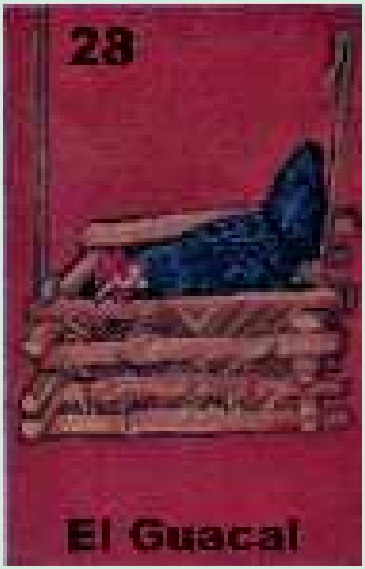
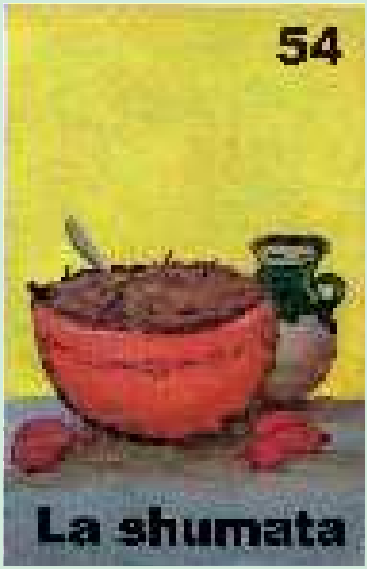
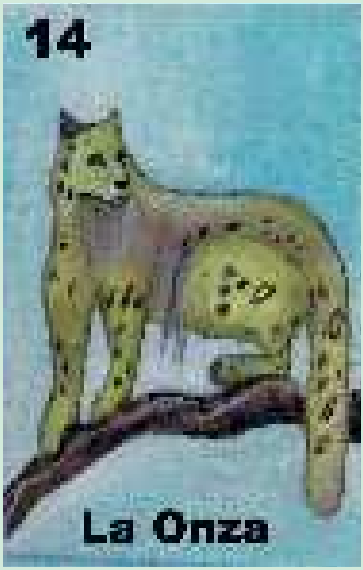
AÑO XVII / NÚMERO 1 / ENERO-JUNIO DE 2017 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares







FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

La lotería calentana de Abraham Flores Ramírez
(GLORIA LIBERTAD JUÁREZ) 5

Leyendas de Leonardo y Nicolás Bravo, héroes guerrerenses de la Independencia mexicana
(LUIS MICHEL ULLOA VILCHIS) 39

"Ahí pasan cosas demasiado extrañas". Relatos aterradores de Morelia
(VARIOS AUTORES) 54

ESTUDIOS Y ENSAYOS

Tensión entre cultura letrada y cultura popular en Cañas y trapiches *de Alberto García Hamilton*
(ANA MARÍA RISCO) 87

Pancho Madrigal: la oralidad en fuga o el corrido que permanece
(RAÚL CASAMADRID) 109

"Pues son de la misma vida". Apuntes sobre el uso y contexto de algunas paremias
(ALEJANDRA CAMACHO RUÁN) 145

"También yo soy carpintero / cuando estoy con mi muchacha": el pájaro carpintero en algunas manifestaciones de la tradición oral mexicana
(GLORIA LIBERTAD JUÁREZ) 161

RESEÑAS

Guie' sti' diidxazá. La flor de la palabra. Estudio introductorio y selección de Víctor de la Cruz
(SUE MENESES ETERNOD) 225

Gloria Vergara, Isabel Contreras y Herón Pérez Martínez, coord. *Identidades de la tradición oral en México*
(CINTHYA LÓPEZ SALMORÁN) 236

Diana Magaloni Kerpel. *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*
(ISAAC MAGAÑA CANTÓN) 242

Miguel Sabido. *Teatro sagrado; los "coloquios" de México*
(OSCAR BADILLO) 248

The Witch. A New England Folktale. Filme de Robert Eggers, dir.
(VALENTINA QUARESMA) 253

Gregorio Martínez Moctezuma. *Voces huastecas. Entrevistas, semblanzas y crónicas* y *Visiones de Tierra Caliente y Estampas de músicos tradicionales de Michoacán y Guerrero*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 259

Berenice Granados y Santiago Cortés, coord. *El lago era mujer... Relatos de Zirahuén.*
(CECILIA LÓPEZ RIDAURA) 264

Textos y documentos

La Lotería calentana de Abraham Flores Ramírez

El pueblo de Pungarabato, voz purépecha que significa "cerro de los plumajes", está localizado en Guerrero, en la región de Tierra Caliente,[1] en la zona noroeste del estado que limita con Michoacán. El hecho de estar rodeado por los ríos Balsas y Cutzamala ha favorecido la proliferación de flora acuática en la región; además, su clima cálido alberga una fauna muy particular: pericos, garzas, tindillos, chiscuaros, tordos,[2] luises,[3] corcochas, caimanes, coyotes, iguanas, cuiniques y codornices, entre otros, son algunos de los ejemplares que tradicionalmente han formado parte del vasto inventario animal en la región.

Abraham Flores Ramírez, pintor, músico y *versador* calentano, es oriundo de Ciudad Altamirano, cabecera del municipio de Pungarabato, donde pasó su infancia;[4] comenta: "Crecí bañándo-

---

[1] El estado de Guerrero está montado sobre la Sierra Madre del Sur, misma que lo divide en dos cuencas: el Balsas, al norte; y el Pacífico, al sur. El espacio geográfico de la Tierra Caliente comprende los valles localizados en la parte noroeste del estado de Guerrero que confluyen con los estados de Michoacán y de México y que geológicamente conforman la *Depresión Austral* o *Depresión del Balsas* localizada entre el Eje Volcánico y la Sierra Madre del Sur. En esa depresión hay diversos ríos (Palos Altos, Poliutla, Cutzamala, Las Truchas, El Amuco y El Oro) que recogen las aguas de las estribaciones del Eje Volcánico y de la Sierra Madre del Sur y se unen al Balsas. El río Balsas da a los valles las características de su paisaje, la composición de sus suelos, su topografía, su hidrología y sus condiciones productivas (cf. Bustamante Álvarez *et al.*, 2000: 31-33).

[2] *tordo*: 'nombre común que se da a los pájaros paseriformes de color oscuro y pico delgado y negro, como el mirlo y el ruiseñor'.

[3] *luis*: 'pájaro de pecho amarillo y antifaz'.

[4] Ciudad Altamirano fue llamada también Pungarabato hasta el año de 1936 cuando se cambió su nombre por el actual.

me en los ríos y corriendo entre huertas de mangos". Con un dejo de nostalgia refiere también algunos de los juegos infantiles que practicaba en su niñez: "Jugábamos a 'la cuartita', las canicas, 'el huarachito' y el trompo. A veces nos valíamos de vainas o flores del campo para jugar 'machetazos' o 'gallitos'".[5]

Acerca del juego de lotería, expresa: "Sí llegué a jugar, aunque nunca tuve una propia; los dueños eran los adultos, y siempre trataban de apostar, era la lotería tradicional". Con este comentario se evidencia la preferencia que ha gozado este juego entre el público adulto; de hecho, en México, la imagen de un grupo de personas de todas las edades alrededor de una mesa jugando lotería ha sido la estampa más común de la práctica del juego. La lotería puede jugarse libremente o con apuesta.[6]

---

[5] "La cuartita" consistía en aventar monedas lo más cerca posible una de la otra. Un jugador aventaba su moneda al suelo; el segundo jugador aventaba otra moneda lo más cerca posible a la moneda lanzada inicialmente, en un intento de persecución; si esta segunda moneda quedaba a una distancia de "una cuarta" (esto es, la medida de la palma de la mano con los dedos extendidos: pulgar-meñique) o menos, el segundo jugador ganaba ambas monedas. "El huarachito" consistía en dibujar un círculo en la tierra y colocar un puñado de monedas dentro de él. Los jugadores, por turno, lanzaban su huarache para sacar las monedas; cuando sacaban alguna, se quedaban con ella. El juego de "los machetazos" consistía en golpear las vainas del tabachín o acacia; y "los gallitos", en golpear los botones de la violeta silvestre hasta descabezarlos. Ambos juegos eran una especie de "duelo de espadas" que se realizaban en pareja.

[6] Cuando hay apuesta, cada jugador debe pagar su entrada; el dinero acumulado se entrega al ganador; en caso que haya varios ganadores, la cantidad recaudada se divide entre éstos. El juego de la lotería también suele realizarse en ferias; en ese caso, un porcentaje de las apuestas es destinado como ganancia para los organizadores. En ocasiones se subasta un objeto, como si fuera una tómbola, y ya no se gana el dinero que se pagó, el cual es ganancia neta del local. Hay otro tipo de lotería que se juega con dados, los cuales tienen en cada una de sus caras imágenes de la misma. Aquí hay solamente 18 imágenes, pero, entre ellas, la que no debe faltar es la de "El diablo". El juego consiste en que se deben realizar tres lanzamientos limpios, esto es, en los que no aparezca "El diablo", pues de ser así, se pierde el juego (y el dinero); por el contrario, un jugador que realice tres lanzamientos limpios ganará la cantidad que apostó. Del juego de la lotería de cartas hay diversas versiones, aunque la más común es la que contiene 54 cartas, entre ellas "La dama", "La sirena", "La chalupa", "El gorrito", "El venado", "El cazo", etcétera (véase Juárez, 2007). Abraham Flores también refiere una versión del juego en

Acaso el arraigo de este juego haya sido uno de los factores que influyeron en el artista Flores Ramírez para realizar sus dos versiones de la Lotería calentana. A la pregunta expresa ¿De dónde nació la idea de hacer una Lotería calentana?, responde de esta manera: "Hace algunos años, en 2005, cuando vi la diversidad de imágenes que existen en la región de Tierra Caliente y sus costumbres, usos y tradiciones, surgió en mí la inquietud de realizar un juego de la lotería calentana". Este plan fue compartido con José Espinoza Quiroz.[7]

Para esta primera versión de la Lotería calentana, Abraham Flores realizó la selección de las figuras a representar, los dibujos y las coplas, mismas que lamentablemente no fueron incluidas en la edición final del juego.[8] Al margen de dicha versería, cuando uno se acerca a las 54 imágenes esbozadas por este artista se aprecia la diversidad de elementos que forman parte de la vida cotidiana del calentano: personajes como el guache, la guacha[9] y el aguador; vestimenta, herramientas, enseres y accesorios necesarios para el trabajo en el campo, como la tarecua,[10] el sombrero,

---

la que se mezclan algunas figuras distintas, como "El ferrocarril", "El cirquero", "El jorobado", "La serpiente" y "El payaso" —entre otras— con las de dicha versión. A lo largo del tiempo, en México, ha habido interesantes modalidades de este juego; entre algunas de las más recientes sobresalen: "Lotería huasteca" (Alec Dempster y Arturo Castillo Tristán, Xalapa, s.e., s.f.), "El fandanguito. Lotería de sones jarochos" (Alec Dempster y Zenén Zeferino, Veracruz, s.f.), "Lotería michoacana", "Lotería sobrenatural" (Claudia Carranza y Claudia Rocha, ed., San Luis Potosí, 2015), y una gran cantidad de loterías didácticas.

[7] El plan cristalizó en proyecto; así, la primera versión de la Lotería calentana se editó con el apoyo del PACMyC en el año 2005. Aunque se tuvo acceso a la versería que acompañó a esta edición, se optó por no documentarla, debido a que se desconoce quién sea el autor de la misma.

[8] Excepto por: 1. El río. "Por las tardes admirar / el regreso de las garzas, / y el paisaje contemplar / sobre el río de las Balsas"; y 2. El bule. "Para el calor sofocante, / al estar en la parcela, / el bule es acompañante / con agua bien refrescante".

[9] *guache* o *guacha* (huache/huacha): en Tierra Caliente, 'niño o niña, o muchacho o muchacha'.

[10] *tarecua*: 'tipo de azadón que sirve para escardar'.

el bule,[11] el paño, la morrala[12] y los huaraches; muebles y objetos domésticos, como la silleta, el ticuiche,[13] el aparato[14] y la olla. También aparecen figuras relativas a la naturaleza, como el río, la corcocha,[15] la iguana, el chanano[16] y el perico, entre otras; además de la inclusión de la figura de la Cabeza, monumental pieza escultórica de la región. La veta festiva está conformada por las figuras alusivas a la comida, la bebida, las celebraciones y los bailes: la birria,[17] la mojarra, los mangos, el mezcal, las toqueres,[18] el músico, la tamborita,[19] el violín y los moros.[20]

Acerca de la segunda versión de este juego, Abraham Flores expresa: "Posteriormente, en 2013, pensé realizar una nueva edición con imágenes diferentes y también utilizando el verso, pues siempre consideré muy útil el 'cantar' las cartas al jugar. Los versos los practico de manera repentista, ya que en mi ac-

---

[11] *bule del campo*: 'guaje ahuecado que utilizan los campesinos a manera de cantimplora para llevar agua a las labores o para ir como arrieros'.

[12] *morrala*: 'morral, saco o talega'.

[13] *ticuiche*: 'piedra en forma de plato donde se da agua a los animales domésticos'.

[14] *aparato*: 'especie de candil o quinqué'.

[15] *corcocha* o *cococha*: 'tipo de garza'.

[16] *chanano*: 'chapulín o langosta'.

[17] *birria*: 'carne de res horneada en pozo de tierra con chile y especias; también puede prepararse con carne de carnero y chivo'.

[18] *toquere*: 'tortilla tradicional elaborada con maíz tierno bien molido, cocida sobre el comal'.

[19] *tamborita* o *tamborita calentana*: 'instrumento de percusión que forma parte de los conjuntos de música regional de Tierra Caliente, elaborado de manera artesanal con maderas finas y cuero curtido de venado; a decir de don Celestino Benítez Espinoza, músico y fabricante de tamboritas, la madera ideal para construirlas es la parota'.

[20] *moros*: 'nombre de un baile tradicional'; algunas otras figuras son: "El cuinique" ('roedor pequeño parecido a la ardilla'), "La ramada" (o *enramada*, 'tipo de techo hecho de tazol: tazojo de ajonjolí'), "Los pinzanes" (véase nota 33), "La jícama", "El zacual" ('recipiente para tomar agua, a veces de colores y decorado'), "El arete", "Los uchepos" (o *huchepos* 'tamales de elote envuelto en hoja de elote'), "El canchire" (especie de camastro de otates), "El coyote", "El barco", "Los chiscuaros" ('aves canoras de color oscuro y pico ovalado'), "La servilleta", "Las cuishilangas" ('avecilla que aparece por las tardes en parvada') y "Los nanches" ('frutilla tipo baya, de color amarillo, carnosa y con hueso').

tividad de músico hago lo mismo para animar al público con verso y copla".

Respecto a la selección de las figuras en ambas versiones del juego, el autor manifiesta: "Escogí las imágenes más representativas de nuestra cultura calentana, dándole importancia a las cosas que están a punto de extinguirse, como especies de animales y algunas plantas, e instrumentos de uso cotidiano. No sobraron; faltó incluir muchas, porque hay mucha variedad en la región".

En efecto, en esta segunda versión del juego (aparecida en el año 2014) se puede apreciar la inclusión de nuevos personajes, objetos, flora, fauna, referencias históricas, alimentos y festividades.

Es interesante señalar que, junto con las figuras de personajes característicos de la región, como la sierreña, el calentano, el pescador y el chante, en los versos también se alude a personas oriundas de Pungarabato: doña Trini, quien vendía la fruta de horno; doña Herminia, quien preparaba las empanadas, y, de manera implícita, a Celerino Carrillo, de quien se nombra el chicharrón que vendía.

En cuanto a la flora y la fauna, su presencia es notable: el guarumo, el guacal, el zarzo, el azúchil, el huizache, el tindillo, el caimán, la onza y el torosco, entre otras figuras. El referente histórico antiguo, por su parte, se centra en la yácata, mientras que el ambiente festivo se articula con la referencia a algunos antojitos típicos y bailes: las empanadas, las tostaditas, los bailadores y los tecuanes. Cabe señalar además que esta versión del juego se caracteriza por una presencia importante de golosinas y dulces tradicionales de la región, como la lechedura, la fruta de horno, la manácata, las panochitas, el chicharrón, el pabellón y la shúmata.

Respecto a la métrica y la versificación, se aprecia la preponderancia del octosílabo, en dísticos, cuartetas y una sextilla. En la rima predomina la consonancia: monorrima en los dísticos, y en los versos pares en las cuartetas y sextilla.[21]

---

[21] Hay 27 cuartetas, 26 dísticos y una sextilla. Solamente se presentan cuatro casos de rima asonante en las cuartetas y tres en los dísticos. En la sextilla la rima es consonante.

Abraham Flores Ramírez ha sido aficionado desde pequeño a la poesía y el dibujo; a la edad de 19 años inició sus estudios formales de pintura en la Casa de la Cultura de Río Verde, San Luis Potosí. Fue en el año 2010, radicado nuevamente en tierra guerrerense, cuando incursionó en la práctica de la música regional calentana; a partir de esa fecha forma parte del Grupo Regional de La Paz, en el que ejecuta la tamborita e improvisa *versos*.

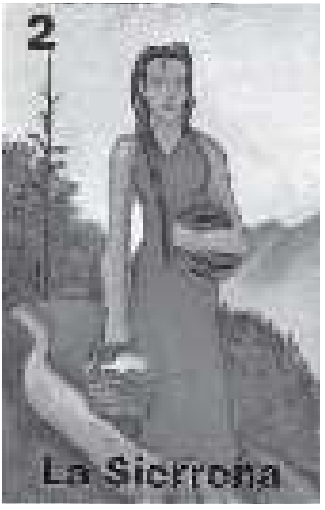
Este artista guerrerense, a la par de su faceta como músico y pintor, realiza una entusiasta promoción de la segunda versión de la Lotería calentana, la que ya ha presentado en distintas regiones de la Tierra Caliente, como Pungarabato, Tlapehuala, San Miguel Totolapan, Zirándaro, Cutzamala, Arcelia, Tlalchapa, Ajuchitán y Coyuca de Catalán, así como en la regiones serranas de Puerto Grande y Arroyo Zarco. El autor refiere además que "la difusión del juego ha trascendido las fronteras, y es jugado, incluso, por paisanos en algunas localidades de los Estados Unidos", razón por la cual planea realizar una tercera versión del tradicional juego.

Sin lugar a dudas, Abraham Flores Ramírez, al crear esta modalidad del juego de la lotería, se ha convertido —sin proponérselo— en un singular cronista de Pungarabato y la región de Tierra Caliente; en sus dibujos y versos delinea con gracia una estampa costumbrista calentana que cobra vida cada vez que se juega y se canta.

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ

Lotería calentana

1. **Guanchipo**[22]
Pa las cargas del camino,
el guanchipo va conmigo.



2. **La Sierreña**[23]
Aunque me mande a la leña,
me quedo con la sierreña.

---

[22] *guanchipo*: 'trapo con el que se sostiene un objeto que se carga'.

[23] *sierreña*: 'mujer que habita la parte alta de la sierra de la región. Se caracteriza por su vestimenta de falda larga y colorida y su cabello trenzado'.

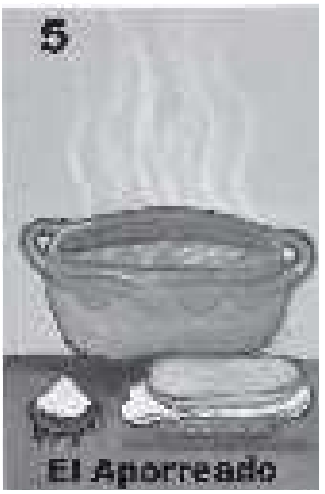
3. **El Torosco**[24]
Espinoso, trepador y tosco
es el famoso torosco.

4. **Las Enchiladas**[25]
Pa que no anden con habladas,
yo invito las enchiladas.

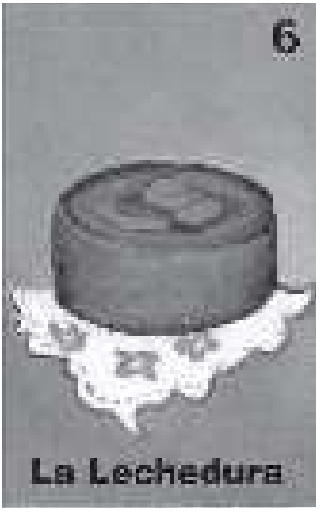
---

[24] *torosco*: 'animal parecido a una lagartija, pero con escamas en forma de punta'.

[25] *enchiladas*: 'platillo típico de la región, que consiste en tortillas recién hechas remojadas en una mezcla de chile ancho molido con ajo y cebolla; se fríen en manteca y se rellenan con chorizo. Se sirven sobre una cama de lechuga y encima se les esparce queso rallado con orégano, rajas de chiles jalapeños, cebolla, y rabanitos. Si se desea se puede utilizar crema y aguacate. En algunas regiones se acompañan con una pieza de pollo frito'.



5. **El Aporreado**[26]
Con carne, huevo y chilito,
el aporreado es picosito.



6. **La Lechedura**
La lechedura es sabrosa,
hasta parece un manjar;
seguro que si la pruebas
te contenta el paladar.

[26] *aporreado*: 'platillo típico de la región; tortilla de huevo batido con carne de res seca, machacada, desmenuzada y dorada con cebolla, chile verde y ajo molidos'. Se ha documentado un guiso llamado también aporreado, en salsa roja sin huevo, el cual en algunos lugares se conoce como *aporreadillo*.

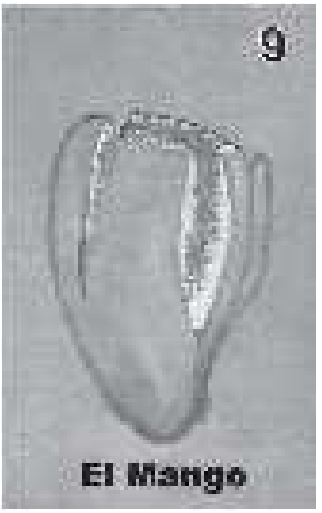
7. **El Zarzo**[27]
Para que no alcancen las cosas
aquellos que son traviesos,
en lo alto de ese zarzo
reposa muy bien el queso.

8. **El Cascalote**[28]
Por acompañar a una guacha
me duele el espinazote,
pues quiso que le ayudara
a recoger cascalote.

---

[27] *zarzo*: 'repisa cuadrada de diversos materiales que se cuelga en la cocina para mantener algunos alimentos lejos de los animales'.

[28] *cascalote*: 'vaina pequeña que se recoge para venderla por costalada. Sirve para curtir o fabricar pegamentos. El campesino la vende en las tiendas de semillas'.



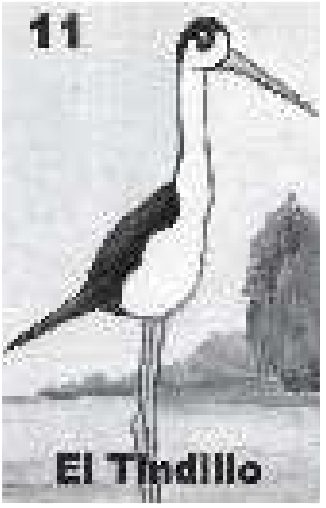
9. **El Mango**
Rebanado y bien partido
con chilito picosón,
se come el mango verde
por todita la región.

10. **El Mashihue**[29]
El guache[30] ya tiene hambre,
pues ya no halla qué hacer:
dénle un taco con mashihue
para que empiece a comer.

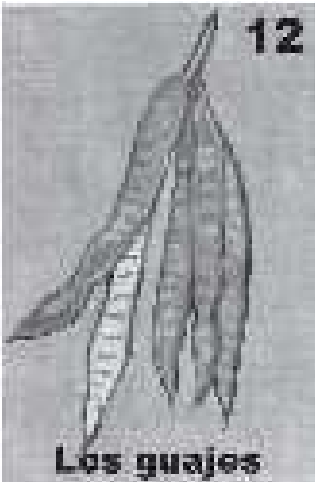
---

[29] *mashihue*: 'agua de un recipiente que utilizan las molenderas o mujeres que hacen tortillas para agregar a la masa cuando es necesario. Esta agua va tomando un color blancuzco debido a la masa que se va acumulando. Se hacen tacos con ella de esta manera: a una tortilla se le agrega un poco de mashihue y sal, se enrolla y se come'.

[30] *guache*: véase nota 9.



11. **El Tindillo**[31]
En las orillas del río,
el amo es el tindillo.



12. **Los Guajes**[32]
Pa acompañar la comida, traje
unos manojos de guajes.

[31] *tindillo*: 'ave zancona que se alimenta de pececillos'.

[32] *guaje*: 'vaina con semilla comestible para acompañar las comidas en la región. En la zona de la sierra se acostumbra preparar salsa de guaje'.

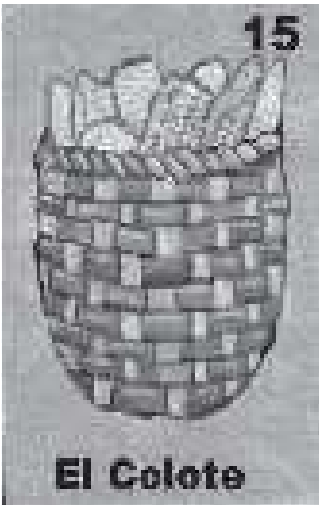
13. **Los Pinzanes**[33]
Sabrosos en rosca o asados:
los pinzanes colorados.

14. **La Onza**[34]
¿Será verdad? ¿Será mentira?
Los abuelos lo contaban:
la onza salía en el monte
y de veras asustaba.

---

[33] *pinzanes*: 'frutos del árbol de *pinzán* o *guamúchil*, que en la región también es conocido como *huamichil*. Se pueden comer al natural y también asados. En Hidalgo se les conoce como *humu-umu* y *jumo-jumu* (tének)'.

[34] *onza*: 'variedad de la especie del tigrillo, más esbelta y algo peluda'.



15. **El Colote**[35]
Para acarrear el elote,
yo tengo mi buen colote.

16. **El Jabón**
Jabón de cacahuananche,
pa la ropa que se manche.

[35] *colote*: 'del náhuatl *colotli*. Canasto de palma cilíndrico'.

17. **La Pichacua**[36]
Cuando la luna está llena,
el canto de la pichacua suena.

18. **Las Cacánicuas**[37]
Es un fruto muy sabroso,
se prueba en la temporada:
la cacánicua es muy rica,
bien dulce y bien colorada.

---

[36] *pichacua* o *pichuaca*: 'ave nocturna silbante de la región calentana, de plumaje pardusco y vuelo veloz a ras del suelo'.

[37] *cacánicuas*: 'frutos silvestres, jugosos y dulces, de un árbol que se da en la región'.

19. **El Azúchil**[38]
Azúchil de traje amarillo
es fiel a la orilla del río.

20. **El Caimán**
Si a bañarse al río van,
cuídense del caimán.

[38] *azúchil*: 'árbol de poca altura con vistosas flores amarillas, que crece en terrenos aluviales'.

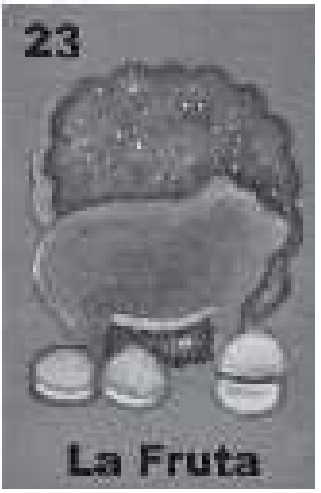
21. **La Balsa**
De un pueblo a otro pueblo
por el río me deslizo,
mi balsa es de tecomate[39]
reforzada con carrizo.

22. **El Borracho**[40]
La merienda nunca es mala
si hay borracho de Tlapehuala.

---

[39] [*tecomate*: 'vasija hecha de barro o, más comúnmente, de guajes o bules'. N. de la R.]

[40] *borracho*: 'pan tradicional que se caracteriza por ser alargado y tener una franja rosa de dulce en el centro'.



23. **La Fruta**[41]
Esos cuchitos y arepas,
fruta de horno, ¡qué alegría!
En la sombra de un portal,
doña Trini la vendía.

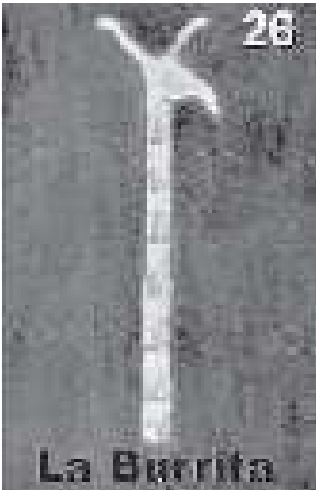
24. **La Yácata**[42]
Vestigios de una civilización
son las yácatas de mi región.

---

[41] *fruta* o *fruta de horno*: 'variedad de pan con el mismo estilo de horneado: arepas, cuchitos, polvorones y besos. Este pan era preparado y vendido por doña Trini en el portal de Pungarabato. Lamentablemente, doña Trini falleció hace algunos años y sus hijos no continuaron con la venta de este tipo de pan, aunque suelen prepararlo para consumo familiar'.

[42] *yácatas*: 'del náhuatl: *yacatl* (nariz). Monumento indígena antiguo. Basamentos en forma semicircular que se consideran vestigios del importante desarrollo del pueblo

25. **La Manácata**[43]
Es calabaza con dulce
hasta ponerse mielosa:
la manácata con leche
¡de veras está sabrosa!

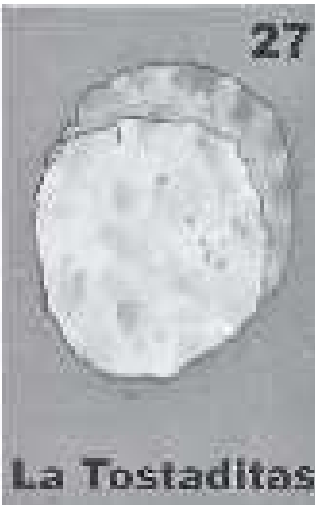


26. **La Burrita**[44]
Lo que sostiene a la abuelita
es su maciza burrita.

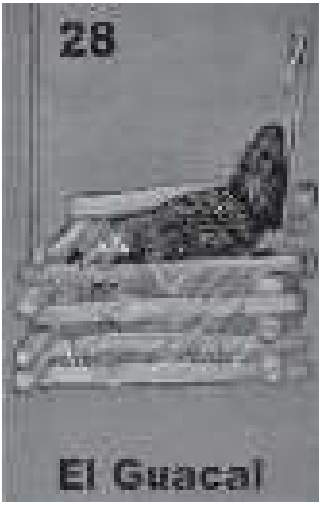
purépecha que dominó la región; estaban coronados por chozas de paja en las que los sacerdotes hacían sus rituales. Hay una serie de estos monumentos dispersados por la zona, aunque los más conocidos se localizan en Tzintzuntzan. La yácata referida y dibujada en esta lotería es el vestigio ubicado en El Huizachal, en el municipio de Riva Palacio, Michoacán, situada cercana a la intersección de los ríos Balsas y Cutzamala'.

[43] *manácata*: 'calabaza cocida con dulce que mezcla con leche'.

[44] *burrita*: 'bastón de otate macizo'.



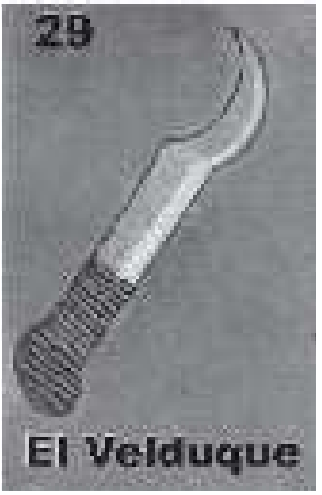
27. **Las Tostaditas**[45]
Natural o picosita,
crujiente es la tostadita.



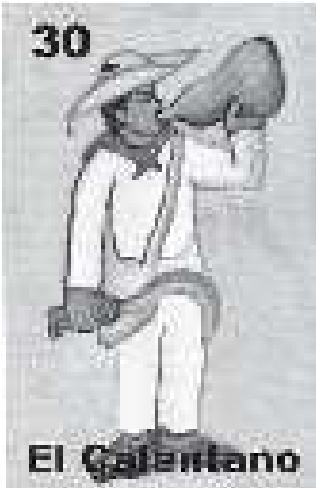
28. **El Guacal**[46]
Ora, guache, ve corriendo
para atrás de la cocina,
fíjate si en el guacal
puso huevo la gallina.

[45] *tostaditas*: 'tortillas doradas en manteca, elaboradas con masa de maíz tierno, conocida como *toquere*. Son muy finas y delgadas, y hay de dos tipos: naturales o enchiladas (se le agrega chile a la masa). Son típicas de la región, pero abundan en San Juan Mina, Tlapehuala'.

[46] *guacal* o *huacal*: 'especie de caja o jaula hecha de carrizo, donde, como se indica en la copla, las gallinas se echan a poner los huevos'.



29. **El Velduque**[47] [*sic*]
De noche, tarde o mañana,
mi velduque me acompaña.

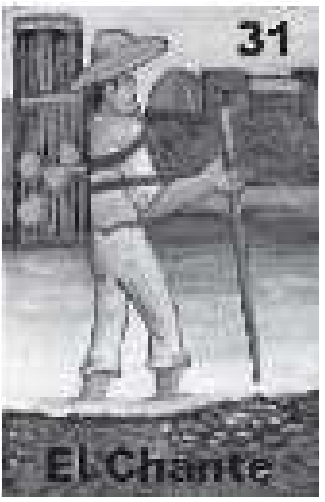


30. **El Calentano**[48]
Amigo y brinda su mano,
de seguro es calentano.

---

[47] *velduque* [*sic* por *belduque*] 'cuchillo pequeño que se usa en el campo'.

[48] *calentano*: 'gentilicio para referirse a las personas oriundas de la Tierra Caliente del Balsas'.



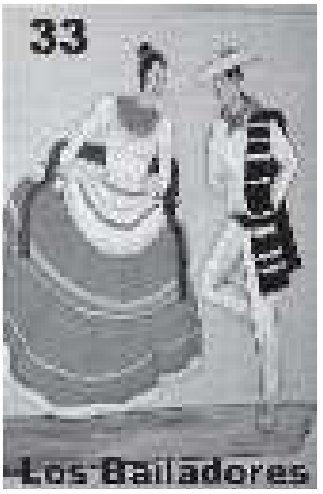
31. **El Chante**[49]
Con sus guacales cargando
como un viajero errante,
vendiendo su mercancía
daba gusto ver al chante.

32. **El Guarumo**[50]
Me voy a sembrar al campo,
como todo labrador;
el máiz echo en el guarumo,
como todo sembrador.

---

[49] *chante*: 'comerciante fuereño. Indio que venía de lejanas tierras a comerciar trayendo su mercancía en un huacal que cargaba a la espalda'.

[50] *guarumo*: 'vasija o tecomate que el campesino utiliza para cargar el maíz que sembrará. También es conocido como *sembrador*'.



33. **Los Bailadores**
Para bailar unos gustos,
para bailar unos sones,
en Tierra Caliente abundan
verdaderos bailadores.

34. **Los Tecuanis**[51]
Al tigre van a cazar,
Arzate, Ramírez y el Maizón:
"Los tecuanis" es la danza
popular de la región.

[51] *tecuanis*: 'danza de la región en la que se representa la cacería del *tigre*, *tecuán* o *tecuni* (jaguar); aunque el término se refiere al felino, los lugareños han adoptado la palabra y la utilizan en plural para referirse a la danza'.

35. **La Escoba**
Frente a un patio lleno de hoja,
la escoba no se acongoja.

36. **La Tinaja**
La tinaja está presente
pa la sed del caminante,
pues en la casa lo espera
con agua muy refrescante.

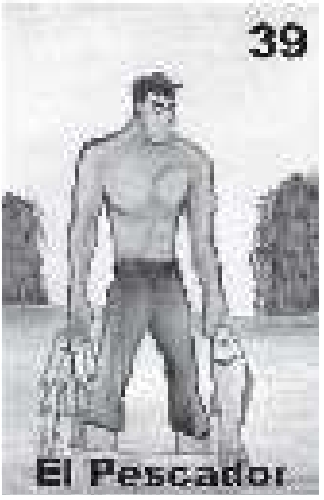
37. **El Chipil**[52]
El chipil se da en las aguas
y aparece en todo el campo;
con limón, cebolla y chile,
saborearlo es un encanto.

38**. Las Panochitas**[53]
De miel con ajonjolí,
sabrosa es la panochita,
favorita de los guaches
y también de las guachitas.

---

[52] *chipil*: 'planta comestible que se da en temporada de lluvias. Lavada y *despicada* (separada la hoja de la rama), se hierve como un caldo y se sirve a la mesa con limón, chile verde y cebolla'.

[53] *panochita*: 'dulce de ajonjolí con miel'.

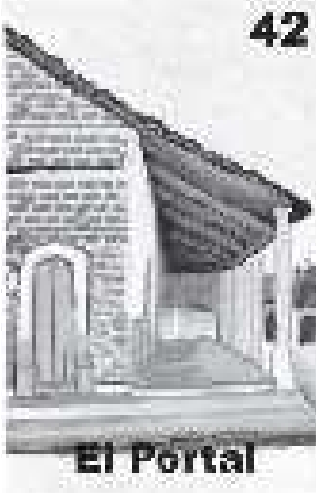


39. **El Pescador**
Voy recorriendo río abajo
en busca de mi alimento,
pescado y mojarra busco
para llevar el sustento,
y cuando atrapo a una carpa, [*sic*]
hasta me pongo contento.

40. **La Empanada**[54]
De pollo, puerco y frijoles,
doña Herminia preparaba,
y calientitas del horno
salían las empanadas.

[54] *empanada*: 'pan de sal horneado de masa fina relleno con una diversidad de guisos. Doña Herminia Cervantes, la persona referida en la copla, las preparaba; falleció a la edad de 63 años en el año 2014. Sus hijos continúan el negocio familiar'.

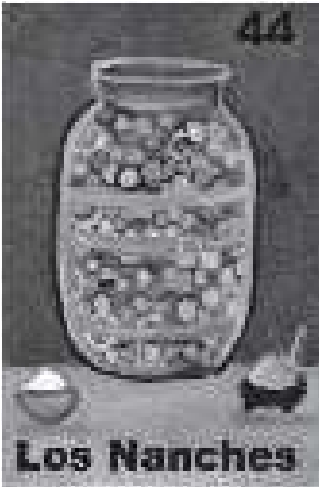
41. **La Periquera**[55]
Son verdes y retozantes,
y abundan en primavera:
los pericos muy contentos
salen de la periquera.



42. **El Portal**
El calor no es tan fatal
a la sombra del portal.

[55] *periquera*: 'casa que fabrican los pericos para tener a sus crías; en la construcción de la misma a veces pueden ser ayudados por unos insectos llamados chamacuces, parecidos a las hormigas, pero con alas'.

43. **El Garrote**[56]
Pan que se coce [*sic*] en el horno
como garrote alargado,
y que al morderlo te pica,
porque es un pan enchilado.



44. **Los Nanches**[57]
En el vitrolero están
los nanches de temporada,
curtidos en escabeche
les gustan a la guachada.[58]

---

[56] *garrote*: 'pan de sal enchilado que tiene forma alargada'.

[57] *nanches*: 'frutos agridulces del árbol del mismo nombre. Se pueden comer crudos, con chile en polvo, o bien, preparados en vinagre, zanahoria y cebolla. En la región, en tiempos de lluvia se acostumbra *ir a los nanches*, esto es, ir a cortarlos al cerro. También se llama *changunga* al nanche amarillo o rojo'.

[58] *guachada*: 'muchachada, grupo de *guaches*' (véase nota 9).

45. **El Huizache**[59]
¿Quién no se espinó de guache
con la espina de un huizache?

46. **Los Ticuches**[60]
El fruto de los ticuches
no hay nadie que no lo coma,
su pulpa tienen adentro,
y se dan allá en las lomas.

---

[59] *huizache*: 'árbol espinoso que se da en la región. Hay un *gusto* (canción bailable) tradicional titulado así'.

[60] *ticuche*: 'fruto silvestre, del tamaño de un jitomate, y de sabor envinado; tiene cáscara dura, con pulpa negra en el centro'.

47. **El Chicharrón**[61]
En la palangana ibas,
esponjado chicharrón;
con palomitas y salsa,
sabías tú muy sabrosón. [62]

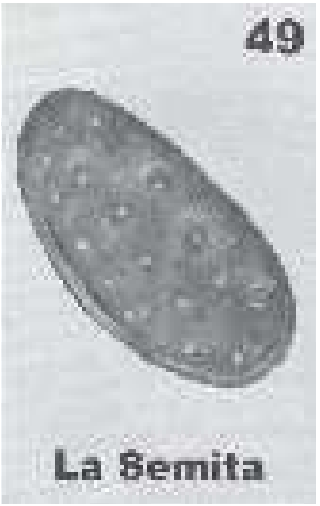
48. **El Chiquihuite**[63]
Adentro del agua lo echan,
de bejuco bien trenzado,
el chiquihuite es la trampa,
y desdicha del pescado.

---

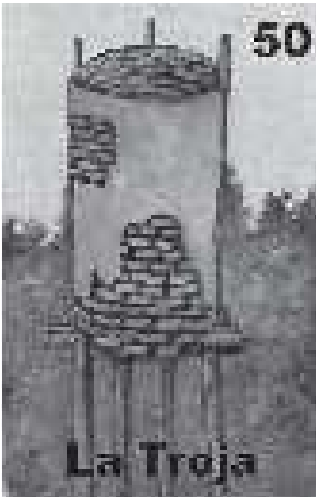
[61] *chicharrón*: 'fritura hecha a base de harina sumergida en aceite caliente que se saborea sola, con limón, con una salsa picante preparada con chile guajillo o con palomitas de maíz'.

[62] El tiempo verbal utilizado en la copla alude a un pasado inmediato por el que el autor se refiere a un producto particular: el chicharrón que era vendido por don Celerino Carrillo Aguirre, ya fallecido, y quien fuera el primer chicharronero en Pungarabato. Carrillo Aguirre acostumbraba gritar pregones —los que lamentablemente Sánchez Flores no recuerda— para ofrecer su mercancía; además, para preguntar si le ponía salsa al chicharrón, decía: "¿Qué chille o que no chille?". Cuando la respuesta era afirmativa, al momento de poner la salsa expresaba: "¡Que chille, que chille, que chille!".

[63] *chiquihuite*: 'trampa hecha de bejucos para atrapar peces; está diseñada para que el pez pueda entrar, pero le sea imposible salir. En esta forma de pesca también se utiliza carnada'.



49. **La Semita**[64]
Tradicional y con canelita,
es sabrosa la semita.

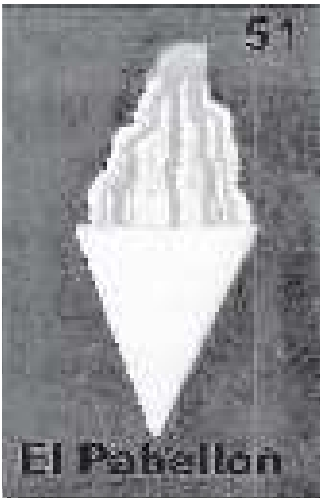


50. **La Troja**[65]
La cosecha fue muy buena,
¡cuánta mazorca con hoja!
El maíz ya está guardado,
copeteada está la troja.

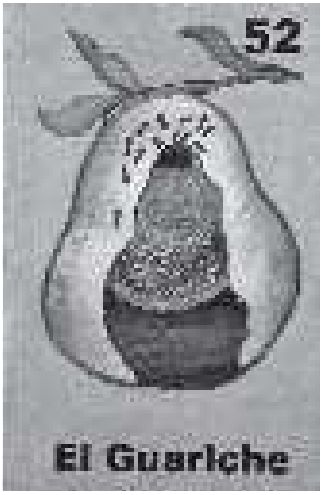
---

[64] *semita* o *cemita*: 'pan típico de la región, de sabor dulce'.

[65] *troja*: 'almacén para el maíz cuyas paredes están hechas con carrizo de otate y lodo. Puede tener forma redonda o cuadrada'.



51. **El Pabellón**[66]
De tamarindo, grosella o limón,
te refresca el pabellón.



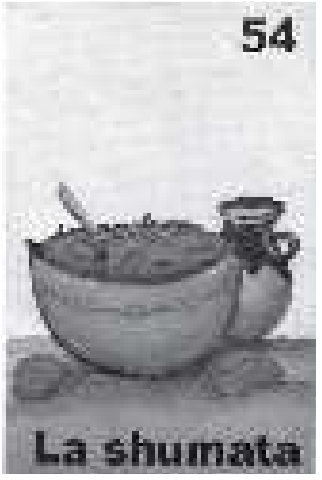
52. **El Guariche**[67]
¡Qué piquetiza me dieron!,
se me quitó hasta la risa;
ya no le tiro pedradas
al guariche con avispas.

---

[66] *pabellón*: 'dulce refrescante hecho con hielo raspado y jarabe de sabor; tradicionalmente es servido en un cucurucho de papel. Conocido en otras regiones como *yuki* o *raspado*. Los sabores más comunes en la Tierra Caliente son: grosella, tamarindo y limón'.

[67] *guariche*: 'panal, también es conocido como *cojón*'.

53. **El Cuche**[68]
A ese cuche tan tragón
pónganle un buen horquetón.[69]



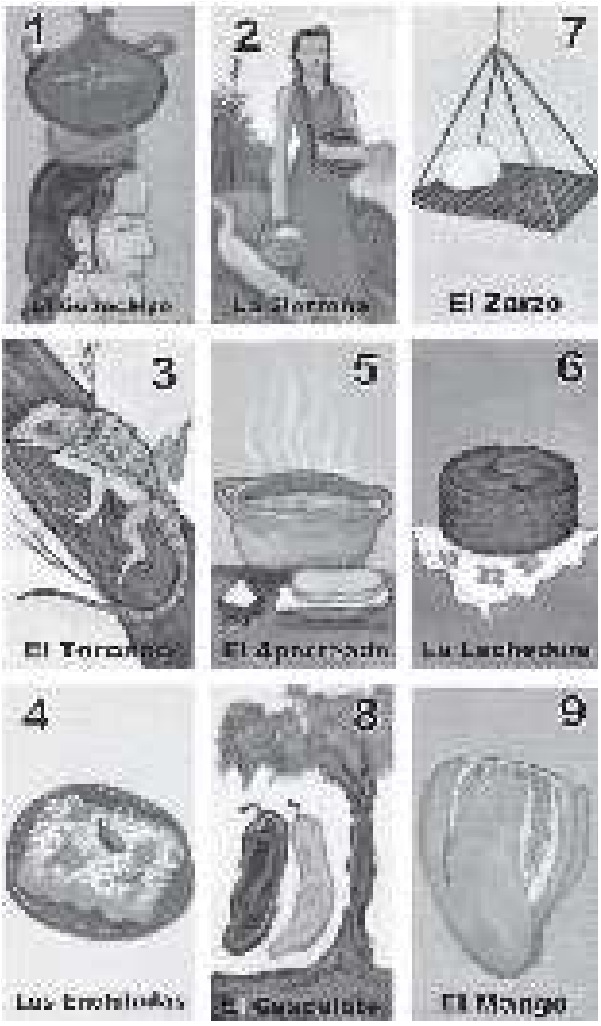
54. **La Shúmata**[70]
Dulce y con mucha canela,
la shúmata de ciruela.

---

[68] *cuche*: 'cerdo, en el habla de la región'.

[69] *horqueta*, *horquetón*: 'horca, parte donde forman un ángulo agudo un tronco y una rama. Cuando se coloca en el cuello del cerdo, se convierte en un accesorio útil que permite el libre tránsito del mismo, y a la vez, mantiene la cabeza del animal erguida, evitando que éste sucumba a su tendencia natural de cavar, con lo cual se previenen destrozos y accidentes'.

[70] *shúmata*: 'dulce de ciruela y guayaba'.



Bibliografía citada

BUSTAMANTE ÁLVAREZ, Tomás, *et al.*, 2000. *Reproducción campesina, migración y agroindustria en Tierra Caliente, Guerrero.* México: SEP / CONACyT / Plaza y Valdés.

JUÁREZ, Gloria Libertad, 2007. "Coplas de la lotería en México". *Revista de Literaturas Populares* VII-1, 52-57.

Leyendas de Leonardo y Nicolás Bravo, héroes gurrerenses de la Independencia mexicana

La leyenda es un género narrativo en prosa. A menudo, los hechos y personajes que en ella intervienen se asocian a una región en la cual se mantiene viva como un acontecimiento significativo del pasado, digno de ser contado. Mercedes Zavala G. del Campo, en su tesis de doctorado, la define como "una forma narrativa en prosa con valor de verdad. Se refiere a la relación del hombre con lo sobrenatural; sus temas pueden ser religiosos o profanos. El narrador la ubica en un tiempo más o menos reciente y en un lugar conocido por la comunidad". En ocasiones, las leyendas hacen referencia a lugares, personajes o hechos históricos, ejemplo de ello son las leyendas de Emiliano Zapata que se cuentan en Morelos y de Francisco Villa en Chihuahua.

En el Estado de Guerrero, cuna de varios héroes de la Independencia de México, también existen leyendas sobre estos personajes, sin embargo, son prácticamente desconocidas, incluso para los habitantes de las localidades en las que se originaron. Como muestra de ello, encontramos algunas leyendas de Nicolás y Leonardo Bravo en la localidad de Chichihualco, municipio de Leonardo Bravo. Dichos personajes participaron activamente en la lucha por la independencia mexicana y normalmente sólo son recordados en actividades cívicas. Dentro de Chichihualco, las personas de mayor edad y quizás con más arraigo al poblado recuerdan las leyendas y las transmiten a sus familiares de manera oral; con el paso del tiempo estas historias van quedando en el olvido. Por ello, en estas páginas se pretende rescatar estas narraciones y conservarlas.

Conviene, antes de presentar las leyendas sobre los personajes mencionados, saber quiénes fueron. Leonardo Bravo Enciso, hijo de españoles, nació en Chilpancingo, en el año de 1764 y murió

en la Ciudad de México en 1812. Fue padre de Nicolás Bravo. Vivió en su hacienda ubicada en Chichihualco (hoy municipio de Leonardo Bravo), a treinta kilómetros de Chilpancingo, en el estado de Guerrero. Se dedicó a la ganadería y la minería. Fue invitado en varias ocasiones por el virrey Francisco Javier Venegas a unirse al ejército realista para combatir a los insurgentes, pero nunca aceptó la oferta y en consecuencia sufrió represalias; esto motivó que él y su familia abandonaran su hacienda en Chichihualco. Se incorporó al movimiento de Independencia por invitación de Hermenegildo Galena, quien pidió su apoyo para que se uniera al general José María Morelos y Pavón. Adquirió cierta fama en la época por sus combates a favor del ejército insurgente. Fue capturado por los realistas en la Hacienda de San Gabriel (en el Estado de Morelos) y llevado a la Ciudad de México, donde fue ejecutado en lo que actualmente es la avenida Juárez.

Nicolás Bravo, hijo de Leonardo, nació el 10 de septiembre de 1786, en Chilpancingo, Guerrero, y falleció el 22 de abril de 1854 en la hacienda en Chichihualco. Influenciado por las ideas de su padre, decidió unirse al ejército insurgente bajo las órdenes de Morelos. Uno de los hechos más significativos de su vida fue el haber perdonado a trescientos soldados realistas después de enterarse de que su padre había sido ejecutado en la Ciudad de México. Si bien tuvo la posibilidad de asesinarlos, prefirió dejarlos en libertad y a causa de esta acción se le conoce como "el héroe del perdón".

Fue el primer vicepresidente de México cuando Guadalupe Victoria llegó a la presidencia y tres veces presidente de la República mexicana por periodos cortos (en 1839, 1842 y 1846). Políticamente, fue republicano y conservador; se sumó al Plan de Iguala donde se declaraba a México un país independiente.

A continuación, se presenta un corpus de leyendas recopiladas en el año de 2009, para el curso de Literatura popular y tradicional, que imparte el profesor Marco Antonio Molina Zamora, en la licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas, en el SUAyED de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Las historias han sido recopiladas entre informantes de un estrato social medio o

bajo y principalmente de edad avanzada. El corpus que se logró reunir sobre estos personajes consta de dieciséis leyendas. En estas historias se cuentan las apariciones de Leonardo y Nicolás Bravo a los pobladores de la actualidad con el fin de ayudarlos a resolver sus conflictos. En otros relatos, aparecen con la finalidad de cuidar lo que en un tiempo fue su hacienda. Se llega a decir que recorren el pueblo porque algo les preocupa o para ver que todo esté en orden. Es común que en la mayoría de las historias los pobladores no sientan temor alguno ante las apariciones de los héroes independentistas y, por el contrario, los perciban como personajes positivos que cuidan a su comunidad.

Luis Michel Ulloa Vilchis
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [Leonardo Bravo se aparece para vigilar su hacienda]

Mi tía Ana me contaba que Nicolás Bravo aparecía allá en el llano con su caballo. Decía que bajaba hasta acá, al centro donde está su estatua y que se oía bien clarito las pisadas de su caballo. Me decía que no todos podían escucharlo ni verlo, pero que después de las doce de la noche, ella, en algunas ocasiones, escuchaba cómo se paseaba por todo el centro, donde antes era su hacienda. Decía ella que él estaba vigilando lo que antes eran sus tierras.

Fernando Cabrera Alarcón, 38 años, plomero.
Leonardo Bravo, Gro., 13 de octubre de 2009.

2. [Leonardo Bravo aparece para evitar un asesinato]

Mis abuelitos me contaron hace tiempo que una vez uno de sus primos tenía pleito con uno del pueblo. Y pues como era costum-

bre antes aquí de arreglar las cosas entre hombres, pues el otro, que no me dijeron quién era, sacó el puñal, pero en ese momento el aire se sintió fuerte; eso fue de noche y al salir de una fiesta. Entonces, todos sintieron ese aire frío en sus espaldas y voltearon los que estaban allí y vieron cómo un señor se iba acercando; les preguntó: "¿Qué ganan con matarse el uno al otro?". Pero todos notaron que no se trataba de una persona normal sino de un fantasma, porque los perros ladraban bien fuerte y sus ropas, pues, eran extrañas. Así que, pues todos se echaron a correr del miedo y pues la pelea se calmó. Ya con el tiempo todos cayeron en cuenta de que era Leonardo Bravo, pues fue para que no se mataran esos señores que tenían problemas.

Humberto Marino Chávez, 52 años, comerciante.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro, 25 de septiembre de 2009.

3. [Leonardo o Nicolás Bravo se aparecen a las orillas del pueblo]

Mi hermana me platicaba que su esposo una vez que venía del campo ya en la noche, después de trabajar, vio cómo un señor iba por el otro lado a caballo, que iba como mirando todo, y que después se acercó por donde pasa el río. A mi cuñado le dio mucha curiosidad de ver a esa persona, pues no era de aquí y más por la hora que era. De lejecitos dice que lo vio el cuerpo, pero que no se le alcanzó ver la cara, a lo mejor por lo oscuro, supongo. Pero en un ratito mi cuñado vio que desapareció, que se hizo humo; dice que le dio mucho mucho miedo y que mejor se regresó con su bestia para acá. Dice Carmen, mi hermana, que a lo mejor era Nicolás Bravo, pues dicen que por allá en el llano se aparece, pues ya son muchas personas que lo han visto y ninguno ha encontrado una explicación.

Camerina Portillo Millán, ama de casa.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 21 de octubre de 2009.

4. [La estatua de Nicolás desaparece]

Una vez, ya de noche, cuando iba hacia la casa de mi madrina Claudia para dejarle unas medicinas, pasé muy cerquita de la estatua de Nicolás Bravo, pero como llevaba prisa y también iba pensando en otras cosas no me había dado cuenta de que la estatua no estaba en su lugar, sólo estaba la piedra que la sostiene. Me di cuenta hasta que ya iba más adelante porque volteé y no la vi. Me espanté mucho porque en la tarde ya había ido varias veces a la casa de mi madrina y pues ahí estaba la estatua. Así que mejor caminé rápido, casi casi corriendo para llegar a su casa, le conté a todos y ni me creyó. Al otro día que regresé a ver mi madrina de nuevo, pasé por el mismo lugar y ahí andaba como si nada la estatua de Nicolás Bravo, pero nada más me seguí caminando sin voltear.

Consuelo Vélez Marino, 14 años, estudiante de secundaria.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 10 de octubre de 2009.

