costumbres, ritos y creencias, por lo que pueblos distantes, sin relación entre sí, pueden generar relatos similares si sus civilizaciones son semejantes, mientras que la segunda supone que la humanidad posee mecanismos innatos de la mente para generar narraciones de carácter simbólico como una representación de sus conflictos internos (Rey Briones, 2007).

En cuanto a la clasificación de los cuentos tradicionales mexicanos, recurrí a la propuesta de Aurelio González (2016), quien establece seis categorías: de animales, maravillosos, disparatados, de costumbres, humorísticos y religiosos. Los relatos del ciclo del conejo y el coyote son cuentos de animales, y, de acuerdo con Montemayor (1999), se distinguen porque en ellos se enfrentan la astucia y la torpeza. En particular los cuentos del conejo y el coyote retratan al animal pequeño que, a pesar de la desventaja de su

tamaño y gracias a su astucia, logra librarse de su depredador, un animal más grande pero ingenuo; en otras palabras, están contruidos en torno a la figura del *trickster* o burlador.

Según Manzanilla (2016), el *trickster* aparece en todas las literaturas del mundo, se trata de un personaje que no sólo hace trucos, bromas o ardides, sino que es un alterador del orden, cuyo signo es la libertad. Muchos relatos basados en la función del *burlador* se han destinado a la infancia en forma de cuentos o fábulas. Manzanilla encuentra similitudes entre este personaje y los niños en el hecho de que ambos están a medio camino de convertirse en seres racionales; pero, como ya lo he dicho, para mí la vinculación del niño con el *trickster* recae más bien en la necesidad de revertir la desigualdad que impone la figura dominante: si en los relatos del ciclo ese dominio es ejercido por el coyote, en la identificación simbólica la figura dominante es el adulto.

El tercer capítulo está enfocado concretamente en el ciclo del conejo y el coyote. Estos cuentos han sido recopilados en numerosas lenguas indígenas y por eso se les ha considerado como autóctonos de las comunidades que los preservan y los transmiten. Sin embargo, se ha dicho que se trata de relatos que se generaron en Asia o en África, de donde se trasladarían a Europa y después llegarían a América durante la Conquista y la Colonización. Independientemente del lugar donde hayan surgido, lo importante es que, al llegar a nuestro territorio, diversos pueblos indígenas los adoptaron como propios al resignificarlos y adaptarlos, pues eran asimilables a sus propios sistemas de valores (González, 2016).

El ciclo de cuentos del conejo y el coyote se conforma de diversos episodios que pueden narrarse de manera independiente o encadenados uno tras otro. Cada episodio corresponde a uno de los distintos engaños con que el conejo evita ser comido por el coyote. Los engaños son muchos, pero siempre responden a un esquema fijo: el coyote amenaza al conejo con devorarlo, éste le miente para poder escapar, coyote se da cuenta de que fue burlado y va en busca del conejo para amenazarlo de muerte nuevamente; a veces el coyote muere a causa de una de las bromas del conejo o éste queda fuera de su alcance al escapar a la Luna.

De manera independiente, además de astuto y taimado, el conejo es retratado en otras narraciones tradicionales como un animal de mal agüero, desobediente, inconforme y cruel; su presencia es especialmente notoria en relatos que explican el origen de su

silueta en la Luna. El coyote, por su parte, es representado en un espectro más amplio de atributos, que van de la torpeza a lo diabólico; en el mundo indígena se le ubica en contextos religiosos y militares, pero con la Conquista heredó las cargas simbólicas del lobo, como el terror, el peligro y la sexualidad, y de la zorra, la astucia (aunque en los cuentos del ciclo ese papel sea asumido por el conejo). Conviene recordar que antes de que las tradiciones literarias indígenas se mezclaran con las extranjeras, las distintas culturas autóctonas ya poseían sus propios relatos personificados por animales, esto facilitó, por ejemplo, la asimilación y fusión con las fábulas occidentales.

Asimismo, en este capítulo reflexioné sobre el proceso de fijar con la escritura un relato cuyo origen es oral. Ello implica suprimir redundancias que funcionan en la enunciación oral o añadir aspectos que ayudan a mantener la verosimilitud en el relato escrito. Ese proceso de adecuación es denominado por Morábito (2014) como un trabajo de “traducción”. En el caso de textos reelaborados para un público infantil, recurrí a las ideas de Jaime García Padrino (1993), quien señala que la versión infantil de un cuento tradicional exige fidelidad tanto al tema y a los elementos del relato original como a las expectativas de los destinatarios infantiles (sus gustos y su manera de concebir la realidad), además de que las adaptaciones deben fomentar su formación estética y literaria. La adaptación ha de atravesar por un proceso de contextualización, que consiste, entre otras cosas, en añadir motivos libres, desarrollar descripciones sin alterar el motivo esencial del cuento y generar marcos o escenarios a la historia. Pero también se da el caso de adaptaciones más cercanas a una recreación, donde se añade un nuevo valor o función al relato, se permutan los papeles de los personajes centrales, se agregan implícita o explícitamente sentidos ajenos al cuento o se cambia el desenlace; en estos casos —a decir de García Padrino— se quebranta la fidelidad del cuento original.