5. [Nicolás Bravo se aparece ante un niño]

Hace ya muchos años yo pude ver a don Nicolás, cuando yo estaba muy niño, pero eso ya tiene mucho tiempo. En ese entonces a mis amigos y a mí nos gustaba mucho andar jugando por todo el pueblo, haciendo travesuras. Nos íbamos al río, al campo, a todos lados porque nos gustaba andar de vagos en todos lados. La vez que lo vi fue cuando estaba pescando con mis amigos en el río, pero ellos me dejaron solo porque se fueron a donde estaba más hondo el río, así que me quedé ahí sentadito a la orilla del río. Pero después de un rato escuché como si alguien caminara detrás de mí, pero inmediatamente me di cuenta que no eran mis amigos. Sentí mucho miedo, pues mi mamá me había dicho que no andara solo porque me podría pasar algo y luego tan lejos, mucho más. Entonces me quedé como helado, lo único que hice fue voltear la cabeza hacia a un lado y pude ver a un señor,

vestido como soldado, pero no como ahora se visten, sino como los de hace muchos años. Ya no le pude ver la cara porque cuando pude verlo ya iba como a unos veinte metros de donde yo estaba. Yo ya no hice por ir a verlo por el miedo que tenía, así que mejor me quedé sentado hasta que se fuera; ya después me fui mejor a ver a mis amigos. Les conté lo que me pasó pero nadie me creyó, me dijeron que ellos no vieron nada y que yo era un miedoso. Así quedó la cosa, eso sí, se lo conté a mi mamá, no me hizo mucho [caso] que digamos, sólo me dijo que ya no anduviera solo y tan lejos. Pero yo si me acuerdo muy bien de todo y ya con el tiempo caí en cuenta de que era don Nicolás Bravo que andaba paseando por sus tierras.

Agustín Adame Vélez, 63 años.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 13 de noviembre de 2009.

6. [Nicolás Bravo vaga por las noches en lo que antes era su hacienda]

Mis abuelos me contaban que cuando eran jóvenes a ellos les platicaban que Nicolás Bravo se aparecía por donde antes estaba el acueducto, pero el otro presidente municipal que estaba lo mandó quitar porque decía que ahí se escondían los que se dedican a robar. Pero ese acueducto tenía su historia, pues lo mandaron hacer desde hace mucho tiempo. Y ahí, en ese mismo lugar, Nicolás Bravo se aparecía seguido, y también algunos lo veían caminando por las noches en la alameda pensando que aún era su hacienda. En esos dos lugares la gente le llegaba a ver muy seguido, pero últimamente ya no he escuchado de eso, porque lo que te cuento ya tiene mucho tiempo. De esas cosas de espantos y aparecidos nos lo contaban a mis hermanos y a mí para entretenernos.

Aurora Chávez, 39 años, vendedora de comida.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 30 de julio de 2009.

7. [Leonardo Bravo se le apareció a Nicolás Bravo para evitar que muriera gente inocente]

Cuentan algunas leyendas que Leonardo Bravo se le apareció a su hijo Nicolás para decirle que no matara a los prisioneros españoles realistas. Le decía: "¿Qué ganas con manchar estas tierras con sangre de inocentes?". Pero Nicolás lo oyó y pensó que era su imaginación, pero se le seguía apareciendo y lo seguía oyendo todas las noches y se lo comentó a un amigo. Y esa noche, su amigo se dio cuenta que una figura etérea le hablaba y el amigo el día siguiente lo contó y todos los insurgentes no le creyeron. Y a los dos días, cuando ya se iba a hacer la ejecución de los realistas, don Leonardo se le apareció otra vez a Nicolás, pero esta vez lo vieron todos los insurgentes y le volvió a decir: "Hijo ¿qué ganas con manchar estas tierras con sangre de inocentes? No los mates", y muchos pues, lo vieron todos, pero don Nicolás tomó el acuerdo de perdonarlos desde esa noche. Al día siguiente los formó [a los realistas] ya para ejecutarlos; ya estaban los hombres armados para disparar, pero ya sabían de antemano que no los iban a matar, don Nicolás les dio una arenga y les dijo: "soldados, nosotros queremos la libertad de la América indiana, queremos que el país de la Nueva España sea independiente, ahora México no dependerá de ninguna nación europea y ustedes están libres". A sus soldados les hizo señas para que se prepararan, y les continuó diciendo a los prisioneros: "ustedes son parte de esta lucha, aunque estemos en bandos contrarios nuestro ideal es encontrar la independencia", les dijo a sus soldados: "apunten" y los siguió arengando; y cuando dijo "fuego" todos los soldados que ya estaban apuntando levantaron las armas hacia el aire y dispararon, y después de disparar dijo "están libres" y la mayoría de los presos se unieron a los insurgentes; hubo algunos que no se unieron y don Nicolás los dejó partir dándole a cada quien, de los que se fueron, una bestia: unos tomaron alguna mula, otros a caballo, todos nada más se llevaron una bestia por persona. Y hasta ahí fue cuando se les apareció el fantasma de don Leonardo.

Posteriormente, se le volvió a ver en una batalla en la cual los insurgentes se estaban bañando en el río Michapa cuando fueron rodeados por los realistas, pero sus armas no les respondieron. Se dice que don Leonardo les echó agua del río a las armas; obviamente, las armas de esos tiempos no eran como las de hoy, eran armas que usaban pólvora, que usaban municiones, más rudimentarias. Cuando los insurgentes se dieron cuenta, se organizaron, salieron encuerados a repeler el ataque y derrotaron a los realistas; los realistas huyeron y cuando ya había tomando algunos prisioneros, volvió aparecer el fantasma y les dijo: "No los maten, ¿qué ganan con manchar esta tierra con sangre de inocentes?", obviamente ya habían matado a muchos, pero los que quedaron prisioneros los dejaron ir, no sin antes quitarles sus armas y sus uniformes, los mandaron descalzos desde el río Huacapa, cerca de Chichihualco, hasta su campamento que estaba en Chilpancingo.

Y, posteriormente, cuenta la leyenda que don Leonardo siempre se le apareció a don Nicolás y eso le ayudó a que haya durado desde 1813 hasta toda la guerra de Independencia, después México Independiente, las batallas contra los americanos, porque lo protegía el espíritu de su padre y muchas veces se le aparecía en público, a veces delante de tres o dos gentes y su frase que él decía era esta: "No los maten, ¿qué ganan con manchar esta tierra con sangre de inocentes?". Y si Nicolás tuvo fallas en la historia, a don Leonardo no se le pueden encontrar porque él fue un hombre íntegro, defendió sus ideales y puso a disposición de los mismos su hacienda y por ellos dio la vida.

Antonio Villa Chávez, 67 años, maestro.
Chilpancingo de los Bravo, Gro., 12 de octubre de 2009.

8. [Nicolás Bravo se aparece para cuidar su hacienda y Leonardo Bravo se aparece para evitar peleas]

Hay personas que hasta la fecha creen que el espíritu de Nicolás Bravo vaga por el pueblo de Chichihualco y muchas veces su

estatua cobra vida, baja de su montura y anda en el pueblo. Pero si eso se dice de Nicolás Bravo, con más razón se dice de Leonardo Bravo porque él muchas veces se aparece cuando hay alguna riña y cuando alguna persona va a aceptar de forma pacífica cortándole la cabeza al otro (irónicamente), él intercede diciendo: "No lo mates ¿qué ganas con manchar esta tierra con sangre de inocentes?". Pero cuando ya era muy frecuente que se apareciera este ser la iglesia intervino, enviaron cristos, hicieron limpias y cosas por el estilo y ahora parece que se ha retirado un poco y al retirarse el espíritu de Leonardo Bravo, Chichihualco se ha hecho un pueblo como cualquier otro, en donde ya se ha manchado la tierra con sangre de inocentes, o sea que si es justo, que si esto es real, ojalá que siga apareciendo para que no se siga manchando la tierra con sangre de inocentes en Guerrero ni en todo el mundo.

Antonio Villa Chávez, 67 años, maestro.
Chilpancingo de los Bravo, Gro., 12 de octubre de 2009.

9. [Nicolás Bravo se aparece e imagina que Chichihualco aún es su hacienda]

Nicolás Bravo pena por aquí —antes este lugar era su hacienda—, se pasea por Chichihualco, se imagina él que aún la hacienda existe. Pero ahora no toda la gente de Chihihualco recuerda lo que hizo por nosotros, excepto el día de su cumpleaños. Las personas que saben de eso son las personas mayores, son a las que les he oído decir algunas historias. He escuchado que alguno de los Bravo se aparece con todo y caballo por el río Michapa, pero cuando está grande, sobre todo en julio o agosto es cuando la corriente crece. A la gente grande le he escuchado decir que se ve como una sombra de una persona montada en su caballo y anda de aquí para allá como si anduviera paseándose, pero que no se le llega a ver bien el cuerpo porque se dice que es de humo oscuro. Yo la verdad nunca lo he visto, pero ya he escuchado que cuentan varios la misma historia. A lo mejor puede que sí,

porque luego en las noches, o muy de madrugada, se escuchan los perros como si vieran a alguien y aquí la gente pues no es de andar fuera a esa hora, sólo que sea alguna fiesta del pueblo como la feria de San Miguel.

José Guadalupe Morales Villa, 59 años, comerciante.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 28 de octubre de 2009.

10. [Nicolás Bravo se aparece a un par de niños]

Dice mi hermana, la más grande, que de niña una vez estaba sentada con su amigo en el parque de la iglesia de San Miguel y pues los dos estaban esperando a que viniera la mamá de él porque iban a ir a comprar comida para cenar. Me dijo que todavía era de día pero que ya estaba oscureciendo. Me dijo que por donde se estacionan las camionetas que van para Chilpancingo, vieron cómo un señor estaba caminando, aunque por lo lejos no pudieron ver quién era, pero alcanzaron ver los dos que su ropa era extraña. Mi hermana me dijo que se le hizo extraño pues porque no le veía bien la cara por más que intentaba alcanzarlo a ver. Ella dice que no le dio miedo pero que sí le dio curiosidad, más que nada porque andaba ahí solo y vestido de esa forma. Ya cuando llegó la mamá de su amigo y le quisieron enseñar a esta persona, pero ya no estaba; hasta su amigo se asomó para ver si estaba en la otra calle y ya no lo encontró. Lo raro es que se desapareció de un momento a otro. La señora les dijo que a lo mejor era un fantasma, pero como jugando, hasta que mi hermana se lo contó a mi papá y él dijo que a lo mejor sí, que tal vez era Nicolás Bravo apareciéndose por el pueblo.

Vianey Chávez Marino, 28 años, comerciante.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 4 de noviembre de 2009.

11. [Leonardo Bravo se le aparece a un hombre para que deje de estar tomando]

Hace como seis años me contó mi amigo Carlos que en la feria de San Miguel le pasó algo raro. Me contó que se le apareció un fantasma de un señor, eso después de haber tomado algo con sus amigos; yo la verdad no le creí, pues porque yo sé que le gusta andar de borracho y, pues, uno ya sabe que cuando alguien anda en esas condiciones, pues, se empiezan a ver cosas que no se pueden ver cuando andamos sin tomar. Me contó que él estaba por la alameda, ahí enfrente de la iglesia y que ya se iba para su casa, pues, porque ya andaba desvelado y que su mujer ya lo había mandado buscar con su hijo. Entonces, iba ya de seguro bien cansado por la calle, y dice que volteó y vio cómo un señor venía hacia él, pero mi compadre, pues, no pudo verlo bien porque cuando se dio cuenta que iban hacia él ya casi estaba en su espalda. Pero dice que no le hizo nada, que sólo sintió como si lo tocara con las manos, pero al sentirlo se hizo para un lado para que lo soltara; me dijo sintió cómo el aire corrió fuerte. Enseguidita trató de ver para dónde se fue la persona que lo tocó, pero ya no vio nada. Dice que hasta la borrachera se le quitó. Ya cuando llegó a su casa dice que mejor se durmió y que al otro día todavía se acordaba rebién, le dijeron que a lo mejor se le apareció Leonardo Bravo para darle un susto y ya dejara de andar de borracho y dándole preocupaciones a su esposa.

Gerardo Alejandro Alarcón Cerón, 36 años, fabricante de balones.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 3 de Noviembre de 2009.

12. [Leonardo Bravo se le apareció a Nicolás Bravo para que no matara a sus prisioneros]

Cuando era yo niño viví en Chichihualco, pero mi papá nos trajo a vivir a Chilpancingo, pues allá no hay mucho trabajo. De allá casi es toda mi familia por parte de mi papá, y cuando podíamos

nos íbamos a ver a mis abuelos o a mis tíos. Yo la verdad no soy de los que se creen cosas de espantos, pero mis abuelos y mis tíos nos contaban historias, pues yo creo que para asustarnos y no estuviéramos haciendo travesuras. Cuando estaba con mis primos nos contaba mi abuelo historias o cosas que le habían sucedido hace mucho tiempo. La gente de allá y de casi todo el Estado de Guerrero, pues, siempre acostumbra exagerarle a todo por muy insignificante que sea la cosa. Él nos contaba de los Bravo, de su hacienda, de la batalla de los encuerados, de Morelos y de todas esas cosas de Historia, pues Chichihualco en un tiempo fue importante y estratégico para la independencia de México, como lo fue también Chilpancingo. Recuerdo que una vez nos contó que Leonardo Bravo se le aparecía a su hijo Nicolás Bravo cuando éste iba a fusilar a sus enemigos, los realistas; se le aparecía para pedirle que no los matara. Pero en la Historia está escrito que a Leonardo Bravo sí lo mataron los españoles, entonces Nicolás Bravo le hizo caso a su papá para que él no hiciera lo mismo con los prisioneros españoles que tenía y mejor los dejó libres. Es por eso que lo llaman el "héroe del perdón" y aquí en este pueblo lo recuerdan como un buen hombre, y por eso hasta dicen que se sigue apareciendo.

Francisco Cerón, 45 años, profesor de primaria.
Chilpancingo, Gro., 25 de octubre de 2009.

13. [Nicolás Bravo se aparece para vigilar su hacienda pues piensa que aún está en la guerra de Independencia]

Mi nombre es Natividad Adame Marino; aunque yo no lo he visto, cuenta mucha gente aquí en Chichihualco —sobre todo la gente del centro, que es donde estaba anteriormente la hacienda de don Nicolás Bravo, en donde actualmente está la escuela Nicolás Bravo y el parque de la iglesia de San Miguel Arcángel en donde hay una estatua en honor a Nicolás Bravo— que durante las noches Nicolás baja de su estatua, busca su caballo y se le escucha

cabalgar por lo que anteriormente era su hacienda, la parte del acueducto, su hacienda, su casa y recorre un poco lo que eran los campos de cultivo. Dicen que se escucha un caballo y que si uno pasa por el parque a esa hora no se ve la estatua de don Nicolás. Se piensa que recorre su hacienda o sus alrededores vigilando, porque piensa que aún está en la guerra de Independencia.

Natividad Adame Marino, 31 años, C.P.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 21 de octubre de 2009.

14. [Nicolás Bravo se aparece en el pueblo para evitar que la gente haga cosas malas]

Allá en el llano se aparece cuando las cosas no están bien por el pueblo, pues seguramente es porque está enojado. Ya ves ora, en la actualidad, hay mucha gente que [se] dedica al narco o andar robando; a lo mejor eso hace que se aparezca y por eso ande penando por este lugar, pues antes Chichihualco era su hacienda. Ha de pensar don Nicolás que este pueblo sigue siendo suyo y pues no va a permitir que estén haciendo desastres por aquí. Él en sus tiempos tenía bien su hacienda, no dejaba que nadie estuviera haciendo cosas malas o que anduvieran molestado a las demás personas. Entonces, por eso se sigue apareciendo por este lugar para que la gente no sea mala, pero pues ya la gente ni cree en eso. La gente mayor de Chichihualco es la que sigue creyendo en él, pues aún puede contarnos sobre espantos y espíritus, más que nada porque son personas muy religiosas y a ellos desde niños tuvieron una educación diferente. Nicolás Bravo es de los personajes históricos de aquí que todos conocemos, pues porque en la escuela nos enseñan su historia y de todo lo que hizo, pero ya entre la familia y los amigos se dice que él todavía viene para que no nos olvidemos de lo que hizo en sus años de vivo.

Mario Merino, 49 años, empleado.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 4 de noviembre de 2007.

15. [Nicolás Bravo pasea con su caballo por Chichihualco]

Yo hace muchos años conocí a un médico que venía de Chilpancingo, seguido venía a ver a la gente que andaba enferma y, pues, cuando venía, pues, tenía que agarrar la carretera muy de madrugada o muy noche. Algunas veces venía solo, otras no, porque a veces lo acompañaba su sobrino, pero cuando venía solo por la carretera, pues, me contaba que veía cosas extrañas. Pero que siempre que veía algo, mejor se ponía a rezar hasta que dejaba de ver esas cosas. A veces, entre plática de amigos, nos contaba lo que veía en el camino. Nos decía que veía mujeres caminando por la carretera, también veía a animales como los perros pero más grandes. Pero una vez también nos platicó que vio antes de llegar a Chichihualco a un señor montado en su caballo que estaba en el llano y que venía al pueblo despacito. Nos decía que no le vio la cara pero dice que era una persona ni tan alta pero tampoco tan chaparra, digamos de estatura media y que iba en un caballo muy bonito. Dice que lo vio unos minutos, porque unos árboles ya no lo dejaron ver, pero cuándo pasó a los árboles dice que ya no lo pudo ver. Entonces, cuando nos platicó lo que había visto, le dijimos que era don Nicolás, pues ya eran varios los que lo habían visto. Después de ese día ya no lo volvió a ver aunque pasaba a la misma hora. Mi amigo, el doctor Sánchez, pues, ya tiene como quince años que murió, él lo contaría mejor porque a mí ya se me olvidan algo las cosas.

Jorge Alarcon Villa, 34 años, Auxiliar contable.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., a 6 de noviembre 2009.

16. [Nicolás Bravo se aparece ante una niña]

Antes que falleciera, mi tía Margarita me contaba que ella cuando era niña veía muchas cosas de aparecidos en el pueblo; una de esas historias era la de Nicolás Bravo. Ella me contaba que desde muy chiquita ella lo veía seguido, pero después que ya

empezó a hacerse jovencita dejó de verlo. Me decía que cuando pasaba solita por la calle o estaba jugando por donde está la iglesia, veía a un señor extraño. Este señor no le decía nada, que sólo se le quedaba viendo, pero ella, como estaba todavía muy chiquita, pues no le tenía miedo. Decía que lo veía seguido, que nada más andaba caminando o andaba en un caballo, pero que nunca le dijo nada. Que había veces que nada más estaba ahí parado, mirando todo; pero dice que lo más raro es que desaparecía de repente y mi tía volteaba a todos lados pero ya no estaba. Ya con el tiempo lo fue viendo menos hasta que dejó de verlo. Hay quienes dicen que eso nada más lo pueden ver pocos: los niños, sobre todo, porque no conocen todavía la maldad y cuando crecen, pues, van agarrando otras costumbres.

Susana Merino Soto, 52 años.
Chichihualco, Leonardo Bravo, Gro., 10 de noviembre de 2007.

Bibliografía citada

ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes, 2006. *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*. Tesis de doctorado. México: El Colegio de México.

"Ahí pasan como cosas demasiado extrañas". Relatos aterradores de Morelia

Una ciudad es mucho más que sus paredes y sus calles. Se mantiene cohesionada, entre muchas otras cosas, por las vidas que la habitan y por las historias que éstas dejan a su paso. La ciudad también se teje con relatos que ayudan a significar los espacios y a entender que, así como nosotros los ocupamos hoy día, hubo gente que hizo uso de ellos en el pasado. Los relatos no siempre hablan de sucesos venturosos y hay ocasiones en las que, a pesar del miedo, nos contamos los unos a los otros situaciones que no deberíamos olvidar; bien sea para que no repetirlas o para recordar que el terreno que pisamos no siempre estuvo configurado de la misma forma.

La recopilación de historias que se presenta a continuación es una muestra de los relatos que circulan en diferentes sectores de Morelia. La labor inició como un proyecto de clase, pero terminó por despertar un interés formal por saber qué es eso que da singularidad a los lugares cotidianos y cómo es que ante situaciones extraordinarias, o propias de lo paranormal, cambia la perspectiva que cada persona tiene del entorno. Debido a dicho interés, los alumnos de sexto semestre de la Licenciatura de Literatura Intercultural, ENES Morelia, decidimos compartir la riqueza de los relatos orales que los pobladores de Morelia y sus alrededores proporcionaron.

A través de esta recopilación queremos ayudar a que las personas tracen un mapa mental de Morelia. Decimos mapa porque, como mencionamos al principio, muchas veces son los relatos los que permiten hacer reconocibles los espacios de la urbe, y los que nos sugieren qué apreciar de ella. Sin las narraciones muchas veces no sabríamos el significado que puede tener el sitio en el que nos encontramos y no reconoceríamos que las avenidas, plazas, fuentes o ranchos en las orillas de la urbe están cargados de vivencias que desbordan los límites de lo explicable y que han

"engrifado los pelos" (como menciona uno de nuestros narradores) de aquellos que las han experimentado.

Los lugares que se mencionan en las narraciones son, en su mayoría, edificios, calles del centro histórico, templos, panteones y espacios que se encuentran en la periferia de la ciudad, pero que poco a poco han sido absorbidos por ella. Las herramientas que se utilizaron para hacer las recopilaciones fueron muy variadas: desde cámaras de video, que permiten registrar los gestos de los emisores hasta grabadoras de audio, teléfonos celulares y, en ocasiones, sólo la memoria, obligando entonces a la pluma a verter su tinta sobre el papel a marchas forzadas, antes de que el viento se llevara las palabras y el relato se esfumara del recuerdo.

A los narradores de los relatos, buscados en distintas zonas de la ciudad, se les agradece el prestar un poco de su tiempo para compartir sus vivencias. Sus historias, contadas a partir de preguntas libres para dirigir la conversación hacia los temas que nos interesan —vivencias terroríficas y sobrenaturales—, conforman el corpus que se presenta a continuación. Algunos de los narradores prefirieron no dar sus nombres, otros no quisieron decir a qué se dedican; se creyó conveniente respetar su decisión y dejar estos campos en blanco.

Para la presentación escrita del corpus se siguieron los criterios de transcripción y edición del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO), al que también se agradece tanto la oportunidad de explorar el ámbito de los relatos orales como el facilitar el conocimiento necesario para poder realizar este trabajo.

Amed Aguayo Hernández
Luisa Fernanda Álvarez Ortega
Daniela Cadenas León
Sandra Cardoso Alvarado
Karla G. Cerriteño Chávez
Mariana de los Santos Bautista
Erick Esponda Suazo
Rodrigo García Gasca
Karina Jhoana Gutiérrez Mondragón

Ana Karina Guzmán
Mario Antonio Izúcar Durán
José Luis Jiménez
Dolores Edith López Trejo
Enrique Lugo
Quetzal Mata Trejo
María del Carmen Medina
Dante Missael Montoya Azpeitia
Aline Ortiz Molina
Patricia Georgina Rico León
Jorge Luis Torres Magallón
Adriana Nik Vásquez Hernández

1. [Niños en el panteón]

¡Ah, ya! Tenemos aquí un relato interesante, aquí en la ciudad de Morelia, aquí en el Panteón Municipal de la avenida La Paz.[1] Eh, pues ocurre que más o menos, aproximadamente a la una de la mañana va el compañero con pasaje, con pasaje ahí en esa avenida, La Paz, y como es una calle de baja velocidad, pues no iba muy rápido. El punto es que, al llegar a la puerta principal, el compañero y también su pasajera observan que están dos chavitos jugando, un niño y una niña, aparentemente. Cuando ellos ya van acercándose hacia la altura de la puerta, de manera abrupta los niños se bajan de la banqueta y se atraviesan hacia el carro. El compañero frena, frena de una manera muy repentina para poder no lesionar a los niños. El punto es que cuando ellos recapacitan, se dan cuenta, buscando a los niños, que ya no hay ninguno de los niños, y oían las risas y las vocecitas de los niños cuchicheando ahí acerca del suceso; pero ni la pasajera ni el taxista logran ver nada, entonces, pues inmediatamente empiezan ellos a sentir

[1] El panteón se encuentra en la calle La Paz, esquina con calzada La Huerta, s/n., Morelia, Michoacán.

un escalofrío en todo su cuerpo, un ambiente tenebroso y pues les da miedo y se van. Esa es una historia aquí en Morelia.

Javier Ochoa, taxista.

2. "Ella ya murió, ya falleció"

Pues dice que una señora le hizo la parada, que la llevara por la avenida del panteón.[2] Entonces, cuando llegó a su casa la dejo ahí y creo que no le completó lo del servicio. Le dijo que pasara otro día por lo que le falta del servicio. Entonces le dio su nombre, dijo:

—Preguntas por esta persona y ya mañana te doy lo que te hace falta.

Otro día en la noche volvió y tocó en la casa donde la dejó, y salió una señora y dijo: "¿qué se le ofrecía?", dijo:

—Mire, es que ayer traje a una señorita que se llama —le dio el nombre, se llama fulana de tal— y dijo que ora viniera porque me quedó a deber.

—No… señor —dijo—, esa es mi hija, pero mi hija ya hace mucho que falleció.

Y la mamá le dijo:

—No puede ser —dice—, porque esa que me dice usted es mi hija —dice— y ella ya tiene mucho que... ella ya murió, ya falleció.

3. [Le pagó con una medallita]

Entonces, este, te voy a platicar. Bueno, pues resulta que me estaba platicando el taxista que una vez, ¡ay!, es que la verdad no me acuerdo qué avenida, pero casi por ahí por el panteón.[3]

Bueno, que él iba pasando por ahí y le hizo la parada una muchachita, jovencita ella. Y, pues, la subió y todo, y que le dijo que la llevara a su casa, y le dio una medallita. Dice:

—Mire, para que me crea, tenga la medallita.

---

[2] Se refiere al Panteón Municipal ubicado en la avenida General Francisco J. Mujica.

[3] De nuevo se habla del Panteón Municipal.

Entonces, este, le pagó con una medallita, dice:

—Ya cuando lleguemos a mi casa, le doy el dinero y me regresa la medallita.

Y dijo:

—¡Ah!, está bien.

Y dice:

—Lléveme a esta dirección.

Y le enseñó la dirección en un papelito. Y ya el señor fue y la llevó a la casa. Entonces la muchacha le dijo:

—Espéreme, ahorita le traigo su dinero.

Se metió y se tardó. Entonces el taxista dijo que como se había tardado, entonces, este, fue a buscarla, tocó y salió su papá de la señora… de la muchacha, perdón, de la muchacha. Salió su papá y le dijo:

—Este, ¿sabe qué?, aquí está su dinero.

Y que le dijo:

—¡Ay! —dice—, aquí está la medallita.

Dice:

— ¡Ay! sí —dice—, démela.

Dice:

—Porque si no —dice—, si no cumplo con eso —dice—, ella se va a enojar.

Dice:

—Es que la muchacha se metió y tenía mucho tiempo que ya no salía —dice.

— ¡Ah, sí! —dice—, siempre es lo mismo —dice—. Es que su alma anda penando —dice.

—¿Cómo que su alma?, si yo la vi —dice.

—Lo que pasa que mi hija tiene un mes que falleció —dice—, porque la violaron, y precisamente un taxista. Entonces anda buscando al taxista.

Entonces el taxista le dijo:

—No, ya no me pague, así déjelo.

Porque, pus, se había asustado, y le dijo:

—No, es que le tengo que pagar porque ella así es, o sea, ella por eso lo hace y me da una medallita —dice—. Hasta que encuentre… no va a descansar hasta que encuentre al que la violó y la mató.

Dice:

—Y pus yo ya me salí bien asustado —dice—, y ahí dije no… —dice—. ¡Hasta blanco!, y ya no trabajé, ya mejor me fui a mi casa —dice—, porque de verdad, de verdá yo la vi, la vi —dice—, y ya no la vi hasta que su papá me dijo que ya había fallecido.

Monserrat Alejandre, cocinera.

4. [Una medalla]

Sólo sé esta que te digo, del taxista que fue a llevar a una pasajera al panteón.[4] Y después se bajó, y la muchacha mandó al taxista que fuera a cobrar a cierto domicilio. Y le dio una medalla o algo así, y que le entregara esa medalla allá, y que ahí le iban a pagar. Resulta que cuando llega al domicilio de allá, de sus papás, le dice la mamá que sí, pues, que sí era su hija, pero que tenía muchos, muchos años que ya había muerto. Es todo lo que puedo decir.

José Miguel Vergara Aguilar.

5. [El fantasma de la novia del templo de San José]

Comentan que ya le ha sucedido a varios taxistas, que han pasado por la noche enfrente del templo de San José,[5] ahí en el centro, y una mujer vestida de novia les hace la parada. Decía uno de los taxistas que se subió la mujer y que le pidió que la llevara cerca del cementerio,[6] sobre la calzada Morelos. Resulta que la llevó el taxista y media calle antes de llegar al cementerio, donde le dio el domicilio la mujer, le dijo que ahí la bajara, que ya había llegado al lugar. Y cuando el taxista le quiso cobrar, le dijo la mujer

---

[4] Panteón Municipal.

[5] El templo de San José está ubicado frente a la plaza de la Reforma Agraria, a dos cuadras de la avenida Francisco I. Madero, en el centro de la ciudad.

[6] Panteón Municipal.

que no tenía dinero, pero le dio un domicilio para decirle que pasara a cobrarle a sus familiares.

El taxista, como pues ya no podía hacer nada más, ya anotó el domicilio que le dio la mujer y le permitió que se bajara. Dice el taxista que a los pocos metros que se bajó la mujer del taxi, conforme pasaba la distancia, se iba desvaneciendo su silueta hasta desaparecer. Entonces él se quedó sorprendido porque pensó que era un problema de él, visual.

Sin embargo, se quedó con la curiosidad y fue al domicilio que le indicó la mujer que le iban a pagar. Resulta que sí, efectivamente, eran familiares de la mujer. Cuando el taxista dijo que la había llevado de San José a la calle que está cerca del cementerio, que la mamá de la mujer empezó a llorar, diciéndole que no había... que todavía estaba su espíritu... ¿cómo se llama?, que todavía no... no se había ido a descansar que porque, efectivamente, la mujer falleció el día que se iba a casar, con su vestido de novia, en un accidente. Lo sorprendente de la familia que todavía se dieron cuenta que todavía estaba su alma penando.

Ricardo Álvarez, Director de bachillerato.

6. "No hayamos subido alguna difuntita"

Una vez aquí, no sé si conozcas las canchas Policía y Tránsito.[7] Para allá atrás está un panteón que se llama panteón del Renacimiento[8] o algo así. Entonces yo fui a llevar una pasajera que llevaba, y ahí en el panteón salió una señorita, vestida como de un vestido así rojo, ya ve que los vestidos que se ponen así las que atienden ahí en los aviones,[9] pero así muy elegante su ves-

---

[7] Se refiere a la Unidad Deportiva Cuauhtémoc, ubicada en el periférico Paseo de la República.

[8] Posible confusión del narrador, los únicos panteones por la zona son Panteón El Vergel y Panteón Jardines de la Concordia.

[9] Se refiere a las sobrecargos.

tido. Entonces, pues, nos hizo la parada, pero como yo llevaba la otra señorita, entonces yo le dije:

—Pos mire, yo voy ocupado, pero aquí está muy peligroso para que usté ande aquí.

Porque hace de cuenta que, pues viene siendo, como cuánto le diré: más o menos, pues, como unas siete cuadras, póngale. Entons el panteón está como a tres y media, está a la mitad. La señorita, pues, se subió, pero nomás nos hizo la parada, pero ya de allí no habló. Y ya llegando a donde yo iba a ir con la señorita, iba ir porque una amiga le iba a emprestar un dinero, porque a ella la llevé después allá por Colinas del Sur, pa allá arriba. Y en lo que se bajó la señorita, pues yo le hice el comentario a la otra, a la que… se me hizo pues raro y le dije:

—Ay, oiga, y ¿a poco no le da miedo que, pus aquí, simplemente, pues aquí le salgan algunos fulanos? Y que, Dios guarde la hora, pues no se ande arriesgando y así y así.

Ya después lo que pasó fue que me dijo:

—Ah, pus no, dice, yo la mera verdad salí del panteón.

Pero fue todo lo que dijo. Y ya no le quise platicar más, ya no le quise seguir insistiendo en más plática porque yo dije "no me vaya a decir que viene del más allá" y así quedó. Y eso era como las once y media de la noche, doce por áhi, y pues ahí en el panteón, pues, qué dijeras, pues es su novio el pationero, pero pues ahí no hay ni velador y, pues, si hay velador pues estuviera prendida la luz de las oficinas o algo. Nada. Y fue lo que a mí me pasó en esa ocasión.

Ya cuando salimos, la dejamos ahí en el libramiento, ya le dijimos:

—Pues mire, pues aquí ya pasan más taxis, puede agarrar otro porque yo llevo a la señorita.

Y ya ni le dije yo "es tanto", ahí nomás la dejamos. Entonces ya después, cuando íbamos en el camino, pues íbamos platicando con la señorita:

—¿Sabe qué?, como que se me hace media extraña esta señorita —dijo la señorita que llevaba.

Y le digo:

—Pues sí, pues, no hayamos subido alguna difuntita —le digo— porque está raro, o sea, pues cualquier ser humano le da miedo pasar por un panteón y luego estando ahí, solo…

Pues, o sea, que hace de cuenta que cuando nosotros íbamos estaba un tope ahí mero en el panteón, entonces hace de cuenta que la señorita salió, así como ya ves que sale alguna gente espantada, como una emergencia, se me vino cruzando cuando, cuando este, yo iba a pasar el tope y fue cuando me hizo la parada. Entonces yo no la dejé que hablara, yo fui el que le dije:

—Sí, señorita —le digo—, pero este, pues fíjese que voy ocupado, pero se ve medio peligroso, si quiere súbase y ahorita por áhi a ver si encontramos otro compañero pa que la lleve.

Y fue lo que así, pero, o sea, hace de cuenta que nomás vi el cruce así con la luz, pero ya después de ahí ya no, pus no le vimos la cara, porque pus como ya era de noche, pus ya no se alcanzaba a ver bien a la señorita. Y ya le digo, y eso es lo que me pasó.

Mauricio Zacarías, taxista.

7. [El fantasma de la Monumental de Morelia][10]

Una persona, bueno, un fantasma que se aparece, más o menos a la altura de la Monumental de Morelia[11] en la madrugada. Cuando pasan por ahí los taxistas, de repente, se sube como pasajero. Nunca dice nada, al voltear el conductor hacia atrás ella

[10] Otro taxista, que se encontraba cuando fue narrada la historia, comentó que esta misma joven se había subido al taxi de un amigo. El conductor, al percatarse de la presencia de la muchacha, volteó y ésta sólo le dijo que siguiera conduciendo, que más adelante ella se bajaría, entonces desapareció. Nos explica que la muchacha suele abordar el taxi a la altura de la gasolinera ubicada sobre la avenida Periodismo y se baja cerca de la Plaza Monumental de Morelia. Cabe mencionar que dicha gasolinera se encuentra a escasos metros de la avenida Siervo de la Nación. De ser así, podría decirse que la chica tiene una ruta trazada: de la Monumental de Morelia a la gasolinera y viceversa.

[11] Se refiere a la Plaza de Toros Monumental de Morelia ubicada en Jesús Solórzano 164, Nuevo Valladolid, Morelia.

ya está arriba. Es una chica, no hace parada, simplemente se aparece en el asiento del pasajero y se desaparece ahí por la vía del tren, a la altura de Siervo de la Nación.[12]

Cristian Huape Mora, taxista.

8. "Es que tú llevas una señora"

Hubo tiempo que no me abordaban, así por alguna razón, y yo sí me decía "bueno, pues si yo ando trabajando, todo el tiempo ando solo…" Y me hacían la parada, y ya cuando llegaba yo no se querían subir porque yo iba ocupado. Pus yo me quedaba "bueno, ¿qué sucede? No, pus si yo no voy ocupado, yo…"

Y una ocasión, allá por Cointzio,[13] un señor igual me hizo la parada; me orillo, me dice que no, me paro definitivamente, me regreso, me echo en reversa, me paro y le digo que por qué no y me dice:

—Es que tú llevas una señora.

Y le digo:

—No, yo no llevo nada, yo voy de vacío.

—No, es que llevabas una señora.

Y así, entonces, pues ya que vio que no, él estaba seguro que yo llevaba una señora ahí en el carro. Pues son situaciones que no se explica uno pero que le ha tocado a uno vivirlas. Y así como ha existido situaciones de a uno, pues comentan los compañeros diferentes situaciones que le han sucedido a cada uno de ellos, andando en la ciudad, andando en el carro, andando en la calle, pues, se encuentra uno con esto, sea cierto o no, nos toca vivir de esa manera. Hay muchas anécdotas, lo que vive uno como taxista y eso es.

Martín Alcaraz Bedolla, taxista.

---

[12] Avenida ubicada al poniente de Morelia, a 1.8 kilómetros rectos de la Plaza Monumental.

[13] Avenida Cointzio, al suroeste de Morelia.

9. [La dama sin ojos]

En 1982 circulaba yo por la plaza Valladolid,[14] a un costado del templo de San Francisco, serían como las doce de la noche. En la calle de Vicente Santa María y Humboldt[15] salió una mujer que me hizo la parada, traía un vestido blanco y pelo largo, yo le llamaba un hermoso-feo.[16]

Me paré, ella me aborda y la veo por el espejo. Le pregunto a dónde la llevo y me dice "a La pila del gallo".[17] Pero cuando la vuelvo a ver por el espejo no tenía ojos, sino era la cuenca. Entonces yo quise decirle que se bajara. Bajarme yo. Correrle. Yo me espanté mucho pero no pude hacer nada y pues realmente lo que hice fue meter la velocidad y llevarla, pero voltié nuevamente por el espejo retrovisor y en realidad sí, no tenía ojos.

Bajo por Vicente Santa María, para dar vuelta ahí por Padre Lloreda,[18] en aquel entonces todavía la calle de Juan José Lejarza era de doble sentido, y más o menos ahí por la clínica Lejarza[19] subo, llego a La pila del gallo, pero ella me dice que le permita y se baja. Sale una persona y me paga. Yo no supe más, pero me quedé impactado y me dio mucho miedo.

Me fui allá a su casa y le platiqué a mi papá. Como él duró como cuarenta años de taxista pues él me mencionaba que, efectivamente, había sucedido a muchos taxistas la misma situación que la mía y que en el tiempo de la Colonia ahí había existido, en ese, lo que era, lo que era el primer cuadro de Morelia, diferentes situaciones; había existido algo de detalles de mujeres que transitaban por ahí, no me lo explicó muy bien, pero eso fue lo que él me comentó.

Yo no me quedé con la duda y al día siguiente por ahí pasé y estaba cerrado el lugar donde ella se metió, al parecer una made-

---

[14] Ubicada en el Centro Histórico de la ciudad de Morelia.

[15] Esta calle se sitúa en el costado sur de la plaza Valladolid.

[16] Se refiere al vestido.

[17] Se encuentra en la calle Juan José de Lejarza, esquina con Antonio Alzate. Esta pileta servía para abastecer agua a las casas de la zona.

[18] Calle del Centro Histórico cercana a Juan José Lejarza.

[19] Se refiere al Centro Médico Lejarza, ubicado en la calle con este nombre.

rería. No sé en realidad qué haya sido, pero yo, pues sí me espanté, me enfermé, porque yo lo comprobé que no tenía ojos. Y fueron de los detalles que más me impactaron o me han impactado en tiempo que yo he andado trabajando en ello.

Desde el momento que me abordó, ella guardó silencio. En realidad, a mí me llamaba mucho la atención el ver los ojos de las mujeres en el taxi y yo traía un poco clavado el espejo, de modo que les podía ver la parte de la vista. Entonces, pues ahí se me quitó la costumbre, porque sí fue algo muy muy espantoso, dos veces comprobé que no tenía ojos. Yo luego luego lo platico porque, al poco tiempo, a los meses, a un primo lo asesinan ahí por la Ventura Puente.[20] Yo convivía mucho con él y lo relacioné con algo de un aviso, la muerte, no sé, algo. Pero yo lo relacioné con ello. Eso es, pues eso lo viví y es como tal.

Martín Alcaraz Bedolla, taxista.

10. "Al último sí le da miedo a uno"

Me llamo Felipe de Jesús Cervantes, tengo cuarenta y seis años, y tengo como dos años de taxista. La anécdota esta fue en la calle Morelos Norte,[21] ahí a la altura del templo de Santiaguito.[22] Ahí me hizo la parada una señora ya de edad, serían como entre dos, dos y media de la mañana, la avenida sola, y me dijo que si no la llevaba a Catedral… Ps es mi trabajo. Se subió en la parte de atrás

---

[20] Importante avenida de la ciudad que conecta la avenida Camelinas con la avenida Acueducto.

[21] La avenida Morelos es una vía importante de Morelia ya que atraviesa de norte a sur la ciudad. Hacia el norte cruza el periférico y da paso a la carretera con destino a la Ciudad de México. Al centro cruza a un lado de la plaza Melchor Ocampo, contigua a la Catedral de Morelia. Al sur termina en cruce con el anillo periférico y da paso a una vía menor que continúa atravesando la ciudad.

[22] La parroquia de Santiaguito se ubica sobre la avenida Morelos a 1.9 kilómetros del centro de la ciudad y su respectiva catedral.

y a la altura del Carmen,[23] pues ya, ya se, ya se bía bajado, pues, o sea que no sentí ni a qué hora se bajó.

Pues ya cuando llegué sí me… pues llegué no, no, no, no asustado, porque pus la señora prácticamente no habló ni nada, nomás lo que me preguntó en principio, que si la llevaba a Catedral. Yo accedí, pero pus ya cuando veníamos subiendo sobre la misma avenida pues ya, ya no, ya no la miré cuando volteé por el espejo retrovisor, ya no la miré.

Y todavía cuando paso ahí sobre la avenida, pues mejor a esa hora no, ya, ya no, ya no hago, ya no me, ya no me paro, pues ya mejor sigo. Porque sí es… A lo mejor pus sí, al último sí le da miedo a uno, pero en ese momento pues no porque dices "ps es un pasaje común y corriente". Pero pus no.

[...]

Pus ahí Santiaguito prácticamente antes era como una tenencia, un ejido; y pus la señora ya grande, pus con su rebozo y todo. Pero no iba tapada, pues, o sea que nomás lo llevaba puesto encima… Ps a las dos de la mañana, pus para taparse algo del frío. Y ya pus me hizo la parada:

—¿No me llevas a Catedral?

—Sí.

Ya me paré y ps abordó, pero no platicó nada ni nada, ni yo, ni yo platiqué con ella, pues. Y ya ahí, al empezar a subir hacia el Carmen, pus ya, volteé y ps…

Sí, en ese momento ps sí sientes de que… Todavía a veces me acuerdo y digo "¡ah!". No, y paso por ahí en esa hora, pero no, no, ya no, ya no la he mirado, pues. Y no nomás a mí, a varios. Tengo vecinos y… Que era también… Ya está grande el señor, y también me dijo:

—¡Ten cuidado ahí!

¡Ah! Yo decía:

---

[23] La rectoría de Nuestra Señora del Carmen o templo del Carmen se ubica entre la avenida Morelos Norte y la calle Benito Juárez, aunque forma parte del mismo complejo arquitectónico que comparte con el exconvento carmelita que hoy es la Casa de la Cultura de Morelia.

—No.

Yo no digo que no creo, no, pero tampoco hay que descartar, pues. Pero sí, ya me pasó. Y sí, ya la otra vez le dije:

—Se subió la señora que me dijo.

—¿Y qué sentistes?

—¡Nah!, ps lo que usted sintió .

Dijo:

—¿No sentías que te jalaban el cuero?

Le dije:

—¡Sí!

Pero sí está, sí está, eh… Pus es parte del trabajo, ¿no? O sea, estar expuesto, pues, a esas cosas, a lo sobrenatural. Pero pues de ahí todo, pus, todo bien, ¿no? Pero ps ya ahí ya, por lo mismo por ahí ya paso rápido mejor.

Felipe de Jesús Cervantes, taxista.

11. "Nadie la vio"

Este, una vez aquí en el CBTA 7,[24] por la Huerta, iba yo como a las doce y media de la noche, y en eso sentí una presencia extraña atrás, en el asiento trasero. Después, este, volteé hacia atrás y no vi nada. Este, otra vez,[25] ahí, pues eso fue exactamente en el Country Club.[26] Después en el CBTA 7 volví a sentir la presencia extraña y cuando volteé pus no había nada. En seguida, en el internado La Huerta, en la mera mera,[27] se me atraviesa una señora y me hace la parada, y me dice que la ayude. Le digo que sí, que qué se le ofrecía, y dice que la llevara al hospital que porque adentro en el internado, en

[24] CBTA 7, plantel La Huerta ubicado en Antigua Carretera a Pátzcuaro, Km. 5.5, La Huerta, al suroeste de Morelia.

[25] *Otra vez ahí…*, puede parecer que habla de otro día, pero se refiere a que primero sintió la presencia en el Country Club y después en el CBTA 7.

[26] Se refiere al Country Club Las Huertas, localizado a unos kilómetros del CBTA 7.

[27] Hace un ademán con la mano, refiriéndose a que fue sobre la calle.

una de las casas, tenía una muchacha que estaba enferma. Después, este, la ayudé. Me bajé, en sentido contrario y me metí al internado La Huerta. Le ayudé a subir la muchacha, que estaba muy delgada, la subí a mi taxi y nos fuimos al Hospital Civil.[28]

En el transcurso me iba contando que la muchacha tenía anemia, que no comía, que por su voluntad no comía, por un chavo que había tenido de novio e igual[29] había fallecido en un accidente de moto. Después, este, en seguida, la llevé al hospital. Tons me iba platicando todo, incluso la señora se fue enfrente conmigo y todo, pero yo sentía la presencia extraña en el asiento trasero, de hecho, todavía yo sentía, así como la mala vibra, así como algo… algo extraño.

Y llegué al hospital y todo, la bajé y todo. Entonces cuando fui a ver, este, porque la señora dijo que se le había olvidado una bolsa en mi carro. Cuando volteé a ver mi carro, este, a ver la bolsa, si estaba ahí su bolsa, y todo; revisé y todo y le dije:

—No, señora, no se le olvidó nada.

Y ya no había nadie. Entonces haga de cuenta que me fui rápido. Me fui rápido al hospital, pus a encontrarla, porque no me había pagado, no, nada. Entonces la busqué y la busqué y nadie la vio. Nadie, nadie, nadie la vio. ¿Si me entiende? Nadie. O sea, y ya de ahí nomás me volteé a ver, a revisar debajo de los asientos y todo. Y nadie la vio. Esa es verídica, ¡eh!

Mario Jesús Romero Rocha, taxista.

12. "Desaparecieron así, como arte de magia"

Yo antes trabajaba, pues así, de [taxista]. Ahí, pues, en el Hospital Infantil,[30] en la noche. Y en una ocasión, como a las tres de la

---

[28] Se refiere al Hospital General Dr. Miguel Silva ubicado en la calle Samuel Ramos s/n, Cuauhtémoc, Morelia, Michoacán.

[29] Menciona que *también había fallecido*, anticipando el desenlace.

[30] Hospital ubicado en el bosque Cuauhtémoc, s/n, Centro Histórico.

mañana, yo estaba según dormido, pues. Y oí que venían unas personas de allá, pues. Venían saliendo de urgencias del Infantil.

Se oía que estaban pisando las hojas de los árboles. Iban... venían, pues, hacia acá. Y me paré, pus, dije: "a lo mejor van a ocupar un servicio de tatsi…" ¡y de repente se desaparecieron! ¡Las vi! Y escuché el ruido, me despertó el ruido, ¿veá?[31] Y este, ya después, al poco rato, me quedé otra vez dormido y del lado de acá, como viniendo del Civil,[32] a media cuadra, también, escuché pasos y escuché voces y de repente también las vi y se desaparecieron así, como arte de magia.

Adolfo López, taxista.

13. [El bulto negro]

Mira, hace como, en noviembre de este año que… 2015, eh… fuimos al velorio de un amigo que mataron y estuvimos ahí. Y como a la 1:30 de la mañana nos fuimos para… pa mi casa, entonces es un… algunos 200 metros de terracería. Y ah, cerca de 10 metros de nosotros, yo iba manejando, vimos una... un bulto negro. Pensamos que era una bolsa, un perro, pero le echamos las luces del carro y no le brillaban los ojos, no se movía. No se movía ni del camino, pero pa nuestra suerte, a cinco metros antes de llegar ahí doblamos nosotros a la izquierda, porque pues ahí tenemos nuestra casa, y ya no vimos pus si se quitó o no… del miedo, este, ya no vimos. Pero era, por decir, una criatura, se podrá decir, de algunos 45 o 50 cm de alto... negro, y pues andaba todo de negro, traía como una capuchita, una sudadera, no sé, con gorra. Y pues sólo fue lo que vi. Y porque la verdad sí me dio

[31] *¿veá?*: '¿verdad?'

[32] Hospital ubicado en la calle Samuel Ramos, s/n, Cuauhtémoc. A unas calles del Hospital Infantil.

miedo, y sí me dio miedo y ya no quisimos voltear con mi hermano, ya mejor le cortamos camino.[33]

Daniel López, checador de base de combis.

14. [Era una casa muy tétrica, muy oscura]

Me acuerdo que cuando yo estaba chiquillo mi abuelo fue una persona que le trabajó a la familia de este, de Isaac Arriaga,[34] aquí en Morelia. Entonces, no sé si ubiques la casita que está donde está ahora la UNAM, un museo de la UNAM,[35] algo así, ahí entre en la esquinita que sale del acueducto[36] hacia las Tarascas.[37] En esa casa vivieron unas señoritas que se llamaban, mi abuelo les decía las señoritas Ámano, creo que tenía algo que ver con el gobernador.

Entonces en esa parte a mí me tocó entrar, y había un sótano, en ese sótano comentaba mi abuelo que hacía años que, este, ahí encerraban a gente en la época de la Revolución, inclusive más atrás, desde la Independencia. Era una casa muy tétrica, muy obscura, con el sótano ese grandote, estaba bastante grande, casi era toda la planta de abajo, estaba llena de tiliches en ese tiempo.

---

[33] El relato ocurre cerca del Estadio Morelos, en la colonia Leandro Valle, por donde hay terracería.

[34] José Isaac Arriaga (1890-1921) nació en Puruándiro, Michoacán, en la Hacienda Santa Ana Mancera. Fue estudiante en el Colegio de San Nicolás, en Morelia, en 1905 y becado por el doctor Miguel Silva. Calificado como el mejor estudiante, fue prefecto del Colegio, maestro de Historia de México, escritor fundador de la revista literaria *Flor de Loto*, en la cual colaboraron los mejores escritores e ideólogos michoacanos. Fundó el Partido Socialista de Michoacán con los ideales de luchar por la verdad, por la justicia y por la belleza; por los derechos de los trabajadores y de los campesinos (Martínez Núñez, 2010: 156).

[35] El narrador se refiere al Centro Cultural de la UNAM.

[36] El acueducto es una de las construcciones arquitectónicas más importantes de la ciudad de Morelia. La obra se erigió en el siglo XVIII, está conformado por 253 arcos; tiene una longitud aproximada de 1700 metros y una altura de 9.24 metros.

[37] Es una escultura de bronce que representa a tres mujeres purépechas con el torso descubierto, cargando una gran batea llena de frutos; se especula que hace referencia a las princesas indígenas Atzimba, Eréndira y Tzetzangari (¿Tzetzángari?).

Entonces yo estudié en la escuela Simón Bolivar, que ahí está cerca, y nos gustaba mucho ir a chismear por unas ventanitas que había ahí. Este, nunca me tocó ver nada, para qué te voy a decir que sí vi, pero sí existía la leyenda de que ahí, en la noche, se aparecían, este, pues los muertos, toda la gente que habían sacrificado en ese tiempo. Entonces te estoy hablando de hace, pues no sé, 40 años, por áhi, 35 años…

Entonces siempre ha sido una casa que se me ha parecido muy misteriosa, y es esa la que sale ahí en el acueducto viniendo del Caballito hacia las Tarascas, es un sótano; creo que ahora es algo de la UNAM, no me acuerdo qué es, pero es algo de la UNAM. Pero nunca me tocó ver nada, pero sí se platicaba, pues, mucho que ahí se aparecían toda la gente que habían sacrificado en esa época de la Revolución. Mi abuelo era muy creído de esas cosas, él, este, buscaba mucho dinero, le gustaba mucho buscar moneda, o le gustaba mucho, este, pues andarse metiendo así en recovecos medios... pues medios feos, la verdad.

Y, este, él decía que una vez que estaba trabajando en esa casa, haciendo unas reparaciones, que le hablaban, él se llamaba José, nosotros le decíamos *Paché*, siempre le decimos *Paché*, y él decía que le llegaron a hablar varias veces, que le decían: "José, ven; José, ven", en esa casa. Pero igual pues era para sorprendernos; ¿veá?, o no sé, pero sí, él era muy, muy allegado a esas cuestiones.

Víctor Manuel Arreola

15. [La casona de los muertos]

Hace algunos años aquí en Morelia, por la calle Allende[38] para ser más precisos, por ahí cerca del Palacio Municipal, está una

[38] Posiblemente se trate de la casona ubicada en Allende 440 en el Centro Histórico de Morelia, Michoacán. Se sabe que en el 2003 se presentó, de manera itinerante, una exposición de instrumentos de la Inquisición, lo cual concuerda con el relato. Actualmente es propiedad privada.

casona que en muchas ocasiones la tuvieron ahí como museos temporales, donde llegaron a presentar arte egipcio, ahí había cosas muy interesantes. Hubo otra ocasión que presentaron los instrumentos de tortura de la Inquisición. Así como eso, hubo varias exposiciones temporales.

Estando yo por ahí pasando, sin la intención de ir, ni mucho menos, cuando vi que tenía tiempo en mi recorrido y vi que estaba la exposición egipcia. Traté, entré, pagué mi cuota de entrada y me dirigí hacia las salas de exposición. En la primera sala de exposición vi que estaba todo oscuro. Realmente para mí no era ningún problema eso, porque he estado en distintos lugares, en museos, por ejemplo, con esas características y yo nunca he tenido ningún problema.

Sin embargo, en esta ocasión que te estoy comentando sí sentía una especie como de que… había alguien junto a mí, como que yo sentía frío en mis manos y como corrientes de frío, frías perdón, pero yo no sabía ni de dónde salían ni a dónde llegaban, pero yo las sentía. Dos o tres veces me detuve como para voltear a mi alrededor y no veía nada porque yo era el único visitante en ese momento. Recorrí la primera sala y estuvo interesante, la segunda y la tercera, de ahí salí hacia un pasillito para dirigirme al fondo de la casona y continuar mi recorrido subiendo una escalera, así como tipo caracol en escuadra, desde luego todo de cantera. Sin embargo, cuando pasé por ahí, antes de subir la escalera, vi que estaba una excavación; como que estaban ahí haciendo alguna remodelación y ahí estaba húmedo. Pero ahí sentí una especie como de pesadez, ya no nada más era una especie de sentir presencias alrededor, sino con pesadez. No hice caso porque ahí ya era la luz del día, ya no estaban las salas oscuras.

Sin embargo, continué mi recorrido a la parte superior donde había otras dos salas de exposiciones. Estando por ahí, en dos salas, pues ya no me atrevía yo porque sentía algo, sentía esa frialdad del viento, sentía también, así como temores y yo ya no entendía por qué yo tenía temores. Y de reojo empecé a ver lo que estaba en la exposición ahí de esas salas, en la planta superior.

No, no tuve la calma de estar viéndolas con toda la perisdicción[39] porque yo no me sentía a gusto, cosa rara en mí porque yo no soy así muy temeroso… Sin embargo, no le hice mucho caso, pero sí le hacía caso porque no estaba contento… a gusto.

Entonces vi que ya era suficiente y bajé las escaleras. Y cuando pasé otra vez sobre esa excavación pues sentía esa misma sensación de pesadez, de frío, de cosa rara, presencia, y sin ver nada en realidad. De ahí me puse, ya casi a la entrada, platicando con los que estaban encargados y yo les platiqué un poquito mi experiencia, y ellos me comentaron que mucha gente le pasa lo mismo. Y ahí ellos me confesaron de que en esa excavación donde ellos estaban, que yo les explicaba al pie de la escalera, me dijeron que ahí había muerto un niño. No me dijeron cuándo porque pues ellos tampoco lo sabían. Pero también lo que sí me platicaron es que en las paredes habían encontrado restos humanos simulando un cadáver humano, donde le atribuyen que esa persona murió emparedada, o sea entre las dos paredes.

Ahí hubo conjeturas, porque mucha gente de los que estábamos ahí presentes y los que me estaban explicando mencionaban que pudiera darse el caso de una persona enterrada viva; otros comentaban que pudiera haberse dado el caso de que una persona fue sacrificada y ahí la ocultaron. De cualquier manera, lo que haya sido, cuando ya me dijeron sobre los restos humanos, entonces, yo saqué por conclusión de que en ese lugar era donde yo sentía las presencias más fuertes que me atemorizaron, hasta cierto punto sin saber por qué, desde luego. Y ya cuando me dijeron eso, dije "bueno, entonces sí hay cierta correspondencia con lo que yo sentía con lo que me explicaron que había".

¿Qué indica todo esto? Que las presencias energéticas de las personas que ahí fallecieron o la presencia energética que habitaron esas casonas hace bastante tiempo, quizás la energía era tan pesada que queda impresa en las paredes, y uno ajeno a todas estas situaciones; cuando tienes ciertas facultades para recibirlo,

---

[39] Error del entrevistado, lo más probable es que quiso decir predisposición.

lo sientes y así lo siente uno cuando pasa uno, por ejemplo, por los hospitales, las cárceles, los cementerios… donde hay ese tipo de presencias o cosas pesadas, inclusive hasta los templos.

Pero esa fue la experiencia que yo tuve, en la cual, pues sí se me quedó grabada, porque yo he estado en otros lugares, si tú quieres con más fuertes energéticamente hablando y no había sentido la experiencia, quizás también le atribuyo a que yo estaba solo, posiblemente. Pues esa casona ya está cerrada, ya no tiene exposiciones para el público, no sé por qué, desconozco, pero esa fue mi experiencia […] Esta experiencia yo la tuve, por allá en el año 2000, no tengo el momento preciso, pero considero que fue en el 2000, más o menos.

José Luis Arriaga, comerciante.

16. ["Ahí pasaban como cosas demasiado extrañas"]

En donde está el acueducto de atrás de Villalongín, que de hecho hay como unas albercas que son muy viejas y antes era como un sauna, o sea está 20 de noviembre y Madero,[40] y en medio hay una... pero no me acuerdo cómo se llama esa calle, es paralela, cruza con la otra. No me acuerdo: esas calles no me las sé. Bueno, el punto es que en esa casa que de hecho está justo a un lado de la fábrica de Pascual[41] la de los, ¿qué es?, ¿jugos? Eso. Se supone, ahí vivían los papás de la abuelita de mi amiga y en el patio hay un columpio, pero en serio muy grande. Pero, o sea, era como muy extraño porque cuando tú te subías al columpio, pues se iba como así normal; pero había momentos en el que tú estabas así sentada sin estar arriba del columpio y se daba, pero se daba como en círculos. Y la abuelita de mi amiga siempre decía que era una niña que vivía en la casa y que jugaba.

---

[40] Calles principales del centro de la ciudad de Morelia

[41] Se refiere a la Sociedad Cooperativa Trabajadores de Pascual, ubicada en la calle Carpinteros de Paracho 703, Nueva Chapultepec Sur, Morelia.

La señora tenía muchas plantas y tenía canarios. Pasabas y se veía en las macetas, así como si hubieran metido la mano y hubieran sacado así tierra, o sea, como si hubieras estado jugando ahí. Luego las flores estaban como cortadas, estaban como escondidas, así como si fueran travesuras realmente, pero pues sí era como un poco extraño.

Luego también una vez el hermano más grande de mi amiga tuvo un bebé y estaba la cuna con el niño en el cuarto de su abuela. Mi amiga y yo estábamos muy chicas, teníamos como seis años. Estábamos jugando y empezamos a escuchar que el bebé estaba llorando y, como era la sensación del momento el bebé, fuimos a verlo y no estaba, pero se escuchaba que estaba llorando. Entonces lo empezábamos a buscar porque no estaba en la cuna, no estaba en el cuarto, y ya nos dijo su abuela que lo más seguro es que estuviera abajo de la cama porque a la niña le gustaba guardar cosas abajo de la cama. Y, o sea, sí nos agachamos y el bebé estaba ahí

—Ay no inventes, ¿y estaba bien el bebé?

—Sí, no tenía nada, pero estaba abajo de la cama. O sea, ahí pasaban como cosas demasiado extrañas pero la señora ya estaba como muy acostumbrada.

Andrea Flores

17. "Todo ese pasillo empezó a tronar"

Lo que sucede es que vivía en el centro, en Miguel Silva. Hay un edificio que se llama ahora Hotel Suites Galería.[42] Ahí yo vivía, había departamentos. Yo llegué ahí como a los seis años, siete años, más o menos. Pero vivíamos en un departamento que estaba hasta el fondo, en el número siete. Y cuando yo entré a la secundaria tuve el problema de que tenía que estudiar en las noches, me

[42] El Hotel & Suites Galería se encuentra en la calle Doctor Miguel Silva en el Centro Histórico de Morelia, Michoacán.

desvelaba para estudiar y traía broncas de sueño, y me acuerdo que mi abuelita se fue a Estados Unidos, y nada más estaba mi mamá y mi papá. Yo dormía con mi abuelita, entonces me tocó esa vez dormir como un mes, más o menos, en el cuarto de mi abuelita, sola. Resulta que yo cerraba las ventanas todas las noches y se oía, en la noche mientras yo estaba estudiando, se oía que se abría la ventana, entonces me congelaba, me paralizaba de miedo, porque nada más, o sea, volteaba y no veía nada, pero se oía cómo se movía despacito. Entonces, me empezaba a dar mucho miedo, y eso era en la madrugada, como a partir de las tres de la mañana hasta las seis. Me congelaba, de las tres a las seis. Entonces le comprobé a mi mamá, al día siguiente le conté y le dije "mira, cierra la ventana y vas a ver al día siguiente va estar abierta. Te juro que yo no la abro". Y así estuve, como una semana en que no podía dormir.

Después pasó el tiempo y un día iba yo saliendo cuando llegaron dos señores con un aparato medio raro [43] y me pidieron permiso para entrar. Me dieron una tarjeta y me dijeron que ellos estaban haciendo un estudio sobre todos los túneles que pasaban y se conectaban a las monjas y a la catedral y todo eso.[44] Entonces pasaron y había un patio, un pasillo largo largo para que conectara el primer grupo de departamentos y con el segundo que era más al fondo, que es donde yo vivía. Justo en la parte de en medio había una coladera. Se pararon ahí y el aparato empezó a detectar algo, porque empezó a sonar y le habló al otro compañero, y le dice: "¡Mira!, ¡mira! ¡Aquí hay!, ¡aquí hay! Me marca ocho metros de profundidad". Entonces yo por curiosidad le pregunté y me dijeron "No, a ocho metros, a esta altura pasa un túnel. Y calculamos que es el túnel que se conecta a las Monjas".[45] Y a partir de eso, después pasaron como dos o tres años, y nos mudamos a un departamento de los de enfrente, que son balcones.

---

[43] Probablemente se trate de un detector de cavidades.

[44] Es una creencia muy extendida en Morelia que fueron construidos túneles subterráneos para conectar los conventos del Centro Histórico con la Catedral.

[45] Templo de las Monjas, ubicado en Francisco I. Madero Oriente, Centro Histórico, Morelia, Michoacán.

Y para no hacer el cuento largo, una noche estaba yo dormida, mi perra dormía en la puerta, afuera, yo sentí como si algo me fuera a golpear, ¡estaba dormida!, pero sentí el impulso de protegerme con las cobijas y de cubrirme la cabeza, y en ese momento se abrió la puerta de golpe, como si hubiera entrado una bola de aire, algo así. Y la perra, pero en friega, se metió debajo de la cama y empezó a gruñir, y me quedé congelada porque no sabía qué onda, entonces oigo los gruñidos de la perra y en el pasillo, que era de un mosaico como de esos antiguos y coloridos, todo ese pasillito que conectaba la cocina a mi recámara, todo ese pasillo empezó a tronar, ¡tronaba!, ¡bien raro! como cuando cambia la temperatura, que los muebles truenan, igual, pero el piso, ¿no? Y la perra más gruñía. Entonces mientras más gruñía la perra más miedo me daba y logré pegar un grito y en eso ya salió mi abuelita y ya prendió todas las luces y todo. Y dice que vio a un señor, de overol, como de espaldas, yendo hacia la cocina, pero era un señor que ella describe con overol.

Y después compañeros y amigos que iban a visitarme de la escuela también llegaban y me decían "¿Quién está ahí? Acabo de ver pasar un señor de overol". Y obvio los que sabían que nada más estábamos mi abuelita y yo, pus se sorprendían. Entonces, ahí en ese edificio, ahorita inclusive, me han contado que les han pasado varias cosas, han visto cosas. Y se siente una energía rara. Y ahora es hotel. Ahora se llama Suits Galería. Y esa es mi experiencia con lo paranormal.

Rosa Mariana Contreras López, comerciante.

18. [Fuego en el antiguo panteón de la hacienda]

Allí en la casa[46] había antes una... era parte de una hacienda, de la hacienda del Rincón. Y pus ahí compraron mis papás. Allí

[46] Ubicada en Chapultepec Oriente, Morelia, Michoacán.

había una hacienda. Y esos eran terrenos de la hacienda, eran parte de la hacienda.[47] Y pus así como que espantan. Este... pus a Ade, a mi sobrina, a ella la espantaban: le tocaban la puerta, pero así muy fuerte. Y luego nomás se veía que pasaba la sombra. Y se oían los pasos. Y pues luego, ya cuando empezaron a construir la casa, quedó una parte antigua, una barda muy gruesa, muy antigua, de cantera. Te digo que allí dicen que era parte del panteón, del panteón que tenía la hacienda. Porque antes tenían los panteones ahí mismo los hacendados, en alguna parte así del casco de la hacienda. Y este... yo tenía un gato, un gato que... este... oía, se oía en el piso como que caía una canica, y luego iba así cayendo y se iba así como haciendo el...[48] Y el gato le corría a ver, pues, la canica o a ver qué era. Y pus nomás se quedaba viendo para ver dónde... dónde le corría o se escondía o no sé. Y luego mi mamá tenía un fogón[49] de... este... pus de piedra, donde hacían tortillas y eso, y a mi sobrina Adeleé, ella siempre veía que prendía ahí. Prendía en la noche. Pero nada más a ella y a mí eran a los que veíamos así cosas. Y luego vino una prima que vive en la hacienda de Guadalupe,[50] y dice:

—¡Allí hay dinero! ¿Me dejan escarbar a ver qué?

Y hizo un escarbadero y nunca encontró nada. Nomás así agarró... había pura ceniza, pura ceniza... pero nunca encontró nada. Y ya después cuando, te digo, mi hermano tiró la casa y hizo cuatro columnas... ¡Cinco! Y en las cinco yo le decía:

---

[47] Esta hacienda de El Rincón no figura en los registros oficiales de las haciendas conservadas del estado de Michoacán. Sin embargo, Pascual Ortíz Rubio se refiere a ella en el capítulo III de sus *Memorias*, en donde incluso menciona que le perteneció a su padre, el político Pascual Ortíz de Ayala y Huerta.

[48] Con la mano golpea la mesa haciendo ruidos semejantes al sonido de la canica rebotando.

[49] Lugar donde se hace el fuego para cocinar. En algunos países de Latinoamérica este término se refiere a una fogata hecha en el suelo.

[50] La antigua hacienda de Guadalupe está ubicada en el municipio de Tarímbaro, al norte de Morelia.

—Yo allí como que veo así... en la noche así como... como que prende,[51] como... no sé qué.

Y dice:

—Pus tú vas a escarbar ahí y a ver qué hay.

Y sí, ya me dejó escarbar; yo creo que, así como un medio metro o más de medio metro para poner cimiento. Y ya le escarbé y... y pus luego empezó a oler feo, así como... pus así como a caño. Así muy feo. Y ya yo le dije:

—Yo ya no voy a escarbar porque huele muy feo; ya hasta me dio tos, ya no....

—Ya nomás escárbale otro pedacito y ya con ese para que no se vaya a caer [la columna].

Y le seguía escarbando y me encontré unos huesos, pero eran como... como huesos humanos. Y pus los agarré y los puse así en un ladito. Y... sí me encontré dos monedas.[52] Dos monedas de... son de plata. Y pus estaban muy oxidadas, pero las limpié y quedaron muy así, muy bonitas. Eran de peso de valor, pues tenía un peso. Un peso de plata. Y pues ya le digo:

—¿Sabes qué? Yo ya no voy... ya no le escarbo más porque huele cada vez más feo.

—Bueno, ya nomás vuelve a meter ahí los huesos y ahí déjale así, ya de ahí vamos a construir la columna para arriba.

Y pues ya lo construyeron y pus ya no... Pus ya se construyó ya no. Pero sigue... sigue... ¿Ya ves que está el pasillo así? Y... yo me acuesto en el cuarto de mero abajo. Y se oye cuando caminan. Caminan y se ve la sombra cuando pasa por la ventana. Sí me da

---

[51] Este fenómeno es conocido como "fuego fatuo"; es provocado por la descomposición de materias orgánicas, en particular del metano, que producen vapores inflamables (véase capítulo 6 de *Para una arqueología del imaginario medieval,* de Philippe Walter). En la tradición oral de México se cree que el fuego indica dónde están enterrados los tesoros. Así mismo, se cree que la persona que lo ve es la única que puede sacarlo.

[52] En la cultura griega era común enterrar a los muertos con monedas llamadas óbolos. Se creía que los muertos necesitarían las monedas para pagarle a Caronte, quien es el encargado de cruzar las almas al otro extremo del río Aqueronte en el Hades. Después el mito pasó a Roma modificándose a una moneda debajo de la lengua. Probablemente los huesos que se mencionan sí sean humanos, ya que el terreno era parte de una antigua hacienda.

miedo, pero... bueno ¡ya ni me da miedo! Como que ya me acostumbré. Ya me acostumbré.

Gustavo Rodríguez, bibliotecario.

19. "Pedimos que se hiciera una bendición"

Les sucedió a mis hijos, resulta que donde vivimos es una casa moderna, no es una casa vieja, llevamos viviendo ahí veinte años. Mis hijos comenzaron a quejarse de lo clásico: se prendía y apagaba una luz, que quién sabe qué, sensaciones de que pasa una persona siempre. Cosas que muchas veces les pasa a todos. A mí me pasa que a veces dejas un apagador en una posición y se regresa, a veces hasta ellos checaban que la luz estuviera bien apagada. Pues ya era tan frecuente esto que fuimos a buscar un sacerdote al templo de San Diego.[53] Le platicamos lo que pasaba y pedimos que se hiciera una bendición, aunque ya la habíamos bendecido en una ocasión, cuando la adquirimos. Pues resulta que llegó el día de esto y el sacerdote dijo:

—No quiero que haya gente de fuera, sólo los que viven en la casa.

En ese tiempo yo nada más tenía una hija casada y fue mi yerno. Cuando lo fuimos a ver nos pidió tres días porque iba a exorcizar agua con la que iba a bendecir. Pues ya llegó el día y preparamos una cena para el sacerdote, por el favor y la invitación que le hicimos. Ya nos empezó a hacer preguntas, que si no éramos amantes de que se leyeran las cartas, que andar con cosas de limpias, que si jugábamos o alguien había jugado a la ouija, en fin… todo este tipo de cosas. Le dijimos:

—No, pues no, padre. Nosotros no, nunca nos ha llamado la atención y aparte meternos con cosas que a veces se menciona que son oscuras.

---

[53] El templo realmente está consagrado a la virgen de Guadalupe, aunque popularmente es conocido con el nombre de Templo de San Diego. Está ubicado en la avenida Tata Vasco s/n, Colonia Centro, en el Centro Histórico de Morelia.

Y dijo "pues bueno vamos a rezar el rosario", nos pusimos a rezar el rosario ahí todos juntos con el sacerdote, y dijo:

—Bueno, ahora sí vamos a bendecir la casa.

Para esto dijo: "pero primero quiero dar un recorrido". Yo no sé qué podía ver o sentir el padre, pero recorrió la casa y dijo:

—Ahora sí vamos a echarle una bendición a la casa.

Agarró el agua que llevó, el agua exorcizada. Que avienta el agua y que se oye un tronido, ¡pas!, se apaga la luz de toda la casa. ¡Nombre!, mis hijas empezaron a llorar. Bueno, hicimos un apagón en la calle, le estoy hablando que esto pasó hace un año y medio, salimos de la casa, fuimos a ver el switch, estaba puesto, no estaba botado, los fusibles estaban bien, ¿pues qué pasó? Salimos a la calle y todas las casas de los vecinos tenían luz, estaban bien, la de nosotros no.

Pues ya, no, yo bajé el switch lo volví a meter y se prendió la luz, pero los fusibles y todo estaban bien. Pero ahí la coincidencia es que en el momento que aventó el agua bendita sucedió eso. Hasta la fecha cuando vamos a ver al sacerdote, a pedirle un favor, bautizar a un nieto, todavía nos dice "ustedes son los del apagón". Eso es lo que a mí me ha pasado más, pero así de haber visto un aparecido pues no, y así a conocidos pues no.

20. [Como si la noche fuera más espesa]

Trato de recordar. Venía yo saliendo de la biblioteca. Eran como las nueve de la noche, y yo pensé que iba a salir un pumabús.[54] Entonces me di cuenta que no iba a salir nada, y tuve que caminar. Iba yo caminando todo el adoquín, el camino rojo. Iba yo caminando. Y en el momento donde está la vuelta que separa la

[54] El pumabús forma parte del sistema de transporte gratuito de la Universidad Nacional Autónoma de México. En la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, el pumabús cuenta con una sola ruta que abarca desde el interior del campus hasta la entrada del Panteón Municipal de Morelia, y sólo sale en horarios fijos. El último pumabús del día sale de la ENES a las 7:30 p.m.

ENES[55] del CIGA[56] y de los otros institutos, sentí una presencia. Miré y sentí que donde se sentía la presencia se veía más obscuro, como una masa obscura, como si la noche estuviera más pesada, específicamente en esa área.

Caminé un poco, y después sentí como si hubiera un perro. Nunca vi el perro, pero yo sabía que esa sensación es la que se siente cuando un perro te está mirando. Entonces se me pararon los… los pelitos. Y me esperé. Tuve que esperar y tuve que regresar un poco porque me daba miedo pasar exactamente… donde… estaba… esa energía. Y me esperé y ya. Creo que eso es todo.

José Luis Jiménez, estudiante.

21. "Se me engrifaban los pelos de la maceta"

Yo cuando estuve yo de muchacho —juventud—, yo vivía ahí en San José del Cerrito.[57] ¿Sí conocen? Bueno, yo ahí tenía mi casa, su casa de ustedes, ahí. Pero aquí tenía la parcela, todo se ve pa allá,[58] es de pastura que tengo yo pal ganado, ahí tengo mi establo enfrente y por allá. Y, pus, cuando taba yo muchacho sí vidi muchas cosas. Pus yo creo que era el diablo, porque es la figura así…

Porque una vez iba yo pa mi casa de volada, venía como a las doce de la noche de Morelia. Y andaba yo allá y me entraba yo sobresalto y sobresalto. Todavía no me casaba, vivían nomás mi padre y mi madre allí… Y me vine de Morelia con aquel susto, aquel susto. Y antes de llegar a mi casa, como de aquí allá a la

---

[55] Escuela Nacional de Estudios Superiores,Unidad Morelia, ubicada en Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, ex-Hacienda de San José de La Huerta.

[56] El Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental está, al igual que la ENES, dentro del campus de la UNAM-Morelia.

[57] Localidad situada al suroeste del municipio de Morelia, rumbo a la antigua carretera a Pátzcuaro.

[58] Con la mano derecha extendida hizo un movimiento de izquierda a derecha abarcando una gran extensión, para dar a entender la magnitud del terreno.

esquina esa de ahí,[59] allá donde ta aquel camión, vi salir un perro negro de una mata de pera que estaba allí en un cercón. De ahí salió y se me atravesó a medio camino onde yo iba, y agarraba yo piedras así, pesadas, de tepetate. Ya me eché allí, y había mucha… faltaban tepetate por encima y había un… de tan gruesas así, unas tejas así. Y me agarré una y le agarraba y le aventaba pedradas, como de aquí allí, esa pared… Y nomás me miraba y me miraba y era un perro negro. Y yo le pegaba y no se iba. Bueno, ahí me tuvo hasta que le dio su chingada gana. Ya que se enfadó de tenerme ahí parado, yo sentí re feo el cuerpo: se me engrifaban los pelos de la maceta y ahí estoy, y ahí estoy. Hasta que le dio su chingada gana le atravesó ahí pa bajo, le agarró una barranca y se fue. Pero ahí me tuvo hasta que él quiso.

Honofrio Chávez, ganadero.

Bibliografía citada

MARTÍNEZ NÚÑEZ, Paloma, dir., 2010. *Tuxpan, Michoacán, 2010. Un pueblo en la Historia*. Tuxpan, Michoacán: Ayuntamiento de Tuxpan, Michoacán.

[59] Señalando una distancia de aproximadamente 50 metros.

Estudios y ensayos

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XVII-1 (2017)

Tensión entre cultura letrada y cultura popular en *Cañas y trapiches* de Alberto García Hamilton[1]

Ana María Risco
UNT-CONICET, Argentina

El hombre sentado, espera mirando la última montaña que tiene su misma soledad
Manuel Castilla

Entre los proyectos literarios emprendidos por periodistas-letrados de la provincia de Tucumán en los albores del primer Centenario de la Revolución de Mayo, se perfilan aquellos que se encuentran a medio camino entre la representación teatral popular y la búsqueda de trascendencia por medio de la escritura y la difusión periodística. En este sentido, dichas obras han sido consideradas "menores" por la crítica de la época.[2] La elección del folleto como medio de materialización gráfica del guión teatral aproxima este tipo de obras a una instancia sociológica previa a la semiótica de su representación. Los elementos letrados y populares involucrados en dicha materialización son, por un lado, el folleto en tanto impreso publicado por un diario prestigioso de marcado perfil ilustrado; y, por otro lado, la representación

[1] Una primera aproximación de este trabajo fue presentada en el "XVIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino" (GETEA), en homenaje a los sesenta años del estreno de *El Puente* (1949-2009) de Carlos Gorostiza, evento realizado en Buenos Aires, Argentina, entre el 4 y el 8 de agosto de 2009.

[2] El adjetivo calificativo "menores" (no inferiores) en relación a un género literario en este contexto alude a aquellas obras modernas de estructura más flexible con respecto a géneros de formalización más compleja con tradición histórica en la alta cultura como la tragedia.

teatral propiamente dicha a cargo de un grupo escénico de reconocimiento popular. Dichos elementos ponen en evidencia la existencia de una tensión previa, presente en el primer momento enunciativo de la obra y cristalizada en la articulación conflictiva de la trasposición literaria al folleto editado en los talleres de la imprenta de un diario local con alcance interprovincial inmediato.[3] *Cañas y trapiches* (1909), de Alberto García Hamilton, resulta un caso ejemplar en este sentido. Sin embargo, dicha tensión entre lo culto y lo popular, no sólo se encuentra presente en la materialidad y representatividad de la obra mencionada, sino que se estructura discursivamente en el contenido, en la caracterización de los personajes y en las temáticas y problemáticas del presente de enunciación aludidas en la misma diégesis.

Como primera obra teatral de "autor local" que tematiza una problemática social de la región, *Cañas y trapiches* se ubica, según Juan Antonio Tríbulo, dentro del esquema histórico del teatro argentino elaborado por Osvaldo Pellettieri, en el "Subsistema de la emancipación cultural (1884-1930), concretamente, dentro del Microsistema premoderno", en el "Microsistema del romanticismo tardío que combina elementos [...] del melodrama social y del nativismo" (Tríbulo, 2003).

La vinculación de la obra de Alberto García Hamilton con la de Florencio Sánchez, según este autor, se presenta no sólo en la intertextualidad del plano formal y diegético, sino también en las coincidencias biográficas de ambos autores (uruguayos) y en las relaciones sociales implicadas entre los miembros de la compañía que representó sus funciones —Tesada, Estévez y Arellano— (Tríbulo, 2003).

Si nos detenemos en el contenido intra-diegético y sus relaciones extra-diegéticas, encontramos como elemento articulador de

---

[3] La expresión "con alcance interprovincial inmediato" delimita una zona geográfico-cultural concreta de recepción e influencia del diario *El Orden* de Tucumán. El empleo de esta expresión tiene como fin evitar el término "regional" que actualmente resulta ambiguo y más abarcador (remite frecuentemente a la región latinoamericana o sudamericana, por ejemplo).

la dramaticidad —para el cual la referencialidad inmediata es fuertemente significativa— la tensión entre cultura letrada y cultura popular que mencionamos más arriba. Esta tensión se manifiesta a través de diversos aspectos, que en una primera instancia aparecen como datos irrelevantes o meramente decorativos.

Entre los elementos de la cultura letrada nos interesa destacar, en primer lugar, la formación ilustrada de los personajes jóvenes: Ercilia, Luis y Paco; en segundo lugar, el empleo de elementos decorativos que invocan y remiten a un marco histórico y a una ideología política concreta, como la presencia de Leandro Alem a través de un cuadro en la casa de Don Salustio, imagen que se actualiza discursivamente en la alusión a dicho personaje político —no al cuadro— en un parlamento de Paco; y en tercer lugar, la presencia de diversas referencias teatrales, literarias y políticas en los diálogos de los personajes, construidas como guiños de humor destinados al público de la época. Se podrían asociar estas últimas referencias mencionadas con preferencias personales del dramaturgo que lo vinculan con un sector de la elite letrada provincial (cf. Risco, 2009; Páez de la Torre, 1992; García-Hamilton, E.).

Con respecto a la formación ilustrada de los personajes jóvenes de este drama, llama particularmente la atención la importancia y la crítica a la educación de las mujeres. Por un lado, la formación ilustrada de la mujer junto con la posición económica familiar se presenta como un peldaño de ascenso social y signo de distinción. Ercilia es una joven privilegiada, tal como se expresa en la escena II del primer acto:

> ERCILIA: […] Yo, su única hija, no tengo millones que derrochar a manos llenas; pero gozo de una posición que haría feliz a muchas de mis amigas.
>
> DON SALUSTIO: —Quién sabe! Quién sabe!
>
> ERCILIA: —He completado mi educación en la ciudad. Las Hermanas decían que era yo una de sus mejores discípulas. Con eso y con la posición de Ud. mi porvenir está asegurado. […]
>
> (García Hamilton, 2011: 7).

La postura crítica se manifiesta cuando comienza a gestarse el camino hacia el desenlace de la tragedia final, a partir de la primera escena del acto segundo. Consciente de su formación y posición privilegiada, Ercilia, en un gesto de conmiseración hacia las criadas, justifica la pereza que tanto molesta a su madre, Doña Deidamia, con una cuestión de ausencia de educación formal. La joven se constituye en la representante del éxito educativo en tanto formador del carácter y de los buenos modales femeninos que no necesita plantearse la salida laboral para progresar: "La verdad —dice Ercilia— es que no son tan malas, para la educación que han recibido. Si no saben lo que son los buenos ejemplos! Si nadie se preocupa de dárselos! Lo raro es que no sean peores" (García Hamilton, 2011: 361).

En este pasaje, Ercilia todavía cree en su formación ilustrada como privilegiada, aunque duda de su utilidad como experiencia en la última escena del acto primero, cuando Luis le ruega su entrega amorosa. Reconoce en ese momento que su experiencia se basa solamente en la lectura literaria.

El pasaje de crítica a la educación de la mujer más contundente se presenta en la escena VI del segundo acto, en el diálogo entre Luis y Ercilia, luego de que el padre del primero le ha comunicado la mala noticia de la venta de la finca a Don Salustio. La angustia de Ercilia se manifiesta como miedo por defraudar a sus padres y critica la ingenua formación recibida en el hogar a través de los cuentos de hadas y princesas. Como puede observarse, está presente en esta crítica el modernismo literario y su postura irónica, desacralizadora y burlona de las historias de castillos encantados y cuentos de hadas con que se educaba a las mujeres entre fines del siglo XIX y principios del XX:

> ERCILIA: —Mi pobre madre, que ya extrañaba tu conducta, sintió que se ensanchaba su corazón… mi pobre madre, esa abnegada mujer que ha pasado su vida entera consagrada a los cariños del hogar… ella que ha vivido mirándose en las niñas de mis ojos… ella, la buena, la santa, que en mi niñez, todavía no muy distante, se pasaba las horas contándome cuentos de hadas y de princesas

encantadas y diciéndome que un día, cuando yo fuese grande —¡y cómo deseaba serlo!— vendría uno de esos príncipes a golpear a mis puertas y a derramar en esta casa un cofre de oro, con todas las venturas…

(García Hamilton, 2011: 373).

De este modo, en los parlamentos de Ercilia encontramos referencias literarias que remiten a los vínculos intelectuales del autor con grupos literarios y tendencias estéticas predominantes y persistentes en la época (cf. Martínez Zuccardi, 2005*a*, 2005*b* y 2012). A través de la mención de una de sus obras cumbres, *Castalia bárbara*, en los parlamentos de Ercilia se presenta a uno de los protagonistas del modernismo literario hispanoamericano, quien reside por entonces en Tucumán: Ricardo Jaimes Freyre (cf. Páez de la Torre, 2013).

Otra referencia al ámbito literario se presenta en un diálogo entre Ercilia, Luis, Doña Deidamia y Paco en la escena III del primer acto. La actitud burlona y despreciativa de Paco, dedicado al comercio y con aspiraciones políticas, en reacción a la crítica a su vida licenciosa deslizada por Luis desde el alto trono de la erudición, revela el peso simbólico de ser un "hombre de letras" frente a un comerciante:

Luis: —Sólo que a Paco se le puede repetir el conocido versito:
"Los muertos que vos matáis
Gozan de buena salud!"

Paco: —"Yo no soy un Juan Tenorio. Ni siquiera un Luis Mejía" como dijo no sé qué otro poeta. No recuerdo si Virginio o Higinio (sic), o algún otro clásico de esos que vos conocés mejor que yo, desde que sos hombre de letras…

Ercilia: —Pásele el punto en consulta al autor de *Castalia bárbara* o al presidente de la Sociedad Sarmiento.

Paco: —Sí; porque en materia de bellas letras no soy de los más fuertes. Para mí no hay más bellas letras ni letras más bellas que las descontables en los bancos… y ¡tan pocas veces se atraviesan en mi camino!...

(García Hamilton, 2011: 353).

En la misma escena III del primer acto, se representa discursivamente, aunque con sentido crítico, el poder simbólico y el valor social de poseer un título universitario. Luis hace referencia a su connotación aristocrática, similar a un título de nobleza, que garantiza el ascenso social. Un título que se encuentra despojado de su sentido profesional original: "Luis: —[…] El título abre muchas puertas. Da patente de aristócrata, y de… intelectual. En política, en sociedad, los horizontes se ensanchan. Es la llavecita de oro, aquí donde no tenemos pergaminos amarillentos. Aunque un doctor no sepa escribir con ortografía…, es un doctor y todos le abren paso" (García Hamilton, 2011: 354).

La confrontación capital/provincias pareciera ser el estigma de los personajes ilustrados de la obra. Esta confrontación sintetiza la irresuelta dicotomía campo/ciudad, también presente en esta pieza teatral, pero en relación a la formación ilustrada de los personajes jóvenes frente a la formación rural de los padres de Ercilia, de los peones y de las mujeres del personal de servicio, colocados del lado popular.

Otra referencia significativa al campo intelectual de la época en esta misma escena, está relacionada con la popularidad *donjuanesca* de Paco —objeto de crítica que desata el diálogo entre los personajes sobre sus aspiraciones intelectuales y profesionales—, en la mención a la revista popular *Caras y caretas*, bien conocida por el público de la época; la alusión no es casual, ya que en ella colabora con artículos firmados con su nombre o seudónimo el mismo autor de esta pieza. Por medio de la mención de esta revista se introduce el tema del interés por estar informados, en el caso de Paco, de las actividades de la vida social porteña y tucumana. La prensa aparece idealizada como vehículo de información y de conexión entre el campo y la ciudad, entre la capital y la provincia. Es un instrumento de superación de la distancia tantas veces denunciada entre cultura ilustrada y cultura rural: "Ercilia: —Los diarios nos tienen al corriente de cuanto pasa. Por ellos se vive en contacto con el resto del mundo, sobre todo cuando se está en el campo […]" (García Hamilton, 2011: 356). Al confrontar esta declaración con el editorial del primer número

del diario *La Gaceta*, fundado en 1912 por García Hamilton, encontramos similitud de ideas y la misma concepción de la prensa diaria (cf. Risco, 2009).

Otra forma erudita de intertextualidad literaria que conecta con el naciente campo literario y teatral argentino de la época —además de las referencias explícitas a *Don Juan Tenorio* y de una evidente intertextualidad con *Barranca abajo* en los parlamentos de los personajes— se manifiesta en la voz de Paco en la escena IV del primer acto, cuando alude a la ópera *La Boheme* y cita un breve fragmento de la misma con una mezcla de italiano y cocoliche. Encontramos además una referencia indirecta a la obra de Gregorio de Laferrère, *Las de Barranco*, que adopta la forma discursiva de un guiño al público de la época, aprovechando probablemente el recuerdo fresco de su estreno exitoso en 1908:

> PACO: —(*aparte*) *Dura necesitá, signoria, dura necesitá!* Como dicen en… *La Boheme* —(*fuerte*)— Voy a telefonear al escritorio. Que no nos esperen a almorzar. Y ahora recuerdo que Eloisita Juárez me ha pedido unas cañas para obsequiar a las de… Barranco, que pasan del Rosario de la Frontera. Podré conseguirlas, Ercilia?
>
> (García Hamilton, 2011: 357)

Esta alusión a *Las de Barranco* nos lleva a pensar en la representatividad social de la obra: la clase media baja argentina, y a arriesgar una interpretación asociada a la preferencia política del autor que justifica su preocupación social.

La sutil presencia de Leandro Alem en la obra de García Hamilton es uno de los elementos fundamentales, vinculante y articulador de la tensión entre cultura ilustrada y popular. Dicha presencia se manifiesta de dos maneras: la primera en el segundo acto, en la didascalia que describe el escenario: "Sala sencillamente amueblada. Al fondo un retrato de Alem. Doña Deidamia y Ercilia sacuden los muebles" (García Hamilton, 2011: 361). La segunda referencia explícita se encuentra en el diálogo entre Paco y Pepe en la escena V del segundo acto, en el momento en que Paco declara su interés por la política:

> PEPE: —(*Irónicamente*) De modo que harás política… desinteresada, patriótica, de puro sacrificio, por tu provincia y por tus convicciones.
>
> PACO —A la *derniére*! Eso no lo pongás en duda! Yo soy de la misma pasta de aquel (*señalando el cuadro de Alem*) del ídolo de don Salustio; soy de los que se rompen, pero no se doblan… aunque se doblen las dietas.
>
> (García Hamilton, 2011: 371).

Las alusiones a Alem remiten directamente a las preferencias políticas del autor de la obra. En efecto, Alberto García Hamilton se vinculó con el partido radical desde su fundación, por afinidad de ideas. Como se sabe, el partido radical, en sus orígenes, plantea premisas políticas que se aproximan a la causa popular-nacional que García Hamilton defiende en su país natal al lado de Aparicio Saravia.[4]

En esta obra, la alusión a Alem no es intrascendente; por el contrario, hasta puede resultar polémica si tenemos en cuenta que García Hamilton, habiendo formado parte de la redacción del vespertino tucumano *El Orden* desde su llegada a Argentina en 1898, continúa colaborando esporádicamente con dicho diario. La orientación conservadora en los inicios del diario en 1883 bajo la dirección de Ernesto Colombres irán cambiando paulatinamente sin entrar en plena contradicción con la nueva tendencia política iniciada por Alem hacia 1890 y a la que *El Orden* se inclina favorablemente bajo la dirección de León M. Rosenvald, posteriormente reforzada por uno de sus hijos.[5]

---

[4] Las conexiones o proximidades políticas entre el radicalismo fundado por Alem y el partido liderado por Aparicio Saravia en Uruguay —según plantea Ana María Bidegaín de Urán en una recapitulación reflexiva al momento de la asunción de Raúl Alfonsín como presidente de Argentina en 1983 sobre el partido radical— se fortalecen tras la derrota de la Revolución de 1890, momento en que un grupo de argentinos debe exiliarse en el Uruguay. Allí son acogidos por los partidarios de Aparicio Saravia (cf. Bidegaín de Urán, 1983: 13).

[5] El diario *El Orden* de Tucumán dedicó homenajes en sus páginas entre fines de junio y principios de julio en conmemoración de la muerte de Alem, quien se suicidó el 1 de

La tímida alusión política al radicalismo presente en este drama permite visualizar, entonces, la postura en la que se ubica García Hamilton: letrada y "popular", en coincidencia con el diario *El Orden*, en cuyos talleres publica su obra el mismo año de su estreno. Este alineamiento político representa la posición de un sector de la elite tucumana de la época, concretamente de aquél que nuclea a una parte de la denominada "aristocracia azucarera" y donde convergen, además, los pequeños propietarios y la pequeña burguesía rural. En este sector particular se encuadra la crítica en contra de un capitalismo liberal monopolista que arrasa con los emprendimientos de la pequeña burguesía rural, pronunciada en los parlamentos finales por Don Salustio en *Cañas y trapiches*.

Las conexiones entre este sector de pequeños propietarios y lo popular, vinculado con los intereses del radicalismo políticamente en ascenso, se manifiestan en la obra en distintos aspectos. Entre estos aspectos señalamos, por un lado, el lenguaje como signo de diferenciación social y regional (cf. Tríbulo, 2005), incluso el empleo del dialecto local por parte de los patrones forma parte de este signo distintivo voluntario de proximidad o empatía con el personal a cargo y no como señal de ausencia de formación escolar.

Por otro lado, lo popular se expresa por medio del accionar de los personajes del servicio doméstico junto con los peones de la finca en el momento de la articulación diegética de la leyenda del "Tigre Uturunco" o "Runauturunco", en la escena IV del acto tercero. Dicha leyenda se entrecruza en su enunciación con referencias a otros mitos populares, las "Luces malas" y la "Mula Ánima", "Almamula" o "Mulánima", para poner énfasis en sus elementos comunes, asociados a lo sobrenatural y demoniaco.[6]

---

julio de 1896. Hacia 1900, el retrato de Alem acompañado por su famosa frase "Que se rompa, pero que no se doble", constituye una publicación obligada en la primera plana del diario en esa misma fecha (cf. "Leandro Alem", *El Orden*, 30/06/1900: 1).

[6] Para la identificación de las leyendas mencionadas en el presente trabajo seguimos las compilaciones e investigaciones realizadas por María Eugenia Valentié (1997), Perla Montiveros de Mollo (2005), Berta Elena Vidal de Battini (1984), Griselda Barale y Raúl Nader (1998) y Alejandro Isla (2000).

La leyenda del "Runauturungo",[7] "Tigre Uturunco", "hombre tigre" o "uturungo" no es exclusiva de la provincia de Tucumán, sino que se encuentran versiones en distintas zonas de la Argentina. Se trata de una de las variantes del mito del pacto con el diablo, que en el texto dramático de García Hamilton se asocia a las riquezas de los ingenios azucareros. En esta variante ficcional se sugiere que el pacto es realizado por el dueño del ingenio, Don Leoncio, quien adoptaría la forma de un hombre-tigre (García Hamilton, 2011: 385). En este punto, el relato se asemeja a la leyenda de "El Familiar", que no contiene el elemento de la metamorfosis, donde lo monstruoso y demoniaco están representados por el perro negro que, a cambio de una buena cosecha, debe recolectar por año el alma de algún peón (Valentié, 1997: 167 y ss.).

Ricardo Rojas ubica la leyenda del "Runauturunco" dentro del corpus de textos ligados a los relatos de metamorfosis humana y lo vincula a la larga tradición europea, cuya referencia principal es la cultura grecolatina, en la cual predomina la licantropía. Rojas sostiene que el "Runauturuncu" santiagueño,[8] además de este parentesco con la tradición latina y también con la francesa, contiene elementos propios de "una creación aborigen" (1925: 228). Se trata de un indio-tigre que cumple la función de un brujo en su comunidad, cuyos poderes provienen de un pacto con Zupay (el diablo). Entre sus virtudes señala la agilidad y destreza para moverse por el monte. El propio Rojas se presenta en el texto como reproductor de una oralidad transmitida durante su infancia, lo cual remarca este aspecto de leyenda como relato que circula y pervive de generación en generación: "producto genuino de la tierra donde nació, en ella vive todavía, por las tradiciones

---

[7] "Runauturungo: voz quichua, runa significa hombre; uturungo, tigre" (nota 52, Montiveros de Mollo, 2005: 113). Ricardo Rojas, por su parte, en el libro donde recoge algunas leyendas y las interpreta ligándolas a una genealogía europea, menciona el sentido quechua del término: "*runauturuncu* […]. Forman su nombre dos palabras quichuas: hombre y tigre, respectivamente" (1925: 227).

[8] "santiagueño" aquí significa proveniente de o perteneciente a la provincia de Santiago del Estero, en el norte argentino.

de esa raza cuyas extrañas leyendas aprendí en la niñez" (1925: 229). A partir de su recuerdo, Rojas construye un texto ficcional. El ámbito del campo, un terreno boscoso, selvático o monterizo, las estancias, propietarios y peones —es decir, trabajadores del campo— como protagonistas del relato alterados por los estragos ocasionados por un tigre, probablemente un "tigre cebado" —que probó carne humana y la prefiere apenas la olfatea, en referencia a un posible vínculo con la antropofagia— se hacen presentes en esta versión y constituyen elementos comunes con las versiones recogidas posteriormente por antropólogos y lingüistas, tomadas de relatores contemporáneos.

La versión seleccionada por Perla Montiveros de Mollo como la más estructurada de las recogidas por Berta Vidal de Battini[9] resalta la cuestión de la antropofagia, ya que el uturunco suele comer la carne humana de los viajeros desprevenidos:

> El tigre uturunco es un hombre que tiene la terrible virtud de convertirse en un monstruoso tigre cebado. Se come los viajeros que sin saber andan por donde él sabe salir a sus asaltos, y a determinada hora. Y en los casos convenientes vuelve a reunirse con sus amigos ya convertido otra vez en persona, después de consumar sus sangrientos festines de carne humana. No hay nada más terrible que el tigre uturunco porque tiene el discurso de gente y todas las ventajas y ferocidad del tigre.
>
> Cuando el tigre uturunco está de persona, lleva consigo una reliquia o talismán, un pedacito de cuero de tigre colgado del cuello y cada vez que se quiere convertir en tigre no tiene más que poner al suelo el cuerito y revolcarse sobre él y ya se levanta tigre.
>
> (Relato de Rosa de Torres, 63 años, Punta de los Llanos, Vélez Sársfield, La Rioja, 1950. Reproducido en Montiveros de Mollo, 2005: 65).

---

[9] Vidal de Battini recoge 24 versiones de distintas partes del país: Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja, San Juan, Mendoza, San Luis. También puede incluirse aquí el indio-tigre llamado "Yaguareté-Abá", de los que recoge 6 versiones correspondientes a Chaco, Misiones, Corrientes y Entre Ríos, abarcando así casi todo el norte argentino y parte del litoral (cf. Vidal de Battini, 1984: 463-525).

Las variantes de esta leyenda asocian la metamorfosis de hombre en tigre con un brujo de alguna comunidad indígena, tal como recuerda el relato de Ricardo Rojas. Observamos que ninguna de estas versiones vincula al hombre-tigre exclusivamente con el dueño de una estancia o ingenio azucarero, asociación que aparece en el texto de García Hamilton y que reviste un posible carácter goetheano, heredero de la tradición europea.

En la estructura diegética interna del texto dramático de García Hamilton, la vinculación de esta leyenda del "Tigre Uturunco" con la escena anterior está dada por un elemento metafórico, una serpiente, presente en el delirio de Don Salustio en el momento mismo de su muerte, que se puede relacionar además con la muerte de Don Zoilo de *Barranca abajo*: la asfixia provocada al colgarse de una soga es similar a la asfixia producida por una serpiente enroscada al cuello. Don Salustio, en el momento del infarto ocasionado por la noticia de la venta de su finca, siente dicha asfixia que lo sofoca. Entre los parlamentos intercalados con los de otros personajes que intentan ayudarle, se mezclan asfixia y serpiente, en probable alusión metafórica a una variante asociada al mito de "El Familiar": "DON SALUSTIO: Aquí va un vencido... a pordiosear un mendrugo en la ciudad... (viendo visiones) la serpiente... la serpiente... se enrosca al cuello... aprieta... aprieta los anillos... sofoca... sofoca..." (García Hamilton, 2011: 382).

La presencia de una serpiente y su sugestiva vinculación con lo demoniaco en el agonizante delirio de Don Salustio conecta las escenas III y IV, donde se menciona al "Runauturunco". Esta presencia remite a la tradición popular, por un lado, de vinculación bíblica, y por otro lado, de vertiente nativista de vigencia posterior, derivada de su conexión con el mito de "El Familiar", anteriormente mencionada. Este mito relata la presencia de un perro negro representante o servidor del diablo que deambula por las plantaciones de los ingenios en busca del alma de un peón del cual alimentarse, quien, por lo general, ha mostrado algún rasgo de rebeldía. La función de disciplinamiento en pro del crecimiento de las riquezas productivas del ingenio queda en evidencia en dicho relato. El origen de este mito se asocia a la figura

de Clodomiro Hileret, de origen francés, quien llega a Argentina a fines del siglo XIX e instala un ingenio de azúcar en Tucumán, provincia de importante producción azucarera. Hileret logra un crecimiento con dimensiones hiperbólicas para la región. Las versiones del mito del perro familiar tienen las mismas bases de pacto demoniaco para beneficio personal, en este caso, del dueño del ingenio. Algunos investigadores sostienen que este mito proviene particularmente de uno de los ingenios de Hileret, el primero ubicado en Lules-Tucumán (Rosenzvaig, Robles y Bliss, 1991: 76; Nader, 2006: 158). La ausencia de este mito como tal en el texto de García Hamilton y el empleo de la simbología de la serpiente y de la leyenda del "Runauturunco" con la misma función metafórica (pacto demoniaco del dueño del ingenio que simbólicamente asfixia a Don Salustio) podría deberse a que este dramaturgo no pretende comprometer su obra situándola con un ingenio particular, o bien a que aún no se había popularizado el mito del perro familiar más allá el ingenio de Hileret. Por dicha razón, la leyenda del "Runauturunco" resulta el elemento articulante necesario, en este contexto, de la denuncia de una antropofagia simbólica, presente en la acción de devorar que se deriva del acto de apropiarse de las tierras por ambición de crecimiento monopólico y personal.

Habiéndose identificado con los peones y elevado por estos al modelo de patrón-trabajador ideal, Don Salustio se siente devorado por la Sociedad Anónima que representa Don Leoncio. La mención de la leyenda del "Runauturunco" en boca de los peones, "corporizado" por este último personaje (Tríbulo, 2003: 298), confirmaría la leyenda, y el final del relato popular coincide, metafóricamente, con la muerte del buen patrón.

La presencia de las leyendas de las "Luces malas" y de la "Mulánima" cumplen una función diferente: producir un ambiente enrarecido en el agonizante momento de la muerte del patrón y aumentar la tensión dramática que prepara al público espectador para la asociación final explícita del "Runauturunco" con Don Leoncio (el tigre devorador de las tierras y manipulador de la buena fe de Don Salustio).

La leyenda de las "Luces malas", según las versiones recogidas por Alba Omil, se asocia a tres núcleos temáticos: el primero, relacionado con tesoros ocultos, el segundo, con almas en pena, y el tercero, una combinación de ambos, es decir, almas en pena que para lograr su salvación encuentran tesoros (1989: 163). En cuanto anuncio de la muerte de alguien o de la presencia de un alma en pena, resulta representativo el siguiente relato recogido por Omil:

> Una vez, durante la campaña política, tuve que hacer noche en una estancia cerca del río Huacra, en el límite entre Catamarca y Tucumán. Pedí que me tendieran un catre afuera, dado que el calor era insoportable. Había luna llena. Sugerí a la anciana dueña de casa que me colocaran el catre bajo un corpulento viraró que se levantaba junto a la galería.
>
> —Ahí no, dijo ella con firmeza.
>
> Me quedé mirándola.
>
> —No es bueno, ahí se asienta la luz mala.
>
> Miré hacia las ramas pero no pude ver nada.
>
> —Más en seguidita va ver, todavía es temprano.
>
> A eso de las diez de la noche, ya habíamos cenado, estábamos bajo la galería, conversando.
>
> —¡Ahí está! —dijo la señora, señalando hacia el árbol—. Ya va ver.
>
> Era una esferita luminosa, algo más grande que una pelota de tenis, que flotaba entre las ramas. Luego comenzó a desplazarse hacia abajo y a cambiar de color: amarillenta, rojiza, verde, violácea. Durante casi una hora se desplazó de las ramas más altas hasta las raíces, bajando y subiendo. Cada vez que llegaba al suelo, la señora se santiguaba y murmuraba un "réquiem", pero la luz permanecía inconmovible.
>
> Esa noche dormí adentro.
>
> (J. Ferreyra, Agricultor, Catamarca.
> Reproducido por A. Omil, 1989: 167-168).

Además de los relatos orales contemporáneos que muestran la pervivencia de la creencia en dicho fenómeno, recordemos que dicha creencia ya se encuentra registrada ampliamente en la literatura tanto científica como ficcional de fines del siglo XIX, en

relación a los fuegos fatuos. En efecto, en la novela *Nelly* de Eduardo L. Holmberg, publicada como folletín de *La Prensa* (1896: 34) se hace alusión al miedo que producen los fuegos fatuos como luces que se divisan en los campos asociadas con presencias fantasmagóricas, y que en realidad son luces producidas por la fosforescencia de los huesos de los cadáveres de animales en el proceso de su degradación en la tierra.

Por otra parte, la leyenda de la "Mulánima" también ha sido registrada desde fines del siglo XIX y principios del XX. El propio Ricardo Rojas la selecciona entre los relatos de su infancia entroncados con la oralidad nativista argentina, que él vincula a relatos tradicionales europeos —como Pegaso, el caballo alado de Zeus—. En este caso, la leyenda de la "Mulánima", una mula pequeña alada, contrariamente al papel honorífico del Pegaso de Zéus, se asociaría con algo aterrador (1925: 235-242): este ser es producto de una metamorfosis, al igual que el "Runauturunco", pero aquí es consecuencia de un castigo a la mujer que mantiene relaciones prohibidas, generalmente incestuosas o con un sacerdote. El tema de la corrupción y abusos de la iglesia en los pueblos del interior se manifiesta de esta manera como resabio de una época colonial anterior, que para Rojas tiene estrecha relación con vicios medievales trasladados por los propios españoles y que perviven como advertencia en el saber popular a través de estos relatos.

En las ocho versiones recogidas por Vidal de Battini, esta "Almamula" o "Mulánima" representa el alma condenada de una mujer de vida "pecaminosa" o "licenciosa", ya sea porque mantiene relaciones incestuosas con un hermano, un padre, un hijo o un cura. En todos los casos, la leyenda indica una situación social que, tal como se presenta en el relato desde una perspectiva patriarcal, tiene como víctima y victimaria a la mujer, quien es condenada y castigada por convivir de manera pecaminosa. El miedo expresado por los relatores está asociado a la muerte que dicha aparición suele causar. Algunos indican el modo de salvar dicha alma para que deje de asustar —quitándole el freno—; otros, cómo salvarla o vencerla. El siguiente relato breve sintetiza los elementos centrales de esta leyenda:

> El Almamula es un alma condenada que sale por los caminos y asusta. Puede matar a la gente que le sale. Todos le tienen mucho miedo.
>
> Es una mujer condenada porque ha vivido con el hermano o con el hijo, o con el padre, que en el campo hay casos. Y también es la mujer que tiene relaciones con un cura.
>
> Se condena y aparece como una mulita pichona, chica, que sale al galope, arrastrando cadenas y echa fuego por la boca y por los ojos. Hace ruido como si mascara el freno. Sale cuando va a cambiar el tiempo, y más cuando hay tormentas bravas se oye que sale la Almamula, y se oye el ruido de cadenas entre los truenos.
>
> Mucha gente la ha visto. Todos disparan. Sólo un hombre muy valiente la puede salvar, sacándole el freno.
>
> (Arturo Suárez, 46 años. Pampa de los Guanacos, Santiago del Estero, 1970. Recopilado por Vidal de Battini, 1984: 843).

En *Cañas y trapiches*, la mención de dicha leyenda aparece como reacción interpretativa del relato de uno de los personajes en interacción dialógica con otro que lo escucha, como estrategia para aumentar la tensión dramática. Luego de haber indicado en la escena anterior la asfixia de Don Salustio, el relato de Pedro sobre una serie de eventos sobrenaturales en cadena se intercala con las reacciones de sus oyentes, que aportan sus propias interpretaciones. Las "Luces malas" es uno de ellos:

> PEDRO: Ya verán que no era la macha la que me había hecho sentir aquel ruidaje. Ni bien se había reido mi compadre, que es medio tardío del oído, cuando mi comadre dio un grito atroz. Ella también había sentido que se movía una cosa en la ramada, pero mi compadre volvió a largar otra carcajada e risa. "¿No ven que son las ucuchas, que andan corriendo entre las ramas?", nos dijo. No había acabao de hablar mi compadre cuando se nos cortó a todos el resuello, porque vimos en la escuridá dos ojos que parecían dos linternas.
>
> MICAELA: ¡Chui!
>
> JUANA: ¡Luces malas!
>
> UNA VOZ: ¡Cosas de brujería!
>
> (García Hamilton, 2011: 384).

Inmediatamente, entre los mismos personajes, se intercalan las otras dos leyendas: la "Mulánima" y la del "Runauturunco", ya mencionadas. La primera de ellas cumple la misma función que el relato de las "Luces malas": introducir gradualmente tensión dramática:

> PEDRO: ¡Di ande! ¡Cualquier día iba a hacer esa gauchada! Redepente, el ruidaje se hizo más juerte y sentimos clarito una voz que decía: "Perdóneme, patrón; por mis hijos; por mis hijos" y en seguida pasó junto a nosotros, ligerazo como un refocilo... un bulto del grandor de una mula.
>
> MICAELA: (*Interrumpiendo*) ¡La mula ánima!
>
> PEDRO: No; la mula ánima, echando juego por las narices y los ojos, nos habría asustao menos, aunque dicen que es la alma de un cura que llevó muy mala vida... Pasó junto a nosotros un animal mucho más fiero. Mi comadre, con los brazos en cruz, besaba la tierra y gritaba: "¡El tigre uturunco; favorézcanme; el tigre uturunco!". ¡Y era un tigre, mesmito! Con una cola y unas orejas que de tan fieras hacían helar el tuétano entre los huesos.
>
> (García Hamilton, 2011: 385).

Obsérvese en la cita una versión diferente de la leyenda: la "Mula Ánima" no es una mujer pecaminosa convertida en mula alada, sino "un cura que llevó muy mala vida", invirtiendo el sentido de la creencia y otorgando el castigo al eclesiástico pecador. Esta inversión del contenido y objeto del castigo de un relato popular es paralela a la crítica a la educación ilustrada de la mujer, donde se percibe, por un lado, una chispa de humor y, al mismo tiempo, una crítica a la misoginia contenida en dicha leyenda. De este modo, se percibe en la obra cierta revisión de la función e imagen de la mujer en la sociedad de la época, articulada tanto en el plano ilustrado como popular.

Como puede observarse, la intencional incorporación de dichas leyendas y mitos en un texto literario de principios del siglo XX contribuye, a su manera, a la conformación del corpus de la literatura conocida como "folclórica" y nativista. La cultura letrada se apropia de relatos populares para llevarlos a un plano simbó-

lico más abstracto o bien como elementos de la tensión propiamente diegética. Sin pretender una recopilación de relatos orales, *Cañas y trapiches* se ubica en un punto intermedio, el particularmente dramático, que permite la conexión entre la dimensión literaria y el imaginario colectivo de los espectadores.