Para observar estos procesos de adaptación en los cuentos del conejo y el coyote, analicé ediciones a cargo del Estado y de autores independientes. En el primer caso, revisé los libros de texto gratuitos de la SEP en las asignaturas de español y lecturas disponibles en el Catálogo histórico en línea (de 1960 a 2021) y establecí cuatro categorías distintas: los que pertenecen al ciclo del conejo y el coyote propiamente, aquellos donde el conejo funge como *trickster*, aquellos del conejo en la Luna como figura mítica, y éstos donde el coyote es el burlador. Del análisis de estas categorías

concluyo que, en la mayoría de los casos, la adaptación de los cuentos tradicionales como narraciones dirigidas a la infancia contempla, por un lado, conservar algunas características propias de la tradición oral: ubicar las narraciones en un tiempo y un espacio indeterminados, mantener el uso de la voz en tercera persona con un narrador omnisciente, desarrollar la trama linealmente, usar construcciones sintácticas sencillas, apoyarse en construcciones formularias y aderezar las versiones con un lenguaje coloquial, entre otros recursos más. Por otro lado, también se utilizan recursos que permiten “infantilizar” el cuento, como el uso de diminutivos, fórmulas de apertura y cierre típicas de los cuentos infantiles (“había una vez” o “aquí se acabó el cuento del conejo y el coyote”) o hacer interpelaciones directas al pequeño lector. Asimismo, el acompañamiento de las ilustraciones complementa muchas veces una adaptación exitosa para la infancia, aunque no siempre haya una adecuada correspondencia entre el texto y la imagen. Observé que algunas versiones (las menos) recrean las narraciones con un estilo más propio del lenguaje escrito, por ejemplo, con el uso abundante de oraciones circunstanciales que encuadran el momento del relato, descripciones, estructuras dialogadas o de un lenguaje más poético (al utilizar metáforas o rimas).

El análisis de todos esos relatos me permite concluir que los niños de numerosas generaciones que se han formado con los libros de instrucción pública han podido familiarizarse de diversas formas con el ciclo de cuentos del conejo y el coyote, ya sea a través de los episodios propios del ciclo, de los relatos en que estos personajes se caracterizan de manera individual o en la personificación de la figura del *trickster*.

Otra propuesta editorial del Estado es la de los libros infantiles del Conafe, muchos de los cuales están orientados a regionalizar la narrativa de tradición oral. En este caso revisé el libro *Los cuentos del Conejo* (2020), cuyos relatos se recopilaron en Veracruz. Aunque en su mayoría se desempeñe como *trickster*, el conejo se muestra también como un personaje vulnerable y engañado por la divinidad. El coyote, en cambio, se presenta a partir de una sola cualidad: su deseo de venganza. En diferentes cuentos se narran los episodios conocidos del muñeco de cera, el de los zapotes duros, el de la piedra que sostiene el mundo, el del panal de avispas y el del queso en la laguna; pero hay relatos en los que intervienen otros animales como auxiliares. En cuanto a los recursos literarios, se da preferencia a las estructuras dialogadas y se evitan las estructuras

formularias y frases cortas. Las ilustraciones homogéneas también consolidan la adaptación infantil de los relatos, su estilo se basa en trazos geométricos en blanco y negro que recuerdan la iconografía prehispánica, con lo cual es probable que se trate de evocar el vínculo con la tradición oral indígena. El trabajo de adaptación también es notorio en el cuidado editorial, pues en la introducción del libro se procura explicar a los pequeños lectores que los cuentos del conejo astuto forman parte de una literatura de tradición oral que surge en todas las regiones del país, pero, además, se les invita directamente a conocer y disfrutar las historias que se ofrecen especialmente para ellos.

El segundo libro del Conafe que analicé fue *Conejo y Coyote* (2013), una obra en la que se recopilan cuentos narrados e ilustrados por niños de diversas comunidades indígenas del país. Esta obra es importante porque me permitió tener un acercamiento directo al fenómeno de apropiación de los cuentos del conejo y el coyote por parte de los infantes. En este caso, el análisis se enfocó en observar qué recursos literarios o estilísticos usan los niños en sus adaptaciones, por ejemplo, la elección del vocabulario, el tipo de construcciones sintácticas, el uso de estructuras formularias o la configuración de los personajes. No todos los cuentos de este libro reflejan la oposición entre el conejo y el coyote, pues éstos a veces interactúan con otros animales, pero lo que se manifiesta con bastante constancia son los relatos en los que se muestra la revancha del débil sobre el fuerte. Descubrí que en episodios como el del muñeco de cera, los niños utilizan construcciones reiterativas para enfatizar con humor cómo el conejo se va quedando pegado de cada una de sus extremidades. En otras ocasiones, recurren al uso de fórmulas de apertura y cierre: “Había una vez” y “Allí termina el cuento”. Igual que en versiones escritas por adultos, los niños también hacen uso de diálogos, diminutivos y estructuras formularias que enfatizan la amenaza y el engaño; sin embargo, no suelen utilizar recursos literarios elaborados como metáforas o símiles.

Casi todas las publicaciones a cargo del Estado —cuando no son firmadas por un autor— intentan conservar los recursos de una enunciación oral; por eso, en muchas narraciones en que la contextualización como obras infantiles no es muy trabajada, el proceso de adaptación se apoya en el uso de ilustraciones. Puedo afirmar, entonces, que estas iniciativas del Estado pretenden acercar a los niños a la narrativa de tradición oral

del país con la intención de dar a conocer y conservar el legado cultural de las comunidades indígenas, integrando así una identidad nacional.

Para contrastar estas adaptaciones estatales, analicé las propuestas de tres autores independientes: Pascuala Corona, Felipe Garrido y Judy Goldman. Curiosamente los tres escritores tuvieron una infancia rodeada de libros y de gente cercana que les narraba o leía cuentos de viva voz. La hipótesis original es que las obras de autor contextualizarían los relatos con mayor apego a las exigencias de la lengua escrita.

El caso de Corona es significativo porque ella fue una de las primeras plumas de nuestro país que recurrió a los relatos de tradición oral para ofrecerlos a las infancias. Ella misma se asumía como una recopiladora de la tradición, pues se dedicó a reunir historias con que las nanas, madres y abuelas solían entretener a los niños. En el cuento “El conejo tramposo” (2004), la autora construye el personaje con humor al caracterizarlo como un burlador que raya en el cinismo. Pero la versión de Corona se distingue, sobre todo, porque el uso de regionalismos y de diversos registros lingüísticos dota a su relato de un sabor provinciano que evoca con acierto el contexto natural de una narración oral.

Felipe Garrido dedica una obra completa a la figura del coyote; esto es importante porque, por lo general, casi todos los relatos que se han analizado en esta investigación ponen el énfasis en el conejo, en su habilidad como burlador, en su cinismo y en la gracia de sus engaños, y, como se ha visto, el coyote suele caracterizarse a partir de su deseo primario de alimento y de su ingenuidad. Al estar dedicado completamente al coyote, el libro *El coyote tonto* (2019a) explora otras cualidades que no habíamos visto antes, por ejemplo, se le muestra como un personaje muy humanizado que se enamora de unas hermosas muchachas, quienes ascienden al cielo y se convierten en estrellas. Hay relatos que explican por qué hay tantos coyotes en el mundo o que dan razón de su apariencia chamuscada y de por qué aúllan en la noche a la Luna y las estrellas. En lo que concierne al proceso de adaptación para las infancias, el autor recurre estilísticamente a reiteraciones o duplicaciones de palabras (muy del gusto de una enunciación oral) o hace uso de estructuras formularias cuando el coyote lanza su amenaza y cuando el conejo presenta una excusa, entre otras estrategias más. Pero, a mi parecer, el mayor acierto de esta adaptación es la de incorporar una carta dirigida a los pequeños lectores, en la que el autor hace explícito el origen ancestral y anónimo de estos cuentos que forman parte de la

literatura tradicional de diversas etnias en nuestro país, y, más importante, hace saber a los niños que, al leer y conocer esas historias, pueden contribuir a conservarlas y transmitir las oralmente o por escrito.

En el caso de Judy Goldman fue posible conocer en sus propias palabras cómo lleva a cabo el proceso de recreación de un relato tradicional a una versión infantil. A diferencia de Pascuala Corona, quien recopilaba historias directamente de las mujeres transmisoras de la literatura tradicional de sus pueblos, Goldman realiza una investigación: primero, busca narraciones en fuentes impresas de bibliotecas o librerías regionales, después, documenta que haya más versiones del mismo relato para confirmar el origen tradicional y determinar semejanzas y diferencias. Para el proceso de recreación, Goldman señala que busca hacer atractivos y congruentes sus relatos de principio a fin, por lo que recurre a descripciones y diálogos, además de añadir toques de humor. Todas esas características se observaron en el cuento “¡A comer!” (2015). Se trata de una narración que recrea un solo engaño o episodio, que, además, no suele formar parte del ciclo; no obstante, la autora tiene el acierto de sugerir sutilmente que ya en otras ocasiones el coyote ha sido engañado por el conejo, dando por hecho que el lector conoce ya esa larga cadena de travesuras. Este trabajo de adaptación resultó eficaz para ejemplificar cómo un relato de tradición oral puede ser renovado al pasar por la reelaboración escrita de un autor, pues el cierre del cuento proporciona un final que no se encuentra en ninguna otra versión. Aquí, en lugar de perseguir eternamente al conejo o de morir en el intento, el coyote aprende que nunca podrá atraparlo y renuncia a su deseo de comerlo.

Puedo confirmar, entonces, que las versiones de autor muestran un trabajo estilístico más elaborado (descripciones abundantes y caracterización de personajes más complejos, por ejemplo) y que enfatizan el humor y hasta renuevan algunos detalles que, lejos de ser una traición, comprueban que una de las cualidades intrínsecas de la literatura tradicional es la variación, y que ésta se manifiesta incluso (o especialmente) en las versiones infantiles.

Por último, en el tercer capítulo establecí los aspectos que me permiten afirmar que existe una apropiación de los cuentos del ciclo del conejo y el coyote por parte de la infancia. Como demostré en el primer capítulo, las relaciones entre adultos y niños son

complejas y cambian según los diversos contextos históricos y las maneras en que se ha interpretado la infancia a lo largo del tiempo. De tal forma que, dependiendo la época, los adultos determinan qué sí y qué no es apropiado para ellos. Inclusive en ámbitos como la literatura, las creaciones de índole pedagógica se han impuesto con mucha mayor frecuencia, pero es notable que obras de tendencia antipedagógica —donde los niños son quienes dan lecciones a los adultos— se vuelvan muy populares entre lectores infantiles y juveniles.

Estudiosos como Graciela Montes o Bettelheim han encontrado que ogros y gigantes son personajes que para el niño representan la figura del adulto (quien juega alternativamente el papel de cuidador o violentador). Asimismo, Nikolajeva afirma que los niños se identifican con los personajes débiles, especialmente los animales pequeños (como el conejo). Aseveración de la cual deduzco que los personajes grandes (como los animales depredadores) llegan a ser, por oposición, personificaciones de los adultos. Según Bettelheim, los cuentos basados en los juegos de astucia les permiten a los niños creer que pueden superar a los adultos y confiar en que aun los seres más humildes son capaces de triunfar en la vida.

En efecto, si bien los cuentos del ciclo del conejo y el coyote no surgieron como una parodia de la literatura de didactismo, su origen es tan remoto y su simbolismo tan universal que pueden ser interpretados como una resistencia al poder y como la transgresión del orden establecido, pues el personaje del *trickster* permite comprender que la astucia es mejor fortaleza que la fuerza física. Así, no resulta extraño que los niños descubran en ellos una representación de sus propias circunstancias de desigualdad y de dominio y que encuentren también la satisfacción de su deseo de justicia.