Por último, cabe señalar la importancia contextual de la incorporación de la tradición oral en un texto dramático de 1909. En esta misma época, el tucumano Ricardo Rojas, quien había pasado una importante parte de su infancia en Santiago del Estero, cuyas anécdotas y relatos de infancia conforman parte del material oral-literario de *El país de la selva* (1907), ya había señalado la importancia del folclor y de la tradición oral para la construcción de una identidad cultural argentina. En *Cosmópolis* (1908)[10] y en *La Restauración Nacionalista* (1909)[11] desarrolla los argumentos por medio de los cuales justifica la necesidad de recopilar y compendiar el saber popular en una obra que recupere las leyendas y mitos de todo el territorio argentino. En esta línea, otros ensayistas, literatos y antropólogos, habían iniciado el recorrido de dicha recuperación, pero llevada a cabo de diferentes maneras, sin una

---

[10] "El pasado de una nación no es sólo la gesta heroica de sus orígenes políticos, sino la remota leyenda donde se renueva el arte, el genio sustancial del núcleo primitivo, cuanto nace identificado con el espíritu territorial —todo lo que, siendo anterior á la constitución orgánica de un pueblo, le sobrevive, en su decadencia—, folklore de los bárbaros en los dramas musicales de Wágner; folklore de los griegos en los mármoles eternos de Praxíteles... Aroma de la remota leyenda, genio del núcleo primitivo, fuerzas del espiritu territorial, eso es lo que desearíamos ver salvado de la tradición americana, y pasar de unas en otras fórmulas políticas, de unas en otras fórmulas estéticas, —mosto perenne en renovadores odres—" (Rojas, 1908: VIII-IX).

[11] "La tradición oral tiene su complemento en las obras que tratan del folklore; la tradición escrita, en libros de historiadores clásicos y en la literatura de imaginación con argumento histórico; la tradición figurada, en los cuadros y esculturas históricas, decoración y riqueza de los museos más célebres. / He ahí los documentos en los cuales funda el historiador su verdad, y el profesor de Historia su enseñanza; pero lo que es, para el primero, fuente de la verdad misma, es para el segundo medio eficaz de sugestión intuitiva. Sin las representaciones que el material didáctico ofrece a la imaginación del alumno, la enseñanza histórica sería tan sólo una mención mnemónica de héroes sin fisonomía " (Rojas, 2010: 65).

coordinada sistematización. Entre ellos cabe mencionar a Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Robert Lehman-Nitsche, cuya actuación es previa a la constitución de un campo de estudios folclóricos propiamente dicho, inaugurado con la creación de la Sociedad Argentina de Folklore en 1936 (Blache y Dupey, 2007: 300). Tal como nos recuerda el historiador Ramón Leoni Pinto (1994), para el caso de Tucumán, expresiones y reflexiones como las de Rojas llegan a constituir proyectos culturales de apoyo estatal orientados hacia el terreno de la disciplina histórica —como la famosa Encuesta Nacional de Folklore (1921), recogida por los maestros de las distintas provincias argentinas (Espósito y Di Croce, 2013)—, y se constituyen en la base de lo que posteriormente se conoce como "Historia oral" (Leoni Pinto, 1994: 46).

En 1909, la obra de García Hamilton, además de las filiaciones propias con el terreno teatral argentino, constituye un aporte a una discusión e inquietud presentes en el ámbito cultural del país en vínculo directo con las propuestas de Rojas y los incipientes campos histórico, literario y folclórico argentinos (cf. Chein, 2007).

Recapitulación final

La articulación dramática de la tensión entre cultura letrada y cultura popular en *Cañas y trapiches* pone en evidencia la representación discursiva de los vínculos letrados y de la posición del autor en el naciente campo cultural de la época. En esta construcción dramática resultan significativos aquellos elementos aparentemente superficiales, tales como el cuadro de Leandro Alem en casa de don Salustio, cuya presencia estructura la relación conflictiva entre lo ilustrado y lo popular con el campo político y la prensa local, factores inseparables que resaltan el aspecto plurisemiótico de la obra. Lo ilustrado se desprende de las múltiples referencias explícitas al ámbito literario y teatral de la época a través de los parlamentos de los personajes jóvenes. Por su parte, lo popular, proveniente del terreno de la oralidad, se articula metafóricamente en la diégesis por medio de la incorporación de relatos que circulan

en los cañaverales azucareros en el momento de la muerte del patrón "ideal" por el que sienten afinidad los peones.

De este modo, García Hamilton participa del debate político-económico y socio-cultural de la época y se posiciona a favor de la defensa de los intereses de la pequeña burguesía rural tucumana, representada en don Salustio, en la disputa entre propietarios cañeros y grandes ingenios por el monopolio de la emergente industria azucarera. Por otro lado, dentro del ámbito cultural propiamente dicho, *Cañas y trapiches* contribuye al corpus de textos que articulan la oralidad a través de la incorporación de leyendas y mitos de la región, en respuesta a la inquietud y necesidad de la época visualizada por Ricardo Rojas.

Bibliografía citada

BARALE, Griselda y Raúl NADER, 1998. *Demonios, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. Tucumán: Instituto de Epistemología, Centro de Estudios Antropológicos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

BIDEGAÍN DE URÁN, Ana María, 1983. "Avance y retroceso en Argentina". *De Frente* 3: 1-3, 13.

BLACHE, Marta y Ana María DUPEY, , 2007. "Itinerario de los estudios folklóricos en Argentina". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXXII, Buenos Aires, 299-317. En línea: http://www.saantropologia.com.ar/textos/itinerarios-de-los-estudios-folkloricos-en-la-argentina/ [fecha de consulta: 15 de junio de 2016].

CHEIN, Diego J., 2007. *La invención literaria del folklore. Joaquín V. González y la otra modernidad*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

DE LAFERRÈRE, Gregorio, 2002. *Las de Barranco*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.

ESPÓSITO, Fabio y Elly V. DI CROCE, 2013. "Un archivo del folklore nacional: La Encuesta de Magisterio de 1921", en *VI Jornadas de Filología y Lingüística,* 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata,

Argentina. Memoria Académica. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3849/ev.3849.pdf

García Hamilton, Alberto, 2011. *Cañas y trapiches*. Tucumán: Talleres de *El Orden* [1909]. Reproducido en *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad : 1902-1910 1 Década II,* comp. Beatriz Seibel. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro, 345-387.

Garía Hamilton, Eduardo. "Alberto García Hamilton", sitio oficial sobre la familia García Hamilton. En línea: http://www.garcia-hamilton.com.ar/home.html [fecha de consulta: 10 de abril de 2016].

Isla, Alejandro, 2000. "Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del azúcar". *Estudios Atacameños* 19: 135-155.

"Leandro Alem", 1900. *El Orden*. Tucumán, sábado 30 de junio.

Leoni Pinto, Ramón, 1994. "La Historia Oral en el noroeste argentino". *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán* 6 10: 45-59.

Martínez Zuccardi, Soledad, 2005*a*. "Modernistas e ilustrados en Tucumán". *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 25 de noviembre. En línea: Disponible en: http://www.lagaceta.com.ar/nota/210946/la-gaceta-literaria/modernistas-e-ilustrados-tucuman [fecha de consulta: 15 de septiembre de 1215].

_____, 2005*b*. *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán, 1904-1907)*. Tucumán: iiela, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

_____, 2012. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.

Montiveros de Mollo, Perla, comp. 2005. *Leyendas de nuestra tierra*. Buenos Aires: Del Sol.

Nader, Raúl F., 2006. *Mito y religiosidad en el noroeste argentino*. Tucumán: Instituto de Estudios Antropológicos y Filosofía de la Religión, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Omil, Alba, 1989. *El mundo de las tinieblas en cuatro leyendas regionales: La salamanca, El familiar, Luces malas, Tesoros ocultos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

PÁEZ DE LA TORRE, Carlos (h.), 1992. *Tucumán y La Gaceta, 80 años de Historia*, San Miguel de Tucumán, *La Gaceta*.

_____, 2013. "El gran poeta que vivió en Tucumán", en la sección "De memoria", *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 7 de julio. En línea: http://www.lagaceta.com.ar/nota/551495/sociedad/gran-poeta-vivio-tucuman.html [fecha de consulta: 15 de marzo de 2016].

RISCO, Ana María, 2009. *Comunicar literatura, comunicar cultura. La página literaria de La Gaceta (1956-1962)*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

ROJAS, Ricardo, 1908. *Cosmópolis*. París: Garnier Hermanos.

_____, 1925. *El país de la selva*. *Obras Tomo XVI* [1907]. Buenos Aires: Librería "La Facultad".

_____, 2010. *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación* [1909]. Presentación de Darío Pulfer. La Plata: UNIPE.

ROSENZVAIG, Eduardo, Ana Victoria ROBLES, y Santiago R. BLISS, 1991. "El testimonio oral en el rompecabezas biográfico de las elites azucareras". En *Santa Ana: un modelo de cultura rural*, dir. Eduardo Rosenzvaig. Tucumán: CIUNT, Aguilares-Tucumán, Instituto Universitario de Artes Plásticas, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 74-80.

SÁNCHEZ, Florencio, 1974. *Barranca abajo*. Buenos Aires: Kapelusz.

TRÍBULO, Juan Antonio, 2003. "Rescate de *Cañas y trapiches*, un texto de Alberto García Hamilton de 1909". En *Escena y realidad,* ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Getea-Galerna, 207-302.

_____, 2005. "Tucumán (1873-1958)". En *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. I., dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna-Getea, 495-550.

VALENTIÉ, María Eugenia, 1997. *Mitos y ritos del Noroeste Argentino*. Tucumán: Grupo de estudios mythos y logos, Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

VIDAL DE BATTINI, Berta Elena, 1984. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, tomo III. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura.

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XVII-1 (2017)

Pancho Madrigal: la oralidad en fuga o el corrido que permanece

RAÚL CASAMADRID
ENES, UNAM Morelia

El corrido como forma de trascendencia

Francisco *Pancho* Madrigal (Guadalajara, México, 1945) es un compositor y cantante del género del corrido —si bien su actividad como compilador y cuentista es fecunda y ha incursionado, también, en el campo de las artes visuales. Como performista, el abordaje que realiza del género resulta *sui generis*, pues sus canciones contienen partes narradas que se intercalan con las partes propiamente cantadas; además, sus personajes, más que hampones o forajidos, resultan trashumantes venidos a menos; simples borrachos de cantina o mujeres con escasas cualidades físicas y morales, por ejemplo. En ellos, efectivamente, permanece un sentido de fuga o huida, aunque no tratan de escaparse de la represión de la justicia o la ley, ni de evadirse de la venganza punitiva de aquellos afectados por sus injurias sino, más bien, ellos huyen de la acción de otro tipo de perseguidores. En ese sentido, su carácter no cuadra con el de las canciones que presentan a caudillos luchadores y a bandidos sociales transformados en héroes que alcanzan trascendencia al permanecer en la memoria colectiva. En todo caso, los personajes de Madrigal entran más en la categoría de antihéroes representados en corridos donde abundan, alternativamente, los giros coloquiales, la permanencia residual de un tradicionalismo de exaltación nacionalista, el humor, la sátira, la ironía, lo paradójico y lo burlesco.

En la lírica mexicana —apunta María Teresa Ruiz a propósito del estudio elaborado por Enrique Flores *Forajidos: historia y poe-*

sía en siete corridos mexicanos—, los corridos muestran historias "sobre héroes populares reales o ficticios que son perseguidos por la justicia". El género en cuestión —añade— ha sido transmitido por tradición oral, en hojas sueltas o cancioneros populares y consiste en "relatos en verso, divididos en estrofas de cuatro o seis versos octosílabos" (Ruiz, 2006: 207). Surgidos del romancero vulgar, los corridos representan una manifestación épica colectiva y —en opinión de Magdalena Altamirano— en ellos se recrea al arquetipo del bandolero y del valentón, ya que "el mundo del corrido tradicional gira en torno al varón" (Altamirano, 2010: 452).

Jacinto Cenobio: la huida que escapa de su presencia

En su canción *Jacinto Cenobio*, el abordaje que Madrigal realiza del género resulta *sui generis*, dado que el personaje en cuestión, más que ser un hampón o un forajido, resulta un trashumante venido a menos; que huye —sí—, pero más de su pasado que de la acción represiva o punitiva de la justicia y la ley. En ese sentido, su carácter no cuadra con el de las canciones que presentan a caudillos luchadores y bandidos transformados en lo que el investigador Aurelio González llama *héroes* quienes, en su caracterización, alcanzan "trascendencia al permanecer en la memoria colectiva" (1999: 96).

En todo caso, el personaje que representa Jacinto Cenobio es más un antihéroe que un héroe. Ni siquiera es un bandido generoso, porque no roba ni burla a las autoridades —a la manera de los capos que hoy en día construyen escuelas, iglesias, campos deportivos y reparten dinero a manos llenas entre el "pueblo" que les teme e idolatra. Para Enrique Flores, "los forajidos son los que están fuera de la ley, los fugitivos de la justicia, los bandoleros, los proscritos, los rebeldes, los criminales. A veces, la imaginación popular los convierte en justicieros generosos que […] roban al rico para darle al pobre" (2005: 3). Mas el personaje que transita por las estrofas de *Jacinto Cenobio* es un triste viejo alco-

hólico, casi indigente, a quien su ahijado encuentra en un tianguis de la ciudad de México:

En la capital
lo hallé en un mercado,
con su mecapal,
descargando un carro.

Le dije: "Padrino,
lo andaba buscando".
Se echó un trago de vino
y se quedó pensando.

En su periplo, Jacinto ha perdido cuanto le otorgaba valor a su vida. Él huye, en efecto, pero no —a la manera típica del corrido bandolero— de la acción de la justicia o de la mano vengativa de quien lo busca para cobrarse injurias, ultrajes y agravios, sino que huye para rescatar la dignidad que radica en el recuerdo que de él queda en sus conocidos, en la gente de su pueblo. Esta migración le da a su trashumancia el sentido nostálgico del tiempo perdido y de una juventud extraviada para siempre.

Cabe señalar que, en las construcciones estróficas de Madrigal, si bien existe un número considerable de composiciones cuya estructura alterna el verso blanco con la rima única asonante (característica del romance, género reputado —con buenas razones— como ancestro del corrido), en la práctica, algunos de sus corridos se fracturan en órdenes estróficos menores:

Me dijo: "Un favor
vo'a pedirle, ahijado:
que a naiden le cuente
que me ha encontrado.

"Que yo ya no quiero
volver pa'llá,
al fin yo no tengo
ni 'ónde llegar.

"Murió tu madrina,
la Trenidá,
los hijos crecieron,
y 'ónde están.

"Perdí la cosecha,
quemé el jacal;
sin lo que más quero,
nada es igual.

"Sin lo que más quero,
qué más me da;
cobija y sombrero
serán mi hogar".

Contrario a los envalentonados personajes que aparecen en el corrido tradicional, quienes —sin duda— transitan en un espacio marcado por la sed de figurar, protagónicamente, en un mundo coloreado por bravas acciones de machos y signado por sus propias hazañas delincuenciales, Jacinto Cenobio lo que desea es desaparecer, esfumarse en la miseria de su destino y de su doloroso desarraigo:

"Por eso, mi ahijado,
regrese en paz,
y a naiden le cuente
que estoy acá"

La canción trastoca los valores del género: si en el corrido tradicional los personajes "funcionan como vengadores: amenazan a la población más desamparada; roban, violan, atormentan y asesinan a los inermes; pero, al mismo tiempo, rompen el orden del Estado y desafían su autoridad" (Flores, 2005: 3), en *Jacinto Cenobio* el propio protagonista (quien funge al mismo tiempo como padrino del narrador) resulta un antihéroe consumado y consumido por su propia vida; él personifica y encarna, precisamente, a una víctima de sí mismo y de las circunstancias que lo

rodearon durante su juventud y madurez. Así, le hace prometer a su ahijado que guardará el secreto de su decadente indigencia:

> Quedamos de acuerdo:
> lo dejé tomando;
> yo encendí un recuerdo
> y me lo fui fumando.

Para Raúl Eduardo González, Pancho Madrigal "ha forjado su voz con las voces del campo jalisciense" y, en *Jacinto Cenobio*, "ha trascendido generaciones y coyunturas políticas, para revivir en cada entonación el eterno drama del campo olvidado y de la migración a la gran ciudad, con la acogida inclemente de su vastísimo infierno" (González, 2013: 38):

> Jacinto Cenobio,
> Jacinto Adán,
> si en tu paraíso
> sólo había paz,
>
> Yo no sé qué culpa
> quieres pagar
> aquí en el infierno
> de la ciudad.[1]

Albañil de oficio —ahí está su libro de cuentos *Olor a mezcla: relatos de andamio* (1985)— y con nombramiento de mozo en el

[1] Francisco Javier Madrigal Toribio (conocido artísticamente como *Pancho* Madrigal) es un canta-autor que interpreta sus propias composiciones acompañado por un cuarteto o en solitario; composiciones suyas, como *Jacinto Cenobio,* forman parte del repertorio infaltable de los trovadores latinoamericanistas: la canción ha sido grabada por intérpretes y compositores de la talla del uruguayo Alfredo Zitarrosa, Amparo Ochoa, Óscar Chávez, Guadalupe Pineda y la peruana Tania Libertad, entre otros. Es posible acceder a la versión del artista uruguayo (amigo personal —por cierto— del propio autor jalisciense) en el siguiente enlace: [https://youtu.be/I3n39KJOhvE]. La transcripción que se presenta fue tomada directo de esta interpretación.

campus universitario, Madrigal fue objeto, por parte de El Colegio de Jalisco, en 1998, y de la Universidad de Guadalajara, en el año 2005, de sendos homenajes. Para el catedrático Dante Medina, especialista en Letras Románicas, Madrigal "pertenece a esa rara especie de artistas totales que nos dio la época renacentista: es un artista completo" (2013: 36). El académico señala la importancia de los volúmenes de investigación —recopilaciones de coplas tradicionales— que Madrigal ha editado: *Ariles de una pasión* (1997*a*) y *Borrachos, fanfarrones, piropos, versillos y picardías* (2001), así como la de sus textos como fabulista: *Guasanas. Fabulario de la abuela* (2014). Otras obras sobresalientes del autor son: *Romancero* (1997*b*), *Los corridos pendencieros de Pancho Madrigal* (2002); *Corridos bandoleros* (2007) y *Una bebida llamada tequila* (1998).

Enrique Flores, en *Forajidos: historia y poesía en siete corridos mexicanos*, nos recuerda que durante el siglo XVIII, en España, los ciegos cantaban historias y comerciaban hojas con sus impresos; señala que —al igual que Hollywood con sus filmes de gánsteres—, durante el siglo XX, los corridistas mexicanos también se dedicaron a cantar y contar historias, y que "hoy en día, cuando apenas comienza el siglo XXI, los corridos se siguen escribiendo en México y, por supuesto, la gente los escucha y los canta" (2005: 5). Ciertamente —durante el VII Congreso Internacional Lyra minima—, en su revisión del amplio repertorio de la imprenta de Vanegas Arroyo, Mariana Masera encuentra canciones que datan de principios del siglo XX y que aparecen en distintos contextos y formatos dentro del cancionero de cordel, "aquellas que se ofrecen en las hojas volantes que pueden aparecer fuera de colección […] como los corridos" (2013: 184). En ese mismo encuentro de investigadores, Verónica Stedile Luna, al revisar los nuevos modos de escribir la identidad popular, ubica que Violeta Parra —entre 1950 y 1953— inicia su trabajo como recolectora de cantos tradicionales "luego de haber cantado rancheras, corridos mexicanos, boleros [y] guarachas, junto a su hermana Hilda, en boliches de barrios santiaguinos" (en prensa).

La veraz ficción en fuga del "Corrido de lo que andaba pasando..."

Ya José Vizcaíno Pérez, por su lado, ubicaba al corrido como un género mexicanísimo, cuyo antecedente, el romance, fue traído a México por "los soldados españoles que conquistaron el Anáhuac"; éste, que caló muy hondo en el alma del pueblo que se formaba, "derivó hacia una variante mexicana, poseedora de signos distintivos, que habría de convertirse en la manifestación popular por excelencia de la música y la poesía de nuestra tierra: el corrido mexicano" (1967: 28). Así, Pancho Madrigal, en los albores del siglo XXI, continúa cantando y componiendo coplas que se integran al género. En sus *Corridos pendencieros* (2002) podemos encontrar largos relatos en los cuales fusiona —a los elementos clásicos del género— la parodia como una modalidad intertextual, propiciando (a la manera que señala Linda Hutcheon) una superposición, en donde "un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo nuevo y lo viejo" (Hutcheon, 1992: 177). En su "Corrido de lo que andaba pasando la vez que no pasó nada, pero que… qué tal si pasa",[2] Madrigal parodia el propio género del corrido:

Ese día desde temprano
yo presentí una tragedia.
El día se fue calentando,
la desgracia andaba cerca.

Como era fin de semana,
'tábamos en la piquera;
yo, asomado a la ventana,
viendo de adentro pa'fuera.

[2] Una versión en línea de este corrido está disponible en *Spotify*. Se trata de una grabación hecha en estudio por el propio compositor. La transcripción fue tomada de esta versión.

Tambaleante y tembloroso,
vi venir por la banqueta
a don Facundo *El Rabioso*
con tamaña guarapeta.

Como tantiando el ambiente,
llegó y se quedó ahí, por fuera;
traiba fruncida la frente,
y una mirada muy fiera.

El corrido comienza de la manera tradicional, con la clásica fórmula de inicio o saludo que ubica al escucha en un plano espacio-temporal determinado; pero, en este caso, en vez de referirse al año de una batalla o al lugar de una gesta heroica, el autor ubica las acciones en un antro de baja estofa, una cantina pueblerina, una piquera. Ya Moisés L. Jiménez Alarcón en su *Vocabulario técnico* definía el corrido como un poema popular mexicano con profundas raíces en la temática literaria aborigen, y lo catalogaba no como una imitación del romance, sino como una forma análoga: "los temas son novelescos, aunque los hay cómicos, líricos, históricos, satíricos, picantes, sobre animales…" (1967: 452).

En su aproximación al corrido, Raúl Eduardo González apunta que: "se ha visto con preeminencia el carácter narrativo del género, y en términos de su contenido lírico, se ha destacado en su lenguaje *la combinación de tópicos y fórmulas*" (2014: 46). Pancho Madrigal, en la performancia de sus corridos, combina una parte propiamente cantada, en versos octosílabos, con otra parte narrada —más suelta— que aparece en medio de las estrofas y donde le brinda al escucha un panorama situacional, de corte muy cuentístico, en el que abundan los detalles y gracias al cual la propia narración de la historia del corrido crece en *suspense*, creando expectación ante el desarrollo de la trama y propiciando en el espectador un clima de ansiedad ante lo que va a ocurrir:

> Don Facundo era un viejón muy mosongo,[3] de carápter bastante muy sulfuroso; cara de chicle mascado, como si una estampida de reses le hubiera pasado dos veces por encima, envuelto en pensamientos negros, con un sombrero del mismo color. Y aunque no muy esperto asesino —pero sí muy buen aficionado—, siempre anda buscando pleito, y muncho se aprovecha de que está medio tapiado de un óido, pa echar brava inmunemente. Un suponer: usté le pasa por enfrente y lo saluda: "Buenas noches, don Facundo"; pos él aprovecha pa salirle con que: "Más hijo de la tiznada será usté; y ¡póngale, desdichado!; si trae con qué, ¡sáquela!"… Y eso, en su juicio; afigúreselo ya emborrachecido. No por nada le dicen *El Rabioso*.

Así, mediante versos cantados y partes narradas, Madrigal va hilando las historias de sus corridos ante un público receptor que conviene con él, tácitamente, en concederle veracidad a una narración burlesca cuyo desarrollo implica la conjunción de un lenguaje cuentístico cohesionado y coherente que resulta irónico. De tal forma, en apego a lo que define Catherine Kerbrat-Orecchioni: "ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo" (1992: 211), Madrigal se burla no solamente de sus personajes estereotipados, sino que convierte el propio corrido en una parodia de sí mismo al subvertir en sincera precaución la valentía característica de los personajes del género:

> Valiente es el valedor
> que se mata con cualquiera
> Pero no cuando el valor
> nace de la borrachera.
>
> Yo salté por la ventana
> sospechando un mal encuentro,
> y todavía me asomaba,
> pero de afuera hacia dentro.

---

[3] *mosongo*: "serio, de pocas palabras" (Sandoval Godoy, 2004, *s.v.*).

El corrido continúa con otra parte narrada:

> Tengo fama de loco, no de otra cosa. Pos, por fin se decidió a entrar; venía tan incróspido que abrió la patada de una puerta.[4] Y al grito de: "Ándensen con cuidao: no le pisen la cola al tigre", le anunció al mundo que andaba en estado de beodez. Dándoles testeriones a las mesas y recargones a los parroquianos, llegó hasta el mostrador, y ahí se acodó sin saludar. Pidió un trago, pero luego lo pensó bien y mejor dijo: "Ultimadamadre, me importa mente, mejor déjame la botella; al cabo ni borrando acho todavía". "Mmmhh… mala señal", dije yo.

Para Aurelio González, el corrido mexicano es una manifestación creativa y vital de la cultura de tradición oral, y se inserta, "como texto épico-lírico que es, en la gran tradición de la balada internacional. Es claro que su antecedente inmediato es el romance, expresión privilegiada de la poesía narrativa en todo el mundo cultural hispánico" (2001: 94). El propósito original al entonar un corrido —nos dice Raquel Iglesias Plaza— es el de "tener la intención expresa de contar un hecho, de informar sobre él, porque la historia (el hecho o la anécdota), por su importancia, merece ser cantada/contada" (2013: 69). Sin embargo, en la lírica de sus *Corridos pendencieros*, Pancho Madrigal no trata de mostrar épicas historias, sino de contar anécdotas de cantina y chismes pueblerinos:

> Luego, lueguito se siente
> cuando la cosa anda fea:
> se pone tieso el ambiente,
> se presiente la pelea.

---

[4] Esta inversión de términos: "abrió la patada de una puerta", por "abrió la puerta de una patada; y "ni borrando acho todavía", por "ni borracho ando todavía", es un recurso utilizado por el autor para imitar la atropellada manera de hablar de los alcoholizados y mover a la risa.

La historia continúa hilvanándose por la vía de una prosa fluida y salpicada de coloquialismos:

> En la otra punta de la barra estaba don Mariano Rojas, hombre de edad ya venérea, entre los sesenta y cien —dicen los que saben calcular (que no son muchos, pero sí muy esaptos)—. Don Mariano… chimuelo de un ojo, él; con la boca casi desocupada de dientes. Usa la cara muy seria, así como muy priocupado; pero es de esos que saben más por diablos que por viejos. Nunca le hace mal a nadien (a menos que sea mucha la de malas, la del perjudicao); siempre que le pide usté un favor, él se lo hace —sólo cuando no quiere, pos entonces, no—. Él había llegado nomás de pasadita, a tomarse unas ocho cervezas. Apenas pa tener derecho de miar…

Ciertamente, en México, al término de la Revolución de 1910 y de sus secuelas (como lo fue el levantamiento Cristero, aniquilado a finales de 1929), la forma del corrido empezó a volverse artificiosa y perdió su espontaneidad. Comenzaron a escribirse corridos por encargo; primero, para las producciones cinematográficas de la Época de Oro y, después, para celebrar a cumpleañeros o hasta para cantar las victorias electorales de los candidatos del partido en el poder. No fue sino hasta el auge del contrabando y el narcotráfico, durante la segunda mitad del siglo pasado, que el corrido retomó su fuerza para loar a confirmados maleantes devenidos en figuras públicas (como lo son los jefes de los cárteles y de las familias mafiosas), o a supuestos delincuentes convertidos en santones (como el caso de Malverde):

> Los corridos que *cuentan* la historia de Malverde —los más cercanos al corrido tradicional— no tienen nada que ver, aparentemente, con los corridos de narcotraficantes. Podría extrañar su inclusión en el ámbito de los *narcocorridos*, si no fuera porque Malverde, que no fue un narcotraficante, se convirtió en el santón no solamente de algunos narcotraficantes, sino de mucha gente ligada a la cultura del narcotráfico, y de los emigrantes a Estados Unidos (Flores, 2007).

En el caso de los *Corridos pendencieros* y los *Corridos bandoleros* de Pancho Madrigal, los personajes no son ni políticos encumbrados ni jefes mafiosos o sus secuaces, sino que en ellos se retratan personajes típicos (o atípicos) de los pueblos del Bajío. Continúa el "Corrido de lo que andaba pasando…":

> Don Mariano andaba solo
> y con nadie se metía,
> pero era amigo de todos
> y a ninguno le debía.
>
> Había sido caporal
> de la hacienda La Escondida,
> pero lo venció la edad
> y se le amargó la vida.

> Entró con todo y perro; siempre andan juntos porque son muy unidos: él y el *Tuétano*. Don Mariano dice que es su chucho particular, y que él es el dueño. Pero yo tengo mis dudas y pienso que nomás son amigos, porque cuando lo llama, el perro en lugar de ir adonde le dicen, voltea a verlo a uno como diciendo: "Áhi te hablan". Total que áhi estaban los dos: don Mariano en la barra, con su cerveza, como esperando el día del juicio, y el chucho por allá, mosqueándose en un rincón, sin tomar nada. Y no es que sea astemio; cuando alguien lo invita, nunca se niega. Es un perro muy voluntario y hasta algo educado. Rara vez se le acerca a uno para mearle el pantalón o pa abrazársele de las pantorrillas. Han de pensar que qué carambas importa el pulguiento del *Tuétano*. Pero es que, si ya di pormenores de los otros, pa qué hacer menos al perro, si también le sé su vida. Además, él también es parte de esta historia; ya lo verán…

La jácara, como género satírico representado en el entreacto de las comedias del Siglo de Oro, podría considerarse, junto con los romances (por su formalidad narrativa), antecedente del corrido. Comenta Camilo López García que la palabra *jácara* (derivada de *jaque*, "malhechor") designa, en su origen, "el romance cantado

sobre la vida y andanzas de un rufián o valentón […] que por lo general termina recibiendo su castigo" (2013: § 1). El *Diccionario de autoridades*, por su parte, señala que la voz *xácara* es una "composición poética, que se forma en el que llaman romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño". Destacan —añade López García— dos aspectos en ella: por un lado, el hecho de que presente, como asunto a tratar, el "universo marginal de la delincuencia" y, por el otro, "que se valga de ese llamativo dialecto que forma el lenguaje de germanía o jeringonza" (2013: § 14). En ese sentido, el lenguaje de los corridos de Madrigal, con sus abundantes giros coloquiales, emparenta más con la jácara que con la tradición de los corridos revolucionarios o de narcotraficantes mexicanos, y destaca por su humor provocativo al causar hilaridad mediante la crítica a distintos aspectos sociales establecidos:

> Aunque era un perro corriente
> cruzado de callejero,
> nunca hablaba de la gente
> ni andaba de mitotero.

Pero dejemos al *Tuétano* y volvamos con don Facundo, que era el más priocupante de los tres. Asegún recuerdo, lo dejamos en la barra, haciendo visajes. Y ahí estaba todavía; sintiéndose pistolero de los ambientes peliculares.

> Con la mano en la pistola
> volteaba a verlos a todos,
> para ver si algún malora
> le hacía algunos malos modos.
>
> En un rincón se encontró
> con unos ojos muy fieros,
> pero nunca se fijó
> que eran los ojos del perro.

Para Walter J. Ong, "la condición oral básica del lenguaje es permanente", pues, en realidad, "las *reglas* gramaticales de los len-

guajes humanos naturales se emplean primero y sólo pueden ser formuladas a partir del uso y establecidas explícitamente en palabras" (2004: 17). De manera que todos los discursos escritos, por fuerza, están relacionados con el orbe del sonido (que es el ambiente natural del lenguaje), así: "*leer* un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación [ya que] la escritura nunca puede prescindir de la oralidad" (2004: 17). Por ello, los fragmentos en prosa que combina Madrigal con las estrofas, aunque no son cantados, sí forman parte de la lírica de sus corridos:

> Y es que lo estaba mirando por el espejo que está detrás de la barra, y desde ese lado encandilaba un poco (aparte de lo encandilado que ya él andaba). Buen rato se estuvo sosteniéndole la mirada a aquellos ojos fieros, hasta que el chucho sintió necesidad de salir a la calle a desconocidos asuntos. Se levantó y enfiló por enfrente del borracho porque, pus por áhi estaba la salida. Don Facundo, al darse cuenta que había estado cambiando miradas de rencor con un chucho, se sintió medio mosqueadón, y dijo: "Ah, conque eras tú", y le soltó un patadón. Pero con tan mala puntería que el chutazo le pasó como una cuarta encima del lomo al *Tuétano*. El viejo, al fallar la patada, se destanteó todito; primero, se quedó un buen rato abanicando el aigre con los brazos, y luego se fue, se fue, se fue pa tras, hasta que pegó el guardafangazo por allá, perjudicándose la parte opcipital de la cabeza contra una mesa y el sur de la rabadilla en una bota picuda, de esas, casquillo de fierro, de alguno que tenía la pata estirada. Toda la concurrencia se lo celebró con carcajadas. Tonces, él, hecho un chamuco, brincó como un resorte con la matona en la mano, y al grito de: "Por eso, pues, no le buigan",[5] atajó todas las risas. Solamente el *Tuétano*, que se había detenido a ver qué pasaba, seguía moviendo la cola,

[5] La expresión "no le *buigan*" [cf: http://www.oem.com.mx/lavozdelafrontera/notas/n3069749.htm] es una manera coloquial para decir "no le busquen tres pies al gato", paremia que, según José María Iribarren, es un dicho corrompido, ya que el verdadero es buscar cinco pies al gato. Así lo explica Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana*: "Buscar cinco pies al gato se dice de los que con sofisterías y embustes nos quieren hacer entender lo imposible; nació de que uno quiso probar que la cola del gato era pie" (Iribarren, 1996: 111).

> como festejando todavía. Don Facundo le echó sus ojones encima y le gritó: "Ves lo que provocates, animal; ves lo que hicites". El chucho se negó a dar explicaciones; arriscando las narices y pelando las encías, le enseñó su sonrisa Colgate, como viendo a ver si quería una mordida gratis. El otro, bien engarbanzado, le dice: "Ah, todavía me retas, hijo de perra", y le soltó otro patadón con todos sus riñones (que no eran muchos: nomás tenía dos). Pero ora sí, con toda la intención, el chucho se pegó una pandeada. Y otra vez el borracho falló. Y otra vez se dio el sentón en el suelo que nomás tembló todito; y hasta se le oyeron chacualear los sesos. Pero ora ganó la prudencia, porque no hubo quién se riera. Nomás se oyó una voz media pinche, que dijo: "No se vaiga usté a cáer". Toditos voltearon a ver sosprendidos, y se encontraron con el ojo de don Mariano brillando burlonamente…

Álvaro Custodio apunta que las casas de los impresores Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero fueron, durante el último tercio del siglo XIX, las más conocidas por editar, en hojas sueltas y a bajo precio, las transcripciones que, de manera avispada, se realizaban de los corridos que surgían de forma espontánea y que eran cantados por trovadores anónimos —a veces— improvisados, quienes "así manifestaban su entusiasmo, su dolor o su asombro, ante el tema que decidían comentar líricamente porque lo hubieran presenciado, vivido, o fueran familiares del o los protagonistas del corrido" (1975: 37-40). En la entrevista que concediera a Jorge A. Gómez Treviño, Pancho Madrigal recuerda que en su infancia no había niños de la calle, sino que *la calle era de los niños*: "la calle estaba tomada por los niños, a todas horas, desde las primeras horas hasta las últimas horas de la noche estaba tomada por los niños. Tú veías niños jugando, niños trabajando, haciendo cosas en la calle siempre" (Gómez Treviño, 2011: 341). El compositor rememora que era menester "manejar todos los términos que se necesitaban para los diferentes juegos"; conocer las distintas clases de canicas y sus modalidades, por ejemplo: "cada juego tenía su propio *argot*, su propio lenguaje, su habla popular; entonces, tú prácticamente aprendías diferentes idiomas […] el vivir en comunidad enriquecía mucho tu intelecto, tu ma-

nera de ser, los modismos" (2011: 242). Así, Madrigal, quien a lo largo de su vida ha desempeñado varios oficios, llegó al conocimiento de las distintas jergas que se reflejan en la lírica de sus corridos. Continúa el "Corrido de lo que andaba pasando…":

> Se hizo un silencio profundo,
> se oyeron volar las moscas
> don Mariano y don Facundo
> se echaban miradas joscas.
>
> Con la pistola en la mano,
> el borracho se encrespaba,
> y el ojo de don Mariano
> le sostenía la mirada.

> Mientras lo miraba, el borracho se le fue acercando a don Mariano; ya cuando lo tenía de aquí a allí, le ladró: "¿Qué me decía?"; y don Mariano, muy calmado, le contesta: "Que ese perro no es de la calle: viene conmigo". "¿Cómo refiriéndose a qué o qué?", dijo el borracho. "Que no está aquí pa que lo patié el primer desdichado al que se le antoje", contestó don Mariano. Y el borracho, hablando recio, con voz de jarro rajado, le gritó: "Pos délo por pateao, y ¿ahora, qué?"; y hasta le sonó un manazo en la barra, queriéndolo azorrilar. Don Mariano, sin perder la calma, maraqueó fuerte la botella de cerveza para alborotarle el gas, y le soltó un chorrazo en la mera cara al borracho, diciéndole: "Bájele tantito la voz; soy tuerto, no sordo". El otro, al verse incestosamente bañado, se quedó con tamaña cara y muy estrañado de los ojos. Pos áhi no podía parar la cosa…

Gilberto Vélez comenta que ciertos episodios son recogidos por los trovadores para conservar el carácter esencial de crónica que caracteriza a los corridos donde se registran —ahora como en el pasado— hechos, gestas sucesos y acontecimientos de especial relevancia: "En 1957, un terremoto sacudió al Distrito Federal y a buena parte del país. Pocas horas después, ya estaba a la venta, en una hoja suelta, un corrido que daba cuenta del dramático suceso" (1994: 101). Por otro lado, tanto inmigrantes como chicanos (ciudadanos norteamericanos de origen mexicano nacidos en

Estados Unidos) han hallado en los corridos "una forma de expresión musical y literaria a través de la cual reflejan algunos de los aspectos más agudos de su problemática" (1994: 59). Aunque nativo de Guadalajara, Pancho Madrigal vivió varios años con su madre en Ciudad Obregón, Sonora, donde "la bola de muchachos vagos nos hacíamos la pinta cada rato, nos íbamos lejos, por allá fuera de la ciudad a robarnos los melones y las sandías y hacernos la pinta por allá" (Gómez Treviño, 2011: 341). Por otro lado, el adolescente Madrigal pizcaba algodón: "me iba a las pizcas de algodón cada zafra […] y en los campos convives con gente mayor, con gente de todas las edades […] y te veían como un trabajador más. Entonces te trataban de tú a tú, podías hablar con los adultos con la mayor libertad" (2011: 342-343). En aquellos días, también se ganaba "sus centavos" ayudando a un vendedor ambulante de nieves y helados; de esta manera, el joven Pancho tenía acceso a distintos establecimientos populares, entre ellos, las infaltables cantinas que abundan en los suburbios de las poblaciones:

Esto es lo que temía yo,
como había dicho, señores:
ya la pelea se amarró,
fuera los apostadores.

Don Facundo amartilló
con la intención de hacer fuego,
don Mariano le alvirtió:
"Se asosiega o lo asosiego".

Ahí se sintió el cantinero
obligado a intervenir,
y les enseñó un letrero
que tenía colgado ahí.

Decía en una hoja de lata
escrito con letras negras:
"Ta prohibido echar bravatas
que terminen en balaceras".

Don Facundo se contuvo
de soltar la tracatera,
le dijo: "Acá no se pudo,
pero allá lo espero afuera".

Luego, ya nomás miró feo un ratito a don Mariano y se fue, muy resentido del entrecejo, a esperarlo allá afuera en la calle. Él, que sale pa fuera y yo que le brinco pa dentro, otra vez, por la ventana. Acá, adentro, don Mariano se tomó su tiempo pa cabarse lo que le quedaba de cerveza; pagó, y se fue saliendo sin ninguna prisa. Apenas m'iba a acomodar en la ventana pa espiar el suceso de los acontecimientos que estaban por pasar allá afuera, cuando una manada de ochenta gañanes me atropelló y me pasó por encima. Cuando por fin logré levantarme, ochenta cabezas estaban taponiando la ventana. Ochenta y una —con la del cantinero—, y no quedaba ni un milímetro para asomarme yo. Tuve que ver todo por debajo de la puerta, entre las patas del *Tuétano*, que andaba por ahí…

Casi cualquier hecho —afirma Vélez— puede servir como tema de un corrido: "la crónica de un acontecimiento popular, el relato de un asalto, la narración de un viaje a California, la entrada del ferrocarril a Guadalajara" (1995: 221). El corrido es el género popular por antonomasia tanto en la literatura como dentro de la música mexicana. Desde la perspectiva de Marco Antonio Calderón "el corrido tiende a ser percibido como una constante más que homogénea en la cultura popular […] un *continuum* estilístico y estructural" (2001: § 1).

Anónimo —en principio—, el corrido deviene en patrimonio indiscutible de la literatura oral, dado que "la misma oralidad es su máximo elemento de supervivencia [y] eso no excluye que cada una de las piezas consideradas como tales sea singular, que posea una marca de identidad inconfundible más allá de lo estrictamente musical" (Calderón, 2001: § 3). Así lo sentían los narradores y novelistas de la Revolución. Rafael Torres Sánchez, al hablar de las canciones y de la lírica revolucionaria, comenta cómo con un corrido "cierra Mariano Azuela la obra fundadora del ciclo" (2008: 316). Al respecto, conviene citar el apremio con

que —al final de *Los de abajo*— Demetrio solicitaba a Valderrama: "¡Venga a cantarme *El Enterrador*!" (Azuela, 1973: 130). Canciones que "integran músicos civiles, moviéndose detrás de quien los ha contratado, como el general Juan Carrasco, en *El águila y la serpiente*" (Torres Sánchez, 2008: 317). O la evocación de Nellie Campobello, en su cuento "Abelardo Prieto" de *Cartucho*: "Son así las deudas de los hombres; se pagan con canciones y balas" (Campobello, 2009: 151). La lírica de Pancho Madrigal no está exenta de balazos y hombres armados:

Cual si fuera pistolero
de película de texanos
taba el borracho bravero
esperando a don Mariano.

Don Mariano a paso lento
fue saliendo del changarro
y se detuvo un momento
para encender un cigarro.

Luego siguió su camino
pasándole por un lado
y el candidato a asesino
nomás se quedó parado.

Por otra parte, el guiño que hace Madrigal a la tradición que imbrica las armas de fuego con los corridos es más que evidente; cierto es que existe una relación muy clara entre el héroe épico del corrido (ya sea el valiente bandolero con ideas sociales o el macho bravo, desbordado y borracho) con las pistolas y los revólveres: "Las armas pueden ser más e incluir el rifle o la ya mencionada carabina revolucionaria. La pistola puede no aparecer y reducirse al genérico 'armas', aunque se sobreentiende que ésta es el arma por antonomasia" (González, 2001: 108). La pistola (la *matona* o el *cuete*) siempre va ligada —en el interior del texto del corrido— a la condición rebelde del héroe. En las canciones norteñas, apunta Aurelio González, "el corrido retrata la

visión de una comunidad que se siente oprimida y es absolutamente radical en sus opiniones y por eso caracteriza a su personaje emblemático *con su pistola en la mano*" (2001: 109).

Sin embargo, en opinión de Guillermo Tovar Vázquez, los antihéroes que presenta la lírica de Madrigal corresponden al "*anticorrido*, por llamarlo de alguna manera: la historia de la gente común, trabajadora y que sortea con esfuerzo las dificultades de la vida cotidiana, posicionando a esta gente en el lugar del héroe del corrido" (2014: § 3). Éste sería, por ejemplo, también el caso de su composición *Roberto, el albañil*. Así, el autor parecería alejarse de los temas comunes del corrido tradicional, en los cuales se exalta y celebra a figuras excéntricas como las del tahúr, el truhan, el bandido, el vicioso, el contrabandista y el mujeriego, entre otras. Sin embargo, en estas figuras se plantean temas a los que —al menos tangencialmente y con el tamiz de la burla, la parodia, la sátira y la ironía— el autor, efectivamente, se refiere. Finaliza luego el corrido:

> Desconcertao, pues: él no se esperaba que pasara lo que pasó, y cuando pasó no supo qué hacer, nomás se quedó pelando los ojos. Trotando de ladito, rasguñando la banqueta y medio untado a la pared pa garrar sombrita, el *Tuétano* se fue detrás de don Mariano por toda la calle, que nomás tronaba de caliente. Mientras, acá, el borracho, todavía con las patas separadas, las rodillas dobladas, la mano en la cacha de la pistola y la boca así de abierta, nomás se quedó viendo cómo se fueron don Mariano y el chucho. Hasta que dieron vuelta por allá en una esquina. Ya nomás les hizo así con la mano: que "adiós". Luego, como se dio cuenta que lo estábamos mirando, seguro pa salir de apuro, seguro, sumió el ombligo y se puso a degomitar. Al rato, ya que se le pasaron las nupcias [*sic*], agarró rumbo pa su casa. También se fue. Y pos áhi acabó todo. Yo sé que hubiera sido más bonito que se mataran; total, de ahí no podía pasar; y a mí hasta me hubiera salido un corrido más decente. Pero así fue como pasó, y así lo cuento. También sé que al principio les dije que presentía yo una tragedia, pero ya otras veces he presentido, y también me ha fallado.

El hecho de que el autor —en la voz narrativa del cantor— metatextualice su discurso permite al público receptor establecer

una especie de complicidad con el propio cantautor, otorgándole un grado extra de veracidad al desarrollo temático de la historia en cuestión. Lauro Zavala define el metatexto de una manera muy sucinta: se trata de un "texto acerca de un texto" (2007: 75). Para Gerard Genette, la metatextualidad es el tercer tipo de trascendencia textual: "es la relación —generalmente denominada 'comentario'— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo" (1989: 13). Al comentar su propio texto y establecer una relación crítica con él, Madrigal nutre su literatura de literatura, haciéndola con ello más rica y expresiva.

Los personajes del "Corrido de lo que andaba pasando la vez que no pasó nada, pero que… qué tal si pasa", finalmente, huyen de la propia persecución que entre ellos han entablado. Amarran navajas, se enfrentan verbalmente y, sin embargo, no llegan a las manos. Salen a relucir las armas y las malas palabras, ellos mismos se marchan de la cantina con la supuesta intención de enfrentarse; pero todo queda en dichos y en las bravatas propias de pendencieros alcoholizados. Si en el corrido tradicional los personajes se enfrentan a sus persecutores y pagan sus crímenes con la vida, en este corrido don Facundo *El Rabioso* y don Mariano (junto con su fiel *escudero*, el can *Tuétano*) deciden huir sin presentar pelea: estos últimos se fugan al doblar la esquina, y don Facundo, luego de vomitar las cervezas que ha ingerido, se va derecho a su casa. Permanece, sin embargo, la voz narrativa: el cantor que narra paso a paso y con detalle los acontecimientos. Él se critica y toma conciencia de que la tragedia que prometió contar nunca se materializó: "Yo sé que hubiera sido más bonito que se mataran […] y a mí hasta me hubiera salido un corrido más decente"; sin embargo, al contrario de sus personajes, el cantor enfrenta su responsabilidad y, de una manera un tanto heroica o protagónica, acepta su fracaso como *contador* o *cuentista*: "También sé que al principio les dije que presentía yo una tragedia, pero ya otras veces he presentido, y también me ha fallado". Así, es el propio *corridista*, el mismo Pancho Madrigal, en su calidad de testigo presencial y de trovador, quien afronta a su público

valientemente (aceptando que ha fallado) para luego despedirse de la forma tradicional:

Dicen que soy soflamero
con algo de exagerado,
porque este no es el primero,
ya otros casos me han fallado.

Tres por ocho, veinticuatro;
tres por siete son veintiuna.
No hubo tiro, voló el pato,
¡vámonos a otra laguna!

Ya con ésta me despido,
voy a echarme unas heladas;
aquí se acaba el corrido
del día que no pasó nada.

"Corrido de *La Saxofona*": el vano escape del cazador cazado

En el "Corrido de *La Saxofona*" o "El rapto de las villanas",[6] Madrigal incursiona en el género con un ánimo sexista muy "de machos", del cual, posteriormente y dentro la propia narración, el mismo cantor se burla. Este corrido corresponde —como el anterior— a los de su serie de *Corridos pendencieros*:

Quiero cantar un corrido,
si me prestan su atención,
pero si no me la prestan,
véndanme aunque sea un tostón.

Mil novecientos catorce,
años de Revolución,

[6] Una versión de este corrido, en línea, está disponible en *Spotify*. Aunque la versión es de estudio, la transcripción resulta prácticamente igual a las versiones que hay de la misma *en vivo*.

tiempos de río revuelto
y ganancias pa'l pescador.

Pueblo remoto y distante:
Villa Purificación;
una banda de asaltantes
asolaba la región.

Dizque revolucionarios,
pero eran puros maloras,
matones muy sanguinarios,
gente de Pedro Zamora.

El día veintidós de abril
entran a la población
gritando "¡Viva Zamora!
¡Viva la *Robolución*!"

La pieza da comienzo con la fórmula clásica del corrido tradicional: la voz narrativa anuncia que va a cantar un corrido y solicita, luego, la atención del respetable público; acto seguido, da noticia puntual del año y del lugar donde se desarrollan los hechos. Se trata de un relato que data del 22 de abril del año de 1914 y se ubica en Villa Purificación, cuyo pueblo (fundado por españoles) es la cabecera del municipio del mismo nombre, en la región Costa Sur del estado de Jalisco, y el cual —registra la Historia— precisamente fue tomado ese día, a sangre y fuego, por las tropas del general Pedro Zamora.

Durante la Revolución menudeaban, a lo largo y ancho de la República Mexicana, bandas de pseudorevolucionarios que se dedicaban a asolar las poblaciones que caían en sus manos, cometiendo todo tipo de desmanes y crímenes contra la ciudadanía inerme y desprotegida. De ahí que el cantor integre en dos versos ("tiempos de río revuelto" y "ganancias pa'l pescador") el conocido refrán —muy extendido en España y América— *A río revuelto, ganancia de pescadores*, que se refiere a aquellas personas que suelen sacar provecho de las situaciones de caos o desorden, pues —en el paralelismo que establece la paremia— cuando las aguas

de un río se encuentran revueltas es cuando más pesca se puede obtener: los momentos de confusión, cambios o desavenencias propician que ciertas personas oportunistas tiendan a aprovecharse al sacar beneficios de los males ajenos.

Julia Sevilla nos dice que los refranes los ha utilizado el pueblo de un modo continuo "y los ha ido transmitiendo durante siglos por tradición oral" (2008: 13). Raúl Eduardo González, en su estudio "Refranes y frases proverbiales en el corrido", comenta, siguiendo a Herón Pérez Martínez, que los refranes son "esas 'pequeñas verdades del habla' […], que encierran una sentencia buena para ser traída a cuento ante una situación dada de la vida cotidiana, sea para aderezar una plática o para zanjar una discusión con la autoridad del saber tradicional" (González, 2014: 69). En los corridos de Madrigal es posible apreciar el uso corriente de frases hechas, proverbios y refranes, así como el de algunas picardías. Continúa (alternando estrofas y versos con la narración en prosa) el "Corrido de la Saxofona":

> Entraron aquí a la Villa como a las tres de la tarde; los del resguardo decían: "Ya nos partieron la… siesta". Venían todos en parvada gritando malas razones: "Échenos a la acordada pa bajarle los… humos'n". Fueron directo a la plaza sin desviarse de su ruta, gritándole a la defensa: "Asómense hijos de… la Villa". Pa quedarse con sus mulas, mataron a unos muleros, gritándole a la defensa: "Éntrenle, no sean… indecisos, hombre". Los del resguardo eran pocos, no pudieron hacer nada. Se decían unos a otros: "Ya nos llevó la… chingada" (si se me permite el coloquialismo; además, pos así está escrito, qué le voy a hacer...).

Este tipo de bandoleros, escudados tras la máscara de revolucionarios, abundó en aquella época. Baste recordar al infame José Inés García Chávez,[7] *El Atila de Michoacán*, cuyas tropelías en el

[7] Cabe señalar que a este personaje, nacido en la localidad de Godino, municipio de Puruándiro, Michoacán, en 1889, se le conoce indistintamente como José Inés García Chávez (su nombre real), como Inés Chávez, o como Inés Chávez García.

pueblo de Tacámbaro fueran narradas por José Rubén Romero en su novela *Desbandada* (1934). Héctor Ceballos Garibay abunda sobre el tema tratado por Romero: "habría que mencionar sus amargas experiencias como víctima de las hordas de Inés Chávez García, así como su creciente decepción al atestiguar la manera fácil y rápida como se corrompían los líderes revolucionarios cuando tenían a su alcance poder y riqueza" (2010: 13). El investigador Álvaro Ochoa Serrano, por su parte, señala: "El resentido Inés García Chávez descargó su ira en gran parte del estado, al centro, norcentro, noreste, oeste, suroeste, más en vecindades de Jalisco y Guanajuato" (2003: 159). Si este bandolero fue objeto protagónico de una muy nutrida cantidad de corridos —como demuestra Ochoa en su artículo: "El intrépido y desalmado José Inés García Chávez en una hoja suelta de papel volando"—, Pedro Zamora, por su lado, no se queda atrás, pues se convirtió en leyenda gracias a los relatos de Juan Rulfo.

El general Zamora, nacido en El Limón, Jalisco, en 1890, y conocido como *El Zorro de Jalisco*, era un bandido "revolucionario" que asoló una amplia región del suroeste del estado al inicio de la Revolución maderista. Madrigal, en su corrido, visualiza la doble moral de sus acciones y, con un juego de palabras, expresa cómo mudaron los ideales de la verdadera Revolución en una *Robolución*:

Ya que tomaron la plaza,
les dice Pedro Zamora:
—Vamos a saquear las casas
y a cargar con las señoras.

Dijo Jesús *La Coneja*,
gritando y haciendo bulla:
—Vieja el que no agarre vieja:
busque cada quién la suya.

Se riegan por todo el pueblo
las huestes de los maloras,

correteando a las gallinas,
los puercos y a las señoras.

En el corrido mexicano tradicional las representaciones femeninas aparecen tanto de manera positiva como negativa, y en papeles protagónicos o secundarios; en ocasiones, sus acciones son vistas como un agravio al varón, aunque —muchas veces— la mujer es valiente como el hombre y lucha con todas sus fuerzas (ya sea sola, o codo a codo) junto a su "Juan".

Por cierto, María Enriqueta Morales de la Mora señala que el término *performance* no presenta una traducción exacta al castellano, pero puede entenderse "como una actividad integradora de música, músicos y audiencia, en un contexto social determinado, donde es importante no sólo el análisis de la música en sí misma sino todo aquello que la rodea como parte de la cultura de una comunidad" (2010: 146). Es un hecho, entonces, que las mujeres han participado también como cantoras o *corridistas* a lo largo de la historia del género. Por otro lado, en cuanto toca a la *performancia,* de manera inveterada —apunta Raúl Eduardo González— "fueron mujeres las principales transmisoras de esta literatura tradicional" (2014: 104). Este traslado se manifestaba de boca en boca o a través de manuscritos, y su legado era difundido "por hechiceras, esposas maltratadas, prostitutas, mulatas, mendigas, […] para tener noticias del amado ausente, detener la violencia del marido, provocar el amor del varón que las rechazaba, obtener la salud, etcétera" (2014: 104).

En su estudio "Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional", Magdalena Altamirano decide concentrarse "en el análisis de las heroínas y antiheroínas de un grupo de corridos tradicionales o en vías de tradicionalización" (2010: 449), y presenta varios tipos de mujeres que surgen de un género que, de suyo, se ha inclinado a "tratar a los personajes femeninos con escasa simpatía [pues] la mujer juega un papel secundario, subordinado a la actuación del varón; el cambio de estatus, es decir, el incremento del protagonismo mujeril, tiende a conseguirse a

través de una imagen negativa" (2010: 449); es el caso de "El corrido de la Saxofona":

> Pos se armó la cuchipanda de la desmadrinación, que parecía el día del juicio. Todas las mujeres corrieron a esconderse pa ponerse a salvo, menos una, que salió a caminar por media calle como viendo a ver quién le hacía el áijale. Y hasta se les atravesaba a los maloras y les bailaba por enfrente, pero ni la pelaban. Los que dan razón de todo (que nunca faltan) dicen que le decían *La Saxofona*. Unos dicen que por hórrida; otros, que por ronca y trompuda; otros, que por chueca y contrecha; y, pos… parece que todos tenían razón. Porque, asegún se dice, parece que era bastante muy feicita la mujer, dientuda y narizona… Tan bizca que parecía que tenía los dos ojos del mismo lado, y quesque hasta un poco encalvecida y con algo de bigote. No, pos ni quién le tirara un lazo…

La mujer como personaje secundario —dice Altamirano— puede pertenecer o no al círculo cercano al varón protagónico, y sus lazos de unión pueden ser amorosos o consanguíneos. Su función —muchas veces— es la de ayudar (aconsejando, advirtiendo o apoyando al hombre de manera adyacente), pero también puede cumplir una función antagónica, como delatora, como coqueta infiel, como chica desobediente o, simplemente, como una mujer pretensa que se niega a aceptar los avances del varón (2010: 450-459).