Si los cuentos del conejo y el coyote continúan vigentes en el imaginario colectivo, es en gran medida gracias a las versiones que el Estado y diversos escritores han recreado como literatura para las infancias. Los niños se han vuelto los nuevos depositarios de la tradición en un entorno en que la oralidad va cediendo el paso a las versiones escritas y a las plataformas digitales. Las distintas versiones del cuento han dejado de ser coto privado de las comunidades que las conservan, y ya tampoco su difusión se limita al campo de lo literario, el ciclo también se hace presente en la plástica, la música, el cine y otras artes. Y esto sucede porque lo relatado en el cuento, a pesar de haber sido

formulado hace siglos —probablemente milenios— sigue siendo representativo de las aspiraciones y los conflictos humanos.

Aun cuando el estudio de la literatura infantil captura cada vez más el interés de las nuevas generaciones, la atención que recibe la narrativa de tradición oral dirigida a la infancia parece sufrir en nuestro país un descuido injustificado. Confío en que esta investigación contribuya a abrir camino a indagaciones posteriores. Propongo, por ejemplo, evaluar mediante un trabajo de campo las impresiones e interpretaciones que los cuentos del ciclo generan en los niños de diversas edades. Los libros de instrucción pública de la SEP son una fuente poco explorada en los estudios literarios, así que su aportación en la conservación y difusión de la literatura tradicional es todo un terreno por explorar. De igual manera, el tema de las adaptaciones infantiles de la literatura tradicional requiere de análisis exhaustivos que podrían contemplar otro tipo de narraciones, como los mitos, las fábulas o las leyendas. Como pudo verse, esta investigación no se limitó al campo de la literatura, el análisis requirió del apoyo de otras disciplinas, como la historia, la antropología o la psicología; por ello, finalmente, invito a abordar el estudio de la literatura tradicional desde una perspectiva interdisciplinaria.

## ANEXO

### Ilustraciones de los libros de texto gratuitos de la SEP



Figura 1: Ilustración de “Conejo y Venado”, *Mi libro de segundo año* (1960), p. 184.

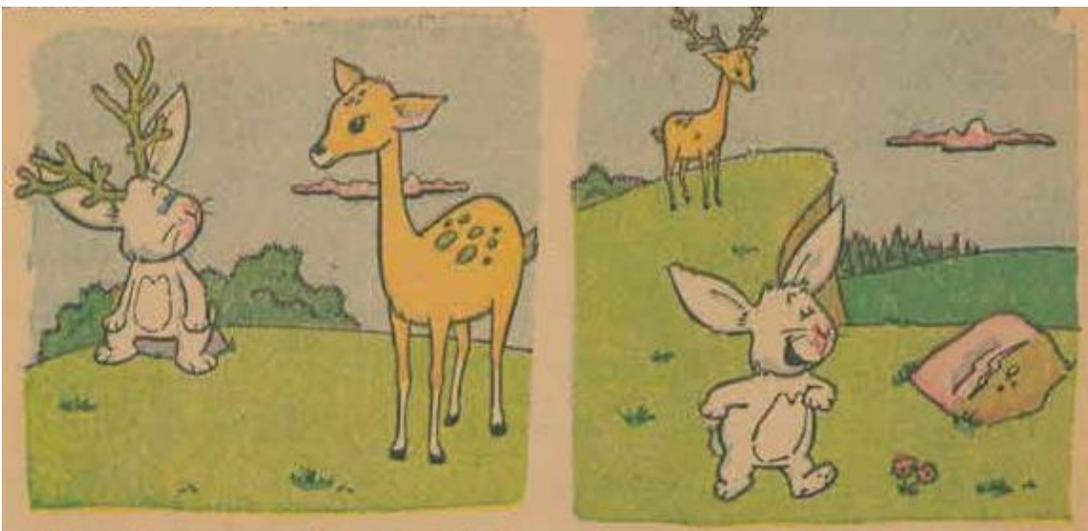


Figura 2: Ilustración de “Conejo y Venado”, *Mi libro de segundo año* (1960), p. 186.



Figura 3: Ilustración de “El maíz de tío Conejo”, *Español. Tercer grado. Lecturas* (1982), p. 59.

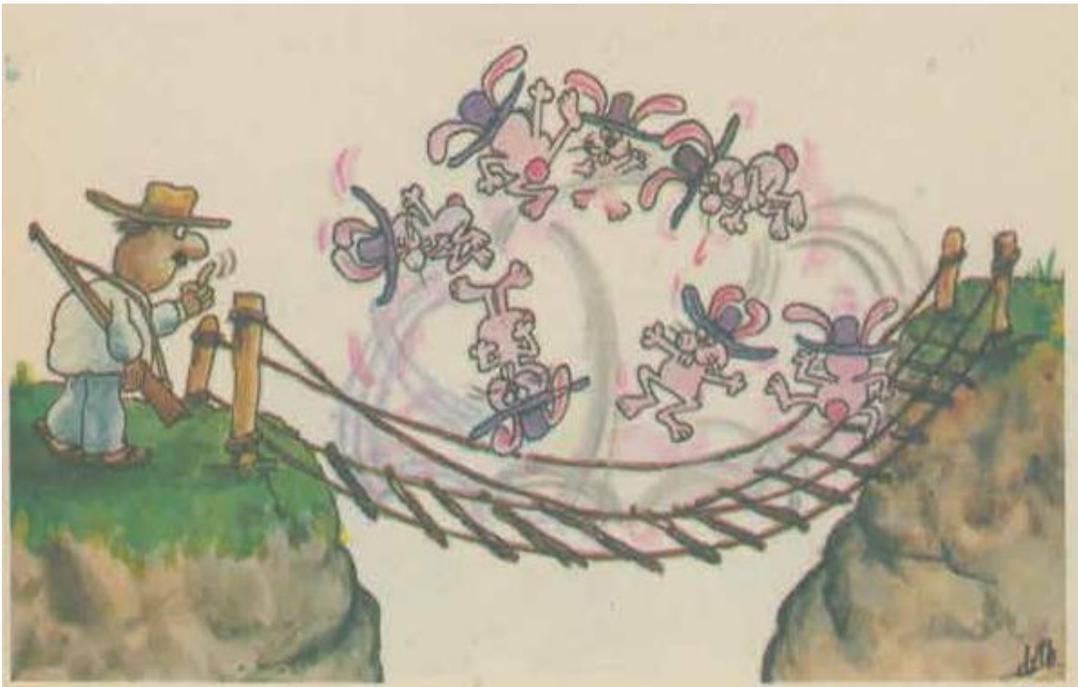


Figura 4: Ilustración de “El maíz de tío Conejo”, *Español. Tercer grado. Lecturas* (1982), p. 60.



Figura 5: Ilustración de “El engaño de la milpa”, *Español. Libro de lectura. Cuarto grado* (2017), p. 48.



Figura 6: Ilustración de “El engaño de la milpa”, *Español. Libro de lectura. Cuarto grado* (2017), pp. 50-51.



Figura 7: Ilustración de “La leyenda del Sol y la Luna”, *Mi libro de segundo. Parte 2* (1984/1988), p. 539.



Figura 8: Ilustración de “El tlacuache y el coyote”, *Español. Cuarto grado. Lecturas* (1972a), p. 80.

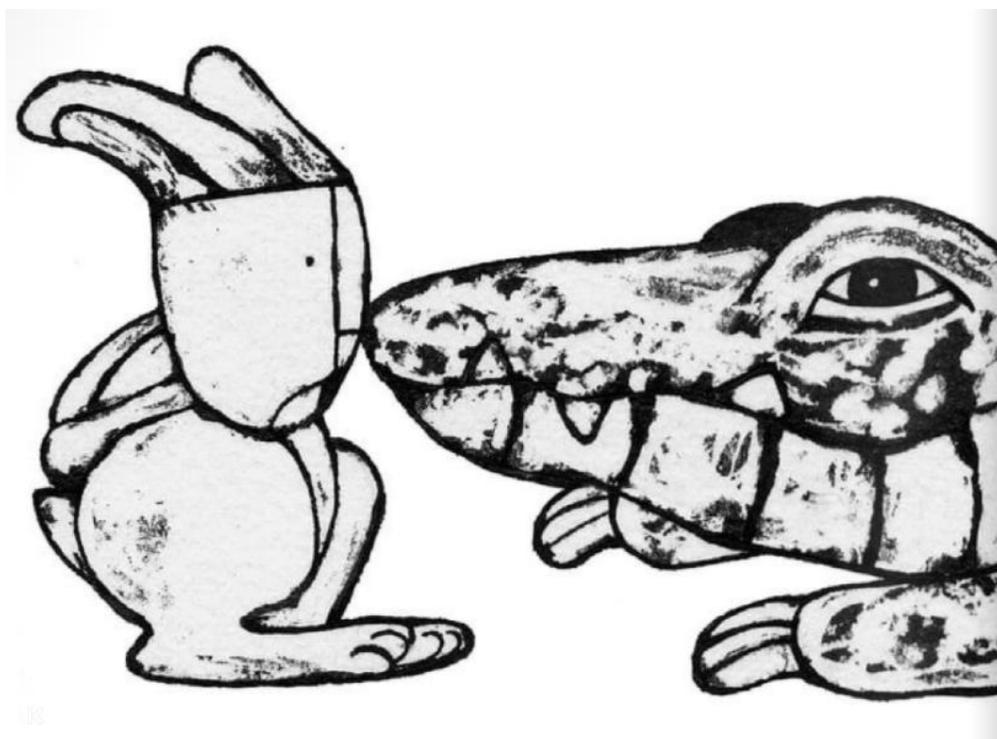


Figura 9: Ilustración de M. Eugenia Jara Oseguera, *Los cuentos del conejo*, 2020, p. 2.

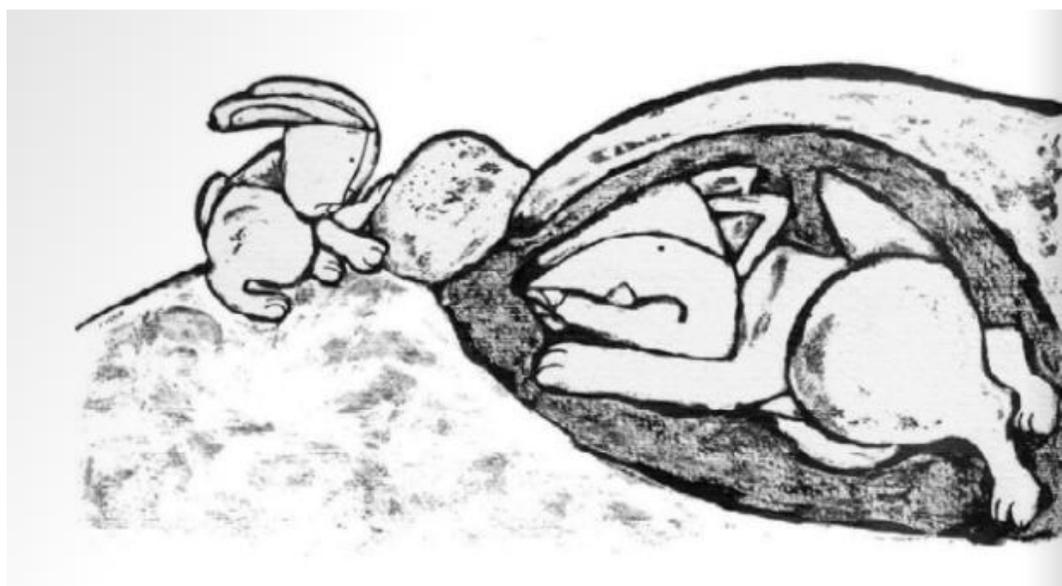


Figura 10: Ilustración de M. Eugenia Jara Oseguera, *Los cuentos del conejo*, 2020, p. 36.