Continúa el corrido:

> Gritos, balazos, pujidos,
> carreras y arrempujones,
> con uno que otro quejido
> y bastantes maldiciones.
>
> Por las calles, un reguero
> de opcisos y otras cuestiones:
> chanclas, sarapes, sombreros,
> guaraches y hasta calzones.

El tratamiento del tema de la mujer y su sexualidad aparece en los corridos no sólo en el Bajío, sino en otras regiones. Así lo registra Gonzalo Aguirre Beltrán en el capítulo "La lengua y el corrido", de su obra *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*, donde estudia a la sociedad afroamericana de Cuajuinicuilapa, en la Costa Chica del estado de Oaxaca. El investigador hace hincapié en la importancia que el corrido regional reviste como instrumento de control social "y, por tanto, como artificio destinado a reforzar los valores que dan su perfil al *ethos* de la cultura local. 'Muchachas cuídense bien / *pa'* que salgan señoritas', aconseja el trovero al narrar el mal suceso de un matrimonio" (1985: 213). Y es que, en su trova, el corridista exalta o condena a los participantes de los hechos que narra, y emite juicios de valor, "normas o principios que impone al auditorio a través de la reiteración del canto y de la expresión estética del verso" (1985: 213). Continúa la voz narrativa del "Corrido de la Saxofona":

> Por ahí entre el infelizaje de las huestes perjudiciosas andaba uno que le decían *El Quiubolequé*, por coqueto y por malora. Ejemplo de mal ejemplo, nata de lo pior. En tratándose de mujeres, estando la cerca doble, su caballo la brincaba. Tenía muy arraigao el feo vicio de la lujuria. Siempre andaba como caballo alborotao; cuando él se acercaba, hasta el ganado se ponía inquieto. Pos ándale, que se quedó mascando plumas, porque no alcanzó mujer. Ese día seguro traiba la suerte de lado. ¡Ah, qué picor le entró!

Siguiendo la tradición de la jácara, que pasó "de los antros a los teatros, de las callejuelas a los palacios, de los burdeles a las catedrales […] manteniendo siempre el *tono jácaro*" (López García, 2013: § 57), también el corrido evoluciona y sabe acomodarse a distintos ambientes manteniendo su propio tono:

A una señal del cuerno
salieron en retirada,
y atrás quedó hecha un infierno
la Villa, desmantelada.

Los diablos no respetaron
rejas, candados ni trancas,
y cuando ya se largaron,
todos con mujer en ancas.

Junto con la Adelita, el personaje que representa Rosita Alvírez también se ha convertido en un icono femenino nacional. En el abordaje de su historia —real o imaginaria— la situación narrada ocurre en un baile (posiblemente, en Saltillo) a principios del siglo XX, donde Rosita es muerta a tiros por no salir a bailar, por desairar a un hombre. En su obra *Para leer de corrido. Interacciones simbólicas y emociones sociales: el "Corrido de Rosita Alvírez"*, Felipe Mora se ocupa de re-conocer la realidad pasada o imaginada que se encapsula en esta pieza. Desde su particular óptica, es posible (en éste y en otros corridos) revisar el complejo entramado de significados personales de la acción narrada "en virtud de que en el corrido quedaron estampados significados subjetivos que dan cuenta de facticidades objetivas" (2012: 11), hechos entre los que se hallan —por supuesto— las características interactivas del contexto cultural en que surge y se desarrolla cada pieza.

Si bien la mujer en los corridos —según apunta Magdalena Altamirano— funciona a veces como ayudante y a veces como antagonista del sujeto masculino, también es cierto que otras veces resulta —como en el caso de *La Saxofona*— una "mujer de armas tomar". En efecto, existe en el corrido mexicano tradicional "una parcela donde la mujer sí ha podido desarrollar un protagonismo de signo positivo: la lucha armada. Al igual que las desdeñosas, coquetas o infieles, las mujeres que destacan en la lucha guerrera adquieren características masculinas" (Altamirano, 2010: 459). En su caso, *La Saxofona* (aunque no toma las armas precisamente para luchar por la Revolución) no se queda atrás:

> Cuando *El Quiubolequé* que se dio priámbulo que todos iban ajuariados menos él, le entró una cierta reconcoña: "Pero, ¡hombre, qué mi suerte tan chaparra!", se decía. "Cómo vo'a creer que no haya quedado pa mí ni una triste fémina". No se quiso dar por

> desfalcao, y que se regresa al pueblo a seguir buscando. Llega y áhi anda pululando, sustentablemente, por las calles. De repente hizo así, y olfateó que, como a unas tres cuadras, andaba una mujer —¡ah, no!, si ya quedamos que era guzgo—;[8] voltió allá y alcanzó a ver unas naguas (dije: naguas), que caminaban moviendo el solomillo de manera fangosa: con un cierto meneado lateral, tal y como a él le cuachalangaba. Ese día el maldito rufián andaba a bordo del *Alcanfor*, un cierto caballito cuarro[9] al que ya tenía muy enseñado a rejonear mujeres; galopiaba sin ruido ni polvareda. Pos nomás le dijo: "Cúchila", y le soltó la rienda. No…, de tres zancadas ya estaba junto a ella. Le echó una cobija en la cabeza; la antecogió del costillar derecho, la alevantó y salió pitando por lontananza con todo y ella. Pos, ¡ándale!, que le atinaron: era nada menos que la meritita *Saxofona*. Pero él, de lo urgido que andaba, ni se apercartó de sus cualidades. Cuando llega al campamento —donde la runfla de maloras se reunía después de sus berreaqueadas—, que va destapando su paquete delante de todos, con sus susecuentes consecuencias y efectos. ¡Cuál no va siendo su famélica sospresa! Pero antes de que pudiera gritar, ni correr, *La Saxofona* se le apergolló del cogote, le puso una pistola en el ombligo y le hizo así con las cejas: que "¡Quióbole!; lo caido caído: ya me raptates y ora me cumples". Y, pos, dizque le cumplió. Eso dicen que pasó, y yo les creo. "La venganza de las villanas", dicen algunos. Ah, porque, según eso, áhi no paró la cosa. Asegún se dice, con el tiempo, *La Saxofona* le dio su repasadita a todos y cada uno de los insurreptos; y hasta ahí la cosa…

Es curioso, en este corrido, cómo se invierten los papeles y, en vez de ser la mujer quien intenta huir del varón, resulta al revés: es *El Quiubolequé* quien pretende escapar de *La Saxofona*. Madrigal logra, primero, alterar y, luego, trasponer los roles tradicionales en el corrido, pero sin variar ni mudar la constante de la perse-

---

[8] *Guzgo* es un adjetivo arcaico utilizado en el área rural del Bajío mexicano; "glotón" (*RAE*).

[9] *cuarro*: costeñismo guerrerense y de otras partes del occidente mexicano; significa "rengo"'. En línea:

https://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100409141340AAxutfT

cución que existe, proverbialmente, en muchos de ellos: el intento de fuga del personaje masculino resulta burlesco y paradójico en la medida en que es el cazador quien resulta atrapado.

En esta pieza es posible observar la estructura clásica del corrido mexicano que, de manera casi regular, comprende los siguientes aspectos (aunque no necesariamente en el mismo orden):

a) Solicitud de permiso para iniciar el canto
b) Ubicación de lugar y fecha
c) Presentación del, o los personajes (o, en todo caso, del motivo del corrido)
d) Desarrollo
e) Desenlace
f) Moraleja
g) Despedida

Y así finaliza el "Corrido de *La Saxofona*":

Por aquí pasó un perico
volando de loma en loma;
áhi otro día les explico
qué fue de *la Saxofona.*

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel ciprés;
si les gustó este corrido,
áhi se los canto otra vez.

La viva vida del corrido que no muere

El corrido es un género vivo y permanente. Aurelio González critica el artículo de Laurent Aubague, "El corrido a partir de los años 40: naturaleza y significación de una crisis",[10] donde el autor

[10] Laurent Aubague vierte esta opinión en la revista *Controversia*, en su artículo: "El corrido a partir de los años 40: naturaleza y significación de una crisis", editada por el

galo plantea que, luego del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, "la forma literaria había degenerado y se había desintegrado" (González, 2003: 135) debido —entre otras causas— a factores como la subcultura de masas y la enajenación de la sociedad de consumo. El afamado musicólogo poblano Vicente Teódulo Mendoza —continúa González—, autor de importantes títulos (entre los que destaca, especialmente, *El romance español y el corrido mexicano*), señalaba que el género, luego de dos importantes etapas (la porfiriana y la revolucionaria), había caído "de manera artificiosa y decadente, al grado de augurar la muerte del corrido como género popular" (2003: 135). Finalmente, González cita un artículo escrito en 1967 por José Agustín,[11] donde al autor de "la onda" da por fenecido al tradicional género y lo sepulta. González descalifica el artículo por estar escrito "con el desparpajo que tienen todos aquellos que consideran […] que se puede opinar, sin mayor estudio, sin riesgo" (2003: 135). "Al parecer —concluye Aurelio González, lacónicamente— el corrido lo único que tendría que haber hecho era morir dignamente, pero no fue así" (2003: 136).

En su artículo: "*Pancho* Madrigal, del tejedor de recuerdos al tiempo recobrado", Eduardo Pérez Arroyo revisa la trayectoria del compositor y califica su obra como la de "un artesano verbal, rescatador y tejedor de la narrativa ágrafa del pueblo". Concluye luego que, independientemente de su valor intrínseco, Pancho "sabe que hay miles de historias más allá de sus historias" (Pérez Arroyo, 2014: 34). Finalmente, es posible concluir que el corrido es un género vivo —como vivos están sus exponentes— y permanece.

Centro Regional de Investigaciones Socioeconómicas (Guadalajara, Jalisco, 1976; año I, núm. 1: 32-41).

[11] El artículo en cuestión lleva por título: "Apogeo y decadencia del corrido", y fue publicado por José Agustín en el periódico *El Día*, el jueves 2 de febrero de 1967. En línea: http://www.oem.com.mx/lavozdelafrontera/notas/n3069749.htm

Bibliografía citada

ALTAMIRANO, Magdalena, 2010. "Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXV-2: 445-464.

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1985. *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro.* México: FCE.

AZUELA, Mariano, 1973. *Los de abajo*. México: FCE.

CALDERÓN, Marco Antonio, 2001. "Tres modelos estilísticos y estructurales en el génesis y evolución del corrido mexicano". Tesis de licenciatura. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. En línea: https://es.wikibooks.org/wiki/G%C3%A9nesis_y_evoluci%C3%B3n_del_corrido_mexicano/Introducci%C3%B3n

CAMPOBELLO, Nellie, 2009. *Cartucho*. México: Era.

CEBALLOS GARIBAY, Héctor, 2010. "José Rubén Romero y la novela de la Revolución Mexicana". Conferencia presentada en el XI Coloquio del Seminario de Cultura Mexicana, Celaya, Guanajuato.

CUSTODIO, Álvaro, 1975. *El corrido popular mexicano: su historia, sus temas, sus intérpretes.* Madrid: Ediciones JUCAR.

Diccionario de Autoridades, 1990. Real Academia Española. Madrid: Gredos.

Diccionario de la lengua española, 2014. Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Espasa.

FLORES, Enrique, 2005. *Forajidos: historia y poesía en siete corridos mexicanos*. México: Castillo.

_____, 2007. "Malverde: exvotos, plegarias y corridos". *Revista Replicante* 13. En línea: http://revistareplicante.com/malverde-exvotos-plegarias-y-corridos/

GENETTE, Gerard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

GÓMEZ TREVIÑO, Jorge A., 2011, "Entrevista a *Pancho* Madrigal". *Estudios Sociales. Nueva Época* 7: 336-353.

GONZÁLEZ, Aurelio, 1999. "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos". *Caravelle* 72-1: 83-97.

_____, 2001. "El caballo y la pistola: motivos en el corrido". *Revista de Literaturas Populares* I-1: 94-114.

_____, 2003. "Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual". En *El folclor literario en México*, ed. Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 135-148.

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2013. "*Pancho* Madrigal, otra vez él mismo". *Letra Franca* II 16, p. 38.

_____, 2014. "Refranes y frases proverbiales en el corrido". En *Poéticas de la Oralidad: las voces del imaginario*, ed. Mariana Masera. México: IIFL,UNAM, 63-77.

HUTCHEON, Linda, 1992. "Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, trad. Pilar Hernández Cobos. México: UAM, 173-193.

IGLESIAS PLAZA, Raquel, 2013. "Intertextualidad en la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez". Tesis de licenciatura. Morelia: UMSNH.

IRIBARREN, José María, 1996. *El porqué de los dichos*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

JIMÉNEZ ALARCÓN, Moisés L. y José VIZCAÍNO PÉREZ, 1967. *Literatura Hispanoamericana*. México: Herrero.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1992. "La ironía como tropo". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, trad. Pilar Hernández Cobos. México: UAM, 195-221.

LÓPEZ GARCÍA, Camilo, 2013. "Las jácaras: de los burdeles a las catedrales". *MusicaAntigua.com*. En línea: http://www.musicaantigua.com/las-jacaras-de-los-burdeles-a-las-catedrales/

MADRIGAL, Pancho, 1985. *Olor a mezcla: relatos de andamio*. Guadalajara: Unidad Editorial, Gobierno de Jalisco.

_____, 1997*a*. *Ariles de una pasión*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

_____, 1997*b*. *Romancero*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

_____, 1998. *Una bebida llamada tequila*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

_____, 2001. *Borrachos, fanfarrones, piropos, versillos y picardías*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

_____, 2002. *Los corridos pendencieros de Pancho Madrigal*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

_____, 2014. *Guasanas: fabulario de la abuela*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

MASERA, Mariana, 2013. "El cielo por un beso: canciones y danzas en el cancionero Vanegas Arroyo". Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Lyra Minima, La Plata, Argentina (en prensa).

MEDINA, Dante, 2013. "*Pancho* Madrigal". *Letra Franca* II 16: 35-37.

MORA, Felipe, 2012. *Para leer de corrido. Interacciones simbólicas y emociones sociales: el corrido de Rosita Alvírez.* Düsseldorf: Editorial Académica Española.

MORALES DE LA MORA, María Enriqueta y Jorge Arturo CHAMORRO ESCALANTE, 2010. *Análisis histórico artístico de objetos culturales de Jalisco. Una visión multidisciplinaria*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

OCHOA SERRANO, Álvaro, 2003. "El intrépido y desalmado José Inés García Chávez en una hoja suelta de papel volando". En *El folclor literario en México*, ed. Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 157-171.

ONG, Walter J., 2004. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.

PÉREZ ARROYO, Eduardo, 2014. "*Pancho* Madrigal, del tejedor de recuerdos al tiempo recobrado". *Letra Franca* III, 31: 31-34.

RUIZ, María Teresa, 2006. Reseña a "Enrique Flores. *Forajidos. Historia y Poesía en siete corridos mexicanos*". *Revista de Literaturas Populares* VI-1: 207-211.

SANDOVAL GODOY, Luis, 2004. *Modos de hablar en Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura.

SEVILLA, Julia y Jesús CANTERA, 2008. *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

STEDILE LUNA, Verónica. "Nuevos modos de escribir la identidad popular: Violeta Parra y la recopilación de cantos campesinos". Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Lyra Minima, La Plata, Argentina (en prensa).

TORRES SÁNCHEZ, Rafael, 2008. *La "botegga" de la Revolución. Conflicto armado y creación artística*. México: Conaculta.

TOVAR VÁZQUEZ, Guillermo, 2014. "Caminando: *Pancho* Madrigal". *Letra Fría*. En línea: http://www.letrafria.com/index.php/component/k2/item/4842-caminando-pancho-madrigal.html

VÉLEZ, Gilberto, 1994. *Corridos mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.

ZAVALA, Lauro, 2007. *Manual de análisis narrativo*. México: Trillas.

FONOGRAFÍA

MADRIGAL, Pancho, 2007. *Corridos bandoleros*. México: Rojo Café / Discos imposibles.

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XVII-1 (2017)

"Pues son de la misma vida". Apuntes sobre el uso y contexto de algunas paremias[1]

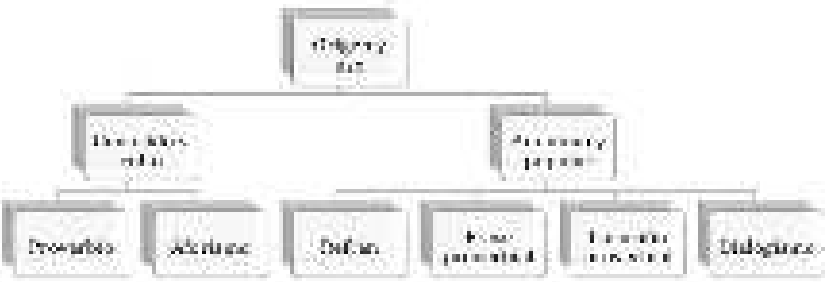
Alejandra Camacho Ruán
El Colegio de San Luis

Por lo general, a todo lo que suene sentencioso, unas veces jocoso y didáctico, se le puede considerar refrán o dicho, mismos que se suelen confundir con facilidad, quizá porque ambos pueden enunciar una clase de conocimiento que parece resumirlo todo en unas cuantas palabras. Lo cierto es que tanto el dicho como el refrán son paremias: "unidades fraseológicas constituidas por un enunciado breve o sentencioso que corresponde a una oración simple o compuesta que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural de las comunidades hablantes" (Sevilla Muñoz y Crida Álvarez, 2013: 106). Las paremias engloban a los refranes, los proverbios, las locuciones proverbiales, aforismos, dialogismos, frases proverbiales; todas son unidades fraseológicas cuyas características similares las vuelven complejas en su definición y clasificación.

Sin embargo existen sutiles diferencias; por ejemplo, el *aforismo* está dicho en tono grave y por lo general se le atribuye a un personaje famoso: "Si Dios no existiera, sería necesario inventarlo", de Voltaire. Una *locución proverbial* se basa en la experiencia y su estructura es oracional: "Juntarse el hambre con las ganas de comer"; los *dialogismos* son microtextos narrativos que pueden presentar elementos mnemotécnicos y jocosos: "Dijo la sartén a la caldera, quítate allá culinegra"; los *proverbios* son enunciados

[1] Este trabajo dio inicio como parte de las actividades de la materia en Literatura tradicional y popular del primer semestre de la Maestría en Literatura Hispanoamericana en el Colegio de San Luis.

sentenciosos de origen conocido. El *refrán* es una paremia bimembre, basado en la experiencia y, según la clasificación de Julia Sevilla, es de origen anónimo y uso popular, además de ser una de las paremias más numerosas y estudiadas.[2] La autora propone que una primera gran división de las paremias está determinada por su origen —conocido o anónimo— y su uso —culto o popular—, como lo resumo en el siguiente cuadro que elaboro tomando como referencia los estudios de Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013: 108):



Otro trabajo que se ocupa del estudio y la clasificación de los "géneros cortos" es el que realizan Josefina Guzmán y Pedro Raygadas; elaboran una tipología de estas formas desde la perspectiva lingüística, por lo tanto sus criterios van encaminados al análisis del discurso; llaman a su clasificación: "Tipología de los géneros cortos de la oralidad" y está organizada con la siguientes categorías: refrán, proverbio, dicho, albur, consigna, sentencia, trabalenguas, adagio, moraleja, aforismo, apotegma, greguería, máxima, frase célebre, eslogan, lema, consejo, enigma, adivinanza, acertijo, chiste.

Como puede verse, son más las categorías que estos autores manejan en comparación con las de Sevilla y Crida; sin embargo, sus parámetros de análisis no toman en cuenta la tradición oral

[2] Para una clasificación pormenorizada de estas paremias se puede consultar el artículo de Julia Sevilla Muñoz y Carlos Alberto Crida Álvarez (2013), del que tomo los ejemplos y la información.

y denominan *vox populi* al sujeto del discurso, utilizan la categoría de *oralidad* desde el entendido de que es el medio general por el que circulan los refranes; tampoco se refieren a la paremia como parte de la literatura de tradición oral, ya que sus objetivos van encaminados a entender el "discurso refrán" como un signo ideológico. Por lo tanto, la clasificación de Sevilla y Crida resulta funcional para el objetivo del presente trabajo, ya que se basa en el uso y origen de la paremia, aunque algunos parámetros socioculturales que manejan Guzmán y Raygadas serán útiles para hablar de la función del refrán.

En la introducción a la edición de 1909 del *Vocabulario de refranes* del maestro Correas, el editor Miguel Mir menciona que en el refrán "resplandecen en su nativo arreo ó desnudez, mil frases geniales idiomáticas, pregoneras de la opulencia intelectual de nuestra gente, de la ingeniatura de nuestro pueblo, de sus pasiones y veleidades, de sus odios y de sus amores, de sus bienquerencias y venganzas" (Correas, 1906: 11). Este "nativo arreo" es una peculiaridad de las paremias; son trashumantes, andan veloces de boca en boca, surgen de forma espontánea en las pláticas, anécdotas y advertencias, también habitan en géneros narrativos de la literatura tradicional; además, dan cuenta de la experiencia de la vida cotidiana, de ahí que parezcan proliferar.

Es cierto que estas frases idiomáticas sólo puedan ser dichas dentro de un texto mayor; sin embargo, considero que habría que matizar al momento de denominarlos, como lo hace Herón Pérez, "textos parásitos", así como la aseveración de que:

> Los refranes no son ni expresiones de una sabiduría o filosofía popular, ni cosa por el estilo, son sólo puntos de apoyo del hablar del pueblo. Son, en efecto, las verdades del hablar cotidiano en que un pueblo finca su argumentar cotidiano cuando habla, cuando defiende sus puntos de vista, cuando alega (Pérez Martínez, 2002: 242).

Considero, pues, que referirse al refrán como un mero "punto de apoyo para el habla" es demeritar su valor estético y su función sociocultural arraigada en la tradición pues, al expresar una for-

ma de posicionarse frente al mundo y descifrarlo, estas verdades del habla cotidiana se constituyen como saberes. Más cercana a la perspectiva literaria es la definición de Rodríguez Valle:

> Es una frase completa que sobre el significado literal o directo tiene un sentido simbólico que le permite el traslado metafórico a otras situaciones; además, los refranes no funcionan como elementos aislados, dependen del contexto en que se insertan (2012: 52).

Ciertamente, los refranes necesitan de un contexto donde enunciarse para que cobren relevancia; han recorrido un camino milenario y las versiones se adaptan al tiempo y al espacio como el propio ser humano, se vuelven un bien común y se utilizan como palabras propias que se difunden con facilidad a través de la tradición oral, de las pláticas, de los chistes, de las anécdotas.

La etnolingüística es una disciplina que puede ser útil para el estudio de la forma como "dato cultural". Según Esther Forgas Berdet, el estudio del fenómeno paremiológico muestra la importancia de la lengua para transmitir la cultura, y a los refranes como medio para mostrar aquella sección cultural que es más íntima y cotidiana. Para Forgas Berdet el estudio de los refranes muestra el valor de estas formas como parte de una cultura ligada a la cotidianidad, al quehacer diario, a la cultura material de una comunidad que es transmitida oralmente (1993: 36). Coincide esta postura con lo dicho por Guzmán y Raygadas: "una información hecha llegada del pasado, pero vigente, puesta en boca de todos" (2009: 50).

En el presente trabajo realizo el análisis de algunas paremias insertas en situaciones comunicativas diferentes: una explicación, una anécdota y una leyenda; busco dar cuenta de esta cultura material, así como del uso de la paremia para sintetizar una enseñanza o una moraleja, y que forma parte de un relato mayor. El estudio de la forma requiere del contexto donde se enuncia para enriquecer su significado y su uso. Los ejemplos que utilizo los tomo de un corpus recopilado en la sierra michoacana entre 2014 y 2015.

Una expresión de antaño

En una entrevista informal con don Miguel Avilés, artesano textil de 79 años —uno de mis informantes privilegiados[3] en Nahuatzen,[4] comunidad donde viví durante varios años—, platicábamos sobre los refranes en el pueblo y sobre si había alguno que considerara propio de la comunidad; el recuerdo de uno en específico fue —como resulta de este tipo de paremias— espontáneo:

> Uno casero, no pus casi no, casi todos… pues son de la misma vida, pues… de la misma vida. ¡Ah no, hay uno! de la cuestión de la igualdad de la gente; había antes, cuando la cosecha, había unos chundis que daban una media nega, los más grandes era de media nega, era la medida, y cuando te quieren comparar con otra gente, dicen: "Este chundi quiere ser media nega", que cualquiera quiere ser como tú, así, bien arreglado o algo. "Cualquier chundi quiere ser media nega", cualquiera quiere compararse. Ese nos lo decía un señor áhi cuando éramos músicos, cualquiera quería ser buen músico "cualquier chundi quiere ser media nega". Todos eran como ese "no por mucho madrugar amanece más temprano…", pero ya todos son muy, muy carreteados, muy dichos, que cualquiera se los sabe, nomás ese "cualquier chundi quiere hacer media nega", que quieren medirse… y ya te dijo… (Miguel Avilés, 79 años, gabanero. Nahuatzen, Michoacán, 15 de septiembre de 2014).

En la plática sostenida con don Miguel pude percibir algunas ideas generales: la concepción de lo que es un refrán por parte del informante; la necesidad de contextualización; las variantes del refrán y el traslado de la paremia a otros contextos. Cuando

---

[3] Se le denomina informante privilegiado a aquel que posee un acervo tradicional amplio y cuyas herramientas narrativas logran incluso que la comunidad lo considere una autoridad en el tema.

[4] Nahuatzen es uno de los 113 municipios que conforman el estado de Michoacán; se encuentra en la región Sierra o Meseta Purépecha, ubicada al noroeste de la entidad; su clima es frío, el comercio es su principal fuente económica y en la actualidad cuenta con aproximadamente 27 000 habitantes.

platiqué con don Miguel sobre refranes y le pedí que recordara alguno y me lo dijera, su primera respuesta fue que "ya te los sabes" y que "hay hartos", que "son de la misma vida". Resulta importante destacar esta idea del informante de que el refrán es parte de la vida y por eso *hay hartos*.

El señor Miguel asegura que todos los refranes son conocidos "ya todos son muy carreteados, muy dichos, que cualquier se los sabe". Esta peculiaridad del refrán de ser muy conocido es parte de su característica vital, pues de entre los géneros tradicionales considero que los refranes son los que tienen más dinamismo, los que están más de boca en boca, por eso son *muy carreteados*, porque andan en el camino con la gente y siempre hay uno para decir en determinada situación.

Ahora bien, para poder acceder al recuerdo del refrán, don Miguel contextualizó el tiempo y el espacio, es decir: "había antes cuando la cosecha…"; con esta frase ubica los tiempos: por un lado, un pasado relativamente lejano —"había antes"—, ya que él considera que el refrán que va a decirme está en desuso porque la actividad referida ya no se hace igual, las prácticas han cambiado. Por otro lado, el tiempo específico de "la cosecha", que por lo general es después de las aguas y la helada; es decir, los meses de octubre y noviembre; además, ubica un lugar específico: el campo; por lo tanto, se refieren a un tiempo y un espacio determinados.[5]

"Había unos *chundis* que daban media *nega*, los más grandes daban media *nega*, era la medida" con esta frase hay que aclarar dos términos importantes: el *chundi* y la *nega*. El *chundi* es un canasto grande de palma que se ponen en la espalda los hombres para ir metiendo el maíz cuando cosechan; es un objeto conocido y utilizado por lo menos en la región sierra y lago de Michoacán. Podría considerarse que el refrán carecería de sentido si es enunciado en un contexto donde la palabra *chundi* no designe a un objeto común como esa gran canasta; o, dado el caso, en otra

[5] En la clasificación de Julia Sevilla, este refrán podría estar entre los de alcance reducido, subtipo laboral.

versión podría cambiarse el nombre del objeto pero conservando la idea de comparación. La especificación de la herramienta que se usa es fundamental para entender el refrán.

La *nega* es una derivación de la medida de granos y otras semillas llamada *fanega*, la que equivale aproximadamente a 50 kilos (Vázquez Salguero, 2014: 195).[6] Pues bien, sin los datos anteriores el refrán no tendría sentido, pues es importante saber que los *chundis* más grandes "eran la medida", porque cabía media *nega* (fanega).

En la plática con don Miguel se encuentran tres variantes en el refrán: "este", "cualquier", "hacer". "Este *chundi* quiere ser media *nega*". *Este* es un demostrativo que, al ser referido a personas, expresa desprecio. *Este chundi* —comparación/metáfora—, refiere a una persona en específico, quien es el objeto de la comparación y está presente en el contexto cercano donde se enuncia el refrán.

"Cuando te quieren comparar con otra gente dicen: este chundi quiere ser media nega". Si leemos el texto con la premisa anterior, que funciona como explicación, se revela un sentido de burla; "cuando te quieren comparar con alguien dicen..." y el refrán es la conclusión: "este chundi quiere ser media nega" por lo que a quien se le compara con el objeto está presente. Es la burla respecto a una aspiración o sueño de superioridad o de prosperidad, pero expresa sarcasmo, desprecio, escarnio por parte de quien lo enuncia.

En la segunda enunciación: "cualquier *chundi* quiere ser media *nega*", la metáfora en este caso funciona por analogía, donde: *cualquier chundi* podría ser cualquier persona, ordinaria, común, que *quiere ser media nega*; literalmente, *fanega*. Los chundis más grandes alcanzan la media fanega; en sentido metafórico: ser más, llegar a más, salir de lo común. Por lo tanto, es un tropo de pen-

---

[6] *fanega*: 'medida de granos y otras semillas, es la cuarta parte de lo que en Castilla llaman una carga de trigo, porque ésta tiene cerca de cuatro arrobas —16 onzas—, aunque variable según el lugar. Una arroba pesa 25 libras de 16 onzas cada una, es la cuarta parte de un quintal que tiene 100 libras de peso'.

samiento discursivo que presenta una premisa y después viene la conclusión: "ese nos lo decía áhi un señor cuando éramos músicos, cualquiera quería ser buen músico, cualquier chundi quiere ser media nega", y extratextual, ya que, como mencioné arriba, sin los referentes contextuales el refrán carecería de sentido.

Desde la función pragmática, este tropo de pensamiento emplea también un tropo retórico: la ironía, que siempre se da a expensas de alguien, donde la burla y la descalificación se dan por medio de la comparación. Esta "intención evaluativa" —como menciona Hutcheon (1981)— requiere de un ejercicio de interpretación del receptor, quien para detectar la burla rastrea indicios en su competencia cultural e ideológica; es decir, en sus creencias, sus conocimientos, su saber acerca del mundo; si pertenecen a sus campos semánticos de conocimiento, el *chundi* como herramienta y medida —que además tiene diferentes tamaños— y la *nega* como una medida grande de peso, sabrá que la comparación es una burla de quien aspira a ser más de lo que es. Por otro lado, en esta versión el refrán cambia de contexto, es aplicado en otra situación: "ese nos lo decía un señor cuando éramos músicos", por lo que se puede deducir que su alcance y uso era amplio, lo que refuerza la itinerancia; esto es, la eficacia de las paremias para ilustrar una situación o dar cuenta de una actitud.

A diferencia de la enunciación de la versión anterior —que contenía una premisa y después el refrán— en esta tercera variante se enuncia primero la conclusión y después su significado: "'cualquier chundi quiere hacer media nega', que quiere medirse" y la variación de "hacer media nega" tiene más relación con la función del objeto; es decir, para que el *chundi* llegue a la media *nega* forzosamente tiene que ser grande para que contenga todo el maíz; es una comparación, como se mencionó arriba. Sin embargo, lo que podemos agregar es la función del objeto en el quehacer cotidiano y, por lo tanto, como dato histórico-cultural.

La nega, aunque sea una derivación de la palabra *fanega*, nos remite a una información histórica: la utilización de la medida *fanega* proviene de Castilla, fue usada durante la Conquista y la

Colonia, y probablemente hasta hace relativamente poco,[7] lo que revela una herencia cultural que quizá sobrevive sólo en expresiones como esta. A propósito, Josefina Guzmán y Pedro Raygadas proponen "al refrán como un discurso actual en el que los integrantes de una cultura insertan sólo aquellos refranes que los remiten a un discurso todavía vigente e intangible en el ahora, aunque la figura metafórica que se utilice venga del ayer" (2009: 21).

Cabe recordar que para mi informante este refrán está en desuso; es decir, no es un "discurso actual" pero estamos ante una figura metafórica que proviene del "ayer" y aporta una serie de datos culturales —la actividad de la cosecha, la competencia implícita, las herramientas de trabajo—; sin embargo, no es una paremia que se emplee en la actualidad pues su transmisión ha dejado de tener cerca el contexto al que hace referencia: la cosecha.

Para poder entender este refrán, la contextualización fue un factor importante ya que era necesario ponerlo en situación; la espontaneidad es parte fundamental de los refranes, por eso pedir que se diga uno fuera de contexto resulta complicado para el informante, porque indudablemente sabe muchos, pero estos surgen cuando la ocasión lo amerita y, en este caso, al tener primero el refrán en mente fue necesario realizar una serie de ejemplificaciones y explicaciones antes de enunciarlo; de ahí que mencione dichas variantes del refrán en la misma plática.

A propósito del destino y la burla

El siguiente ejemplo es una anécdota; si bien, al igual que el texto anterior, no se trata de género narrativo literario, cabe recordar que no es el texto como obra literaria lo que se está estudiando, sino los datos que arroja para entender la forma tradicional que contiene y que remata el relato.

---

[7] Esta aseveración requiere de una investigación que excede los alcances del presente trabajo.

[*El que es medio es medio aunque ande entre los pesos*][8]

> En la punta de la loma, en Las Carreras, están siete redes llenas de dinero, porque en eso de la Revolución pues cada quien agarró pa donde pudo; yo ya le dije [al señor de fuera] dónde vivía y todo, el pueblito este de aquí, y [le indiqué como llegar] ese camino viene de Zacapu acá a Uruapan, pasa por estas calles, es un pueblo que se llama Nahuatzen, y hay otra vereda que pasa de Sevina a Cherán, ahí en esa loma están las siete redes, no tiene ningún espanto de nada, pa si usted quiere vaya y las saque; nunca se llegó ese día y me decía a mí: "Tú sabes dónde está, pues ve". Yo conozco ese lugar, pero como decía mi papá: *el que es medio es medio aunque ande entre los pesos*, ya no hay, pues, más; sí, pues, el que es pobre es pobre hasta que acaba. Nunca sacaron el dinero (Nicandro Maldonado J. Lucas, 85 años. Nahuatzen, Michoacán, 5 de enero de 2015).

En este texto existen una serie de datos temporales y espaciales que cabe resaltar; "el tiempo de la Revolución" tiene una relación directa con tesoros escondidos, además de que ese "cada quien agarró pa donde pudo" ejemplifica el caos que significó esa lucha. Por otro lado, los lugares que menciona el informante son dos ciudades, Uruapan y Zacapu, que sirven de referencia espacial, así como las comunidades vecinas al pueblo de Nahuatzen: Cherán[9] y Sevina;[10] ahora bien, estas referencias no son gratuitas, ya que son las indicaciones que el informante le da a una persona de fuera para llegar al pueblo, y específicamente a la loma, para que saque el dinero que ahí se encuentra.

La advertencia de que "las sietes redes no tienen ningún espanto de nada" habla de un tesoro escondido mas no encantado; es decir, que sólo requiere de ir y sacarlo, no se corre peligro ni

---

[8] En la clasificación de Julia Sevilla, este refrán podría estar entre los de alcance general, sentido metafórico, subtipo moral.

[9] Cherán K'eri es la comunidad vecina de Nahuatzen; está a seis kilómetros de distancia hacia el poniente.

[10] Sevina está ubicada a dos kilómetros de Nahuatzen hacia el oriente.

existe amenaza alguna. Esto lo sabe el informante que da las indicaciones; sin embargo, él tampoco fue por ese dinero porque pareciera que existe una resignación de su condición que explica con un refrán, y en el que apela a una autoridad: "como decía mi papá…". La paremia es una comparación, como ocurre con el dicho por don Miguel; sin embargo, hay un sentido de mansedumbre y la explicación que sigue lo reafirma: "ya no hay más pues, el que es pobre es pobre hasta que se acaba". Lo cual muestra la estructura bimembre de la forma en la que una parte expone —"el que es medio es medio"— y la otra cierra —"aunque ande entre los pesos"—.

En este refrán se muestra una actitud hacia la vida de cierto estoicismo y resignación a su destino; a decir de Guzmán y Raygadas la estructura *el que...* está, por lo general, emitiendo un juicio sobre una conclusión motivada por la referencia al sujeto, lo que puede volverlo un tanto agresivo al ser de carácter deíctico (2009: 100). La anécdota contiene también una serie de datos históricos, culturales y geográficos necesarios para desarrollar el relato y comprender el refrán.

Convivencia de formas literarias: paremias en una leyenda

Cuando la paremia está inserta en un género narrativo tradicional, su función, por lo general, es la de fórmula de apertura o cierre. Comenzar una narración con una sentencia fue un recurso literario utilizado en la Edad Media: la *Disciplina clericalis, El conde Lucanor* y el *Libro de buen amor* son algunos ejemplos.[11] La siguiente leyenda no sólo cierra con una sentencia, sino que introduce otra paremia con la que remata el texto:

[11] "Como indicaban las retóricas, el refrán fue utilizado como encabezador de un relato o como cierre (*clausio*) del mismo. Esta práctica se vio reforzada en el caso de España, por una corriente de origen semítico que acostumbrara hacer convivir en un mismo texto y como formas subsidiarias, la máxima y el proverbio con el ejemplo o la fábula" (Bizzarri, 2004: 139).

[*Nadie sabe para quién trabaja*][12]

Ese señor [rico] tenía un terreno rumbo a Nahuatzen como a medio…, bueno, antes no vivía tanta gente por allá, y dice que había un cerezo ahí; contaba mi papá, pero eso no es tan antigüísimo. Decía mi papá que había un señor pobrecito en Nahuatzen y tenía a su familia, y decía mi papá que ese señor se vino… ¡ah!, que le dijo la esposa:

—Ya se levantaron los niños, y ahora ¿qué les voy a dar?

Y le dijo:

—Ya lo poquito que tengas dáselo a ellos, yo me aguanto.

Y como antes en Nahuatzen hacían cobijas y gabanes, de todo, de lana, entonces dijo:

—Pues voy a ver a Cherán, a ver si encuentro un poquito de lana; voy con estos poquitos centavos, voy a ver si encuentro lana de borrego.

Agarró el costal y se vino caminando por un camino viejo, bueno que es ahora ya muy viejo, y que se vino caminando todo triste porque no traía… y pues ya le andaba de hambre, y que vio, yo creo era tiempo de cuando hay cerezas, y que vio el cerezo y que dijo: "ah, qué negras están esas cerezas, me bajo a comerme unas", y se subió al cerezo cuando vio una persona a caballo que iba de aquí de Cherán; era el riquillo ese que te dije, y que dijo: "¡Ay, no vaya ser el dueño y así me va ir ahorita! Me voy estar quietecito, quietecito". Hasta arriba se subió; el caballo llegó, [el señor] amarró el caballo al cerezo y él allá con miedo; [el señor] se quitó el morral y ya poquito caminó donde había unas jaras o no sé qué, y caminó poquito, quitó la basura, un poco de tierra, y quitó una piedra, una laja, y estaba un tubo, y entonces el tubo daba a la olla y él allá viendo de arriba, viendo con miedo de que lo viera que estaba allá arriba, y ya, que se bajó el morral, ya que lo vació volvió a poner la tierra, la piedra, y ya como nada, se puso su morral, desató el caballo y ya se vino, y ya cuando vio que se perdió el señor, y órale, fue el primero en poner una tienda de ropa

[12] En la clasificación de Julia Sevilla, este refrán podría estar entre los de alcance general, de temas universales, subtipo moral. El título está entre corchetes porque yo lo designo.

> en Nahuatzen, porque cuando se bajó, pues sacó todo y se lo llevó, por eso dicen: "nadie sabe para quién trabaja". Y que cuando llegó con su esposa le dijo ella: "¿Sí encontraste lana?". Y que él dijo: "¡Y buena lana!".[13] (Margarita Estrada Castillo, 75 años, ama de casa. Cherán, Michoacán, 7 de abril de 2015).

Los datos histórico-culturales están contenidos en este caso a lo largo de la narración. Se trata de una situación familiar precaria: "Decía mi papá que había un señor pobrecito en Nahuatzen y tenía a su familia"; la narradora apela a una autoridad —el padre—, lo que es una característica de la leyenda; deja en claro la situación y caracterización de los personajes, así como el oficio de la comunidad: "y como antes en Nahuatzen hacían cobijas y gabanes, de todo, de lana"; por lo tanto, el trabajo del hombre de familia y la necesidad de moverse al pueblo vecino por lana para realizarlo. Estos datos revelan una parte de la cultura material y cotidiana, funcionan como referencias de la leyenda y contextualizan las paremias que cierran la narración.

La ubicación espacial es otra característica de la leyenda: "se vino caminando por un camino viejo", no sólo ubica el lugar de conexión entre los pueblos, sino que da cuenta del tiempo trascurrido: "bueno, que es ahora ya muy viejo y dicen que había ahí un cerezo", y del tópico donde ocurre el encuentro fortuito y se desarrolla la intriga: el cerezo que provee y sirve como escondite para el hombre pobre y es un punto de referencia para el hombre rico. Aun cuando sobre esta leyenda como género narrativo se puede decir más, es en el cierre, que se realiza precisamente con una sentencia, donde me detendré: "por eso dicen: *nadie sabe para*

---

[13] En una plática no grabada en la comunidad de Cherán el señor Juvencio me contó casi exactamente igual esta leyenda, sólo omitió las paremias de cierre, lo que me hace pensar que es un texto difundido en la comunidad y que lleva implícito el refrán, pues la caracterización del hombre rico, antes de comenzar el relato, es muy detallada: un hombre avaro, que sólo acumulaba su dinero y no lo compartía ni lo usaba. Y en el desarrollo de la leyenda se insiste sobre la humildad de la familia y su necesidad económica, que funciona como contraste entre los personajes.

quién trabaja". La narración termina con un dialogismo: "y que cuando llegó con su esposa le dijo ella: '¿Sí encontraste *lana*?'. Y que él dijo: '¡Y buena *lana*!'".

La narradora utiliza como premisa la frase: "por eso dicen", que es una forma de apelar a una autoridad colectiva y de alguna manera incuestionable; concluye con una sentencia que condensa en sí misma todo el relato: "nadie sabe para quién trabaja", refrán moral que en este caso está funcionando como una enseñanza práctica, pues el hombre "riquillo" y avaro que acumula y esconde su dinero al final se queda sin nada; además, el subtexto tiene relación con la suerte, porque finalmente fue un encuentro fortuito el del hombre pobre con este tesoro escondido.

El remate de la narración es un dialogismo o también llamado *wellerismo*, que se caracteriza "por ser como un pequeño y rápido diálogo entre anónimos personajes" (Bizzarri, 2004: 142); son microtextos narrativos cuya jocosidad se basa en la experiencia, en este caso, el juego de palabras *lana* de borrego y *lana* como "dinero"; la insistencia de la narradora en el oficio textil de la comunidad y la mención constante de la materia prima para realizarlo logran el efecto cómico, porque el oyente tiene ya toda la información y el contexto para saber a qué se está refiriendo cada uno de los personajes.

Cabe resaltar esta forma de cierre de la leyenda, porque no sólo se queda en la parte moral del refrán, en la enseñanza, sino que salta a la función jocosa, donde retoma la cuestión cultural, histórica, del oficio en la comunidad, y reafirma la cuestión de la suerte, del encuentro fortuito, porque el esposo sale en busca de lana para hacer cobijas y llega con dinero para poner una tienda de ropa.

Inferencias finales

Descubrir la riqueza que encierran estas formas breves de la literatura tradicional es un atisbo a la vastedad de la lengua, así como a las construcciones literarias más sencillas, que en unas cuantas palabras encierran tanto significado. Las paremias son

formas de expresar un entendimiento del mundo, dan cuenta de una cultura específica, de este "quehacer cotidiano" desde un lenguaje sencillo y honesto, donde el ingenio de un *autor* trasciende hasta el punto en que todos hacemos uso de un refrán como cosa propia; andamos con esa píldora de conocimiento como una pertenencia habitual. Además, existen en la vida cotidiana, se forjan y viven en la *ingeniatura* de la gente común, y su transmisión se basa en la interacción generacional, es decir, en la tradición oral.

En este trabajo he procurado hacer un apunte en torno a los usos y contextos en que se insertan las paremias, tomando como ejemplo tres situaciones comunicativas diferentes; cada una en su contexto, muestra una porción de la comunidad, de las herramientas y prácticas de la vida cotidiana, de actitudes y pensamientos que forman parte de la cultura de estas localidades serranas y, asimismo, pueden ser ejemplo de muchas otras en otros lugares.

El dinamismo de las formas queda de manifiesto en la concepción que los propios informantes tiene de ellas; es decir, al mencionar que son muy dichas y que cualquiera se las sabe se enfatiza la peculiaridad trashumante de estas paremias, como al usar la palabra *carreteado* para dar cuenta de su itinerancia; cabe resaltar que los tres textos provienen de informantes privilegiados lo cual, considero, influye al contar el relato, pues al poseer un acervo amplio pueden jugar con las formas tradicionales y cerrar una leyenda con un dialogismo, por ejemplo. Estas sentencias son una manera eficaz de plasmar en la memoria un conocimiento de vida.

Bibliografía citada

BIZZARRI, O. Hugo, 2004. *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Laberinto.

CORREAS, Gonzalo, 1906. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana que van todos los impresos antes y otra gran copia*, ed. Miguel Mir. Madrid:

Jaime Ratés En línea: https://archive.org/details/vocabulariooderef00corruoft

FORGAS BERDET, Esther, 1993. "Cultura popular y cultura material: el refranero". *Paremia* 1: 35-44. En línea: http://www.paremia.org/wp-content/uploads/P1-5.pdf [fecha de consulta: 7 de diciembre de 2014].

GUZMÁN, Josefina y Pedro RAYGADAS, 2009. *De refranes y cantares tiene el pueblo mil millares. I Refrán mexicano y discurso: tipología, campos y estructuras recurrentes en el universo de la oralidad.* San Luis Potosí: El Colegio de San Luis / Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

HUTCHEON, Linda, 1981. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía". *Poetique* 45: 173-193. En línea: http://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3adasc3a1tira-y-parodia.pdf [fecha de consulta: 29 de noviembre de 2014].

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2003. "La investigación paremiológica en México". En *El folclor literario en México*, coord. Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 241-259.

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, 2012, "El humor en el refranero popular". En *Literatura de tradición oral de México: géneros representativos,* coord. Donají Cuéllar Escamilla. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis / Universidad Veracruzana, 51-63.

SEVILLA MUÑOZ, Julia y Carlos Alberto CRIDA ÁLVAREZ, 2013. "Las paremias y su clasificación". *Paremia* 22: 105-114. En línea: http://www.paremia.org/wp-content/uploads/09-CRIDA-SEVILLA.pdf [fecha de consulta: 29 de noviembre de 2014].

VÁZQUEZ SALGUERO, David Eduardo, 2014. *Intereses públicos y privados en la configuración del territorio y la propiedad. Las Salinas del peñón blanco 1778-1846*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XVII-1 (2017)

"También yo soy carpintero / cuando estoy con mi muchacha": el pájaro carpintero en algunas manifestaciones de la tradición oral mexicana[1]

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ SAN JUAN

A Román Güemes, Armando Chacha
y Alfredo Delgado Calderón

El hombre moderno "civilizado" ha perdido la capacidad de asombro, admiración y reverencia ante el mundo natural y con ello su humildad y sentido religioso, enajenando así una de las dimensiones más profundas de su ser —expresa Mercedes de la Garza (1984: 37)—. Por el contrario, para el hombre antiguo y el hombre contemporáneo que vive al margen de las grandes corrientes de civilización la vivencia del mundo circundante está llena de misterios y de fuerzas sobrenaturales y es, generalmente, una experiencia religiosa en la que la voluntad y el poder divino se manifiestan y actúan sobre el mundo en forma de seres diversos. Entre estos seres destacan los animales debido a que algunas de sus aptitudes superan a menudo las capacidades humanas: el vuelo, la supervivencia bajo el agua y la posesión de una fuerza descomunal son destrezas por las que aquéllos son admirados y temidos.

Al incursionar en la cosmogonía de diversas culturas mesoamericanas —y algunas otras culturas americanas— se evidencia

[1] Este trabajo se inspiró en un estudio coordinado por Alfredo Delgado Calderón a iniciativa de Armando Chacha, dentro del Programa Nacional de Lengua y Literatura Indígenas, en Acayucan, Veracruz, en 1997. Agradezco los valiosos aportes y comentarios de Enrique Rivas Paniagua, Román Güemes Jiménez, Arturo Castillo Tristán, Ignacio Bastida, Alfredo López Austin y José Manuel Pedrosa. Un especial agradecimiento al artista plástico oaxaqueño Manuel Molina, quien generosamente me permitió utilizar algunas imágenes de su obra pictórica en esta investigación.

Pájaros en rojo, Manuel Molina, óleo sobre tela, 2014. Fotografía de Fernando Ortiz Martínez.

la importante presencia de los animales (entre éstos, las aves) que son considerados como elementos simbólicos, puesto que su imagen ha sido plasmada predominantemente en esculturas, murales, códices, cerámicas y —por medio de la palabra— en crónicas y en relatos prehispánicos y actuales. Asimismo, el hombre antiguo los ha ubicado en el terreno de lo divino, ya sea como deidades, ya como representaciones o manifestaciones de éstas o bien como símbolos de una idea.

Las aves, con su grácil figura, espléndido colorido y alegre trino, son animales idóneos para ser asociados con todo tipo de divinidades. Gilbert Durand expresa que el pájaro es un animal en segunda instancia, puesto que lo que prima en él son las cualidades no propiamente animales como la ascensión y el vuelo (2004: 74); al respecto, Mercedes de la Garza afirma que un ser terrenal que es capaz de ascender a los cielos por su propia naturaleza —como lo es el ave— resulta por excelencia sagrado (1995: 7). Es así que el ave puede ser la encarnación misma de lo divino; o bien, un demiurgo: esto es, un ser que se comunica con los dioses y transmite, con un peculiar lenguaje, los mensajes de aquéllos.

Por esto, en muchas culturas, "por su pertenencia al ámbito aéreo, celestial, empíreo, las aves fueron cargadas a través de los siglos con la responsabilidad de transmitir los designios y avisos divinos a los hombres" (Carranza-Vera, 2011: 82).

En las culturas clásicas se dio una casi ininterrumpida tradición literaria del "animal guía", en la que se mezclan la religión y la superstición: tradición en la que algunos animales cuadrúpedos

o alados se consideran emisarios divinos que orientan al hombre en situaciones críticas para que éste salga airoso en su misión. Miguel Garci-Gómez expresa que probablemente —como algunos estudiosos han tratado de descubrir— se recurre al animal debido a las creencias primitivas en la superioridad de los brutos sobre los racionales, además de que en los libros sagrados de la Biblia abundan elogios a las aptitudes de las aves, las que, indudablemente, se consideraban muy superiores a las humanas:

> Con la ayuda de los animales guías se instaló el hombre en la ciudad. En ella se embotaron sus sentidos y sus instintos. Cuando no satisfecho entre los muros de su pueblo, quiso ensayar la conquista de otros, se lanzó al campo. Perplejo, miraba al cielo para orientarse, y pedía a los dioses una señal, que creía serle indicada en los animales o las aves que cruzaban el horizonte. Las aves cautivaban más su atención, dotadas como estaban de una capacidad que a él le era completamente imposible de imitar. El vuelo de las aves auguraba algo —también su canto—, pero algo esotérico; tanto, que la interpretación de su significado dio origen a toda una profesión: la de los agoreros, los peritos en descifrar los mensajes de Júpiter Óptimo Máximo (Garci-Gómez, 1984: 42-43).

Evidentemente los inicios de las religiones griega y romana están marcados por la tradición de estos personajes agoreros: en Roma los augures y arúspices se distinguían del oráculo griego porque estaban relacionados con vaticinios de las funciones del Estado y formaban parte activa en las decisiones del mismo; aquéllos, para ejercer su oficio, se basaban en el vuelo de ciertas aves o en el graznido de otras; en la observación de la comida de las gallinas sagradas y en los relámpagos (cf. Tollinchi, 1998: 53).[2]

En algunas culturas mesoamericanas también se atribuye un carácter agorero a las aves, entre ellas destaca la cultura nahua;

---

[2] Miguel Garci-Gómez (1984: 42, n. 6) expresa que quizá el texto más interesante sobre la creencia de los agüeros sea el ya tardío de Amiano Marcelino (siglo IV); para él, era Dios quien dirigía el vuelo de las aves las que eran ignorantes del futuro; le movía a Dios enviar estas señales bien su bondad o el merecimiento de los hombres.

fray Bernardino de Sahagún (cf. 1938, libro V, caps. 1-13: 7-38) describe todo tipo de agüeros y refiere al halcón, al búho y a la lechuza como aves con este rasgo.[3]

Alfredo López Austin, en un acucioso estudio de la totalidad de augurios dispersos en la obra completa de Sahagún, documenta un ave más:

> Ya es sabido que Sahagún inició su obra en Tepepulco, ahí formó una minuta que le sirvió de base para su posterior trabajo y que constituye la documentación que Del Paso y Troncoso bautizó como *Primeros Memoriales*. En ellos aparece la lista de los augurios que posteriormente serían desarrollados en el *Códice Matritense* y luego en el *Códice Florentino*, y en su *Historia General de las cosas de la Nueva España*, ya en castellano en la última. […] No se encuentra en la lista de Tepepulco el augurio del *chiquimoli* —cierto pájaro carpintero—. Desaparecen en el *Matritense* el augurio referente al coyote y los que afectaban a toda una ciudad. El augurio del mochuelo prácticamente también desaparece, puesto que es incluido su nombre en el capítulo de la lechuza pero no la diferencia de consecuencias mágicas de ambos animales. Simplemente atribuye el *Matritense* el mismo agüero a las dos aves. En el *Códice Florentino*, vuelve a aparecer el augurio del coyote, se agrega el del pájaro carpintero y se pone al final un pequeño párrafo que indica la conclusión del texto de los augurios (López Austin, 1969: 8-10).

El *chiquimoli* o pájaro carpintero: "El *chiquimoli* es un pájaro semejante al *cuauhchochopitli*.[4] Y lejos, en los bosques, es su mo-

---

[3] En los capítulos dos, cuatro y cinco de esta obra se hace referencia —en respectivo orden— a las aves aludidas en el texto. Halcón guaco o halcón carcajeante, nombre científico: *Herpethoteres cachinnans*; nombre en náhuatl: *oactun* u *oactli*. Búho, nombre científico: *Bubo bubo*; nombre en náhuatl: *Tecolotl*. Lechuza, nombre científico: *Tyto alba*; nombre en náhuatl: *Auatekolotl*.

[4] Sahagún define así al *cuauhchochopitli*: "Hay un ave en esta tierra que se llama *cuauhtotopitli*, que quiere decir que agujerea los árboles. Llámase también *cuauhchochopitli*, que quiere decir que pica los árboles; y también se llama *cuauhtatala*, que quiere decir que golpea en los árboles. Tiene el pico agudo como punzón, y recio y fuerte como piedra de navaja. Es ceniciento; es muy ligero. Sube por los árboles arriba y vuela de un árbol a otro.

rada. Y cuando cantaba a la gente, se tenía por augurio. Decían: 'No llegaremos con bien; huiremos de algo' " (López Austin, 1969: 60-61).[5]

El atributo del augurio apenas si se manifiesta en una escasa cantidad de aves de entre el vasto universo de pájaros que ya hace mucho tiempo se ha enseñoreado en la tradición literaria española[6] y en la lírica popular mexicana:

Agujera los árboles con el pico; agujera los árboles por duros que sean. Come gusanos. Hace nido y cría dentro del agujero que hace en el árbol" (1938, libro XI, cap. 5: 273). Una de las antiguas alusiones al pájaro carpintero aparece en Ovidio (2003, XIV, 723-727, vv. 308-416), quien refiere un episodio en el que Circe, enamorada y herida por el desdén de Pico, cuyo amor pertenece a Canente, lo convierte en un pájaro carpintero.

[5] En el comentario al texto número 14 correspondiente al *chiquimoli* López Austin expresa: "El augurio deriva del cambio de su voz, que en ocasiones es alegre y en ocasiones es furiosa: 'Es tan grande como un zanate'.* Tiene cresta de plumas. Su cresta está matizada de rojo. Su pico es blanco. Su plumaje es negro, veteado de color ceniciento. Su garganta es amarilla. Sus pies son un tanto semejantes a los del zanate. Su comida son gusanos de árbol. Hace salir a los gusanos de los árboles. Y se fabrica morada, allá nace en el interior de los árboles; perfora los árboles. Y así canta: grita mucho, gorjea fuerte, algunas veces como si silbara; y canta como muchos pájaros. Y cuando está como chillando, está enojado. Así se dice: esto es también augurio para la gente. Decían los que lo oían: 'Ya chilla sobre nosotros. Sé cauteloso. Algo nos sucederá'. Y cuando silba [como] ayudado con los dedos dizque está alegre, y decían los caminantes o los comerciantes: 'Silba [como] ayudado con los dedos. Quizá tendremos algún don'" (1969: 187). *Zanate: Tordo, *Cassidix palastris*. Rémi Siméon (2004: 105) documenta *Chiquimolin*: jilguerillo.

[6] Véase Salvador Novo (2005: 7-10): "Entremos en el mundo prodigioso de las aves por la áurea puerta de la Comedia de Aristófanes. […] Más antiguas que la Tierra y los dioses, hijas del Amor […]. Sobre el trono de Zeus, el águila porta su rayo y el búho de alas mudas cifra la sabiduría de Palas Atenea. […] Del cielo de Grecia se dispersan las aves, que han sido hombres, llevando, como la grulla, letras en su vuelo; auspicios en su sola presencia, temerosos augurios en sus voces humanas, hacia Roma, que elige para sus legiones el ave de Júpiter y la de Persia […] Después el águila acompañará a San Juan El Teólogo, y la paloma, que Décimus Brutus empleó, sitiado en Módena, como mensajera, lo será del Señor, cerca de María; el gallo anunciará la cobardía de Pedro y el cuervo ha de nutrir al escuálido San Onofre. […] Entran así en el mundo moderno, por el puente de hierro de la Edad Media; azores, al puño fuerte del caballero; palomas, en la palabra cándida del monje; águilas, en el sueño soñado por las doncellas; cornejas, siempre a la siniestra del Cid; gallos para crebar albores; calandrias o rruyseñores [sic] en los vergeles todavía tan simples, y que ha de cultivar la sabia mano renacentista. […] Y como el mundo antiguo, el Ave de

> ¡Las aves en la poesía castellana! El tema fue incubándose de un modo tan casual, tan botánico, como el Ibis concibe, "si tradición apócrifa no miente". Sugiriómelo, por vuelos cada vez más altos, el canto, y meditar en el con qué reiterada frecuencia ocurren todavía en las canciones populares los pajarillos, y cómo, en cambio, han huido de la poesía moderna (Novo, 2005: 9).

Basta recorrer los cinco tomos del *Cancionero folklórico de México*, comenta Margit Frenk, para darse cuenta del pulular de aves en sus coplas (cf. 1994: 10-25). Éstas —además de trinar— se comportan como si fueran seres humanos: hablan, se enamoran, declaran su amor, abandonan a quien los quiere, dan consejos, dicen sentencias y se emborrachan, convirtiéndose así en protagonistas de una peculiar trama imaginativa y fabuladora. Es así que en la tradición lírica mexicana se la viven revoloteando infinidad de aves de las más variadas especies: "Chuparrosas, garzas, centzontles, jilgueros, primaveras, pericos, papagayos, cotorras, cuicacoches y chachalacas; uno que otro pijul, totol, gallo; águilas reales e imperiales; mucho gavilán o gavilancillo, guacamaya, gorrioncito; el pájaro cardenal y el carpintero" (Frenk, 1994: 10). Detengo aquí la larga relación pajarera para centrarme en este fascinante pájaro carpintero de múltiples e interesantes facetas, al que la académica Frenk ha caracterizado como "el gran enamorado que ha dado pie a deliciosas coplas albureras" (1994: 14).

El pájaro carpintero es un ave de la familia *Picidae*. En la región del Istmo se distinguen claramente dos clases: grande o real y pequeño.[7] En Veracruz, el carpintero real es comúnmente cono-

---

Arabia trae, resurrecta, consigo al apolíneo cisne, hijo de Stenelo; al ave de Juno y al docto ruiseñor, e instálanse todos en la poesía castellana […]. Volviendo a nuestros días, determino volverme de ellos, en que no hay pájaros, a la feliz Arcadia en que moran".

[7] I. Clases mayores: 1. Carpintero lineado: *Dryocupus lineatus* (también llamado carpintero crestirrojo, carpintero real, carpintero de garganta estriada, y pito negro listado), 30-36 cm, 186-228 gr. Clase: ave; Orden: piciforme; Familia: *picidae*; Género: *Dryocopus*. 2. Carpintero pico plata: *Campephilus guatemalensis*. (también llamado picamaderos piquiclaro), 35.5-38 cm, 205-244 gr. Clase: ave; Orden: piciforme; Familia: *picidae*; Género: *Campephilus*. II. Clases menores: 1. Pájaro carpintero chejé: *Melanerpes aurifrons* (también lla-

cido como *Chito* o *Coachito*,[8] mientras que el pequeño, como *Chéjere* o *Piix*. En la región huasteca, al carpintero grande se le conoce como *Cuachiquimuli* y *Cuachenche* o *Cuacheche*, al carpintero pequeño. Al *Cuachiquimuli* se le dice *Cuantrrrrrrés* o *Andrrrrrrés*, también *Kwakerrek* o *Kuakerrech*, haciendo con esto el ruido onomatopéyico de la acción de picar la madera.[9]

En la tradición oral mexicana el pájaro carpintero muestra algunos atributos alternos —aunados al rasgo agorero y a su caracterización de "enamorado"— que le confieren un atractivo especial. El objetivo de este trabajo es analizar la presencia de esta ave en algunos relatos indígenas y coplas con la finalidad de evidenciar dichos atributos; para ello se realizó el acopio de más de quince relatos en lenguas indígenas de las etnias tseltal, tének, náhuatl, tepehua, totonaco, tojolabal, popoluca y yokotán (o chontal), además de una importante cantidad de coplas de los sones "El pájaro carpintero" (jarocho) y "El querreque" (huasteco).[10]

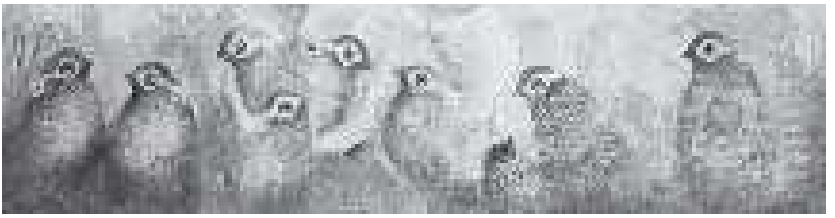
---

mado carpintero cheje y carpintero de frente dorada), 15-18 cm. Clase: ave; Orden: piciforme; Familia: *picidae*; Género: *melanerpes*; Especie: *M. aurifrons*. 2. Carpintero oliváceo: *Colaptes rubiginosus* (también llamado carpintero verdidorado), 23 cm, 68 gr. Clase: ave; Orden: piciforme; Familia: *picidae*; Género: *Colaptes*. Anteriormente el carpintero oliváceo estaba clasificado dentro del Género *piculus* (CONABIO).

[8] Que deriva del nahua *coachilti,* "cabeza roja", que proviene de la raíz *xito,* o *xitto,* referido al color rojo, frutos u objetos redondos de ese color *xitomatl:* jitomate, o *xitomacapulin*, especie de ciruelo, fruto grande, hueso pequeño y tiene mucho jugo (Siméon, 2004: 768); y por *chito*, raíz que proviene de la voz *chitoni:* centellear, crepitar, estallar; hacer saltar chispas, astillas de la leña, etcétera; saltar, hablando de una astilla de madera, de un grano que se quiere ensartar; brillar, hablando del fuego, de la luz (Siméon, 2004: 97, 98, 105).

[9] Información proporcionada por Román Güemes Jiménez. Alfredo Delgado Calderón menciona que en el popoluca de Oluta se le llama *cuypocsa´*, y en el *popoluca* de Sayula, Veracruz, se le conoce por *cuychej*, "pájaro de palo"; en el popoluca de Santa Rosa Loma Larga se reconocen tres variedades de pájaro carpintero: *chéjere*, *pilim tseeje* y *jem tseeje*, de donde pudo derivarse el nombre de *chéjere*, aunque también puede derivar del maya *chejúm* o *cheje*; mientras que en Tabasco se le llama *chejé* (1997: 43).

[10] En el *Cancionero folklórico de México* (CFM-5: 239-240, 138-139) aparecen los siguientes datos: 88 coplas del son jarocho "El pájaro carpintero"; nueve coplas correspondientes a tres versiones de "El carpintero viejo", "El carpintero I" o "Versos antiguos de El carpin-



Aves y llaves, Manuel Molina, óleo sobre tela, 2014.
Fotografía de Fernando Ortiz Martínez.

En este trabajo se documentan once relatos,[11] diez de ellos de carácter mitológico, y un cuento tradicional de animales de tipo etiológico; se incluye una reveladora selección de coplas jarochas y huastecas.

Pero, ¿en qué consiste el mito? ¿Cómo, dónde y por qué se originan los textos mitológicos? Eduardo Matos Moctezuma expresa al respecto:

> Desde las etapas más tempranas de la historia de la humanidad existe la contradicción entre el hombre y la naturaleza. Esta última se vio modificada en la medida en que el hombre, en su proceso de desarrollo y con el fin de satisfacer sus necesidades, alcanzó mejores medios de trabajo y perfeccionó sus instrumentos con base

---

tero"; 11 coplas de una versión de "El carpintero II" y once coplas de una versión de "El carpintero III" o "El carpintero viejo". Todas las piezas están catalogadas como sones jarochos con formas estróficas diversas: cuartetas, quintillas y sextillas. Asimismo, en esta obra (CFM-5: 260-261) se documentan 46 coplas de la pieza huasteca "El querreque" con forma estrófica de quintillas, sextillas y cuartetas —estas últimas conforman el estribillo—; la pieza está catalogada como son huasteco y se menciona como la más usada para interpretar coplas particularmente humorísticas y picarescas. Se consultaron también fuentes alternas documentales y discográficas.

[11] Los relatos documentados son: 1) *El tecomatito de San Ildefonso*, lengua tzeltal; 2) *Correo de Dios*, lengua nahua; 3) *El nacimiento del río,* lengua tének; 4) *El cerro donde tenían guardada la semilla*, lengua náhuatl; 5) *Coachito: Descubridor del maíz*, lengua náhuatl; 6) *La búsqueda del sol*, lengua tepehua; 7) *La montaña del maíz*, lengua totonaca; 8) *Nuestro pan*, lengua tojolabal; 9) *Homshuk*, lengua popoluca; 10) *El ayudante del Dios del maíz*, lengua popoluca; 11) *El pájaro carpintero y el tucán*, lengua yokotán.

> en la experiencia adquirida. Creador por excelencia, el hombre no sólo produjo estos instrumentos, sino que, además, recreó la naturaleza, misma que tomó forma a través del arte. Es tal el poder creador del que es poseedor, que llega a manifestarlo plenamente al crear también a los dioses y dejar en sus manos la capacidad de hacer todo lo que lo rodea, incluido el hombre mismo. De esta manera se explicó el universo y su presencia en él. Es así como el hombre se convirtió en el gran hacedor de los dioses. El gran parto está dado. Los dioses de la vida y de la muerte nacieron por obra y gracia del hombre quien, además, los hizo igual a él, con sus flaquezas y grandezas, con sus deseos y pasiones, con sus luchas y problemas, con su vida y con su muerte (Matos, 2013: 31).

El hombre recurre al mito para explicar los fenómenos que lo rodean; esto es, su particular visión del mundo aunque —como expresa el académico López Austin— no siempre se ha dimensionado la importancia de los mitos:

> Hoy los mitos se revaloran. Quedó atrás el desprecio que los consideraba primitivos, absurdos, oníricos, infantiles, enfermedades del lenguaje. Han sido tomados de nuevo en serio, aunque sea con la seriedad del científico y no del creyente. Los mitos son abordados hoy desde las perspectivas de múltiples disciplinas. […] Nadie puede negar el rigor y el desarrollo de los estudios contemporáneos sobre el mito. Creo, sin embargo, que en la pluralidad metodológica se hace indispensable una visión unificadora capaz de ubicar en el mismo contexto científico de referencia tanto los fundamentos de análisis como los frutos obtenidos desde cada una de las perspectivas de estudio. Esta visión es la insustituible de la historia. […] El enfoque central y obligatorio del estudio del mito no es el de su mero análisis, sino el que conduce al descubrimiento de sus formas de integración en los procesos de las sociedades que le dan vida (López Austin, 2003: 25-26).

Alfredo López Austin arguye que no hay un concepto único de mito debido a la diversidad y —sobre todo— a la heterogeneidad de los conceptos que cada investigador enarbola: "no perseguimos la utópica idea de encontrar una definición del mito;

sino, a partir del punto de referencia de la historia, o la etnología religiosa, tener un conocimiento claro de los distintos puntos de partida para facilitar la discusión científica" (2003: 41-42).

Se puede acceder al mito —entre otras perspectivas— desde sus características funcionales comunicativas, ya sean literarias o religiosas; o tratar de desentrañar su significado por medio de un enfoque analítico; o, bien, centrarse en el pensamiento reflexivo que lo origina y en los fenómenos a los que se aplica, como lo hace Claude Lévi-Strauss:

> El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo la analogía formal que las emparenta y que hace del primero una expresión metafórica de la segunda. Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (pues, desde este punto de vista, es verdad que la ciencia tiene más éxito que la magia, aunque la magia prefigure a la ciencia en el sentido de que también ella acierta algunas veces), pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican (Lévi-Strauss, 1997: 30).

Agrega que los mitos no son una mera ficción fabuladora ajena a la realidad. El primordial valor de los mitos y ritos es el de preservar hasta nuestros días residuos de observación y de reflexión que estuvieron adaptados a descubrimientos de un cierto tipo:

> Los [descubrimientos] que autorizaba la naturaleza, a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible. Esta ciencia de lo concreto tenía que estar, por esencia, limitada a otros resultados que los prometidos a las ciencias exactas naturales, pero no fue menos científica, y sus resultados no fueron menos reales. Obtenidos diez mil años antes que los otros, siguen siendo el sustrato de nuestra civilización (Lévi-Strauss, 1997: 35).

Es indispensable distinguir entre el origen del pensamiento mítico y el origen de los mitos en particular:

> Mientras el primero "se pierde entre las brumas de los tiempos", el segundo llega ya a nuestro presente, ya en indicios conservados en las fuentes históricas, ya como proceso social vivo, por más que difícilmente perceptible. En efecto, parece viable indagar cómo se construyen y se transforman los mitos. Más aún, el estudio de su construcción promete contribuir a la formación de las bases de una comprensión de la racionalidad, el significado y la verdad —la atribuida por el creyente— de la historia de los dioses (López Austin, 2003: 236).

En los pueblos —comenta María Rosa Palazón— cada nueva generación es depositaria de ancestrales mitos, relatos predominantemente anónimos transmitidos de forma oral en los que se cuenta una historia. No se puede acceder a una categorización fija de ellos ni atribuirles las mismas características y funciones en los distintos cronotopos; simplemente se debe partir del supuesto de que hay un modo mítico-literario de comunicación (1999: 72).

José Manuel Pedrosa expresa que el mito es un relato oral o escrito que presenta hechos considerados como posibles o reales por la comunidad en cuyo seno se cuenta o se canta. Tales hechos están relacionados con la edad de orígenes o generación del mundo con las que se relaciona la narración. Sus protagonistas son dioses, semidioses, héroes, o bien elementos cósmicos y naturales o animales personificados. El contenido del mito es considerado por sus transmisores como real o verídico, pero no exactamente histórico, sino más bien "protohistórico", y goza de la consideración de ser un hecho religioso dentro de esa comunidad (Pedrosa, 2015*c*: tema 10.2). María Rosa Palazón abunda al respecto:

> Malinowsky, Lévy-Bruhl, Mircea Eliade y Marcel Mauss, entre otros, constriñen el nombre de "mitos" a los relatos cuyo contenido es motivo de fe, creído en sus significados literales, a diferencia

> de los "cuentos" folclóricos que se interpretan sólo como alegorías o simbolizaciones. Posiblemente desde el ángulo de la recepción, éste es el mejor criterio para distinguir tales mitos de los cuentos (indistinguibles desde el ángulo del texto). Para Mauss, los mitos son historia sagrada, forman parte de las representaciones religiosas de una comunidad. Si algo es un mito, dicen los autores mencionados, nos remite al "gran tiempo" durante el cual teóricamente se dieron "actos fundantes" como la creación del mundo, o el inicio de una regla de conducta, de un hecho natural, de un poblado, o el surgimiento de animales que antaño no existían. […] Esta clase de mitos evocan, pues, la inolvidable génesis, el proceso incoativo a partir del cual se instauró un orden todavía vigente que afecta los destinos humanos y que trastornó la paz anterior. Los protagonistas de este tipo de cambio son dioses y demiurgos, o, cuando menos, individuos con dotes inusuales (siempre que el relato se interpreta al pie de la letra) que instauran, regulan, distribuyen y organizan (Palazón, 1999: 74).

En contraposición a la idea del mito de carácter teogónico o cosmogónico Ortiz-Osés refiere el concepto durandiano del *homo signifier*, y establece que la cualidad del mito no alude a la idea del origen, sino a la capacidad creadora de significados que alberga el ser humano; el mito, de acuerdo con esta visión, no reside en el origen sino en lo *originante*, su naturaleza precede a los determinantes de la historia y, por ello, define antes que ser definido (Fernández Pichel, 2010: 268).

Si bien no se pretende realizar un estudio exhaustivo del mito, se ha considerado pertinente un acercamiento a la lectura de los relatos compilados con un somero conocimiento de estas perspectivas. Las narraciones que aquí se presentan —cuya raíz es esencialmente mesoamericana—[12] han sido compiladas en lenguas de diversas etnias; aunque, como asevera López Austin, resulta imposible determinar su origen:

[12] Excepto probablemente el relato *El pájaro carpintero y el tucán*.

> Hay una historia de la religión mesoamericana que se descubre sobre todo en las representaciones artísticas que se van desarrollando por múltiples caminos a través de los siglos. En esa historia el mito ocupa un lugar preponderante. Lo descubrimos, pleno, en el registro escrito; pero otros testimonios datan de épocas remotas. Hay escenas escultóricas que datan del Periodo Formativo Tardío que se han identificado como representaciones de mitos conocidos muy posteriormente. […] Otro tanto ocurre en cuanto al espacio. Una común concepción de lo sagrado hace equiparables los rituales, los dioses, los calendarios y las manifestaciones artísticas ligadas a la religión en todo lo largo y ancho de Mesoamérica. […] ¿Existieron una religión y una mitología comunes en Mesoamérica? Lo sostengo desde ahora a reserva de matizar y explicar más adelante. […] En efecto, hay una importante e indiscutible tradición religiosa cuyas raíces son mesoamericanas. Es necesario afirmarlo a pesar de la evidencia, porque se negó, al menos en lo que al mito correspondía, y las negaciones globales suelen ser recurrentes (López Austin, 2003: 31-32).

Tradición religiosa que, indudablemente, no es reflejo de una sola cultura, puesto que el constante diálogo entre las historias particulares de las culturas mesoamericanas conformó una cosmovisión rica en expresiones regionales y locales:

> Se sobreestima la creación regional, supuestamente independiente, porque no se atiende a la importancia de las constantes y vigorosas interrelaciones de los pueblos mesoamericanos ni a la de su rica herencia en las tradiciones indígenas de hoy. Es indispensable valorar correctamente la extensión de los procesos culturales. […] Basta que un mito haya sido registrado en los primeros tiempos de La Colonia para que se señale su supuesta y única fuente. […] Podremos, por la limitación de nuestros conocimientos, o por motivos prácticos, seguir llamando nahuas, mayas, mazatecas o totonacas a las narraciones; necesitamos puntualizar en la geografía y en el tiempo; pero nuestra precisión valdrá sólo si tenemos muy presente que la designación no significa atribución de creación o posesión exclusivas (López Austin, 2003: 36-37).

Hay pájaros en el alambre,
Manuel Molina, óleo sobre tela, 2014.
Fotografía de Fernando Ortiz Martínez.

Por tanto, en este trabajo se mencionan la cultura o la lengua en la que se documentó el relato únicamente con la finalidad de informar su procedencia, no su origen.

En cuanto al carácter de los textos narrativos, el mismo Alfredo López Austin afirma que la concepción del mito de los orígenes se opone radicalmente a la concepción evolutiva de la naturaleza y de la sociedad: en los relatos mitológicos los dioses establecen la pluralidad del mundo a partir de una masa caótica, por lo que el mito concluye cuando cada una de las clases formadas se completa (1990: 24). Los cuentos de origen siguen la misma pauta; son narraciones sencillas de carácter festivo que se encuentran en el límite entre los verdaderos mitos y los relatos producidos por el mero placer de la invención fabuladora.

Finalmente, se debe estimar que en los relatos mexicanos tradicionales suele haber un importante flujo y desbordamiento de temas y motivos entre los géneros establecidos por la academia, por lo que cualquier tipo de clasificación siempre debe tomarse con la debida reserva (Ramírez Castañeda, 2014-1: 12).[13]

---

[13] Al respecto, Alfredo López Austin expresa: "El debate de los géneros es intenso y lo aviva la inclusión de la literatura oral en la teoría literaria. Ésta no tiene mucho tiempo de haber aceptado como objetos de estudio las formas orales de expresión. […] Uno de los problemas fundamentales de la teoría de los géneros es, precisamente, la naturaleza de éstos. […] No puede negarse, en efecto, que las obras literarias se perfilan en grupos,

Manifestado lo anterior, la presentación de las narraciones que giran en torno al pájaro carpintero empieza a partir de aquí con el relato tzeltal *Stsul sbankil Kajkanantik*, sobre el tecomatito de San Ildefonso:

> El tecomatito[14] de San Ildefonso[15] es un pájaro carpintero llamado *Ti*. Este pájaro es el que nos advierte de los peligros que hay en el camino: que nos vienen a llevar presos, que nos pueden matar; que pueden forzar a alguna muchacha en el camino o cualquier otra cosa que pudiera suceder. El Señor San Ildefonso es quien lo envía, pues el pájaro es su sirviente.

---

ni que lo hacen por medio de peculiaridades notorias que permiten suponer la existencia de vínculos menos perceptibles. […] La observación de un conjunto de peculiaridades literarias en obras afines permite pensar en los géneros. Sin embargo, han existido y existen diferentes concepciones de lo que son los géneros. […] Tenemos pues un género predominantemente normativo y prescriptivo, procedente de la teoría clásica. Existe además, según Wellek y Warren, un género manifiestamente descriptivo, concebido desde la moderna teoría de los géneros. Para nuestro asunto interesa, además, una tercera acepción de género: un género que sea instrumento teórico, producto de un actuar práctico del sujeto sobre la realidad" (cf. 2003: 253-255).

[14] Guaje o bule usado para guardar el *pilico* —mezcla de tabaco molido con cal y otros ingredientes que sirve como amuleto; protege porque absorbe el mal que ronda en los caminos—. Ese pájaro tiene forma de tecomate (Meléndez de la Cruz, 1983: 21, n. 1, 2). Tecomate o Pumpo: fruto de *Cresentia alata*, empleado como recipiente. En otras áreas de Mesoamérica se le conoce como guaje, calabazo o guacal (cuando se emplea dividido por mitad), entre otros nombres. El árbol productor es pariente del *Crescentia cujete*, de donde se obtienen las jícaras (Gómez Hernández *et al.*, 1999: 132-133, n. 4).

[15] Respecto a la filiación, identidad o naturaleza de los santos, Pedro Pitarch señala que "la imagen que proporcionan de sí los santos es contraria al modelo correcto del cuerpo humano tzeltal; en cambio su aspecto concuerda perfectamente con las entidades anímicas que los individuos alojan en su corazón. Los relatos y las oraciones terapéuticas se dirigen, aunque mediante procedimientos distintos, en esta misma dirección. El perfil de los santos que construyen ambos géneros se encuentra lejos de hallarse acabado. En ningún caso la descripción alcanza una consistencia mínima mediante la cual se pueda fijar el perfil simbólico de la clase de seres sagrados a los que pertenecen los santos, y, menos aún, se encuentran rasgos individualizantes dirigidos a producir su identificación singular" (2000: 145-146).

> El pájaro *Ti* es el que da la señal. Allí guardaba su pilico[16] San Ildefonso; le acompañaba por el camino alumbrándolo.[17]
>
> Una vez, el Señor San Ildefonso comisionó a su sirviente para que en caso de peligro fuera a avisarles a sus hijos.
>
> —Está bien, iré a avisarles —aceptó el pájaro *Ti*.
>
> El pajarito llegó a avisarles a los hijos del Señor San Ildefonso: dice su nombre una vez o lo repite dos o tres veces y con su canto advierte a los caminantes de los peligros. Y por eso se llama *Ti*, pues así dice "ti". […] Pero las personas entonces no sabían qué significaba su canto, no sabían que era un aviso. Le respondieron maltratándolo, escupiéndole. El pobre pajarito llegó a la casa de su patrón. Llegó a quejarse con el Señor San Ildefonso pues la saliva de la gente le había manchado las plumas.
>
> —No te preocupes, castigaré a los que te ofendieron, tendrán muchos problemas.
>
> —Bueno, está bien.
>
> Por esta razón las personas temen al pájaro *Ti*, que es el tecomatito de San Ildefonso quien con su canto nos protege. Hombres y mujeres le temen, pues predice contratiempos en los caminos. Así termina la narración del pájaro *Ti* (Meléndez de la Cruz, 1983: 21-23).

En esta historia se evidencia el carácter agorero del ave (Thompson, 1975, M340.5) y la procedencia divina del augurio, razón por la cual debe temerse. Así, el pájaro es considerado un demiurgo, mensajero de la divinidad.

Nótese que en la aplicación del castigo a hombres y mujeres que ofendieron al pájaro —al margen de que la ofensa haya sido generada por la ignorancia— se legitima la misión del mismo. Llama la atención, además, la forma de tecomate del pájaro, análoga al guaje en donde se guarda el pilico, lo que redunda en la caracterización y atributos de esta ave.

---

[16] Véase la nota 14.

[17] Los tecomates de las autoridades y otras gentes muy respetadas brillan en la noche, alumbran con una luz verde (Meléndez de la Cruz, 1983: 21, n. 3).

En el siguiente relato nahua el pájaro carpintero nuevamente está caracterizado como ave agorera en una singular anécdota relativa al diluvio:

> Entre los nahuas se tiene la creencia que el pájaro carpintero es el correo de Dios, ya que después del diluvio lo mandó a investigar si es que el agua había bajado y secado. Voló encima del mar buscando en donde pararse, por lo mismo vuela en forma de vaivén, haciendo la "U". La primera mata de árbol que vio fue la bellota, por lo mismo se inició a alimentarse con la semilla del mismo árbol como hasta ahora. No se dejó arrastrar por comer alimento de mar, porque tuvo miedo de convertirse en animal de rapiña. […] El pájaro carpintero como enviado de Dios, conoce las inclemencias del tiempo, por lo mismo, canta cuando caerá la lluvia, cuando vendrá una tormenta y cuando pasará el temblor de tierra (Delgado Calderón, 1997: 20-21).[18]

El principal referente del relato es el rasgo agorero del pájaro, el cual remite exclusivamente a los fenómenos naturales; además, se da a conocer el porqué del vuelo en forma de vaivén del mismo. Cabe señalar la ejecución de una hazaña "primaria" del ave con la cual se consolida su misión en el devenir histórico en ambas narraciones.

Ahora bien, una importante característica de esta ave aparece en la historia tének *El nacimiento del río*:

---

[18] Una versión en lengua tének de este mito es *Cómo llegó el conejo a la luna*, en la que el pájaro carpintero es sustituido por el colibrí (*Relatos huastecos*, 2007: 93-99). En el episodio final del *Cuento de un hombre y el conejo*, Dios envió a tres ángeles después del diluvio para que vieran lo que estaba pasando; los dos primeros se quedaron y comieron carne de los animales muertos; el tercer enviado regresó y le contó esto a Dios, quien como castigo convirtió en zopilote y en aura a los dos primeros ángeles, mientras que al tercero lo hizo chuparrosa (colibrí) (Van't Hooft, 2003: 187-197). Al respecto, Delgado Calderón expresa: "Mientras que en las culturas del altiplano central se utilizó (y se usa aún) al colibrí para la magia amorosa, en la costa del Golfo es el pájaro carpintero el que cumple esta función" (2004: 115).

> En aquellos tiempos, vivía un señor ya muy grande de edad, solo en su jacal, y un día salió a caminar entre los árboles porque quería saber qué había entre los bosques. […] Duró varios meses caminando en los bosques […] pero llegó un día en que se acabó el agua que llevaba en el guaje y se puso muy triste. […] Se sentó debajo de un árbol donde había mucha sombra y se puso pensativo, de pronto escuchó el canto de un pájaro y él comprendió muy bien lo que decía aquel pájaro, el pájaro decía:
>
> —Pobrecito abuelito, ¿verdad que tú estás muy triste porque se acabó tu agua? No te preocupes yo sé dónde la hay, nada más quiero que te fijes muy bien en lo que te voy a decir. […] Yo voy a volar hasta el otro cerro y me voy a parar en el árbol donde está el agua, yo voy a cantar muy fuerte para que me oigas. […]
>
> El señor esperó hasta que escuchó aquel canto, se dirigió al otro cerro, cuando llegó el pájaro le dijo:
>
> —Debajo de este árbol hay agua, pero tú solo no la podrás encontrar porque es mucho trabajo, necesitas la ayuda de muchas personas, tienen que tumbar este enorme árbol y sacar toda su raíz, después encontrarán una piedra muy grande y también la tienen que sacar y ahí saldrá mucha agua. Pero primero tienes que ir allá al plan La Joya donde vive mucha gente […] diles que salgan de sus jacales porque se pueden ahogar.
>
> Aquel señor se dirigió al pueblito a darles el mensaje. […] Necesito que le avises a todas las gentes de La Joya que se salgan porque aquí va a haber mucha agua y se pueden ahogar. Y quiero que todos ustedes me ayuden a tumbar un árbol y a sacar una piedra, de ahí saldrá mucha agua y todos tendremos agua para vivir. Al día siguiente comenzaron a caminar rumbo al cerro donde se encontraba el pájaro esperando. […] Todos trabajaron y a los ocho días terminaron, vieron cómo fue brotando mucha agua. Entonces la gente lo cargó y llevó al pueblo y le hicieron un altar adornado y al pájaro le pusieron en su cabeza muchas flores, es por eso que hoy hay un pájaro que conocemos con el nombre de pájaro carpintero (Sánchez Flores, 2010: 41-42).

Se hace pertinente abundar en el motivo de la ubicación del agua en un cerro, catalogado por Thompson (1975, A1429.3), del cual fray Bernardino de Sahagún (1938, lib. XI, cap. 12: 344)

asevera lo siguiente: los mexicas concebían un espacio debajo de la tierra lleno de agua que procedía del *Tlalocan* —paraíso del dios de la lluvia— y brotaba por las fuentes a formar los lagos, los ríos y el mar; de ahí que la función de los cerros era "retener las aguas como vasos grandes o como casas llenas de agua que cuando fuese menester se romperán […] y saldrá el agua que está dentro y anegará la tierra". Por su parte, Johana Broda afirma:

> La asociación íntima entre la lluvia y las montañas resulta lógicamente de las relaciones climáticas. En las cumbres de las montañas que dominan la altiplanicie se acumulan en la época húmeda las nubes que traen la lluvia. Por otra parte, la lluvia está muy a menudo asociada con la tormenta. Son los rayos y truenos los que anuncian la lluvia. Así pues, los fenómenos naturales explican por qué en el pensamiento religioso la lluvia se ha asociado con las montañas, las nubes y la tempestad, y se ha concebido un dios, que era el dueño, o la personificación de estos fenómenos" (Broda, 1971: 252).

Esta relación entre Tláloc y los cerros, cuevas y pueblos se manifiesta con gran impacto en los vestigios materiales, aunque no parece haber recibido mayor interés en las fuentes alternas del siglo XVI —a pesar de las diversas crónicas referidas a la ritualidad de los cerros—. En la cosmovisión mexica los pequeños servidores de Tláloc se manifestaban concretamente y se identificaban con cerros específicos del paisaje que tenían sus nombres y eran objeto de culto antes y después de la estación de lluvias. Esto es el culto a los *tlaloque* o cerros deificados (cf. Broda, 1982: 46-50).[19]

---

[19] "La tierra se llamaba *Cemanahuac*, 'lugar rodeado de agua', y se concebía como un disco flotando sobre el agua. El paraíso del Tlalocan era, en cierto modo, la conceptualización del espacio debajo de la tierra lleno de agua, el cual comunicaba a los cerros y a las cuevas con el mar". Las ofrendas como cabezas de jaguar, y restos de peces, conchas y caracoles conjuran la presencia del mar como la expresión absoluta del agua y de la fertilidad (Broda, 1982: 50). En este estudio, la investigadora Johanna Broda diserta acerca de la omnipresencia de símbolos del dios Tláloc en las ofrendas y en todas las fases de la construcción de la pirámide del Tempo Mayor.

Un motivo análogo que aparece en un relato similar compilado en lengua nahua denominado *El cerro donde tenían guardada la semilla*, es el maíz en el cerro:

> Según, antes no había maíz aquí. El maíz estaba en un cerro […] se enteraron de eso porque vieron que las hormigas arrieras lo empezaron a sacar. Lo descubrió un muchacho pobre que andaba desnudo, al que nombraban Xolotl. El muchacho invitó a un pájaro carpintero para que tronara el cerro por la parte más delgada. Cuando el kwachehche[20] encontró la parte delgada, pues no pudo romperla. […] Después, invitó a los truenos y tampoco pudieron romperlo por más rayos que le echaron. […] Fueron a ver al abuelo, al trueno más viejo y él vino a quebrar el cerro […] fueron siete pedazos los que volaron. Desde entonces ya hubo semilla, nuestro maicito […] la semilla que estaba encima […] se quemó, ese es el maíz negro […] el de más abajito se quemó poco y ese es el maíz colorado; el que estaba en medio es el amarillo porque medio se chamuscó; y al que estaba hasta abajo, como no le llegó la lumbre, pues es el maíz blanco. […] Al tronar el cerro se regó mucha semilla y los demás se pusieron a juntarla, menos el Xolote[21] (desnudo) […] cuando tronaron el cerro se desmayó y ya la semilla la habían juntado todita. La uniquita que encontró fue de huaje o calabazo. Ya con el maíz en las manos, sembraron milpas y milpas. Hicieron tlamanas[22] y echaban cohetes, y él también.
>
> —Bueno, yo también tengo semilla, tengo fruto.
>
> Como tenía calabazos grandes, fue por su machete y los partió y les echó piloncillo, tal y como hacían en las demás casas. Por allá hacían tamales, atole... y lo de él estaba todo amargoso; el huaje no es cosa de comer. […] después empezó a preparar muchos huajitos y huacales.
>
> —Me da pena, pero yo no, pues no tengo nada; sigo siendo pobre... Bueno, pero cuando menos voy a esconder el agua […],

---

[20] Pájaro carpintero de los pequeños, también se conoce como *kwachenche*, que es un nombre más apegado al náhuatl *kwacheche*.. Informante: Román Güemes Jiménez.

[21] Se ha respetado el texto original del relato en el cual se utilizan indistintamente los nombres "Xólotl" y "Xolote".

[22] *tlamanalistli*: 'ofrenda de los elotes'.

> agotó el agua de ríos y arroyos. El agua desapareció. Los enfiestados se desesperaron cuando se dieron cuenta que no había agua ni para beber y ellos tenían sed. Pensaron que era el Xolote quien había hecho esa maldad, pues estaba enojado porque seguía siendo pobre y sin nada qué comer. Entonces, le fueron a rogar, a implorarle con danzas y música para que los perdonara y devolviera el agua. Danzaron y le llevaron ofrendas y se las daban. […]
>
> —Vayan a ver si ya hay agua.
>
> Y ya fueron a ver que toda el agua estaba en los pozos, arroyos y ríos. Ya corría el agua. Él escondió el agua porque, a pesar de haberle dado maíz a la humanidad, lo hicieron de menos; lo ignoraron a la hora de la repartición.[23]

Este mito pertenece al primer ciclo narrativo de textos acerca del maíz, cuya trama refiere la obtención del mismo acumulado en una montaña, cueva o piedra que guarda los sustentos; la obtención de dicho grano debe ser realizada por seres que pican y roen, y en ella, generalmente, interviene la deidad del rayo (Ramírez Castañeda, 2014-1: 141).[24] Eduardo Matos Moctezuma cita una interesante versión mexica alterna del mito en donde se narra que el alimento se encuentra en un cerro llamado Tonacatépetl o "cerro de nuestro sustento"; ahí se destaca la presencia de los tlaloques o ayudantes de Tláloc, dios del agua, de la lluvia y de la fertilidad. Matos Moctezuma refiere que hay una relación muy estrecha y dependiente entre Tonacatépetl y Tláloc, puesto

---

[23] Informante: José Tomás Ramírez, Tlajumpal, SLP, noviembre de 1975. Recopilación y traducción de Román Güemes Jiménez. Agradezco al maestro Güemes Jiménez por permitir la inclusión del relato en este estudio.

[24] Los ciclos restantes son: 2) el maíz-niño, criado por abuelos hostiles, que intenta revivir en vano a su padre; 3) las muchachas-maíz que se casan con un humano y traen al mundo los primeros granos. La autora refiere que hay abundantes textos que abordan los diferentes estadios de la obtención del maíz: su ciclo agrícola, su obtención, rituales, siembra, pedida de lluvia, primera cosecha, cosecha, almacenaje y preparación, entre otros; documenta, además, relatos relativos a la pérdida del maíz (Ramírez Castañeda, 2014-1: 186-192).

que los granos de maíz sólo florecerán por intermedio de este último (Matos Moctezuma, 2013: 59-60).[25]

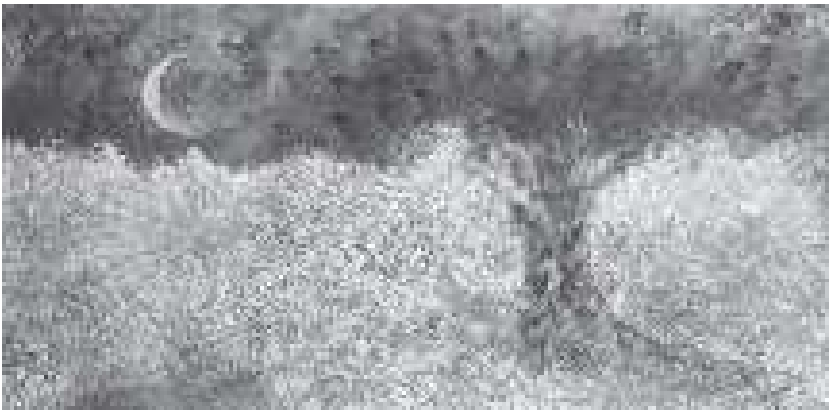
Centrada la atención en la presencia y función del pájaro carpintero en dichos relatos (*El nacimiento…* y *El cerro…*), se aprecia que esta ave —al igual que el Xolote—, al donar al ser humano elementos vitales como el agua y el maíz, se convierte en un tipo de héroe civilizador: donador que orienta toda su actividad hacia la obtención y recuperación de bienes que dona o restituye a los demás a cambio de que éstos le ofrezcan el *contradón* de su alianza, adhesión, honor, fama o reconocimiento de carisma: es decir, de que le eleven a la categoría de héroe (Pedrosa, 2002*b*: 295-296).[26]

En la historia tének *El nacimiento del río*, el agua es el *don*, mientras que el altar erigido en honor al anciano y la corona de flores

---

[25] En esta variante el pájaro carpintero está sustituido por Nanáhuatl "El buboso", sobre quien recae la misión de romper el cerro. Elisa Ramírez Castañeda (2014-1: 145-146) hace referencia a otras dos versiones (chontal y tének) del mito en las que el carpintero es sustituido por "El Rayo"; también documenta (2014-1: 150-155) una versión zoque-popoluca conformada por dos episodios: 1) el regreso de la muerte, y la condena a la misma o la imposibilidad de renacer; y 2) la contienda entre "Santo del maíz" y "El Centello" —o "El Rayo"—, en la que intervienen la codorniz, la tuza y el pájaro carpintero. En cuanto a la estrecha relación entre el agua y el maíz ésta aparecerá igualmente en el mito en popoluca *Homshuk,* que se documenta líneas adelante, en el cual *Huracán* acuerda con *Homshuk* "echarle agua en la cabeza" cuando esté seco para que el hombre tenga maíz para comer.

[26] Pedrosa agrega que una de las cuestiones que más se ha debatido y sobre la que más se ha reflexionado en las últimas décadas en el campo de la antropología cultural ha sido la del don. A partir de 1925, el trascendental trabajo de Marcel Mauss, *Essai sur le don* ("Ensayo sobre el don") ha influido y condicionado teorías tan influyentes como la del propio Claude Lévi-Strauss, quien consideraba que la vida social de los seres humanos estaba basada en un complejo sistema de dones y de contradones; es decir, de intercambios de representaciones de palabras (con los cuales se construiría la cultura); de mujeres (con las que se construiría el parentesco) y de bienes económicos (con los que se construiría la economía). Trabajos posteriores como los de A. Weiner y M. Godelier mantienen la idea de revisar y renovar las teorías explicativas sobre por qué el ser humano construye sus redes de relación social y cultural dando y recibiendo dones (Pedrosa, 2002b: 295-296).



Árbol de pájaros, Manuel Molina, óleo sobre tela, 2014.
Fotografía de Fernando Ortiz Martínez.

del pájaro son el *contradón*, elementos que a su vez conforman un culto religioso, puesto que:

> Todas las claves del fenómeno religioso podrían considerarse como un complejo juego de actividades de *donación* y de *contradonación*; de *partición* y de *repartición*. [En el relato], los favores de los dioses y el culto de los hombres no serían [son] otra cosa que eso, porque los dioses darían [dan] vida, tierra y bienes a los humanos, y éstos darían [dan] a su vez el culto que precisan recibir los dioses (Pedrosa, 2002*b*: 323).

Por su parte, en el relato nahua *El cerro donde tenían guardada la semilla* —en el que el pájaro funge como ayudante— la ausencia primaria del *contradón* revela la ambición y el egoísmo —ejemplarmente castigados— de los "enfiestados":

> Sujetos que actúan por su cuenta y riesgo, con la pretensión de hacerse con la trinidad de los placeres egoístas del saber, del tener y del poder; gentes que no pretenden, ni se les pasa por la imaginación, conciliar su promoción individual con el progreso de su comunidad. Individuos, sobre todo, que cuanto más curiosos se nos muestran, menos inteligentes son; que, por desconocer lo que es la bondad y la solidaridad, muestran que carecen de la sabiduría, del

> carisma, de la capacidad de traducción, de la música misteriosa de la naturaleza que sólo poseen los héroes verdaderos (Pedrosa *et al*., 1999: 196).

El castigo se considera obligatorio, pues aunque

> Tláloc era en primer lugar un dios benévolo. Al mismo tiempo tenía en su poder fuerzas destructoras; se enojaba, mandaba la sequía, las inundaciones, los granizos, los hielos y los rayos. […] A consecuencia del carácter ambivalente de Tláloc, la gente le temía mucho y se sentía culpable ante él. Tenían miedo de no satisfacerle y se sentían obligados a "pagar su deuda para con él" (Broda, 1971: 252-253).

Además, en la sequía-castigo impuesta por el Xolote está implícita la ausencia de alimento debido a la dependencia maíz-agua, puesto que al agotarse el agua de ríos y arroyos necesariamente la cosecha del maíz se ve perjudicada.

La función del héroe es restituir el *don* que está guardado, oculto o inmóvil y ponerlo a circular y para eso se vale del auxiliar, quien se encarga de llevar a cabo esta misión. Así se conforman las díadas héroe-auxiliar, en el relato tének: pájaro-anciano, y en el nahua: Xolote-pájaro.[27]

Alfredo Delgado Calderón manifiesta el profundo significado del pájaro carpintero para algunas etnias:

---

[27] José Manuel Pedrosa expresa que el interés de los estudiosos en la ficción literaria se ha centrado en la figura del héroe, por lo que no abundan las formulaciones precisas respecto al auxiliar. Sin embargo existe una lógica del personaje auxiliar en dichas ficciones (por lo menos en muchas de éstas), ya sean míticas, épicas, cuentísticas, etcétera, que se puede formular de esta manera: el auxiliar es un personaje con características opuestas y complementarias a las del héroe; esto es: si el héroe es humano, el auxiliar será animal; si aquél es hombre, éste será mujer, si el héroe es joven, el auxiliar será viejo, etcétera. De esta manera el auxiliar es capaz de brindar a su superior acciones, potencias o conocimientos indispensables para que pueda arribar a buen puerto el viaje épico. La presencia de estos rasgos no se da en la misma medida ni en igual proporción en los relatos (cf. 2007: 198-199).

> Es consejero de Dios y ayudante de *Homshuk* o *Sintiopiltzin*, el dios del maíz, y descubridor del mismo maíz, el grano sagrado con que los dioses modelaron a los hombres. En el imaginario colectivo de nahuas, popolucas y totonacos, el pájaro carpintero tiene una función fundamental, dar a la humanidad los alimentos básicos para su sobrevivencia, el maíz, el agua o el fuego, ocultos y difíciles de alcanzar a los esfuerzos de los hombres y algunos animales mágicos, pero no imposibles para la ciencia del pájaro carpintero (Delgado Calderón, 1997: 3).

Así se manifiesta en la siguiente versión nahua del mito, documentada en Cosoleacaque, llamada *Cuachito*:

> El carpintero de cabeza roja, el "Cuachito", según la leyenda no vivía [*sic*] en las cimas de las altas montañas porque le había encomendado *Soteopich* (dios del maíz entre los nahuas) cuidar sus granos de maíz; pero resultó un día que el carpintero se descuidó y otras aves ya se habían dado cuenta que él siempre permanecía sobre la cima de la montaña y fueron a ver qué era lo que cuidaba en aquella montaña. Y vieron aquellas aves que eran granos de maíz que él cuidaba, entonces estas aves desparramaron las semillas de maíz y el maldoso "chéjero" recogió el maíz y lo sembró para ver qué planta era y resultó que poco tiempo después crecieron varias matas de milpa y le salieron varios jilotes. Fue allí donde el carpintero aprendió a comer esta planta y así es como el maíz se pudo cultivar por el hombre gracias a este pájaro. De lo que las otras aves se comieron no quedó ningún beneficio; por [que] el chéjero descubrió el maíz, ya que esta planta existe desde muchos años antes de Cristo (Delgado Calderón, 1997: 28-29).

En esta versión el carpintero muda de oficio puesto que "cuida al maíz" —ya no "pica" la montaña—; este motivo acaso sea una importación de los mitos relacionados con el robo del fuego.[28] En el relato en tepehua, *La búsqueda del sol*, aparece otro sustento:

---

[28] Véase: *El mito del fuego y del tlacuache* (López Austin, 2003: 251) y *Robo del fuego* (Ramírez Castañeda, 2014-1: 49-59).

> Al sol lo andaban buscando. Una lagartija que era topil vino a dar cuenta a la autoridad que detrás de una piedra que no podía mover alumbraba mucho. Llevaron al pájaro carpintero y de un picotazo abrió la piedra. Ahí estaba acurrucado el sol, y fueron todos los danzantes a bailarle. El sol dijo que iba a salir con la condición de que siempre hubiera danzas como esta vez. El sol salió y parece que le pusieron como un vidrio en el corazón para que no quemara tanto. Así es ahora el sol (Williams, 1972: 93).

En cuanto a la función del pájaro carpintero en estos dos últimos relatos vale la pena enfatizar que, en *Cuachito*, el pájaro se convierte en el héroe donador porque "el maíz se pudo cultivar por el hombre gracias a este pájaro", mientras que en *La búsqueda…*, el carpintero es el auxiliar que "libera" o "descubre" al sol; se explicita un acuerdo entre el sol y los danzantes que se puede resumir con la premisa de "habrá *don* siempre y cuando haya *contradón*". Además, en este relato cabe destacar que el sol es a la vez el *don* y el *donador*.

Una particular variante en totonaco de este mito documentada por Alain Ichon es el relato *La montaña del maíz*:

> Se cuenta que en los tiempos antiguos el maíz estaba guardado bajo una gran montaña rocosa donde fue descubierto por las hormigas. Los animales se dieron cuenta. […] Entonces los hombres pidieron la ayuda de los dioses de la lluvia para romper la roca, pero tres dioses sucesivos fracasaron con sus relámpagos. Es finalmente el pájaro carpintero quien encuentra el lugar más débil de la roca. El dios le ordena protegerse mientras él rompe la piedra, pero por curiosidad levanta la cabeza cuando el dios lanza un rayo y un pedazo de piedra le lastima y le hace sangrar; por eso los carpinteros hoy tienen la cabeza roja. El intenso calor quema una parte del maíz, otra la ahuma, y otra parte queda a salvo. Por eso hay color de maíz rojo, negro, amarillo y blanco (Ichon, 1973: 69).

Aquí nuevamente el sustento es el maíz. Si se toma en cuenta que Ichon considera que el sol es el dueño del maíz y a la vez es quien controla el agua, cobra sentido la presencia del cerro, ya

sea con agua, con maíz o con el sol, puesto que todos son sustentos.[29] Al mismo tiempo, en el texto, la yuxtaposición de diversos motivos como la montaña rocosa, el maíz, las hormigas, varios dioses y el pájaro carpintero, hace evidente que en este relato se han fusionado, al menos, dos versiones del mito.

Se aprecia que uno de los dioses de la lluvia se perfila como el héroe, mientras que el pájaro carpintero es su ayudante. A pesar de que el sustento es el maíz, la referencia espontánea al calor permite la "quema del maíz", una de las dos acciones medulares en la trama de carácter etiológico que son: 1) justificar la diversidad de colores del maíz; y 2) brindar una causa alterna de la cabeza roja del pájaro carpintero.

El pájaro carpintero también aparece en dos de tres versiones de un mito en lengua tojolabal llamado *Nuestro pan*:

> II.
> Como desde el principio no podemos comer todas las plantas, nuestro Señor buscó qué hemos de comer, porque no podemos comer todas las plantas. La hormiga arriera ya está en un cerro, en un peñasco; el sendero es estrecho: sólo ella entra, nadie más cabe. Por eso ningún cristiano puede sacar el maíz; ya se percataron de que ahí se encuentra pero no lo sacan. Trajeron entonces al pajarito carpintero, lo trajeron. Sin embargo, tampoco él lo sacó. Como es peñasco, su nariz quedó abollada (si lo hubiera sacado tal vez aún conservaría ese su antiguo trabajo). Debido a que no lo sacó, nuestro Señor fue en busca de san Miguel,[30] quien rompió el peñasco, quien lo partió. ¡Vaya qué gusto nos dio que nos en-

---

[29] Eduardo Matos Moctezuma habla de la preocupación de los dioses y de su necesaria intervención en la alimentación del hombre. Así, Quetzalcóatl tiene que recurrir a distintas peripecias para lograrlo, junto con la intervención de otros dioses. Para esto son necesarios distintos elementos: la tierra, la semilla —los granos—, el agua y el sol "para que ilumine la tierra y dé vida a las plantas" (cf. 2013: 60).

[30] El rayo ha sido sustituido por el arcángel, con quien se le identifica localmente (desde la época colonial), acaso porque la iconografía católica representa en ocasiones a este último con un rayo en la mano. Nota de los compiladores Julio Méndez, Antonio Vázquez Vázquez y Francisco Vázquez Gómez.

tregara el maíz a montones! ¡Ah, de por sí cómo nos gustó que nos lo mostrara!, ya que no podemos comer todas las plantas, no las comemos. Por lo mismo, san Miguel sacó el maíz, entregándonoslo a montones. Gracias a la arriera se supo que existe el maíz, sólo que ella no dice dónde lo encuentra, no suelta prenda. Debido a ello le apretaron su cintura. A punto de reventarle, de su boca salió dónde se encuentra. De esta manera hallamos nuestra comida; se supo por la arriera y nuestro Señor buscó quién lo sacara. Y todo esto sucedió porque todas las plantas no podemos comer, porque no podemos comer todas las plantas.

III.
La hormiga fue atrapada por nuestro Señor. Le ciñó con una pequeña cuerda su cintura. Por eso le quedó como una hendidura. Así es. Cuando el pájaro carpintero no pudo sacar el maíz, vino el rayo. Es así. Así es (Méndez *et al*., 1999: 147-148).[31]

Aunque en ambas versiones el referente es la liberación del maíz realizada por el rayo o por San Miguel —lo que implica el fracaso previo del pájaro carpintero en esta empresa—, es indiscutible el prestigio del cual goza esta ave; así lo sugiere el solo hecho de haber sido convocada a participar en la hazaña, prestigio tal que sirve para magnificar la hazaña realizada.

Cito ahora dos versiones de un relato en popoluca perteneciente al segundo ciclo narrativo del maíz —caracterizado por la humanización del mismo—. Inicio con el texto *Homshuk*:[32]

---

[31] En la versión 1 de este mito (Méndez *et al*.: 145-146) el Rayo es quien raja la piedra que alberga al maíz. Anath Ariel de Vidas (2003: 493-494) documenta una versión tének en la cual el Rayo rompe el cerro que alberga al maíz. Refiere además de que hay una relación semántica entre el maíz y las hormigas pues la palabra tének que designa al maíz es *idhidh* y la de la hormiga arriera es *t'idhidh*.

[32] He considerado pertinente dar a conocer la trama completa de esta excepcional versión rica en interesantes elementos debido a que —como expresa su compiladora— los mitos completos son escasos. Debido a su extensión, resumo el primer episodio del mito: Hubo una vez una pareja que nunca tuvo hijos. La mujer iba todos los días al río a traer agua. Un día vio un huevo en el agua y regresó con su esposo; fue por él. La vieja cuidó al huevo guardado en su bolsa. Después de siete días escucharon llorar a un niño y revolviendo

[…] Libre del peligro, el niño siguió su camino. Al llegar a orillas del mar comenzó a tocar su tambor. *Huracán* lo oyó y dijo: —¿Quién estará tocando el tambor? —Y mandó a un hombre para que averiguara. —Ve a preguntar el nombre del que está tocando el tambor.