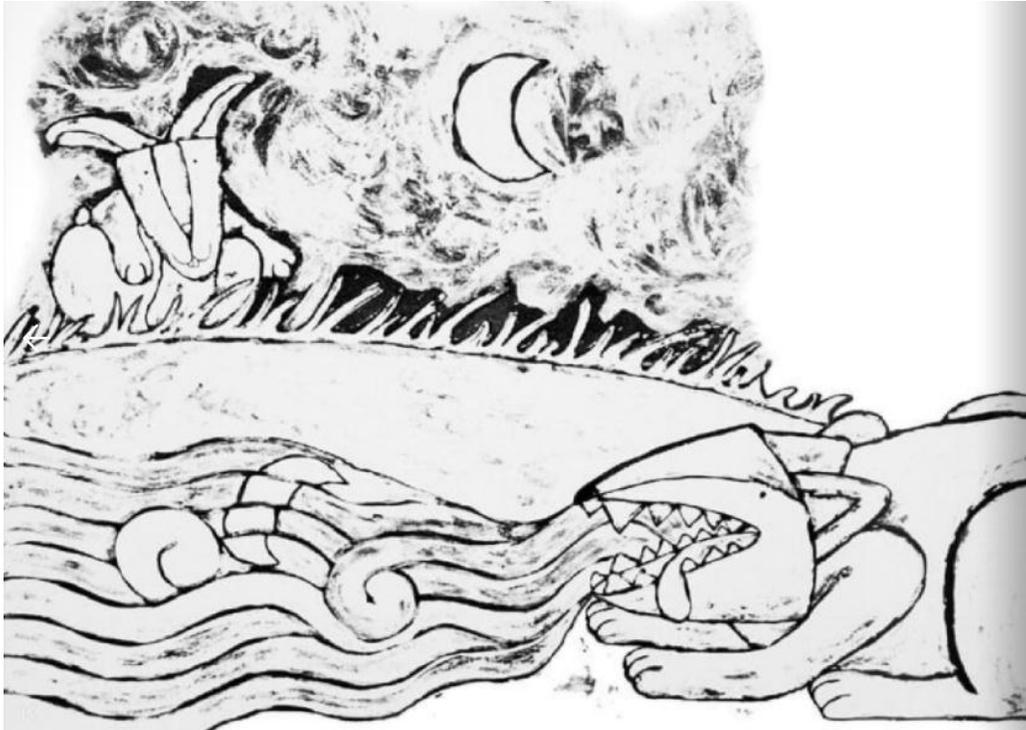


Figura 11: Ilustración de M. Eugenia Jara Oseguera, *Los cuentos del conejo*, 2020, p. 42.

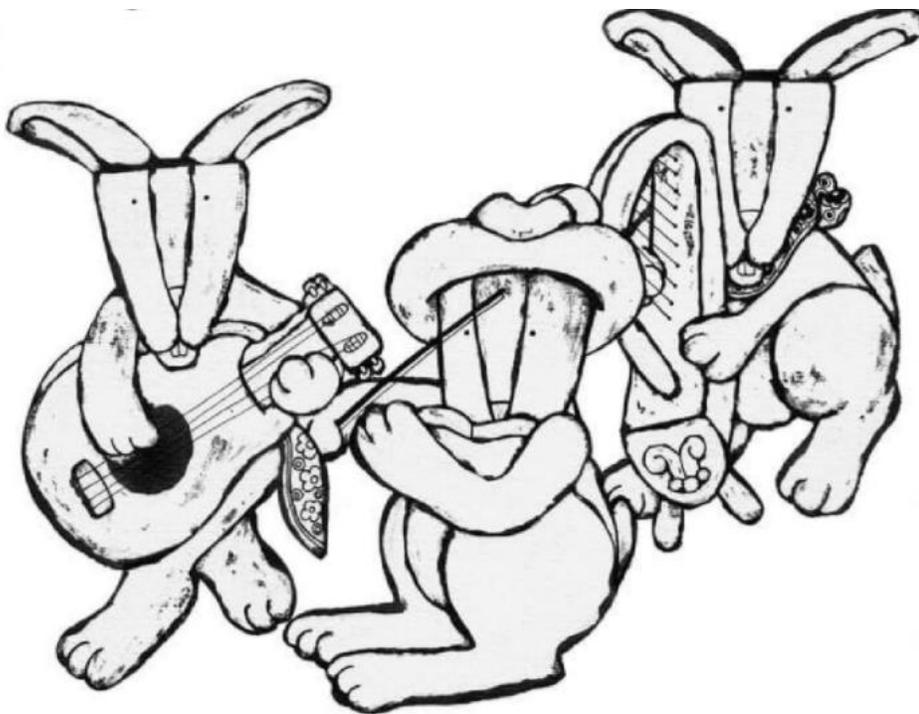


Figura 12: Ilustración de M. Eugenia Jara Oseguera, *Los cuentos del conejo*, 2020, p. 45.

## REFERENCIAS

- Así cantan y juegan en el Mayab* (2000). (8a reimpresión) [versión digital]. México: Conafe. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=mayab>
- Badillo, Gabriela (directora) (2013). Cómo llegó el conejo a la luna [video en línea]. En *Sesenta y ocho voces. Sesenta y ocho corazones*. México: Hola Combo. <https://68voces.mx/como-llego-el-conejo-a-la-luna>
- Beristáin, Helena (2001). *Diccionario de retórica y poética* (8a ed./3a reimpresión). México: Porrúa.
- Bettelheim, Bruno (2017). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Crítica.
- Cerrillo, Pedro C. (2011). Memoria, oralidad y escritura. Sobre literatura oral y literatura escrita. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-oralidad-y-escritura-sobre-literatura-oral-y-literatura-escrita/>
- \_\_\_\_\_ (2016). ¿Qué fue de la literatura popular? En *El lector literario* (pp. 153-171). México: Fondo de Cultura Económica.
- Colasanti, Marina (2020). Tres veces traicionados, los cuentos de hadas conservan su poder. *Linternas y bosques*. <https://linternasybosques.wordpress.com/2020/08/20/tres-veces-traicionados-los-cuentos-de-hadas-conservan-su-poder-por-marina-colasanti/>
- Colomer, Teresa (2010). Los libros clásicos como herencia. En *Introducción a la literatura infantil y juvenil* (2ª ed.; pp. 97-141). Madrid: Síntesis.
- Conejo y Coyote* (2013) [versión digital]. México: Conafe. [https://backend.aprende.sep.gob.mx/media/uploads/proedit/resources/conejo\\_y\\_coyote\\_d923e006.pdf](https://backend.aprende.sep.gob.mx/media/uploads/proedit/resources/conejo_y_coyote_d923e006.pdf)

- Corona, Pascuala [María Teresa Castelló Yturbide] (2004). El conejo tramposo. En *Baulito de cuentos contados por Pascuala Corona* (pp. 57-65). México: Secretaría de Educación Pública y Norma.
- Cruz, Gloria de, y Víctor de la Cruz (adapt.) (1998). *Cuento del conejo y el coyote*. México: Conaculta.
- Dehesa, Juana Inés (2003). *La narrativa de Pascuala Corona* [Tesis de Licenciatura sin publicar]. México: Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ppt2002/0314840/Index.html>
- García Padrino, Jaime (1993). ¿Son infantiles los cuentos populares? En Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino (Coords.), *Literatura infantil de tradición popular* (pp. 97-110). Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.
- Garralón, Ana (2017). *Historia portátil de la literatura infantil*. México: Ediciones Panamericana y Secretaría de Cultura.
- Garrido, Felipe (2014). Leer es mejor que no leer. En Juan Domingo Argüelles (Ed.), *Historias de lecturas y lectores. Los caminos de los que sí leen* (pp. 142-169). México: Conaculta y Océano.
- \_\_\_\_\_ (2019a). *El coyote tonto* (2a ed./3a reimpresión). México: Santillana.
- \_\_\_\_\_ (2019b). Prólogo. En Charles Perrault, *Historias, o cuentos de otros tiempos, con moralejas* (pp. 7-15). México: Nostra.
- Goldin, Daniel (1999). Breve (y muy subjetiva) crónica de la verdadera conquista de la literatura mexicana por y para los niños. *Educación y biblioteca*, año 11 (102), pp. 48-53. [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115438/EB11\\_N102\\_P48-53.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115438/EB11_N102_P48-53.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- \_\_\_\_\_ (2001). La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia. *Lectura y vida. Revista*

*latinoamericana de lectura*, año 22 (2).  
[http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a22n2/22\\_02\\_Goldin.pdf](http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a22n2/22_02_Goldin.pdf)

Goldman, Judy (2015). ¡A comer! En *De astutos, tragones y mordelones* (pp. 64-77). México: Norma.

\_\_\_\_\_ (2019). De la narración a lo escrito. El caso de los cuentos de tradición oral. *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, año 4 (8), pp. 73-81.  
<https://lij.ibero.mx/index.php/lij/issue/view/10/Revista%20LIJ%20Ibero%208>

González Pérez, Aurelio (2011). La transmisión oral. Formas y límites. En Rodrigo Bazán *et al.* (coords.), *Oralidad y escritura. Trazas y trazos* (pp. 11-32). México: Ítaca y Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

\_\_\_\_\_ (2016). Cuentos tradicionales. En *México tradicional. Literatura y costumbres* (pp. 17-54). México: El Colegio de México.

\_\_\_\_\_ (2020). El cuento. En *Literatura y cultura tradicional de México* [Curso en línea]. MexicoX. [https://www.mexicox.gob.mx/courses/course-v1:COLMEX+LYCT21016X+2021\\_01/about](https://www.mexicox.gob.mx/courses/course-v1:COLMEX+LYCT21016X+2021_01/about)

Guerrero Guadarrama, Laura (2012). *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana.

Henestrosa, Andrés (2009). Dios castiga a castiga a Conejo. En *Los hombres que dispersó la danza* (pp. 111-116). México: Miguel Ángel Porrúa.

López Austin, Alfredo (2016). El conejo en la cara de la Luna. En *El conejo en la Luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana* (pp. 19-26). México: Era.

López Serrano, Claudia (2018). *El cuento popular en México. Andrés Henestrosa y Los hombres que dispersó la danza*. [Tesis de maestría sin publicar]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.  
<http://132.248.9.195/ptd2018/marzo/0772091/Index.html>

- Los cuentos del conejo* (2020) [versión digital]. México: Conafe.  
<http://docs.tripulantesdelalectura.com/books/twvr/#p=1>
- Manzanilla Sosa, Silvia A. (2016). La dimensión ética y estética de la figura del *trickster* en la literatura. *Valenciana*, año 9 (18), pp. 241-270.  
<http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/160/410>
- Montemayor, Carlos (1999). *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Graciela (2018). *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morábito, Fabio (2014). Introducción. En *Cuentos populares mexicanos* (pp. 7-25). México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muñoz Ledo, Norma (2010). La presencia histórica de los seres elementales en la literatura infantil: los *tzitzimines* en *La balada del niño reprobado* de Gilberto Rendón. En Laura Guerrero Guadarrama (coord.), *Nuevos rumbos en la crítica de la LIJ* (pp. 147-172). México: Universidad Iberoamericana.
- Nikolajeva, Maria (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. (Ignacio Padilla, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ong, Walter J. (2002). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Propp, Vladimir (1989). *Morfología del cuento* (3ª ed.). México: Colofón.
- Ramírez Castañeda, Elisa (2008). Conejo y Coyote. En Natalia Toledo, *Cuento del Conejo y el Coyote* (pp. 95-106). México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2014). Conejo y Coyote. En *Cuentos de animales, tramposos, flojos, compadres y otros pícaros* (pp. 21-58). México: Pluralia.