El hombre llegó donde estaba tocando el niño y le dijo: —Vine a verte, dime tu nombre. —Soy el que tiene brotes en las rodillas. Soy el que florea. Eso irás a decir. […]. El hombre regresó y le dijo al niño: —Vine a preguntarte tu nombre. Debes decirlo porque *Huracán* quiere saberlo. —Muy bien —dijo el niño—, mi nombre es *Homshuk*. Dile que soy el que está en su cáscara. El que será comido. […] —No te dijo su verdadero nombre —dijo *Huracán*—, es un nagual. Entonces el niño le dijo a la tarántula: —Hazme una casa porque va a llover muy fuerte, *Huracán* va a mandar una tormenta y necesito protección. […]

Esa noche llovió muy fuerte y en la mañana llegó el mensajero de *Huracán* y el niño seguía en la playa, tocando su tambor. No le había pasado nada. *Huracán* repitió: —Es nagual. Vino una tortuga y le preguntó a *Homshuk*: —¿Qué haces, tío? —Aquí estoy tocando el tambor. Quiero cruzar el mar. Si eres buena gente me llevarás. —Te llevo. […] —Me voy a subir en tu lomo —dijo *Homshuk*. Después de nadar un trecho corto la tortuga gritó: —Ay, tío, se me está quebrando el pecho. —¿No me dijiste que podías aguantar? —y la tortuga se regresó a la playa. Desde entonces a estas tortugas se les llama pecho quebrado. Entonces llegó una tortuga más grande y preguntó: —¿Qué estás haciendo, tío? —Bueno, aquí estoy, tocando el tambor. Si eres buena gente me atravesarás al otro lado del mar. Si me cruzas te voy a dar colores que ningún otro animal tiene. […] El niño pintó en ese momento a la tortuga, se subió a su lomo y cruzando el mar lo llevó a donde estaba *Huracán*. Desde

---

entre la ropa hallaron a un niñito con pelo amarillo y suave, como cabellitos de elote. El niño creció y a los siete días ya era grande. La vieja lo envió por agua y en el río los peces le hicieron burla. Con un anzuelo que le dio su abuela regresó al río a sacar los peces y los llevó a casa. Su abuela le mandó que los echara nuevamente al agua, al hacerlo les dijo que los hombres los buscarían para comérselos. Un día en la milpa los tordos comenzaron a burlarse de él y los mató. El niño hizo más cosas que no debía haber hecho. Entonces la vieja le dijo a su esposo que tenían que comerse al niño; éste, como ya sabía que lo iban a matar, se puso de acuerdo con el murciélago y mató a su abuelito. La vieja le cuestionó su crimen y quiso comérselo; el niño le echó un encanto y se alejó; la vieja se quemó y murió.

entonces esas tortugas están pintadas de muchos colores. —¿Qué buscas? —le preguntó *Huracán*. […]. —Eres un nagual —dijo *Huracán*, y ordenó que lo encerraran. […]. A *Homshuk* lo metieron en la jaula de las serpientes. […] pero cuando fueron a la mañana siguiente vieron que estaba sentado encima de su culebra. No se lo habían comido. Las otras serpientes ya no estaban allí, pues *Homshuk* les dijo cuando lo encerraron: —No deben hacerme daño pues soy un hombre fuerte y es necesario que viva para darles comida a todos los hombres. Es más, ustedes deberían vivir en los bosques y en las montañas. […] La siguiente noche lo metieron a la jaula de los tigres y les habló de la misma manera como había hablado a las serpientes. […] —Ahora te vamos a meter con las flechas —y lo llevaron allá para que muriera. […] Cayeron todas al suelo y él las recogió, las acomodó en un hato y se sentó encima de ellas. […] —Así no vamos a poder matarlo, porque es nagual; pero no puede quedarse a vivir entre nosotros. —No soy nagual —dijo *Homshuk*—, soy buena gente y serviré de comida a todos los hombres. No debes intentar matarme. —Bueno, vamos a hacer una competencia y si ganas puedes quedarte a vivir aquí, pero si pierdes, debes morir. —¿Y cuál es la competencia? —Bueno, a ver quién puede lanzar una piedra desde aquí hasta la otra orilla del mar. —Le explicó *Huracán*. […] El niño fue al bosque y llamó al pájaro carpintero. —Estoy en peligro; si no me ayudas, *Huracán* me va a matar. —¿Qué quieres que haga? —Bueno, quiero que vayas a la otra orilla del mar y cuando yo aviente piedras, tú golpearás un árbol, para que *Huracán* crea que la piedras que aviento, le dan hasta allá, al árbol. […] El niño aventó una piedra y al rato escucharon a lo lejos tra-tra-tra. —¿Oíste? —preguntó el niño— mi piedra llegó al otro lado del mar, y con tal fuerza que rebotó de un árbol al otro. Ahora te toca a ti. *Huracán* lanzó una piedra con todas sus fuerzas, pasó un tiempo y no escucharon nada. Se declaró perdedor. Pero *Huracán* ya tenía la idea de matar al niño, después de consultar con su gente ordenó que pusieran una enorme hamaca entre dos árboles que crecían a orillas del mar. […] —¿Te vas a quedar aquí o vas a cruzar el mar? Yo y mi familia nos vamos a cruzar a la otra orilla. Si quieres venir es fácil cruzar con esta hamaca. […] Entonces súbete a la hamaca —le dijo *Huracán* y comenzó a mecerla tan fuerte que lo echó muy lejos, al mar. […] Pero el niño salió —Sí, es una manera muy buena de cruzar el mar, llegué hasta la mitad pero no

> crucé porque no sabía hacia dónde iban a ir ustedes. Mejor adelántense y yo los alcanzo. —Está bien, vamos a ir adelante nosotros —dijo *Huracán*, y se subieron a la hamaca. Para esto *Homshuk* había llamado a la tuza, le dijo: —Señor tuza, quiero que me corte estos árboles, rápido. La tuza salió a cumplir el encargo. —¿Listos? —preguntó *Homshuk*. —Sí, —respondieron todos. Comenzó a columpiar la hamaca. Cuando estaba meciéndose más recio, la tuza terminó de roer las raíces y la hamaca y los árboles salieron disparados y se hundieron en el mar. Todos murieron menos *Huracán*, que se salvó de milagro, aunque se rompió una pierna, pues había caído desde muy alto. Cuando llegó a la playa, pidió: —Perdóname, ahora sí ya sé quién eres. —¿Y qué me vas a ofrecer? —preguntó el niño. —Cuando estés seco te echaré agua en la cabeza—, contestó *Huracán* (Ramírez Castañeda, 2014-1: 150).[33]

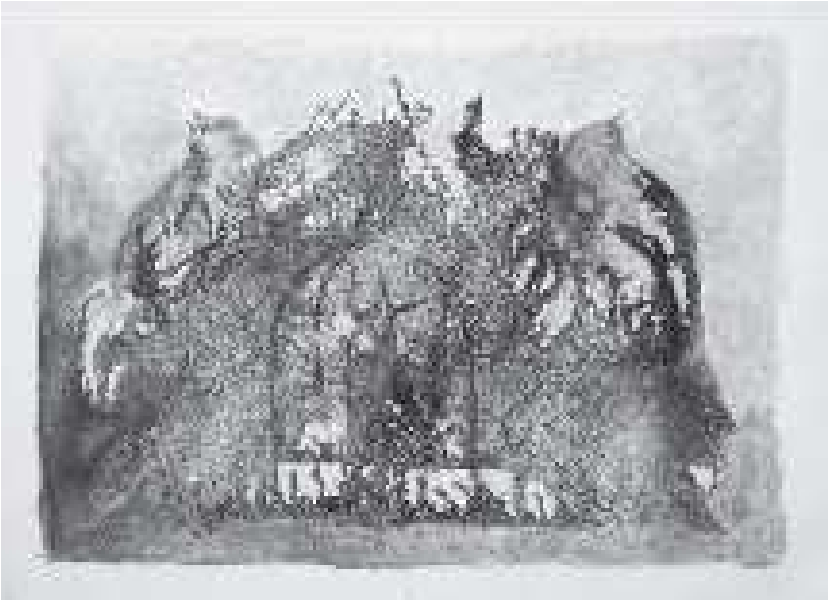
La versión alterna de este mito se denomina *El ayudante del dios del maíz*:

> Esta creencia está relacionada con el Espíritu Santo del maíz llamado *Jom Suk*, ya que hubo un anciano de nombre *Tsitsiman*, que crió un huevo de donde nació un niño; cuando ya se lo iban a comer, el niño escapó y tuvo muchas aventuras. Cuando se peleó con *El Centello* o *Viejo Rayo del Sur* llamó a la codorniz, para que cuando levantara el vuelo hiciera un ruido con sus alas ya que era una apuesta que el que lanzara al otro lado del mar una piedra sería el ganador y tendría el poder. *El Centello* tiró una piedra y cayó en el mar. El *Jom Suk* tiró una piedra, pero era la codorniz que salió volando; el pájaro carpintero ayudó produciendo el sonido, como si la piedra cayera al otro lado del mar. Así ganó el Dios del Maíz y al pájaro carpintero se le dio el poder de ser el sabio de Dios, porque cuando sucede un caso entre la familia rápidamente llega a avisar volando cerca de la casa (Delgado Calderón, 1997: 22-23).

En ambos relatos aparece el episodio final de la contienda por el poder entre *Homshuk* (*Jom Suk*) y *Huracán* (*Centello*); en ésta, el

---

[33] Otros nombres del maíz-niño referidos por esta autora son: *Tamakatsiin* o *Senteopil*.



Aves sin paraíso, Manuel Molina, óleo sobre tela, 2014.
Fotografía de Fernando Ortiz Martínez.

papel del pájaro carpintero como auxiliar, junto con la codorniz y la tuza, es determinante. El hilo narrativo del mito *Homshuk* está conformado por tres fases: 1) el origen y crianza de *Homshuk* y el enfrentamiento con sus padres salvajes y su viaje (en nota a pie); 2) una serie de aventuras en la playa y el mar, en el cual se da cuenta de las características naturales de la tarántula y las tortugas "pecho quebrado" y "de colores", y en donde se refieren además tres encierros con serpientes, leones y flechas y 3) la contienda entre *Homshuk* y *Huracán*.

Cabe señalar que la victoria obtenida por *Homshuk* (*Jom Suk*) en dicha contienda se ha logrado por medio de una transgresión, por una trampa que realizan el héroe y sus ayudantes. Además de héroe, *Homshuk* (*Jom Suk*) es un *trickster*, un tramposo quien por medio de artimañas y con el apoyo de sus ayudantes obtiene la victoria. Si bien las categorías de héroe y *trickster* no se contraponen puesto que "hay ocasiones en que al *trickster* o tramposo

se le superpone la doble faz del *buen donador* y en que opera justamente en el sentido contrario: desposee a sus ilegítimos detentadores de *dones* que él devuelve a quienes debieran poseerlos" (Pedrosa, 2003: 47), en estos relatos el engaño facilita la victoria que garantizará que el don sea entregado a quienes deban poseerlo (no es un medio para "robar el don"). Así, *Homshuk* es, al mismo tiempo, el héroe-*trickster* donador y el *don* mismo, mientras que la acción transgresora constituye el único medio que aquél tiene para salvar su vida y poder ofrendarse a los hombres. De hecho, en el relato, el héroe es consciente de su misión y la manifiesta abiertamente a su contrincante.

De esta manera se evidencia que los rasgos que caracterizan a un personaje tramposo, pícaro, bufón, embaucador o malora también pueden manifestarse en los dioses creadores del mundo y los héroes guerreros, pues en éstos al igual que en los simples personajes tramposos se encarna el aspecto burlón, sexuado y voraz de los dioses primordiales, toda vez que son ellos quienes introducen el tono cómico en los mitos de creación y representan el caos carnavalesco y la digresión ante el orden y la norma (Ramírez Castañeda, 2014-1: 19).

En cuanto a la función del pájaro carpintero, éste junto con la tuza y la codorniz en sendos relatos se caracterizan por ser los ayudantes del dios del maíz.

La presentación de los relatos[34] concluye con el cuento[35] *El pájaro carpintero y el tucán*:

---

[34] Se tomó en cuenta además el audio-cuento son jarocho *El pájaro carpintero* (s.f.), relato de reciente manufactura, fruto de la inspiración de Rafael Figueroa, músico, poeta e investigador tlacotalpeño. El autor refiere que con esta obra quiso brindar a la niñez una manera distinta de acercamiento al son jarocho.

[35] Respecto a las características del cuento, José Manuel Pedrosa expresa: "A lo largo de la historia han sido ensayadas numerosas clasificaciones de los relatos tradicionales, pero lo cierto es que ninguna ha probado jamás una validez universal e intemporal, y muy pocas han sido aceptadas como referencias absolutas ni siquiera cuando han quedado restringidas a épocas y a tradiciones particulares" (2015*b*: tema 9.4). Ramírez Castañeda asevera que la confusión acerca de cómo denominar en español al género o cómo clasificar los relatos existe en las comunidades mismas, donde se llama indistintamente mitos, leyendas, cuen-

Hace tiempo el pájaro carpintero, un día estaba picando con su pico un árbol para hacer su casa, llegó volando el tucán con distintos colores de su pluma y su gran pico.

—¿Cómo estás amigo? ¿Cómo puedo quedarme en esta casa tuya para poner mis huevos y vivir tranquilo?

(Interpretación de la canción.)[36]

—Te propongo un trato a usted, tucán. Si me regalas tus plumajes de distintos colores te haré una casa junto a un tronco.

—¡Ah bueno! —respondió el tucán.

Y desde entonces el carpintero luce su hermoso copete rojo y el tucán fue a vivir en el hueco de un tronco.[37]

Algunos aspectos del cuento tradicional que saltan a la vista en esta historia son los personajes como arquetipos simbólicos y el contenido ficticio atemporal sin vinculaciones geográficas.

---

tos, creencias o relatos verídicos de acontecimientos remotos a los más diversos textos —no obstante la claridad acerca del uso, función, tiempo y contexto donde se dé la narración— (2014-1: 12). Anuschka Van't Hooft, por su parte, manifiesta que de acuerdo con la terminología indígena entre los nahuas de la huasteca veracruzana se da una categorización de los textos narrativos de la tradición oral nahua: los mitos y las leyendas son clasificados como "historias" o *tlen uajkajki panok* (lo que pasó antes) y los demás textos como cuento, aunque se conocen los términos *tlajpoualistli* (cuento), *kaminaltlajtoli* (palabras para conversar) y *tlatemponastili* (algo que cuentan los labios) (2003: 148-149).

[36] Canción: E. 1. "Y siempre está ahí él / un trabajador lo anunció, / y siempre está ahí él / un trabajador lo anunció" //. E. 2. "No dudes, con todo el mundo / este pájaro no se renuncia, / este pájaro no se renuncia, / el carpintero, el carpintero" //. E. 3. "Tengo un compañero sincero / me abraza de la cabeza, / tengo un compañero sincero" //. E. 4. "Sin dudarlo de él / llegó volando el tren, / llegó volando el tren / el carpintero, el carpintero" //. E. 5. "De todo, de todo el mundo / viene picando el árbol, / el carpintero, el carpintero" //.

[37] Son y Tangueo, *Sones indígenas de Sotavento*, "El pájaro carpintero". En lengua yokot'an. Agradezco a Isaías Hernández Isidro, poeta, dramaturgo y hablante de yokot'an la traducción del texto. Este texto también aparece documentado como leyenda de los Huambizas, en la región del Amazonas, en Ana Garralón *et al*. (2005: 148). A pesar del supuesto "origen" amazónico del cuento, se ha integrado en este trabajo debido a que —al menos para un concurso de son jarocho— este relato debió ser adaptado a la tradición sonera jarocha en lengua yokot'an y pervive en una fuente sonora, de donde se recogió. Se ha encontrado otra versión en la red con más personajes: el loro y la guacamaya (*El pájaro carpintero*, cuento corto).

Cabe señalar la función moral endocultural y socializadora que entra en juego con la cooperación mutua entre los animales por medio de un beneficioso intercambio (cf. Pedrosa, 2015*b*: tema 9.3). El pájaro carpintero nuevamente se perfila como el héroe-donador al ser el proveedor de otro elemento importantísimo para la subsistencia de sus congéneres: la vivienda.

A modo de resumen, las funciones del pájaro carpintero en estos relatos son: 1) ave que anuncia peligros, lluvia, tormenta y temblor; 2) héroe donador del agua, maíz, sol y vivienda; 3) ayudante del héroe, y 4) personaje prestigiado que toma parte en una hazaña.

De acuerdo con la académica Ramírez Castañeda hay un flujo de motivos entre los diversos géneros narrativos tradicionales; por ejemplo, algunos resabios míticos en cuentos o secuelas sobrenaturales en descripciones cotidianas (2014-1: 12). Sin embargo, como se ha documentado, en el caso del pájaro carpintero tal desbordamiento no se limita a la narrativa indígena, sino que se ha filtrado a otras expresiones orales populares:

> El relato no es la única forma verbal en la que cristaliza la creencia mítica: Conjuros, dichos, cantos, chistes, adivinanzas. […] Son muchas las formas posibles de expresar la creencia; la narración mítica es la expresión verbal clara, concreta, coherente desde su planteamiento inicial hasta su cierre. En resumen, que el mito-creencia, tiene diversas maneras de expresión, verbales unas, gestuales, iconográficas, otras; pero el mito-narración es la expresión mítica por excelencia, y es una expresión unitaria: el mito-creencia está compuesto por piezas dispersas, heterogéneas, muchas veces contrarias en su pluralidad y diversidad; el mito-narración, posee en su unidad de realización una gran congruencia interna (López Austin, 2003: 253).

Es así que la imagen del pajarillo y algunos de los motivos relacionados con el mismo se han documentado como sustratos míticos con particularidades específicas en creencias, hechizos, dichos y coplas.

En la costa de Veracruz, principalmente en la región del Sotavento, se refieren estas creencias en torno al pájaro carpintero: 1)

ave que pertenece al Chaneque (deidad de la selva);[38] o ave elegida por Dios después del diluvio —por lo que realiza su vuelo en vaivén—[39] para ser su correo, así es que anuncia la lluvia, la tormenta, temblor de tierra, peligros de extravío, accidente o un animal peligroso; también pronostica el buen o mal término de un embarazo y augura la buena o mala cosecha; 2) mensajero ante San Pedro; 3) es el símbolo del amor y la libertad; 4) da suerte en los juegos de azar; 5) es el pájaro que creó la carpintería (primer maestro carpintero) y por ende es laudero, músico, tocador, cantante y versador, y 6) ave protectora de los machetes. (cf. Delgado Calderón, 1997: 3-39).[40]

La creencia del pájaro carpintero como protector de los machetes se manifiesta en la prohibición de cazar al ave, pues si el campesino lo hace se le romperá el machete, que es su principal instrumento de trabajo. En estas creencias se conforma la figura del pájaro como un tótem para la comunidad: "La causa por la que un clan reverencia una especie particular de animal o planta (pues el tótem del clan puede ser un vegetal) y sus individuos se llamen a sí mismo como el tótem, puede ser la creencia de que la vida de cada individuo del clan está ligada con algún animal o vegetal de esa especie" (Frazer, 1969: 773).

Las dimensiones y funciones mágico-religiosas del totemismo se manifiestan en la relación emocional y mística, y en las creencias mítico-mágicas que los miembros del clan tienen con respecto del tótem, la que no es una sumisión religiosa a su poder, sino que constituye una identificación mágica con él —muy distinta a la zoolatría en la que se considera al animal como una divinidad—. Así, en el totemismo se identifica a un animal o al emblema toté-

---

[38] "Los chaneque[s], de cuerpo de niño, son como vientos que juegan en las copas de los árboles y que el viandante que lleva en su alma la maldad, o el que viaja con miedo, recibe su presencia". Livia Sedeño y Ma. Elena Becerril (*apud* López Austin, 2003: 148).

[39] Su peculiar vuelo hace que los nahuas piensen que esta ave es del género femenino. Informante: Román Güemes.

[40] Román Güemes reiteró parte de esta información; aportó información adicional y, a la vez, profundizó en algunas temáticas.

mico con la potencia vital ideal y máxima del clan y el tótem llega a ser una concreción idealizada de todas las cualidades positivas que deben ser normativas del clan (cf. Pedrosa 2002*a*: 59-60).

En algunas otras creencias se manifiesta la cristalización de los mitos. La narración del mito, explica López Austin (cf. 2003: 105-107), es un acto real regido bajo una normatividad; esto es, bajo un conjunto de creencias básicas en cuyo contexto surgen los mitos de origen.[41] Cuando el mito se narra:

> Todos aquellos elementos sociales que obran sobre la narración y sobre los que la narración obra, alimentan memorias, provocan deducciones, se justifican, preparan futuras realizaciones del texto mítico y lo hacen vivir materialmente como lo que es, no una mera sucesión de sonidos, o de palabras, o de conceptos, sino un conjunto de interacciones sociales. Porque cuando el mito no se narra, todos esos elementos siguen presentes; las relaciones del mito persisten. Por eso el mito no puede ser reducido a un texto. Porque el mito es creencia (López Austin, 2003: 107).

En el hechizo se da la materialización del mito-creencia que es parte de un acto mítico religioso, puesto que, si de acuerdo con López Austin (2003: 107) "cuando el artesano se enfrenta al árbol y le pide perdón porque ha de labrarlo, la posibilidad del diálogo descansa en aquel punto de la creación en el que, al nacer los primeros árboles, quedó dentro de ellos una sustancia divina suficiente no sólo para dañar al que los corta, sino para compadecerse ante los ruegos de quien tala por necesidad", la oración del artesano no es propiamente una narración mítica pero su expresión sí es un acto mítico; así también, cuando el hombre enamorado solicita al pájaro carpintero su sacrificio disculpándose por matarlo y arrancar su corazón para —por medio de un hechizo— obtener el amor

[41] A pesar de que algunos desconozcan estas creencias básicas puede realizarse la comunicación entre narrador y oyente, aunque este último puede escuchar como creyente o no creyente; aun así, la interacción humana propicia la transmisión de manera casi imperceptible de dichas creencias.

de su dama, la disculpa del enamorado no es una narración mítica, pero la expresión es, a su vez, un acto mítico-religioso:

> El pico o el corazón del pájaro carpintero se hace polvo. La preparación de este polvo se hace en luna llena y bajo la dominación del planeta Venus, para que surta bien el efecto de este trabajo y se utiliza para conquistar a una dama deseada. Para utilizarlo, se unta en la palma de la mano izquierda y se palmea en cualquier parte del cuerpo de la mujer a conquistar y listo (Delgado Calderón 1997: 16).

En ella se condensan los más profundos anhelos humanos. Amor, pasión amorosa, libertad y poder económico son algunas de las mortales aspiraciones que se "entretejen" con pico, vísceras, o cualquier otro elemento del "Cuachito" y se convierten en poderoso e ilusorio polvo.[42]

En el hechizo —y acaso también en algunas otras manifestaciones del mito-creencia— parece darse un proceso de trasmutación de las virtudes del pájaro hacia la persona que lo ejerce —o solicita—. De acuerdo con James George Frazer, en la magia homeopática o imitativa "las cosas inanimadas, del mismo modo que las plantas y los animales, pueden difundir beneficios o daños a su alrededor" (1969: 57). Y, puesto que "lo semejante produce lo semejante" (1969: 35), si la cualidad más notoria y apreciada del pájaro carpintero es su "pico de acero", el lugareño infiere que así como este pico horada a la madera seguramente puede perforar al "corazón más duro" y a "la reja y al candado más grueso y resistente"; de ahí el pájaro pasa a ser considerado un ave emblemática de la libertad —al margen de su capacidad de

[42] A. Delgado Calderón (1997: 26-27, 31) cita los siguientes hechizos y amuletos: 1) el huevito del pájaro carpintero como amuleto para juegos de azar, lotería y el amor; si el pájaro puso el huevito y el hombre lo encuentra, le servirá como amuleto en juegos de azar, lotería u otros juegos; se debe cargar en el bolsillo de la camisa o pantalón; el huevito muestra el número ganador; 2) el pico del pájaro ayuda a conseguir a la mujer deseada; 3) el palito del pájaro carpintero sirve para abrir candados y liberar de la cárcel; 4) cargar el pico para jugar lotería o baraja: se gana siempre y nunca se pierde porque uno trae el pico del pájaro carpintero. No se documentan conjuros.

vuelo— y poseedora de la voluntad amorosa; porque "no hay candado que no pueda romper" y "no hay corazón que no pueda ablandar"; así, la posesión del pico transmitirá ese don.

Dichas creencias parecen transmitirse por medio de analogías y deducciones "lógicas" (como la de atribuir capacidades humanas a un animal) que se sobreponen y retroalimentan unas a otras por medio de un traslape de atributos hacia elementos cercanos. De esta manera, por ejemplo, si el pájaro carpintero: "taladra madera", entonces su oficio es el de carpintero; un carpintero "construye muebles de madera", por lo tanto, esta ave también construye instrumentos musicales de madera; si el "carpintero sabe hacer instrumentos musicales de madera" implica que hace jaranas; si este pájaro "hace jaranas", sin duda debe ser jaranero; si es "jaranero", pues también debe cantar y hacer versos, y así sucesivamente. He aquí una de las maneras más comunes de la conformación de la polivalencia simbólica del pájaro carpintero.

Algunos de estos símbolos suelen dispersarse de manera arbitraria entre las diversas expresiones de la tradición oral; por eso no extraña la presencia del motivo del pájaro carpintero como laudero en una narración: "El pájaro carpintero hizo una guitarra y se la dio a la mariposa para que tocara; mientras, el gallo bailaba" (Ramírez Castañeda, 2014-4: 62-63); tampoco la vigencia de una paremia en la que se implica la eficacia hiperbolizada del pájaro carpintero para realizar hazañas imposibles: "Ni con caldo de chéjere", expresión con la que paradójicamente se manifiesta la imposibilidad de una empresa.

En la lírica, por ser una manifestación de la oralidad, también se da este constante intercambio de temas y motivos relativos al pájaro carpintero. En el son jarocho, lo observamos específicamente en la pieza "El pájaro carpintero":

Aunque no se ve acercarse
pronto caerá un aguacero;
la tierra habrá de mojarse
porque he visto el polvadero

que levantó al revolcarse
el pájaro carpintero.
(*Orquesta Jarocha,* Mono Blanco)

El pájaro carpintero
es un pájaro formal
que no es nadita embustero;
que cuando suele cantar
es porque viene aguacero
o se cierra un temporal.
(*La Negra Graciana,* Sones Jarochos
con el Trío Silva)

En estas coplas pervive la caracterización agorera del pajarillo el cual "en tiempos de abril y mayo se baja en los caminos vecinales donde se baña de polvo en medio del camino; esto anuncia la primera lluvia que se acerca" (Delgado Calderón, 1997: 35).

Ahora bien, se puede llegar a conocer el origen de este rasgo en la breve anécdota contenida en la copla siguiente:

Carpintero eres muy sabio,
tú conoces el misterio,
si ya venciste al Centello,
el Viejo Rayo del Sur,
sigue inventando lo bello,
porque lo bello eres tú.
(*Río de Son*, Armando Chacha)

Recordemos que según el mito-creencia nahua-popoluca, el papel desempeñado por el pájaro carpintero, en la contienda entre *Jom-Suk* y *Centello*, fue recompensado con la sabiduría, entendida ésta como el atributo de la adivinación: "y así ganó el dios del maíz y al pájaro carpintero se le dio el poder de ser el sabio de Dios, porque cuando sucede un caso entre la familia, rápidamente llega a avisar volando cerca de la casa" (Delgado

Calderón, 1997: 22-23). Este resabio mítico también aparece individualmente:

"El Rayo" con el maíz
tiraban piedras al cerro,
perdió "El Rayo" en un desliz,
el maíz llegó primero;

lo ayudó la codorniz
y el pájaro carpintero.
(*Artist Chuchumbé,* Chuchumbé)

Como ya se ha señalado, un motivo estrechamente relacionado con la "actividad" de "picar la madera" del "Coachito" es el de la carpintería:

El carpintero no espera
que el palo esté talladito,
con el pico lo aligera
y lo deja delgadito.
cuando es dura la madera
el trabajo es más bonito.
(Meléndez de la Cruz, 2004: 95)

En este caso se alaba el esmerado quehacer del pájaro carpintero; la copla muestra cierta ambigüedad, ya que la referencia al "palo" sugiere la acción de "picar", el tallado de la madera sin duda está más relacionado con el oficio manual de un carpintero. Tal oficio es explicitado y asimilado al ave en los siguientes ejemplos:

Carpintero amigo mío
hazme una cama dorada
para poder descansar
muy cerquita de mi amada
después te la pagaré
allá por la madrugada.
(Meléndez de la Cruz, 2004: 94)

Para dormir con la amada
mujer que yo tanto quiero,
de seda tenga la almohada,
y la cama, compañero,
es de la mano sagrada
del pájaro carpintero.
(Meléndez de la Cruz, 2004: 94)

En ambos casos, la alusión a la cama evoca el amor sensual, además de que se percibe cierta simbología amorosa aportada por la referencia al carpintero, el cual, por momentos, parece garantizar o validar un "amor verdadero". Ahora se manifiesta una empresa de mayor envergadura para este oficio pajarero:

En el Arca, trabajaba
Noé como misionero;
al ver que no le quedaba,
le dijo, su compañero,
que si quería le llamaba
al pájaro carpintero.
(*Con Utrera yo aprendí,* Los Utrera)

En la copla se evidencia que el trabajo del pájaro ha adquirido ya la connotación de experiencia y virtuosismo; cualidades que, de ser el caso, lo convertirían en asesor ideal en la construcción del Arca de Noé, cuya referencia remite al episodio del diluvio.[43]

Una derivación "lógica" del ejercicio de la carpintería es la ocupación de laudero:

Trabaja con muchas ganas
carpintero copetón,
sólo falta una semana

[43] Ramírez Castañeda expresa: "Nada hay en el terreno de los mitos, tan universal como el diluvio, es por eso que se avienen tan bien las versiones bíblicas importadas por los primeros evangelistas con los relatos de una gran inundación, originados en nuestro continente" (2014-2: 195).

para la fiesta del son
y yo no tengo jarana,
ni mi requinto bocón.
(Meléndez de la Cruz, 2004: 94)

Así, el afamado pájaro es convertido en un virtuoso constructor de instrumentos musicales. Es interesante señalar el deslizamiento lógico de un motivo que se relaciona con su antecesor y a su vez puede recrearse con un motivo alterno:

Siendo laudero en verdad,
carpinterito montero
constrúyeme por bondad
una jarana de cedro
con cuerdas de libertad.
(*Raíces del Sotavento,* Son pa' los amigos)

Con la combinación del oficio de laudero y la simbología libertaria del ave se articula un atípico canto a la libertad, una de las más preciadas posesiones del ser humano. Este liberal motivo suele presentarse singularmente:

Metido en una prisión
donde no valía el dinero,
puedo salir cuando quiero
porque aprendí la oración
del pájaro carpintero.
(*Sones Jarochos,* Arcadio Hidalgo
y Mono Blanco)

En esta copla se manifiesta la gran cuantía del apreciado atributo. Cabe notar que se accede a la recuperación de la libertad por medio de una oración y ya no por el poder del "pico de acero" del ave.[44]

---

[44] José Manuel Pedrosa expresa que una oración es "un discurso que una persona dirige a una divinidad, santo o personaje sagrado con el objeto de obtener un favor o una gracia moralmente positiva" (2000: 4).

Alfredo Delgado Calderón (1997: 3) comenta que la simbología libertaria y amorosa del pájaro carpintero es propia de la población afro-mestiza de la región; sin embargo, es factible que este símbolo ya se haya incorporado al imaginario colectivo de un público más amplio, al margen de la filiación étnica del mismo, debido a la capacidad de penetración del simbolismo y al estrecho contacto entre las diversas manifestaciones de la tradición oral. El pájaro carpintero posee también otros atributos:

De los pájaros del mundo
el carpintero es primero
porque en su ciencia está el hombre,
la religión, la justicia;
la libertad es su esencia,
como el amor, su pericia.
(*Litorales,* Armando Chacha)

La primerísima categoría del "Coachito" se debe a sus cualidades positivas: ave sagrada, justa, libre y poseedora de la llave del amor; esta última cualidad llega incluso a cristalizar, como ya se mencionó, en la creencia —y práctica— de hechizos amorosos, los que también se "cantan":

Cuando la pasión te mate
y no respondan tu amor,
quema pico y corazón
de pájaro carpintero
y verás enloquecer
a la mujer del deseo.
(*Orquesta Jarocha,* Grupo Mono Blanco)

Perdóname, carpintero,
que te arranque el corazón,
pero es que embrujar yo quiero

a la que trae mi pasión
como caballo cerrero.[45]
(*Sones jarochos,* Arcadio Hidalgo
y Mono Blanco)

El pico y el corazón de esta ave son los ingredientes esenciales para la eficacia del hechizo debido a la especial simbología de "llave" del amor, uno de los más grandes anhelos de cualquier ser humano, incluso del legendario Merlín:

Merlín se quiso robar
la ciencia del carpintero:
mezcló *lava de volcán,*
pico y *canto* primero,
bellas alas de tucán,
también *Pegaso cerrero*.

Quería hacer un brebaje,
para tener la pasión
de una niña con linaje
que le hirió el corazón;
nunca supo que en el peaje
cuenta mucho trovar son.
(*Litorales,* Armando Chacha)

La referencia al robo fallido del afamado hechicero coloca nuevamente a la avecilla en un primer sitio, ahora debido al poderoso efecto de su pico y su canto. Los ingredientes del hechizo elaborado por Merlín son reveladores: pico y canto (acaso relacionados con el poderoso efecto de convencimiento de la palabra y la música); lava del volcán (metáfora de la pasión amorosa); alas del tucán (de majestuosa belleza) y el Pegaso (que de acuerdo con la mitología clásica posee el dominio del rayo y el trueno).

Con todo, Merlín no logra su intento, puesto que para el poeta jarocho la efectividad de los hechizos amorosos está condicionada a la interpretación de versos. Es así como la música, el canto y la

[45] *cerrero*: 'que vaga de un lugar a otro, sin rumbo determinado'.

poesía se han equiparado en su poder mágico-amoroso al del pájaro carpintero y las propiedades del símbolo han pasado a los jaraneros ya que: "es una característica del simbolismo, debida a la íntima fusión del símbolo con el objeto simbolizado, que los atributos de éste son fácilmente transmisibles a otros, relacionados metafórica o metonímicamente con él" (Reckert, 1994: 131).

En el aspecto formal, este ejemplo es bastante singular, porque la segunda estrofa carece del sujeto gramatical presente en la primera, por lo que depende de ésta para adquirir un sentido completo —algo poco común en esta lírica—. Además, la abundancia y naturaleza de motivos revela a un creador culto —o al menos documentado—.

En ocasiones los hechizos se acompañan de una oración:

Para un hechizo certero,
le das en una poción
gotas de agua de romero
con sabia de residón
y le rezas la oración
del pájaro carpintero.
(*Orquesta Jarocha,* Grupo Mono Blanco)

Y, aunque tales sortilegios son utilizados generalmente para obtener la correspondencia de la persona amada, también se puede dar el caso de que su objetivo sea diametralmente opuesto:

Para romper el encanto
de algún amor hechicero,
muy temprano me levanto
y en agua de un aguacero
tomo lágrimas del llanto
del pájaro carpintero.
(*Orquesta Jarocha,* Grupo Mono Blanco)

Si el pájaro es el medio más efectivo para obtener la correspondencia amorosa, también es el único medio para librarse del tormento amoroso, o bien para protegerse de un hechizo amoroso —que son los dos sentidos posibles del ambiguo referente—.

Además, la paradoja contenida en el símbolo (en tanto sea utilizado para librarse de la pasión amorosa) no tiene mayor repercusión ni genera inquietud alguna, puesto que "al público, totalmente familiarizado y que se siente en su elemento con el simbolismo —método de comparación intuitivo y sintético que emplea la lógica de los sentimientos más que la del entendimiento—, le tiene sin cuidado admitir que un símbolo pueda representar al mismo tiempo conceptos no sólo diferentes, sino hasta contradictorios" (Reckert, 1994: 124).

Por otra parte, uno de los recursos que predominan en la tradición lírica mexicana es la metaforización animal; al respecto, Margit Frenk expresa: "el pájaro que trina, más que pájaro es el galán enamorado" (1994: 18). En la lírica jarocha, de acuerdo con Humberto Aguirre Tinoco, hay tres sones alusivos a aves en las que se presenta este rasgo: "El gavilancillo", "La guacamaya" y "El pájaro carpintero" o "El carpintero viejo" (1983: 86).[46] Presento ejemplos de este último:

El pájaro carpintero
siempre vive apasionado,
anda por el monte entero
y tanto lo ha caminado
que no hay palo en el potrero
que no lo haya agujerado.
(Meléndez de la Cruz, 2004: 93)

En esta copla se percibe claramente que la acción de "agujerear" realizada por el pájaro (hombre metaforizado) connota a la relación sexual, la que es realizada en el palo (mujer metaforizada). A la vez, se apela a la intuición del oyente, quien tiene que revelar el sentido erótico del símbolo. En los ejemplos siguientes se aprecia la revelación del mismo:

---

[46] Aguirre Tinoco documenta los sones de *El pájaro carpintero* y *El carpintero viejo* como uno solo; Román Güemes, por su parte, manifiesta que es el mismo son pero que debe haber una diferencia en la interpretación ya que *El carpintero viejo* debe ser tocado a un ritmo más lento.

Mi novia me va a dejar,
ella quiere y yo no quiero;
y le voy a demostrar
que soy como el carpintero:
"Casi siempre quiero estar
metido en el agujero".
(Meléndez de la Cruz, 2004: 95)

El pájaro carpintero
para trabajar se agacha;
de que encuentra su agujero
hasta el pico le retacha:
Yo también soy carpintero
cuando estoy con mi muchacha.[47]
(*CFM*-2: 5404*b*)

Para ello se recurre a una comparación y una metáfora basadas en una referencia amorosa con las que se explicita la simbología sexual presente en la alusión a la acción "trabajar" y al "agujero" que alude a la mujer.[48]

---

[47] Esta copla es la segunda de cuatro estrofas de la canción interpretada por el personaje de "La Caponera" en la obra de Juan Rulfo *El gallo de oro y otros textos para cine* (2006: 53). Las estrofas adicionales son: 1) "Hermosa flor de pitaya…" (*CFM*-1: 1638*a*); 2) "Soy un gavilán del monte…" (*CFM*-1: 2699), y 3) Estribillo: "¡Ay, cómo me duele el anca!..." (*CFM*-2: 3959*b*). En la versión cinematográfica *El gallo de oro* (1964), estas coplas son sustituidas por *El gavilancillo*, pieza acorde con el referente de la segunda estrofa. En otra versión cinematográfica de dicho texto de Rulfo, *El imperio de la fortuna* (1986), se interpreta la balada-swing italiana: "Volare", "Nel blu dipinto di blu" (1958). Posteriormente, Marcial Alejandro musicalizó las coplas originales plasmadas por Rulfo en el texto en su canción "El gavilán" (*Sin Cruz*, 2004), también grabada por Eugenia León (*Lo esencial de Eugenia León*, 2002). Otra versión de la copla es: "El pájaro carpintero / para trabajar se empina; / cuando llega al agujero / y hasta el pico le rechina // (*CFM*-2: 5403*a*).

[48] Entre los nahuas se acostumbra dar el mote de "pájaro carpintero" al hombre enamorado que va de mujer en mujer; al trabajador de la milpa; al más limpio (cf. Delgado Calderón, 1997, p. 21).

Una acción que connota la relación sexual es el verbo "picar" cuyo sujeto generalmente es un ave, metáfora animal del hombre, y el objeto es una fruta, metáfora vegetal de la mujer. Margit Frenk expresa: "La coherencia interna de los estilos tradicionales se manifiesta igualmente en el recurso frecuente a ciertos tipos de comparaciones ("pareces…", "eres como…"), de metáforas y de elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos (la flor cortada, la fruta picada son símbolo de la virginidad perdida)" (*CFM*-1: XXIV).

Resulta interesante que el "sensual oficio" del pájaro se ha concentrado en los verbos "agujerear" y, en menor medida, "picotear". Las referencias con "picar fruta" son escasas, acaso porque los poetas no perciben esta imagen análoga a la de "picotear la madera"; no obstante, se ha encontrado un ejemplo:

Soy pájaro carpintero
que pica de tuna en tuna,
la que me quiera, la quiero,
y no me fío de ninguna.
Soy pájaro carpintero.
(Estanzuela)

Debido a la fuerte simbología erótica las acciones "agujerear", "picotear" y "picar", podría pensarse que ésta es la tónica que predomina en las coplas con la metáfora hombre-pájaro, pero no es así, puesto que en muchas ocasiones este recurso se conjuga perfectamente con los asuntos netamente amorosos:

Soy pájaro carpintero
que habito en un platanar,
si consigo lo que quiero,
tres besitos te he de dar
en esa boca preciosa
que hasta se ha de saborear.
(Meléndez de la Cruz, 2004: 94)

En un chubasco grosero
se apachurró "El copetón",
no llegó su amor primero,
y al reprimir su pasión,
sollozaba un carpintero.
(*Raíces del Sotavento,* Son pa' los amigos)

En el sol de mediodía
sollozaba un carpintero,
el corazón que pedía
no pudo llegar entero
para su triste agonía.
(*Raíces del Sotavento,* Son pa' los amigos)

El pájaro carpintero
buscando a su compañera
recorrió muchos esteros,
y al no encontrar carpintera
con el tronco de un palmero
se hizo una de madera.
(Meléndez de la Cruz, 2004: 95)

En el primer ejemplo se refiere un cortejo amoroso en primera persona que alude a las ternezas amorosas; en las coplas subsecuentes se expresa el sufrimiento del "ave" que padece soledad y desamor.

También puede haber una referencia totalmente incidental del pájaro:

Si tu amor se compromete
quererme, como te quiero,
por muestra de amor sincero
te daré, por ramillete,
una pluma del copete
del pájaro carpintero.
(*Orquesta Jarocha,* Grupo Mono Blanco)

Así, la pluma roja del "copetón" llega a convertirse en "prenda de amor", misma que porta la simbología amorosa del color rojo y del ave.

A modo de resumen, se puede decir que en las coplas jarochas relativas al pájaro carpintero se recrean preponderantemente las siguientes temáticas: 1) el motivo del agüero; 2) resabios del mito de Homshuk; 3) la simbología afro-mestiza relativa al amor y a la libertad; 4) el motivo del pájaro con oficio de carpintero, laudero, jaranero y trovero, y 5) la metaforización animal con un referente de asunto amoroso y sensual, que en ocasiones raya en humor pícaro.[49]

Alfredo Delgado Calderón (1997: 51) comenta que los resabios míticos se deben en gran medida a los versos de don Arcadio Hidalgo, legendario jaranero quien plasmó en su lírica las creencias popolucas y nahuas pipiles de Los Tuxtlas acerca de los hombres-rayo, debido al contacto de este músico con dichas etnias.[50]

En cuanto a la tradición sonera huasteca, se puede aseverar que hay una importante cantidad de sones huastecos, xantoleros y de costumbre con títulos de aves, entre las que destacan dos obras relacionadas con el pájaro carpintero: el son xantolero "El cuacheche", pieza estrictamente instrumental, y el huapango "El querreque".[51]

---

[49] Esta veta humorística aparece en muchas coplas de este son, aunque en la mayoría de ellas se prescinde de la referencia al pájaro carpintero; dicha veta se ha transmitido a su vez al son huasteco "El querreque".

[50] De hecho, en el *Cancionero folklórico de México* (CFM) no se documentan ejemplos con este motivo tal vez porque esta obra se compiló antes del movimiento jaranero (que inició a mediados de la década de los setenta) en el cual tuvo gran protagonismo don Arcadio Hidalgo.

[51] En el "costumbre" se generaliza el carácter agorero de las aves, por lo que los indígenas acostumbran cortar figuras de pájaros y las utilizan en sus ceremonias para que "lleven la noticias". "El costumbre" o "La costumbre" es el nombre que reciben las ceremonias rituales de las poblaciones indígenas huastecas, que son acompañadas con música especial llamada "son costumbre" o "sones de costumbre"; estas expresiones están más ligadas a la danza y al rito que a la poesía. Por su parte, el son huasteco es la categoría regional del son mexicano y tiene características propias. Un son xantolero es una pieza que se interpreta en las celebraciones del Xantolo o día de muertos. Eduardo Bustos (2004: 7-9) documenta los sones relativos a aves: *El gallo, El perdiguero, El guajolote, El tecolote y El querreque*. Román Güemes, por su parte, refiere los sones indígenas de danza o dancitas: "Xochimiyahuatototzich" o "Xochimiyawatototsih", que es de la danza Mon-

El querreque es un son huasteco de una relativa reciente creación, por lo que, si bien supuestamente no forma parte del acervo de sones huastecos tradicionales, puede considerarse un son de transición.[52] Respecto al vocablo "querreque", éste parece ser apócope de la palabra querre-querre, que es utilizada por los ornitólogos para denominar a un pájaro de la familia de los córvidos.[53]

Aunque no hay un fundamento sólido para sostener la idea de que hay un tipo de pájaro carpintero llamado querreque, dicha idea ha estado muy arraigada en la Huasteca. Patricia Florencia Pulido (1991: 158) menciona que el músico huapanguero Serapio "El Güero" Nieto le comentó que anteriormente a "El querreque" se le conocía como "El pájaro carpintero".[54] Por su parte, Román Güemes manifiesta que tal vez esta idea se deba a la copla:

> El pájaro carpintero
> siempre vive apasionado;

---

tesontinih y de Xochitineh; sones xantoleros: *Pajarito verde*, *Akatsanatototl* (el tordo o zanate); sones de carnaval: *La chachalaca, El tecolote, La chuparrosa, y El pájaro cú*, y el son tradicional para baile huasteco como *El pixcuhui* (picuyo o garrapatero), pájaro mítico.

[52] Hay una polémica vigente en torno al origen o autoría de esta pieza (Juárez San Juan: 2012: 54-55, n. 126) que está catalogada como huapango, neohuapango o huapango moderno, como se conoce a las nuevas composiciones de autor reconocido cuyo contenido lírico es fijo, inamovible, que incluso pueden presentar variantes en el ritmo, en las formas estróficas o la inclusión de estribillos. La popularidad de "El querreque" ha generado que muchos compositores hayan compuesto nueva versería en él —sin respetar la supuesta autoría—, por lo que en cuanto a su creatividad lírica funciona como un son tradicional; hecho que, de acuerdo con César Hernández Azuara (entrevista personal), lo ubica como un son de transición.

[53] En la obra *Native names of mexican birds* (Birkenstein y Tomlinson, 1981: 125) se documenta la denominación común querre-querre a cinco tipos de aves que no corresponden al pájaro carpintero: urraca negra de San Blas; urraca de Chiapas; urraca cháchara selvática; urraca-grajo azulejo y cháchara copetona o azulejo copetón. Sin embargo, el músico y biólogo Eduardo Bustos Valenzuela me ha comentado que, en sus viajes de investigación en la sierra, él ha oído al "pájaro carpintero" y su trino se escucha claramente: querre-querre. Román Güemes comenta que en Venezuela se habla de un ave llamada querreque en unos versos de Dámaso Figueredo.

[54] De hecho, la autora documenta a esta pieza como "El querreque" o "El pájaro carpintero" (Florencia Pulido, 1991: 149).

y le respondió el jilguero:
—"Hombre, vive con cuidado,
que siendo yo carbonero
una mujer me ha tiznado".
(*Sones de Veracruz*, INAH)

Una variante consiste en una "adaptación" interpretada en el son "El querreque":[55]

Un querreque en el estero
cantaba desesperado
y le contestó el jilguero:
—"Hombre, vive con cuidado,
que siendo yo carbonero
una vieja me ha tiznado".
(*Huapangos tradicionales*, Trío Xilitla)

El académico Güemes agrega que, si bien, en una copla de Inés Delgado también se expresa esta idea (*El querreque no es borracho / es pájaro carpintero…*), estas escasas y breves alusiones de ninguna manera "validan" el hecho de que el querreque sea un pájaro carpintero; no obstante, he localizado las siguientes coplas en las que se continúa recreando dicha percepción:

Este pájaro querreque
habita por la Huasteca;
es pájaro carpintero,
también le dicen "Cuachenche";
es pájaro testarudo,
por donde quiera se mete.
(*Cantándole a las huastecas*,
Orgullo Huasteco)

[55] Aunque esta variante también se interpreta en el son "El pájaro carpintero"; y debido a la mudanza de las coplas (Juárez San Juan, 2012: 42-44), puede ser interpretada en cualquier son.

El querreque de Xilitla
del estado potosino,
áhi que llega a un encino
ahí pica, pica y pica,
para construir su nido
y llevar su querrequita.
(*Huapangos,* Trío Alma de Hidalgo)

Ese pájaro cenizo
de cabeza colorada,
picoteando es muy preciso
casi por la madrugada,
pa' hacerle un nido macizo
a su querreca adorada.
(*Aprendiendo a Huapanguear,*
Tres Corazones Huastecos)

En estos ejemplos se consta que los músicos huastecos consideran al querreque como pájaro carpintero —al margen de la ausencia de un asidero textual o un tratado ornitológico que "valide" esta creencia—.

Es pertinente señalar que el imaginario colectivo apela a la intuición y no a la razón; por tanto, si ya en la tradición lírica huasteca, los músicos y poetas han validado y recreado esta idea, es poco factible que cualquier crítica razonada pueda afectar o detener el devenir de esta incipiente creencia.

La referencia al pájaro en las coplas anteriores es literal y en ocasiones descriptiva, y consiste en una de las tres modalidades[56] más comunes de recreación en la lírica huasteca, aunque no la más utilizada, ya que hay una marcada tendencia del poeta huasteco a "retratarse" o personificarse en el pájaro:

[56] El referente literal se conforma generalmente con descripciones y referencias incidentales; el otro recurso —también en sentido literal— está dirigido a la autorreferencia al son, por ejemplo: "El querreque allá en Tiliyo / son pájaros de copete; / alegra el corazón mío. / El huapango de 'El querreque'/ hoy se los canta este trío" //. (*Tierra de Amores*, Los Siete Mares).

El querreque en la Huasteca
se casó por vez primera,
porque le salió una oferta
que yo también la quisiera:
enamoró a una maestra
para que lo mantuviera.
(*20 Éxitos,* Armonía Huasteca)

El querreque en la alameda,
le platicaba a su güera,
le decía: —"No soy casado".
Cuando le llegó la suegra,
la mujer y su cuñado.
(*Sones huastecos. 20 éxitos,*
Trío Tamazunchale).

Al querreque por borracho
se le fue su querrequita
ahora dicen que al muchacho
lo vieron allá en Xilitla,
con don Pedro y con don Pancho
tomándose un tequilita.
(*Alma Huasteca,* Nueva Dinastía)

Este son en un huateque,
muchos versos le han trovado;
pero ésta les firmo un cheque
si me ganan el volado,
nadie sabe que el querreque
también se fue de "mojado".
(*Con la música a otra parte…,*
Trío Real Hidalguense)

De esta manera se abordan temáticas diversas: anécdotas, vivencias y referencias a eventos o sucesos de un determinado momento, en las que el querreque connota al hombre huasteco enamorado y pícaro, pero también susceptible a las condiciones adversas de su entorno.

En resumen, en la lírica huasteca 1) la figura del pájaro carpintero se ha asimilado a la imagen del enigmático querreque, y 2) los principales recursos de la recreación lírica en torno a este pájaro, son la metaforización animal, la descripción y la autorreferencia al son *El querreque*.

Hasta aquí la muestra de algunas de las más importantes manifestaciones de la tradición oral mexicana con la presencia del pájaro carpintero. En principio, en algunos relatos se manifiesta la persistencia de dos características: 1) el antiguo rasgo agorero directamente relacionado con la divinidad presente en la mentalidad prehispánica, y 2) la presencia de una mezcla de resabios de una fecunda mitología mesoamericana con motivos afro-mestizos y cristianos. A su vez, estas dos características se han filtrado hacia otras formas de oralidad principalmente en la región del Sotavento, como son las creencias, dichos, hechizos y coplas.

La riqueza simbólica del pájaro carpintero parece ser infinita: el imaginario colectivo, de a poco, se ha encargado de ir ampliando su espacio simbólico. Tal vez esto se deba al encanto de esta ave singular que atrae a propios y extraños para envolverlos en su aura sagrada y misteriosa.

La presencia del pájaro carpintero en el mito, la leyenda, la creencia y la copla va mucho más allá de la anécdota… más allá de las palabras. Los mitos son fragmentos de un universo más vasto; el relato enuncia apenas lo que el ritual corrobora…, el hábito recalca…., el rezo encumbra.[57] En las coplas se vuelca la vida.

"El pájaro más limpio, hermoso y galante que adorna el medio natural" (Delgado Calderón, 1997: 21), detiene su ondulante vuelo para iniciar, afanoso, su incesante y rítmico picoteo, ajeno a las inquietudes, anhelos y desazones que provoca en el hombre, que tanto lo admira.

> Todo el misterio infinito
> en el "carpintero" existe,
> y es tan grande, que mi verso
> explica —aunque es chiquito—.

[57] Cf. Elisa Ramírez Castañeda (2014: 12-20).

Bibliografía citada

AGUIRRE TINOCO, Humberto, 1983. *Sones de la tierra y cantares jarochos*. Puebla: Premià.

ARIEL DE VIDAS, Anath, 2003. *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto de Investigación para el Desarrollo.

BIRKENSTEIN, Lilian R. y Roy E. TOMLINSON, 1981. *Native Names of Mexican birds*. Washington D.C.: Fish and Wildlife Service / U.S. Department of the Interior.

BRODA, Johanna, 1971. "Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI". *Revista Española de Antropología Americana* 6: 245-327.

_____, 1982. "El culto mexica de los cerros y del agua". *Multidisciplinaria,* primera época, FES Acatlán, UNAM, octubre: 45-56.

BUSTOS, Eduardo, 2004. *Cantares de mi Huasteca*. México: Casa de Cultura de Tamaulipas / Conaculta / Programa de Desarrollo de la Huasteca.

CARRANZA-VERA, Claudia, 2011. "La rebelión de las aves, testimonios del fin del mundo en textos antiguos y el cine". *Ra Ximhai* 7-1: 81-94.

CFM: Margit FRENK, coord, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-85.

DE LA GARZA, Mercedes, 1984. *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: UNAM.

_____, 1995. *Aves sagradas de los mayas*, México: UNAM.

DURAND, Gilbert, 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: FCE.

DELGADO CALDERÓN, Alfredo, coord., 1997. *El pájaro carpintero* (cuaderno trilingüe: nahua, popoluca y español). Acayucan: Programa Nacional de Lengua y Literatura Indígenas, Unidad Regional de Culturas Populares Sur de Veracruz.

_____, 2004. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: Conaculta.

FERNÁNDEZ PICHEL, Samuel, 2010. "Mitos e imaginarios colectivos". *Frame* 6: 265-284.

FLORENCIA PULIDO, Patricia del Carmen, 1991. *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano*. Jalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.

FRAZER, James George, 1969. *La rama dorada. Magia y religión*, México: FCE.

FRENK, Margit, 1994. *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, México: UNAM.

GARCI-GÓMEZ, Miguel, 1984. "Ascendencia y trascendencia de la corneja del Cid". *Iberomania* 20: 42-56.

GARRALÓN, Ana, Eduardo GALEANO, Virginia PATRONE, Fabrizio VANDEN BROECK, Javier SERRANO ALONSO y Leticia RUIFERNÁNDEZ, coord., 2005. *Cuentos y leyendas hispanoamericanos*. Madrid: Anaya.

GÓMEZ HERNÁNDEZ, Antonio, María Rosa PALAZÓN y Mario Humberto RUZ SOSA, ed., 1999. *Ja Slo'il Ja Kaltziltioni'. Palabras de nuestro corazón: Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal*. México: IEI-UNACH / UNAM.

ICHON, Alain, 1973. *La religión de los totonacos de la sierra*. México: Instituto Nacional Indigenista / SEP.

JUÁREZ SAN JUAN, Gloria Libertad, 2012. *Traigo versos de a montón… simbolismo, literalidad y autorreferencia: singular recreación lírica en el huapango.* Tesis de doctorado, México: UNAM.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1997. *El pensamiento salvaje*. México: FCE.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, ed., 1969. *Augurios y abusiones*. México: IIH, UNAM.

_____, 1990. "El invento y el descubrimiento en la concepción mítica del mundo". *México Indígena* 14: 24-26.

_____, 2003. *Los mitos del tlacuache*. México: IIH, UNAM.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, 2013. *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México: FCE.

MÉNDEZ, Julio, Antonio VÁZQUEZ VÁZQUEZ y Francisco VÁZQUEZ GÓMEZ, 1999. "Nuestro pan". En *Ja Slo'il Ja Kaltziltikoni'. Palabras de nuestro corazón. Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la*

narrativa tojolabal, ed. Antonio Gómez Hernández, María Rosa Palazón y Mario Humberto Ruz Sosa. México: IEI-UNACH / UNAM: 147-148.

MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan, comp., 2004. *Versos para más de 100 sones jarochos*. Jalapa: Comosuena.

NOVO, Salvador, 2005. *Las aves en la poesía castellana*. México: FCE.

OVIDIO, 2003. *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid: Cátedra.

PALAZÓN, María Rosa, 1999. "Rumores al viento, palabras de Nos-Otros". En *Ja Slo'il Ja Kaltziltikoni'. Palabras de nuestro corazón. Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal*, ed. Antonio Gómez Hernández, María Rosa Palazón y Mario Humberto Ruz Sosa. México: IEI-UNACH / UNAM, 71-116.

PEDROSA, José Manuel, 2000. *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*. Gipúzkoa: Sendoa.

_____, 2002*a*. *Bestiario: antropología y simbolismo animal*. Madrid: Medusa.

_____, 2002*b*. "El Cid donador (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)". En *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la muerte del Cid". Alcalá: Universidad de Alcalá, 295-323.

_____, 2003. "La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)". En *Los mitos, los héroes*. Urueña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 37-63.