Ramón Torrijos, María del Mar (2005). Literatura infantil de tradición oral. Una aproximación desde sus géneros. *Garoz. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, núm. 5, pp. 187-207. <file:///C:/Users/clisp/Downloads/Dialnet-LiteraturaInfantilDeTradicionOral-2377553.pdf>

Rey Briones, Antonio del (2007). Introducción. En *El cuento tradicional. Antología* (pp. 7-118). Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2008). Introducción. En *El cuento literario. Antología*. (pp. 9-24). Madrid: Akal.

Rey Perico, Mario (2000). *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México: SM.

Rodríguez Almodóvar, Antonio (1993). Los arquetipos del cuento popular. En Pedro Cerrillo y Jaime García Padrino (coords), *Literatura infantil de tradición popular* (pp. 9-23). Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

\_\_\_\_\_ (2004). Los cuentos populares como texto infinito. En *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular* (pp. 25-41). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Rodríguez Valle, Nieves (2005). El coyote en la literatura de tradición oral. *Revista de Literaturas Populares*, año 5 (1), pp. 79-113.

\_\_\_\_\_ (2013). Cuentos del coyote: temas, variantes y funciones. En Aurelio González et al., *Variación regional en la narrativa tradicional de México* (pp. 73-82). México: El Colegio de México y El Colegio de San Luis.

\_\_\_\_\_ (2014). De lobos, zorros y... coyotes: Leyendas, cuentos y refranes de la literatura medieval que atravesaron el Atlántico. *Medievalia*, núm. 46, pp.84-92.

- Sahagún, Fray Bernardino de (2021). *Historia general de las cosas de la Nueva España I*. Barcelona: Red Ediciones. <https://es.scribd.com/read/405035789/Historia-general-de-las-cosas-de-la-Nueva-Espana-I#>
- Santiago Gómez, Arnulfo Uriel (2013). *La letra niña: raíces mesoamericana y colonial de la literatura para niños en México*. México: Conaculta y Amaquemecan.
- Scheffler, Lilian (1998). *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*. México: Ediciones Coyoacán.
- Secretaría de Educación Pública (1960). *Mi libro de segundo año*. México: Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1960P2ES004.htm#page/1>
- \_\_\_\_\_ (1972a). *Español. Cuarto grado. Lecturas*. México: Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1972P4ES081.htm?#page/1>
- \_\_\_\_\_ (1972b). *Español. Segundo grado*. México: Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1972P2ES066.htm?#page/1>
- \_\_\_\_\_ (1981). *Mi libro de segundo. Lecturas*. México: Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1982P2ES100.htm#page/1>
- \_\_\_\_\_ (1982). *Español. Tercer grado. Lecturas*. México: Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1982P3ES105.htm?#page/1>
- \_\_\_\_\_ (1984/1988). *Mi libro de segundo. Parte 2 (2a ed./4a reimpresión)*. México: Conaliteg <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1988P2CI112.htm#page/1>
- \_\_\_\_\_ (1994). *Español. Lecturas. Primer grado*. México: Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1993P1ES138.htm?#page/1>
- \_\_\_\_\_ (2011/2012). *Español. Cuarto grado (2a ed./2a reimpresión)*. México: Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H2011P4ES319.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2013). *Español. Segundo grado* (3a ed.), México: Conaliteg.  
<https://historico.conaliteg.gob.mx/H2011P2ES304.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2014/2016). *Español. Cuarto grado* (3a ed./3a reimpresión). México:  
Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H2014P4ESA.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2014/2017a). *Español. Libro de lectura. Primer grado* (1a ed./ 3a  
reimpresión) México: Conaliteg.  
<https://historico.conaliteg.gob.mx/H2014P1LEA.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2014/2017b) *Español. Libro de lectura. Tercer grado* (1a. ed. /3a  
reimpresión) México: Conaliteg.  
<https://historico.conaliteg.gob.mx/H2014P3LEA.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2017). *Español. Libro de lectura. Cuarto grado* (2a ed). México:  
Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H2014P4LEA.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2019). *Lengua materna. Español. Segundo grado* (2a ed.). México:  
Conaliteg. <https://historico.conaliteg.gob.mx/H2019P2ESA.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2020). *Lecturas. Tercer grado*. México: Conaliteg.  
<https://libros.conaliteg.gob.mx/2021/P3LEA.htm?#page/1>

\_\_\_\_\_ (2020/2021). *Lecturas. Cuarto grado* (1a ed./ 1a reimpresión).  
México: Conaliteg. <https://libros.conaliteg.gob.mx/2021/P4LEA.htm?#page/1>

Soriano, Marc (1975). La noción de lo popular. En *Los cuentos de Perrault. Erudiciones y tradiciones populares* (pp. 480-492). Buenos Aires: Siglo XXI.

Tatar, María (2004). Charles Perrault. En *Los cuentos de hadas clásicos anotados* (pp. 357-361). Madrid: Crítica.

Valentí, Eduardo (1957). Prólogo. En *Cuentos completos de los hermanos Grimm* (pp. V-XII). Barcelona: Labor.

Valvasori, Mita (2006). El personaje *trickster* o “burlador” en el cuento tradicional y en el cine de dibujos animados. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, núm. 1. <http://www.culturaspopulares.org/textos%20I-1/articulos/Valvassori.htm>

Vasconcelos, José (1924). A guisa de prólogo. En *Lecturas clásicas para niños* [edición facsimilar] (pp. VII-XIII). México: Secretaría de Educación Pública. [https://libros.conaliteg.gob.mx/clasicos\\_verdes.html](https://libros.conaliteg.gob.mx/clasicos_verdes.html)