_____, 2006. "La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte", en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, ed. Rafael Beltrán y Marta Haro. Valencia: Universidad de Valencia.

_____, 2007. "The Hero, the savage and the journey: Don Quijote/Sancho… and William/Rainouart, Tamino/Papageno, Robinson/Friday, Ismael/Queequeg, Asterix/Obelix". *South Atlantic Review* 72: 191-211.

_____, Xabier KALZAKORTA y Asier ASTIGARRAGA, 1999. *Gilgamesh, Prometeo, Ulises y San Martín. Mitología Vasca y mitología comparada*, Ataun: José Miguel de Barandiarán Fundazioa.

PITARCH, Pedro, 2000. "Conjeturas sobre la identidad de los santos tzeltales". *Journal de la Société des Américanistes* 86-1: 129-148.

RAMÍREZ CASTAÑEDA, Elisa, 2014. *Tradición oral indígena mexicana,* 4 vols. México: Pluralia.

Relatos huastecos. An t'ilabti tenek, 2007. México: Conaculta / Dirección General de Culturas Populares.

RECKERT, Stephen, 1994. *Más allá de las neblinas de noviembre: perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.

RULFO, Juan, 2006. *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Era.

SAHAGÚN, Fray Bernardino, 1938. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Pedro Robredo.

SÁNCHEZ FLORES, Abraham, comp., 2010. *Cuentos y leyendas tenek*. San Luis Potosí: UASLP.

SIMÉON, Rémi, 2004. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI.

TOLLINCHI, Esteban, 1998. *Las metamorfosis de Roma: espacios, figuras y símbolos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

THOMPSON, Stith, 1975. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances*, *Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Indiana: University Press.

VAN'T HOOFT, Anuschka, 2003. "Sirenas, serpientes y xilis. El agua en la tradición oral de los nahuas de la Huasteca". En *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, coord. Juan Manuel Pérez Zeballos y Jesús Ruvalcaba Mercado. México: CIESAS / El Colegio de San Luis, 145-211.

WILLIAMS GARCÍA, Roberto, 1972. *Mitos Tepehuas*. México: SEP.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

CONABIO. Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad, www.conabio.gob.mx [fecha de consulta: marzo de 2015].

El pájaro carpintero, cuento corto, en *Mitos mexicanos,* www.mitosmexicanos.com/cuentos-cortos/el-pajaro-carpintero.html [fecha de consulta: enero de 2015].

PEDROSA, José Manuel, 2015*a*. "Pueblo, tradición, costumbre, memoria". *Biblioteca virtual E-Excellence, Liceus*: http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=308&Pueblo,-tradici%F3n,-costumbre,-memoria [fecha de consulta: febrero de 2015].

_____, 2015*b*. "El cuento". *Biblioteca virtual E-Excellence, Liceus*: http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=469&el-cuento [fecha de consulta: febrero de 2015].

_____, 2015*c*. "El mito". *Biblioteca virtual E-Excellence, Liceus:* http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=541&el-mito

ENTREVISTAS

EDUARDO BUSTOS VALENZUELA, músico, investigador y compositor de son huasteco y biólogo, mayo de 2011.

CÉSAR HERNÁNDEZ AZUARA, músico e investigador del son huasteco, julio de 2012.

FONOGRAFÍA

20 Éxitos, Armonía Huasteca. México: América Récords, 2002.

Alma Huasteca, Trío Nueva Dinastía. México: Scorpio Récords, 2006.

Aprendiendo a huapanguear, Tres Corazones Huastecos. Victoria: Mar-Ben Récords, s.f.

Artist Chuchumbé, Chuchumbé, fonoteca particular del músico Ignacio Bastida Sandoval.

Cantándole a las huastecas, 20 éxitos - Orgullo Huasteco. Discos Celeste, CDT-337.

Con la música a otra parte. Migración e identidad en la lírica queretana. (2 vols.). Querétaro: FONCA / Conaculta, 2011.

Con Utrera yo aprendí, Los Utrera. México: Urtex Classics, 2004.

El gavilán, en "Lo esencial", de Eugenia León. México: Universal Music de México, 2002.

El gavilán, en "Sin Cruz", de Marcial Alejandro. México: Discos Espiral, 2004.

El pájaro carpintero, Jalapa: Comosuena, s.f., audio-cuento son jarocho, mini CD.

Estanzuela, fonoteca particular del músico Ignacio Bastida Sandoval.

Huapangos, Trío Imperial Xilitla y Trío Alma de Hidalgo. México: Discos y cintas De la Garza, 2009.

Huapangos tradicionales, Trío Xilitla. Cd. Valles: Revista Recorriendo la Huasteca, s.f.

La Negra Graciana. Sones jarochos con el Trío Silva. México: Corason, 1994.

Litorales, Armando Chacha. México: Pentagrama (audio casete), 1990.

Orquesta Jarocha, Grupo Mono Blanco. México: Casete, 2013.

Raíces del Sotavento, Son pa' los amigos: Patricio Hidalgo, Octavio Vega, Adriana Cao Romero, Laura Rebolloso, Ramón Gutiérrez, Tereso Vega, Los Utrera. México: s/d. (audio casete), 1994.

Río de Son, Armando Chacha. México: Pentagrama / Instituto Veracruzano de Cultura, 2003.

Sones de Veracruz. México: INAH, vol. 6, 1969.

Sones huastecos: 20 éxitos, Trío Tamazunchale. México: Discos JHG, s.f.

Sones indígenas de Sotavento, Son y Tangueo. México: Producciones Cimarrón, Programa General de Desarrollo del Sotavento / Conaculta, 2005.

Sones jarochos, Arcadio Hidalgo y Mono Blanco, México: Pentagrama, 1980.

Tierra de amores, Los 7 Mares. Querétaro: Instituto Queretano para la Cultura y las Artes / Museo Histórico de la Sierra Gorda, 2007.

Reseñas

Guie' sti' diidxazá. La flor de la palabra. Estudio introductorio y selección de Víctor de la Cruz. 2a ed. México: UNAM / CIESAS, 2013; 228 pp.

A la comunidad de Cherán K'eri
A Víctor de la Cruz in memoriam

El 9 de septiembre de 2015 murió el escritor binnizá Víctor de la Cruz, autor de esta antología de literatura zapoteca. Quienes lo trataron dicen que era duro, lapidario en sus juicios y extremadamente generoso. Poeta, traductor, historiador, editor, maestro, periodista cultural y luchador social, Víctor de la Cruz fue nombrado en 2011 miembro correspondiente en Oaxaca a la Academia Mexicana de la Lengua. En su discurso de ingreso, Víctor de la Cruz habló sobre el estado actual de las literaturas indígenas mexicanas y, en particular, sobre la literatura zapoteca, uno de los temas a los que dedicó buena parte de su trabajo desde distintos frentes. Resultado de este interés es también su obra más conocida: la antología bilingüe de literatura diidxazá[1] *Guie' sti' diidxazá. La flor de la palabra.*

[1] Diidxazá es el nombre con el que se conoce al zapoteco istmeño o de la planicie costera, y es, según el INALI, una de las 62 variantes —o lenguas— de aquello que tradicionalmente se ha dado en llamar, en términos muy generales, "zapoteco". La literatura a la que se refiere Víctor de la Cruz en esta antología se circunscribe entonces no a la literatura zapoteca en general sino a la literatura producida en lengua diidxazá, la cual es hablada por los binnizá de la región conocida como el Istmo de Tehuantepec. Esta zona está conformada por dos distritos: Juchitán (con 22 municipios) y Tehuantepec (con 19 municipios). Además del Istmo, se suelen diferenciar otras tres áreas geográfico-cultura-

Publicada por primera vez en 1983 por la editorial Premià, y en 1999 en la colección Nueva Biblioteca Mexicana de la UNAM, la obra vuelve a salir a luz en esta misma colección en 2013, en una edición corregida y aumentada. Si consideramos que su primera edición se remonta a los primeros años ochenta, momento en el que apenas empezaba a gestarse un movimiento de revaloración de las lenguas indígenas y de su producción escrita,[2] resulta evidente entonces la importancia y excepcionalidad de esta antología que da cuenta de un importante cuerpo de literatura producida hasta ese momento por un solo pueblo, los binnizá.[3] Posterior a esta, Miguel León Portilla publicaría, en los números 18 (1986), 19 (1989) y 20 (1990) de la revista *Estudios de Cultura*

---

les zapotecas: los Valles Centrales, la Sierra Norte y la Sierra Sur. El único escritor no binnizá incluido en esta antología es Javier Castellanos, escritor bene xon (Sierra Norte).

[2] El propio Víctor de la Cruz menciona en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (28 de agosto de 2012) a José Luis Martínez como el primero en hacer una distinción entre "literatura indígena" y "literatura indigenista" en su antología *Literatura indígena moderna* (2001 [1942]); sin embargo, las obras que Martínez incluye en su antología y que normalmente se citan como antecedentes de la literatura indígena contemporánea —particularmente *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa (1929) y *La tierra del faisán y del venado* de Antonio Mediz Bolio (1922)— no son, en estricto sentido, "literatura indígena" pues, según el propio José Luis Martínez, para que esta literatura sea considerada como tal debería estar escrita "en su propia lengua, con sus propios medios de expresión y que su meollo más substancial fuera el de las propias culturas de donde parten" (2001: 328). Aunque Henestrosa tenía como lenguas maternas el zapoteco y el huave, y Mediz Bolio dominaba el maya, ambas obras están escritas en español y, desde la perspectiva de José Luis Martínez, "su creación se realiza desde la cultura occidental que poseen sus autores y desde su personal perspectiva literaria del pensamiento indígena arcaico. Son, pues, recreaciones modernas de antigüedades indígenas realizadas por hombres que guardan aún un sentimiento y un acervo de tradiciones autóctonas, pero cuyos medios de expresión literaria son occidentales". Por otro lado, justo por esos años —principios de los ochenta—, el escritor Carlos Montemayor inicia, en Oaxaca, su labor de estudio, difusión e impulso de la literatura escrita en lenguas indígenas. Según Javier Castellanos (2013) Montemayor no fue bien recibido por los escritores oaxaqueños; sin embargo, las impresiones sobre sus encuentros quedaron plasmados en el libro *Encuentros en Oaxaca* (1995).

[3] Aunque Víctor de la Cruz refiere a algunos autores de finales del siglo XIX la antología comprende, fundamentalmente, autores que desarrollaron su actividad literaria a lo largo de finales de los años treinta del siglo pasado y hasta la actualidad.

Náhuatl, una antología de literatura náhuatl contemporánea de autores procedentes de distintas regiones del país. Así, al menos para el caso de estas dos lenguas, la aparición de sendas antologías significó, primero, el reconocimiento de la existencia de esta literatura y la vitalidad de las lenguas en las que se producían; y, segundo, el inicio de la crítica literaria en torno a ella.

Pero, ¿qué es lo que Víctor de la Cruz considera literatura binnizá contemporánea? La selección de textos que incluye en su antología constituye una declaración sobre el tema. Así, en la antología aparecen —en forma de apartados y en este orden—:

1) textos de tradición oral que siguen vivos o que sobreviven en la memoria de la gente. Es el caso de algunos ejemplos de *libana* ("sermones") matrimoniales, una serie de proverbios, un juego-canción infantil al que De la Cruz atribuye origen colonial y una cancioncita tradicional "de indudable origen prehispánico" (10) que reproduzco a continuación:

Puumpu, ca puumpu, ¡au!
ziaba nisa, ziaba guie,
ziaba nanda, ziaba yu.
Puumpu, ca puumpu, ¡au!
ma' cheguirá guidxilayú

("Ziaba nisaguié", 64).

Cántaro, los cántaros, ¡au!
caerá agua, caerán piedras
caerá frío, caerá tierra.
Cántaro, los cántaros, ¡au!
ya se va a acabar todo el pueblo
de la tierra

("El diluvio", 65).

2) poemas de autor escritos en zapoteco;

3) canciones de autores conocidos escritas desde principios del siglo XX para acompañar sones tradicionales (antes —dice Víctor de la Cruz— la música de los zapotecos era básicamente instrumental);

4) narrativa escrita en diidxazá, y

5) narrativa escrita en español por zapotecos y con temática binnizá. En estos dos últimos apartados se incluyen relatos tomados de la tradición oral cuya autoría se asigna a un recopilador o un recreador[4] y, formando el conjunto de la narrativa escrita en

[4] Llama la atención que, a diferencia de los libana, proverbios, cancioncitas, etcétera, a los textos narrativos sí se les atribuye una autoría. Suponemos que esto se debe a que,

diidxazá, un fragmento de la novela *Cantares de los vientos primerizos* del escritor Javier Castellanos (1994).

Enmarca los textos presentados en esta antología un estudio introductorio en el que Víctor de la Cruz, además de discutir algunos aspectos históricos y lingüísticos de los binnigula'sa' —antiguos zapotecos—, presenta una breve historia de la literatura diidxazá y, ligada a ésta, una disquisición sobre los géneros literarios binnizá antiguos y contemporáneos.

Respecto a esta cuestión, a partir del análisis filológico de algunas palabras del vocabulario de Juan de Córdova (siglo XVI) y de la pervivencia de ciertos géneros en la tradición oral, Víctor de la Cruz propone una clasificación de los géneros "desde una teoría literaria propia, a partir de lo que nos heredaron los binnigula'sa'; en donde podemos continuar los zapotecos contemporáneos para desarrollar una retórica propia actual" (27); su criterio de organización es funcional; así tenemos: 1) géneros sagrados, entre los que se incluyen relatos míticos, poemas y canciones (actualmente llamadas *riuunda'* o *liuunda'*); 2) géneros didácticos, entre los que se encuentran sermones (*libana*), proverbios (*diidxagola*) y narraciones, relatos o crónicas históricas (antiguamente llamadas *tichahuenilàchi*); 3) géneros de entretenimiento, entre los que se consignan el cuento (*diidxaguca'*), narraciones fantásticas o "mentiras" (*diidxa' xhiihui'*),[5] chistes (*coquiite diidxa'*) y, finalmente, la novela que Córdova registró con la palabra *tichacànitichaci*, *tichacoquíte*, aunque De la Cruz admite que desconoce a qué tipo de texto se estaría refiriendo el fraile.

---

aunque ambos tienen su origen en la tradición oral, los textos narrativos son menos fijos que los primeros y en su hechura opera un ejercicio de reconstrucción de la memoria. Esto, por lo demás, nos lleva a reflexionar sobre las cuestiones —ya discutidas por los críticos— del recopilador como creador, la textualización de la oralidad como proceso creativo, y los límites entre literatura y recopilación etnográfica.

[5] Sobre este género cabe decir que no sólo aparece en la tradición oral tsotsil, como reconoce Víctor de la Cruz (36), sino también en la tradición oral hispánica con el nombre de "charras". En la tradición oral p'urhepecha también tenemos ejemplos de este tipo de narraciones (véase Villar Morgan, 2004).

De estos géneros, los que sobreviven y que figuran en la antología son tres ejemplos de libana[6] —uno más que en la edición de 1999—, algunos *diidxagola*, algunos *diidxaguca'* (particularmente los ya famosos en varias tradiciones mexicanas del Conejo y el Coyote, en la pluma de Jeremías López Chiñas); dos narraciones entre la "mentira" y el chiste, tomadas de la voz de Andrés Henestrosa. Una "mentira" recreada por Víctor de la Cruz ("El que fue a aprender a mentir");[7] dos narraciones fantásticas recopiladas por Macario Matus ("El estornudo de don Lucio" y "Las sandías"), y otra de difícil clasificación, de Enedino Jiménez, "Historia de un anciano que reparte albahaca". Finalmente, entre las leyendas aparecen: dos textos de *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa ("La campana" y "La fundación de Juchitán"), uno de Gabriel López Chiñas ("El zopilote") y uno más de Gilberto Martínez y Víctor de la Cruz ("El zanate y san Isidro"). En general, estos relatos se pueden caracterizar por contener elementos provenientes de diversas tradiciones —historias bíblicas o santos católicos, por ejemplo— adaptados a circunstancias regionales; o bien, relatos locales en los que predomina "la viveza, la gracia sensual, el noble orgullo y la sonrisa de los zapotecas" (Martínez, 2001: 335).

Otros tres géneros incluidos en la antología, más personales y que parecen de acuñación más reciente —pues no contamos con registros antiguos—, son la poesía, las canciones y la novela.

La poesía, sin duda, es el género que cuenta con un mayor número de representantes dentro de la antología y —a diferencia de otros como la narrativa, que generalmente se nutre de la tradición oral local— el que presenta, además de una voz más per-

---

[6] Aunque De la Cruz sólo menciona tres libana y deja entrever lo difícil que le fue recopilarlos, un poco antes de que saliera a la luz esta edición el escritor y lingüista Víctor Cata publicó el libro *Libana* en el que recupera diez libana tradicionales, reconstruye cuatro más y agrega dos libana de rezos (Terán, 2012). El género parece que actualmente tiende a desaparecer (Cata, 2012).

[7] Los cuentos que giran en torno al personaje del Mentiroso no son exclusivos de la tradición oral zapoteca; al menos, yo también los he escuchado tanto en la Tierra Caliente como en la región purépecha de Michoacán.

sonal, una variedad temática más rica: hay poemas sobre el amor y el desamor, sobre Juchitán y sus habitantes, sobre la nostalgia y la muerte, sobre hechos y personajes históricos, sobre la lengua, la identidad y su pérdida, sobre la naturaleza, sobre la maternidad, etcétera. Esta sección es, además, la que se fue enriqueciendo con un mayor número de poetas en cada edición. Así, de la edición de 1983 a la de 1999 se incluyeron poemas de Víctor Terán, Feliciano Marín y Natalia Toledo; a los que se sumaron, en la edición de 2013, poemas de Irma Pineda. Es en algunos poemas de esta última y de poetas como Natalia Toledo donde se puede ver reflejada —a diferencia de las generaciones anteriores cuya poesía es de tono más costumbrista— una propuesta estética que poco a poco ha ido caracterizando la poesía en lenguas indígenas: por un lado, el uso de temas, motivos e imágenes de las culturas en las que se gestan y, por otro, la reelaboración de recursos poéticos que se han definido como *característicos* de la oralidad (repeticiones, enumeraciones, etc.) (Lepe Lira, 2010).[8] En el poema de Pineda "Qui zuuyu' naa gate" ("No me verás morir") (129-130), se pueden observar ambas características:

Qui zuuyu' naa gate'
  qui zanda gusiaandu' naa
Naa nga jñou'
bixhozel'u
diidxa' yooxho' bixhozegolalu'
guira' ni ma' bisiaa ca dxi ca lii
nisa ruuna ti guesa ma' stale dxi
  bibani
ti na' yaga ni jmá nabana'
  biniti lade bandaga
Qui zuuyu' naa gate'
ti naa nga
ti dxumisú
  ra caniibi ru' na'

No me verás morir
  no podrás olvidarme
Soy tu madre
tu padre
la vieja palabra de tu abuelo
la costumbre de los tiempos
la lágrima que brota de un anciano
  sauce
la más triste de las ramas entre
  perdida entre las hojas
No me verás morir
porque soy
un cesto de carrizo
  donde aún se mueven las tenazas

[8] Desgraciadamente, más allá del reconocimiento de algunas características generales de la poética de la oralidad, desconocemos mucho de esa poética en las lenguas particulares.

bixhoze bendabua'	del papá del camarón
benda ni gudó diuxi	el pescado que Dios comió
beenda' ni bichá ruaa ti lexu	la serpiente que devoró un conejo
lexu ni gudxite gueu'	el conejo que siempre se burló del coyote
gueu' ni gubi lidxi bizu	el coyote que tragó un panal de avispas
dxiña bizu ni rindani lu xidxe'	la miel que brota de mis senos
xquipilu' nga naa	tu ombligo soy
ne qui zuuyu' gate'	y no me verás morir […]

Dice Víctor de la Cruz que si bien la poesía fue el principal género que desarrollaron los primeros impulsores de la cultura binnizá fuera de su lugar de origen —en las ciudades de México o Oaxaca—, fue en las canciones en donde empezó, a finales del siglo XIX, una revaloración y renovación de la lengua zapoteca en el corazón de su territorio —y particularmente en Tehuantepec, antes que en Juchitán—. Entre los compositores cuyas obras ocupan un lugar en están antología están: Eustaquio Jiménez Girón, Carlos Iribarren Sierra, Juan Stubi (Juan Jiménez), Rey Baxa (Manuel Reyes Cabrera), Pedru Baxa (Pedro Cabrera) y Ché Dró (Cándido Zárate Regalado).[9]

Como ya mencionamos, del género de la novela aparecen en esta antología algunos fragmentos de *Cantares de los vientos primerizos* (1994), de Javier Castellanos, una de las obras más representativas de la literatura contemporánea en lenguas indígenas.

Al inicio de su antología Víctor de la Cruz recurre a un antiguo proverbio zapoteco para expresar la continuidad de la palabra en las propias palabras enunciadas: *Diidza'ribee diidxa'*, que De la Cruz traduce como "Las palabras generan palabras". Un proverbio que, para el caso de los binnizá, suena a destino: pocos pueblos indígenas en México han tenido tal continuidad y productividad en el cultivo de la palabra, como consta en la abundante

[9] Anterior a la *Flor de la palabra*, Víctor de la Cruz publicó una recopilación y estudio de canciones zapotecas en un libro titulado *Canciones zapotecas de Tehuantepec* (1980).

producción literaria a lo largo ya de ocho décadas.[10] Así, en cuanto a la literatura escrita se suelen reconocer hasta ahora cuatro generaciones de escritores binnizá (véase Pineda, 2012):

1) Los escritores postrevolucionarios reunidos en torno a la Sociedad Nueva de Estudiantes Juchitecos en la ciudad de México —fundada por Enrique Liekens y Jeremías López Chiñas— y uno de cuyos órganos de difusión fue la revista *Neza*. Miembros de esta generación fueron, además de sus fundadores, Andrés Henestrosa, Gabriel López Chiñas y Pancho Nácar.
2) Una segunda generación de escritores cuyo trabajo se desarrolla desde los años setenta —y que está inevitablemente unido a la lucha social de aquellos años—, conformada por los escritores Víctor de la Cruz, fundador y director de la revista *Guchachi' Reza* ("Iguana rajada") y Macario Matus, "el escritor más prolífico que ha dado el Istmo, con más de una treintena de libros publicados" (Pineda, 2012: 300).
3) Como resultado de los talleres literarios emprendidos en la Casa de Cultura de Juchitán —fundada por Francisco Toledo y Víctor de la Cruz, y bajo la dirección por diez años del escritor Macario Matus— surgirá, en los años ochenta, otra generación de escritores; de esta generación figuran en esta antología obras de Víctor Terán, Enedino Jiménez, Feliciano Marín, Natalia Toledo e Irma Pineda.

Actualmente, una nueva generación —aunque no incluida en la obra de Víctor de la Cruz— irrumpe en el panorama de la literatura binnizá; entre ellos Pineda (2012: 302) menciona a Víctor Cata, Luis Amador, Gerardo Valdivieso y Gubidxa Guerrero.

---

[10] Si bien para la literatura náhuatl y maya se puede trazar una continuidad de siglos (Lienhard, 1990), el caso de los binnizá es particularmente sobresaliente pues, aun sin contar con los antecedentes de estas otras dos literaturas, ha producido actualmente una de las más ricas literaturas en lenguas indígenas.

Pero, ¿a qué se debe la excepcionalidad de los binnizá en el panorama de la literatura de los pueblos originarios de México? Se puede aducir que a su ubicación geopolítica, a su poder económico en la región, a su conformación urbana antes que rural —caso excepcional entre los pueblos indígenas del país—, a su cosmopolitismo derivado de la afluencia de inmigrantes extranjeros a la región gracias al ferrocarril transístmico —inmigrantes que terminaron por adaptarse a la cultura regional—, a la presencia de intelectuales y artistas mexicanos y extranjeros que construyeron en la región de Istmo uno de los más grandes imaginarios sobre la etnicidad, a la posibilidad de sus creadores de formarse en las ciudades; sin embargo, por encima de todo, lo que prevalece es la existencia de un pueblo con un férreo arraigo a las raíces culturales,[11] y esto es particularmente cierto en el caso de Juchitán: en el campo de las letras, por ejemplo, 16 de los 20 autores incluidos en la antología son juchitecos. Ya sea desde la ciudad de México o en su propio territorio, los juchitecos se organizan, forman asociaciones, fundan revistas, crean casas de cultura en donde estudian, discuten, crean y recrean su cultura. Respecto al particular espíritu del pueblo juchiteco, Carlos Monsiváis dice:

> Ignoro en qué consiste exactamente la radicalidad de la experiencia juchiteca, pero la supongo vinculada a los componentes duros y amargos de lo que, desde fuera, advertimos como chovinismo o localismo a ultranza. Juchitán ha luchado contra todos, se ha visto sojuzgada y aplastada, ha contemplado el sacrificio de sus líderes, el saqueo de sus recursos naturales, la traición de algunos de sus hijos, los amagos corrosivos de una homogeneización que los afecta pero no los incluye. Y su anhelo de persistencia, con mucho de acto heroico y mucho de conducta inevitable, se presenta sólo como tradicionalismo, siendo también otras cosas:

[11] Para un recuento de la historia y la cultura de los zapotecos del Istmo, véase Acosta Márquez (2007). Desgraciadamente, a pesar de la voluntad de algunos binnizá, la lengua diidxazá está cayendo en desuso: "a la fecha, Juchitán tiene alrededor de 93 000 habitantes de los cuales menos del 50% hablan el zapoteco (INEGI, 2010)" (Cata, 2012).

autodefensa, aspiración agrícola, utopía campesina, amor a una lengua y sus contornos literarios y artísticos (1983: 46-45).

Particularmente relevante para el impulso de la lengua y la cultura binnizá de Juchitán fue la conformación, en los años setenta, de la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo (COCEI), que, como respuesta al fracaso de los proyectos modernizadores, el despojo de tierras y el abuso del partido en el poder, conformó un movimiento político guiado "por tres principios fundamentales: la lucha por la tierra, la autonomía política y la reivindicación étnica"; pero, además, "los coceístas hicieron de la cultura e identidad zapotecas [incluida la lengua] una prioridad de su proyecto político" (Acosta Márquez, 2007: 50-51). Entre ellos, personalidades como Francisco Toledo, Macario Matus y Víctor de la Cruz intentaron "con rigor reconstruir el legado histórico y cultural de Juchitán. Ellos, al coincidir con el deseo de rescatar la dignidad política, vigorizan la doble ampliación de perspectivas" (Monsiváis, 1983: 7).

De aquellos años queda, pues, esta antología: testimonio del compromiso de uno de sus protagonistas, ejercicio de recuperación de la memoria, anhelo de persistencia y libro fundamental para entender la historia de la literatura en lenguas indígenas en México.

Sue Meneses Eternod
ENES, UNAM Morelia

Bibliografía citada

Acosta Márquez, Eliana, 2007. *Zapotecos del Istmo de Tehuantepec*. México: CDI. (Pueblos Indígenas del México Contemporáneo). En línea: http://www.cdi.gob.mx/boletines/zapotecos_istmo_tehuantepec.pdf

Castellanos, Javier, 2013. "Los críticos de la literatura indígena". *Ojarasca,* suplemento mensual del diario *La Jornada*, número 190 (febrero). En línea: http://www.jornada.unam.mx/2013/02/09/oja-criticos.html

CATA, Víctor, 2012. "Libana. Zapotec ceremonial speech". Presentación en el seminario Endangered Languges and Indigenous Knowledge. Recovering Voices. Washington, D. C., 8 noviembre 2012. En línea: http://recoveringvoices.si.edu/pdf/VC%20Pres%20%20-%20Victor%20Cata%20y%20Emiliano%20Cruz%20Santiago%20Poster.pdf

DE LA CRUZ, Víctor, 2012. "Las literaturas indígenas mexicanas". Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Leído el 28 de agosto de 2012. En línea: http://www.academia.org.mx/Victor-de-la-Cruz-Perez

LEPE LIRA, Luz María, 2010. *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

MARTÍNEZ, José Luis, 2001 [1942]. "Literatura indígena moderna". En *Literatura mexicana del siglo XX, 1910-1949*. México: CONACULTA, 325-335.

MONSIVÁIS, Carlos, 1983. "Crónica de Juchitán". *Cuadernos Políticos* 37 (julio-septiembre): 46-55. En línea: http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.37/CP37.5CarlosMonsivais.pdf

PINEDA SANTIAGO, Irma, 2015 [2012]. "La literatura de los Binnizá. Zapotecas del Istmo". En *De la oralidad a la palabra escrita. Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el sur de México*, coord. Floriberto González González, Humberto Santos Bautista *et al.*, Chilpancingo: El Colegio de Guerrero y Editora Laguna, 293-310. En línea: http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3098/15.pdf

LIENHARD, Martín, 1990. *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1942-1988)*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

TERÁN, Víctor, 2012. "El libro *Libana* de Víctor Cata". *Quadratin* (Oaxaca, 26 de julio). En línea: https://oaxaca.quadratin.com.mx/Victor-Teran-El-libro-%C2%93Libana%C2%94-de-Victor-Cata/

VILLAR MORGAN, Karla, 2000. "Ch'anantirakwa: un caso de la tradición oral purépecha". Tesis de licenciatura. México: ENAH.

Gloria Vergara, Isabel Contreras y Herón Pérez Martínez (coord.). *Identidades de la tradición oral en México*. Guadalajara / Colima: Ave Editorial / Universidad de Colima, 2012; 168 pp.

Un pueblo forma su identidad por medio de una conjunción aceptada y compartida de percepciones sobre el mundo. Sin embargo, mantenerla y transmitirla satisfactoriamente a las próximas generaciones requiere de un medio accesible y conocido por todos sus miembros, y esto es posible gracias a otro elemento característico y común entre los pobladores de la localidad quienes también se sienten identificados con él: su lengua.

La oralidad, pues, se convierte en un transmisor de conocimiento, creencias, pensamientos y sentimientos que encuentran en sus emisores distintas formas de ser expresados: por medio de un relato sencillo contado a una o más personas sin grandes elaboraciones retóricas o por un conjunto de representaciones que se acercan a lo teatral y que encuentran así una manera de transmitir significados; a través de una pequeña oración con alto contenido sapiencial y didáctico que crece y se configura, junto con otras, en un conjunto de frases hilvanadas con ritmo, rima y otras licencias poéticas acompañado, a veces, de instrumentos musicales. Y en cada una de estas expresiones encontramos incluso versiones de una misma historia, de un conocimiento popular transmitido durante generaciones, de un sentimiento que se ha cantado de mil maneras y todas, aun siendo iguales en sustancia, se muestran ante nosotros con rostros distintos y máscaras únicas: identidades que se conjuntan para crear el gran rostro con el que un pueblo se revela ante el mundo como un ente vivo e irrepetible.

Y es el rostro del pueblo mexicano el que la Red Mexicana de Estudios de Oralidad busca ayudarnos a comprender a través de *Identidades de la tradición oral en México*, el primer producto impreso que difunde los acercamientos multidisciplinarios de doce especialistas en el tema, cuyos textos se desarrollan alrededor de cuatro ejes: la necesidad del estudio de la tradición oral; la importancia de la oralidad como modo de transmisión de la memoria

colectiva y como mecanismo de preservación de la identidad de un pueblo; la función de estas construcciones identitarias en el fomento y en el mantenimiento de los roles sociales establecidos en una comunidad; y la tradición oral vista como una herramienta inculcadora de dogmas que los grupos humanos han preservado y reconfigurado durante generaciones. A continuación, dedicaré unas cuantas líneas sobre cada uno de los artículos de este libro.

En el primer texto, "Tradiciones de la narrativa oral en México", Herón Pérez Martínez da una explicación sucinta sobre la función de la oralidad en la transmisión de los saberes entre los miembros de una comunidad, principalmente en aquellas que no cuentan con una lengua escrita que preserve su conocimiento adquirido durante generaciones. Por medio de esta explicación, el autor se encarga de introducir conceptos básicos alrededor de los cuales se desarrollarán los artículos subsecuentes; habla sobre los que, a su consideración, fueron los primeros estudios sobre la relación entre el folclor y la oralidad en México y, para que el lector entienda cómo es que la transmisión de saberes opera por medio de construcciones con formas literarias, explica un par de ejemplos: los mitos —vistos como constructores de dogmas que responden a las preguntas más inquietantes para los seres humanos, que rigen su vida y la encauzan por una vía pacífica y considerada correcta— y las canciones, intrínsecamente relacionados con los poemas, pues ambos nacen y se extienden por medio de la voz de los trovadores que los entonan en los diversos rincones del mundo.

Posteriormente, en "Identidad e inconsciente colectivo en la tradición oral", Juan Merlos se encarga de hablar sobre la función de los relatos en la conformación de un pueblo: cómo es que una historia es adoptada para seguir educando a las generaciones posteriores, cómo es que estas mismas construcciones narrativas tienden a introducir valores y a inculcarlos entre quienes forman parte de la población que las acoge y que las conoce, o cómo es que son aceptadas como explicaciones incuestionables que se transforman luego en un sistema de creencias sólido. Estos discursos, además de sentar las bases de una identidad que puede distinguir y hasta separar a una comunidad de otras, también

tienen la capacidad de traspasar fronteras para ser apropiados y transmitidos en otros sitios. Los relatos transculturales, vistos por Merlos desde la perspectiva junguiana, forman parte de la tradición oral en México desde el encuentro entre conquistadores e indígenas, en donde la cristianización fungió un papel muy importante en la actualización de algunas costumbres prehispánicas, en la desaparición de otras y en la adopción de varias más que aún forman parte de nuestra cultura.

Luego de exponer algunos conceptos básicos sobre la tradición oral y su forma de operación en la memoria colectiva, un par de textos más analizan las canciones populares para demostrar cómo influyen en el inconsciente colectivo. El primero, de Isabel Contreras, toma como objeto de estudio las letras de *Chava* Flores para demostrar que la experiencia de quien las escucha es un factor indispensable para entenderlas: el conocimiento de los temas tratados permite que los individuos de una comunidad reconozcan creencias, situaciones u objetos y decidan aceptar o rechazar las anécdotas explicadas por el compositor, y esto da pie a una postura que implica aceptar o descartar lo contado, lo cual abre paso a una actualización y a un enriquecimiento de referentes a través de la evocación de sucesos previos vividos en las circunstancias aludidas. El segundo, de Paloma Jiménez, considera las canciones populares como elementos literarios que narran historias y acontecimientos que presencian, afectan o viven las personas, y que cuentan con los rasgos de los cuentos populares por donde son transmitidos usos y costumbres de padres a hijos.

Pero la tradición oral no sólo se encarga de preservar la memoria de una comunidad, de transmitir sus conocimientos o de respaldar un sistema de creencias; también puede fomentar un conjunto de valores al que los integrantes de un pueblo deben apegarse, y esto se ve demostrado en tres artículos más que toman como principio la percepción de la mujer en la cultura mexicana a través de sus géneros musicales. En "Las *indias* en la lírica mestiza michoacana", Raúl González analiza las canciones pertenecientes al género de la *india*, en donde se resaltan las características físicas y el carácter estereotipados de las mujeres de la región. Por otra

parte, en el estudio intitulado "La mujer representada en el corrido mexicano", las autoras demuestran que las mujeres son tratadas en dichas canciones como sombras del hombre, como transgresoras que ocupan un rol violento o que desprecian a los varones y que, por ello, terminan mal en la mayoría de los casos. Por último, en "Las imágenes de la mujer en el bolero", Evangelina Tapia hace un recorrido temático por los distintos tipos de bolero para explicar que, en este género, las mujeres pueden ser vistas como buenas o malas de acuerdo con sus valores y con su aceptación o rechazo a los esfuerzos de los hombres por conquistarlas.

Finalmente, el libro incluye tres artículos más que se enfocan en tradiciones que han cambiado con el paso del tiempo y que se han actualizado para seguir transmitiéndose. Estos últimos textos demuestran que las tradiciones, además de preservar el conocimiento y los dogmas antiguos, se enriquecen y se adaptan a las necesidades que tienen las comunidades en nuestra época para adquirir nuevos significados, nuevas prácticas y perspectivas, nuevos mecanismos para ser evocadas y, por lo tanto, nuevas alternativas para seguir vigentes.

Primero, "El jardín de los Mártires de Toluca: hacia una refiguración de la tradición oral", trata sobre la necesidad de incluir entre los estudios de las tradiciones orales aquellos que surgen o que se preservan en sociedades de oralidad secundaria; esto es, grupos que cuentan con soportes escritos para transmitir sus saberes. En el texto, Flor Moreno presenta el caso de la Plaza de los Mártires de Toluca, un lugar público cuya importancia histórica está asentada en los libros; mas su significado dentro de la localidad no se limita a los sucesos que se narran en los documentos oficiales; también se nutre de las imágenes, de los recuerdos, de las experiencias personales, de los acontecimientos ocurridos en ese lugar y que forman parte de las narraciones de sus testigos, quienes por medio de sus anécdotas logran constituir una historia más, un complemento quizá no oficializado, pero sí fundamental para comprender que la memoria colectiva se forma de fragmentos, de perspectivas, de hechos que se constatan por medio del recuerdo, y que se ven actualizados a través de las

comparaciones entre un pasado que se conoció y un presente que se aprecia con nostalgia simbólica y que se transmite para que su valor sea conservado.

Pero no sólo se trata de narrar con la palabra. Hay casos —como el del ritual de la Virgen de los Dolores que expone Gerardo Gómez-Farías— que adquieren significado a través de un conjunto de actos que se reafirman cada vez que se presentan ante la comunidad, que maravillan por su complejidad y que encuentran nuevos significados cuando son experimentados e interpretados. Y es que la historia de la literatura nos ha demostrado que existen discursos que se valen del cuerpo y del escenario para complementarse o para transmitir emociones, pues también se ha insistido en muchas ocasiones que el verbo no basta, que la representación se vuelve simbólica y que dice lo que la palabra calla. Entonces el ritual se convierte en un mecanismo por medio de cual el ser humano comprende y recuerda, en una narrativa compleja entendida a través de su representación que se impregna del presente y que se adapta para transmitir nuevos sentidos para asegurar su supervivencia dentro de la comunidad que lo practica. El relevo anual de la mayordomía, de acuerdo con el texto de Gómez-Farías, se configura como una fiesta, como una suma de sensaciones que se acumulan en la tradición del pueblo en donde surge y que se convierte, pues, en parte de su identidad cultural y en un privilegio para sus habitantes.

Otra forma de actualizar la tradición consiste en analizarla y localizar sus referentes en un contexto específico y actual para interpretarla, y esto es lo que ocurre, de acuerdo con Marcos Núñez, con los mitos mayas del fin del mundo: los habitantes del municipio chiapaneco Felipe Carrillo Puerto que conocen estas narraciones encuentran en ellas elementos que, al compararlos con su situación social vigente, demuestran su veracidad. Esto, a su vez, provoca que los creyentes de la palabra del *Testamento* —como le llaman al libro en donde están escritas las bases de su religión, que menciona las señales del fin del mundo y que, además, es una muestra del contacto entre las creencias prehispánicas y las colonizadoras— señalen a quienes no siguen sus preceptos

como transgresores de las normas de Dios y los acusen de atentar contra la naturaleza que los ha protegido desde el origen de los tiempos. De esta manera, los testimonios sobre la recepción de las profecías mayas se pueden apreciar como ejercicios de interpretación que se ven respaldados por la percepción de los acontecimientos históricos y de los cambios que se viven en el contexto inmediato, y estas narraciones hablan mucho de las preocupaciones de las sociedades que comparten una ideología.

Como el lector puede notar en las líneas destacadas de este libro, acercarse al conocimiento de los pueblos implica tener contacto con nuevos referentes e ideas que se muestran ante nosotros como elementos que se han resguardado por años —si no por siglos— dentro de los distintos círculos que constituyen a la sociedad mexicana. A través de la apreciación de las tradiciones —tanto las que practicamos y conservamos como las que pertenecen a otras comunidades— podemos reflexionar también sobre las sociedades del mundo que se muestran ante nosotros como territorios desconocidos, como grupos a los que no pertenecemos y que, por ello, son capaces de asombrarnos. Por medio de ellas, además, nos vemos en la necesidad de repensarnos, de reflexionar en nuestras similitudes y diferencias, de reconfigurar nuestra percepción de su entorno y del nuestro desde todos los ejes temporales, espaciales y cognitivos que conocemos de antemano.

El estudio de la tradición oral, además de mostrarnos cómo operan los recursos literarios en las diversas expresiones populares, nos otorga herramientas para seguir reflexionando sobre nuestro papel dentro de un contexto social, sobre el origen de nuestra ideología y sobre su vigencia. Las literaturas populares, debido a su transmisión constante y a su actualización de significados a través del tiempo, se han convertido en un rasgo compartido entre quienes nacen, crecen y viven en el lugar que las ha creado o adoptado. La Red Mexicana de Estudios de Oralidad nos invita, por medio de estas líneas, a acercarnos a ellas con mirada crítica, en busca de nuevas aproximaciones al siempre intrigante tema de la identidad.

CINTHYA LÓPEZ SALMORÁN

Diana Magaloni Kerpel. *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. Hong Kong: UNAM / Getty Research Institute, 2014; 68 pp.

Pensar que la imagen ilustra es asumir que lo pictórico carece de lenguaje y que su presencia al interior de un texto es puramente didáctica o complementaria. Desde la institucionalización de la escritura y, más aún, después de la invención de la imprenta, el prestigio de la letra escrita o impresa no ha conocido parangón. Todo el que quiera tener voz en Occidente debe comunicar sus ideas por escrito: sucedió en la antigüedad, continúa en el presente. El ámbito de la investigación no es la excepción: toda fuente que se pretenda perdurable debe pasar por el tamiz de lo escrito. Este hecho ha dejado al margen los estudios que ponderan el poder de las imágenes al interior de un documento. De allá la pertinencia de Cuauhtémoc Medina al decir, en el prólogo a la investigación emprendida por Diana Magaloni Kerpel en torno a las imágenes del *Códice florentino*, que "la autoridad que tiene para la historia de Occidente el documento escrito ha afectado en particular a los increíblemente ricos y creativos manuscritos pintados del siglo XVI en la Nueva España" (IX).

El *Códice florentino* fue un documento completamente innovador para su tiempo y, aún hoy, se trata de una *rara avis*. No hay muchos ejemplos de un trabajo tan heterogéneo y a la vez tan integrado como éste: un documento trilingüe —castellano, latín y náhuatl— en el que una lengua indígena es puesta en escritura alfabética; un documento que le da un lugar central a las pinturas que mezclan técnicas traídas de Occidente y otras que ya se utilizaban en América en la elaboración de códices, pero que además "establecen su propio programa simbólico e iconográfico" (IX); un documento cuyos principales autores, descontando a su director, Bernardino de Sahagún, fueron indígenas que —intencionalmente o no— dejaron no sólo el relato *en voz*, sino también indelebles marcas de la intervención de imágenes plenas de cosmovisión. Y es eso justamente lo que el trabajo de Magaloni Kerpel pretende hacer notar: que las imágenes del códice tienen algo

que contar; que en ellas se cifra una historia que corre paralela a la del manuscrito; que, si bien ambas se encuentran y se corresponden, también se modifican y critican. Todo esto desde un enfoque verdaderamente interdisciplinario que no teme rebasar las fronteras de la especialización. Magaloni Kerpel trabaja de cerca con científicos, antropólogos e historiadores con el fin de restituir la "complejidad de la tarea de los pintores indígenas, llevada a cabo mientras batallan por evitar el exterminio de la civilización por los europeos y por crear un fecundo camino para su propia tradición artística, epistemológica e histórica" (X).

Al prólogo de Cuauhtémoc Medina y a dos breves presentaciones —más institucionales— de las autoridades del Getty Institute y de la UNAM, los sigue el estudio propiamente, el cual, pese a su brevedad, es rico en hipótesis y contenidos además de presentarse de manera amable para el lector, con una escritura clara y una edición impecable (desde la tipografía de los textos hasta la calidad y disposición de las imágenes). Magaloni Kerpel divide su libro en dos partes: en la primera sitúa en contexto el *Códice florentino* y sus imágenes, además de poner sobre la mesa un par de preguntas, mientras que en la segunda desarrolla sus hipótesis y argumenta, naturalmente, en favor de ellas.

Los colores del Nuevo Mundo comienza con una descripción del material de trabajo —"La *Historia general de las cosas de Nueva España*, conocida también como el *Códice florentino* (ca. 1575-1577) es una obra enciclopédica en 12 volúmenes" (1)— y cuenta la historia del manuscrito, haciendo hincapié en los pintores que intervinieron en su elaboración y arrojando desde ahí las primeras luces de su investigación. Por ejemplo, sugiere que, más allá de los pocos nombres de colaboradores que menciona Sahagún en el prólogo al Libro 2, en el *Códice florentino* intervinieron muchos más: "Tal como se expone en este libro, participaron al menos 22 pintores nativos en la creación del *Códice florentino*. Eran expertos en la antigua tradición de consignar el conocimiento mediante pinturas —en náhuatl se les llamaba *tlacuilolli*—, a la vez que conocían bien la iconografía del Renacimiento europeo" (2).

Magaloni Kerpel —cuyo libro resulta interesante a especialistas y al público aficionado al tema— plantea, al final de uno de los primeros apartados de la primera parte, algunas de las preguntas que conducirán las investigaciones del libro: "¿Son las pinturas del *Códice florentino* simples ilustraciones del texto? ¿Están realizadas solamente para embellecer los manuscritos? ¿Por qué cambia el tono de los colores empleados y los pigmentos usados en cada libro? ¿Son estas pinturas, a pesar de su estilo europeizaste, alejado del estilo convencional indígena, tan significativas como lo eran las imágenes-texto de los antiguos códices mexicanos?" (9). Al respecto, ella responde con un ejemplo que pone de manifiesto que las imágenes al interior del manuscrito no siempre se relacionan con la columna de texto en castellano y que, en cambio, al menos en el caso que ella presenta —la pintura del dios Paynal— sí entablan un contacto directo con lo escrito en náhuatl, creando un diálogo al interior del documento que escapa por completo a las pretensiones de Sahagún y de los lectores occidentales. De acuerdo con la autora, esto pasa debido a que las imágenes tienen un punto de vista propio y no son meras representaciones o ilustraciones. Algo muy comprensible entre los pintores y escritores nahuas y que, en cambio, rehuía por completo a los lectores de Occidente. "La operación simbólica y cognitiva del texto náhuatl y de la imagen pintada es la de hacer 'aparecer' al *ixiptlah* de Paynal y no la de ilustrar o adornar un segmento de la información acerca de los dioses antiguos. Es decir, para los nahuas, el acto de pintar y la pintura misma tienen un estatuto diferente del que nosotros hoy conocemos" (12-13). Y para fortalecer esta hipótesis Magaloni Kernel echa mano, primero, de Alfredo López Austin y, más adelante, del trabajo etnográfico de Eduardo Viveiros de Castro. Tomando al primero es que define la palabra *ixiptlah* diciendo que "es un concepto complejo [que se utiliza] para referir tanto a objetos como a personas que pueden ser los representantes o sustitutos de alguien, incluso de un dios", una "envoltura" (12), afirma más adelante. Y con ese antecedente y respaldada por el trabajo de Viveiros de Castro aventura que

> en las ontologías amerindias "todo ser al que se le atribuye un punto de vista, será sujeto"; es decir, explica [Viveiros de Castro], "será sujeto quien se encuentre activado o 'accionado' por el punto de vista". Además Viveiros de Castro señala que, como todo en la naturaleza comparte un espíritu que hace que todo esté animado, la diferencia entre seres se expresa y define por medio del cuerpo y los atavíos. Es decir, el concepto de "envoltura" es tan esencial como el de "punto de vista", ya que es la forma exterior lo que lo define a un sujeto: "No se trata tanto de que el cuerpo sea una especie de ropa, como de que una ropa sea un tipo de cuerpo". Desde esta perspectiva, algunas pinturas podrían entenderse como *ixiptlah*: una envoltura que tiene una forma determinada, iluminada con colores, una algo que posee ojos y por ello un punto de vista; estas pinturas serían sujetos activados y no objetos, como las concebimos en Occidente (13).

Es a partir de esta lectura de las imágenes como organismos independientes y con puntos de vista que Magaloni Kerpel teje fino y comienza a formular sus hipótesis más arriesgadas o —en términos de Cuauhtémoc Medina— más audaces sobre el *Códice florentino*. La primera de ellas sería la de la identificación y osadía de los autores que, partiendo de un texto clásico —presumiblemente la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo, el cual se encontraba en la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco— crean, en el libro II del *Códice florentino*, un verdadero "Tratado nahua sobre pintura" con características muy particulares del "Nuevo Mundo". No sólo, por supuesto, por su clasificación y descripción de los orígenes de los colores, técnicas y procesos, sino porque en las imágenes que aparecen en este apartado los rostros de los elaboradores no son cualquier rostro, son el rostro —propone Magaloni Kerpel— de los artistas y elaboradores originales:

> Si se observa detenidamente, notamos que los pintores y sus ayudantes son individuos: cada uno tiene un rostro, una forma de acomodar su cabello y un vestuario particulares. Existen veinte pinturas mostrando la manufactura de algún color en el "Tratado sobre pintura"; en todas ellas observamos que las representaciones

> de pintores son retratos. Es posible pensar que, siguiendo a Plinio el Viejo, los autores del "Tratado nahua sobre pintura" proporcionaron mediante sus retratos la lista de los grandes *toltecaye* que realizaron el *Códice florentino* […]. Mi opinión es que los artistas se muestran ante el lector de la misma forma en que Plinio presentó a los seguidores de Apeles: ellos son los *toltecaye* de la Nueva España, herederos de la gran tradición del *in tlilli in tlapalli* (25).

Este ejercicio no sólo sería una muestra de ingenio, sino de una resistencia a lo europeo o, en todo caso, una asimilación multicultural que si bien bebe de las técnicas de Occidente también grita la permanencia de sus modos personales de representar. A esta propuesta le sigue una lista de los pintores que intervinieron en la elaboración del códice. Para esto, Magaloni Kerpel hace un análisis de los trazos, los recursos gráficos y las narrativas utilizadas en cada una de las imágenes del códice. Su investigación arroja que fueron 22 pintores, pero de los cuales uno fue maestro principal que se desplaza con comodidad entre las dos tradiciones de pintura —la Occidental y la prehispánica— y otros tres fueron autores, cuya "complejidad narrativa" y "ejecución" se diferencian de las del resto.

Magaloni Kerpel pone especial énfasis en el pintor que ella denomina "Maestro de ambas tradiciones", pues es a partir de su osadía y su trabajo con ambas tradiciones de la pintura que llega a proponer imágenes completamente innovadoras y que aún hoy permanecen vigentes en su uso. Y no sólo eso, sino que en su trabajo se cifra también un mensaje mediante el cual se parece cuestionar el presente y poner en consideración y retrospectiva el pasado. Por ejemplo, sobre una extraña imagen de Quetzalcóatl que parece ser una ventana al tiempo mítico, Magaloni Kerpel se pregunta y reflexiona: "¿A quién va dirigida esta pintura? […] ¿Quién era capaz de entender las sutilezas de esta imagen como representante de tiempos contrastantes y presencia de historias prefiguradas? La complejidad de la tradición *in tlilli in tlapalli* como método de registrar la historia con imágenes apenas comienza a revelarse" (34).

Lo que sigue en el libro es una genial hipótesis de la utilización del color en el *Códice florentino*, lenguaje mediante el cual parece también cifrarse un mensaje escondido. En este trabajo no sólo llama la atención el extremo rigor —se llevó a cabo un estudio analítico por parte de químicos especialistas de la Universidad de Florencia—, sino los resultados. Al respecto, Magaloni Kerpel adelanta que:

> Tal vez una de las características más importantes de la investigación sobre el color sea que encontramos que en las pinturas se utilizaron tintes orgánicos hechos de plantas y pigmentos que tienen el mismo color. Es decir, los colorantes no se usaron para obtener con ellos colores diferentes a los que se pueden obtener con minerales. Así, parece que su empleo en las imágenes no está directamente relacionado con el tono, sino con su materialidad y proveniencia; esto implica que los colores, según su materia prima y su estado en la naturaleza, tienen un significado específico (35).

Los resultados de estos estudios se despliegan a lo largo de las páginas del libro, hasta su final, llegando a conclusiones políticas y culturales sumamente interesantes y las que elogia con mucho entusiasmo Cuauhtémoc Medina en su prólogo. Una de ellas, a partir de mirar la manera en que fueron pintados algunos dioses, es que "en el siglo XVI ya no podían seguir reverenciándolos como se hacían en el pasado, de modo que no los pintaron con sus colores originales […], y de esta manera pintaron seres inofensivos" (47). Otra, que termina de redondear el libro es que, "a pesar de que la muerte había descendido su velo oscuro y pesado sobre los nahuas por medio de la epidemia que terminó con cerca de dos terceras partes de la población indígena del centro de México en 1576, los aristas del *Códice florentino* se aferraron a su milenaria tradición *toltecaye*" (52). No con un fin personalista, sino interesado en una comunidad y un futuro:

> Con su arte repintaron el mundo e hicieron aparecer la Nueva Tierra y el Nuevo Tiempo con toda la fuerza que su arte les permitía. Los *toltecaye* de ambas tradiciones crearon un nuevo estilo

> pictórico que, desde su propia tradición indígena, aprovechaba las destrezas y hábitos visuales de sus contemporáneos, los artistas del Renacimiento, y con ello establecieron un lugar para su tradición artística en su propio presente (52).

Las imágenes guardan dentro de sí la potencia del relato y la energía de la resistencia de lo que no quiere ser borrado. Una narrativa construida en las orillas que, sin embargo, buscaba incidir en ese nuevo presente que ellos, los artistas nahuas, ya visualizaban que venía. Sus trazos no son la reproducción de los modos europeos, pero tampoco una fiel aplicación de su tradición. Es algo más, es una innovación con un mensaje en varios niveles, de los cuales uno de ellos parece advertir que *algo se aproxima*.

Isaac Magaña Cantón
UNAM

Miguel Sabido. *Teatro sagrado: los "coloquios" de México.* 2da. edición. México: Siglo XXI, 2016; 505 pp.

En 2013 la asociación Teatro de México celebró cincuenta años de labor en el rescate, investigación y montaje del teatro popular mexicano. Uno de sus fundadores, Miguel Sabido, es dramaturgo, productor, teórico y una verdadera institución en el área. En este libro se une a la larga discusión sobre la existencia y naturaleza de un teatro prehispánico, cuestión que también ha sido tratada por especialistas como el padre Ángel María Garibay, Miguel León Portilla, Patrick Johansson o María Sten. Para Jaime Labastida, autor del prólogo, es claro que las danzas, cantares, himnos y demás rituales descritos por los primeros evangelizadores no son representaciones teatrales en el sentido occidental del término. Sabido, no obstante, se pregunta: ¿Es necesaria la discusión acerca de si existió o no un teatro anterior a la conquista? Desde

su mirada de hombre de teatro, es claro que hay elementos de las representaciones occidentales en las ceremonias prehispánicas: personajes que podían ser interpretados y reinterpretados por diversos actores, historias paradigmáticas, música, coreografías, efectos especiales, concurso de directores escénicos, escuelas de teatro, ensayos, etcétera. Y va más allá cuando afirma que el sistema representacional mesoamericano superaba al europeo del siglo XVI, pues añadía otros elementos como la participación del propio público, la multiplicidad de los escenarios, la elaboración y consumo —dentro de la escena— de comida especial para cada representación y, sobre todo, por la dimensión sagrada que subyacía en las celebraciones. Éstas, asevera, no son simplemente "actividades parateatrales", como tantas veces han sido calificadas, sino teatro cabal y, más que eso, teatro sagrado.

Este es un libro escrito en primera persona. De hecho, Miguel Sabido inicia con una declaración de identidad: "Soy *nepantla*". Con esto quiere decir que habita un espacio intermedio: hijo de padre indígena y de madre criolla; teórico y práctico de la comunicación. Su visión de la historia y la cultura de nuestro país se explica, en buena medida, gracias a esta autoconcepción de ambigüedad. En esta obra propone explorar ya no el lado luminoso y ampliamente documentado del teatro mexicano —nacido con Hernán González de Eslava—, sino su parte oculta, subterránea, el teatro del México que Guillermo Bonfil ha llamado "profundo" para diferenciarlo del "imaginario" país cosmopolita de los criollos. El objetivo principal de su libro es demostrar que existe *otro* teatro mexicano, contenido en los "cuadernos de coloquio" que él mismo ha recopilado y estudiado por más de cinco décadas.

La primera de las cuatro partes del libro es la más extensa y busca caracterizar los elementos mítico-representacionales de lo que Alfredo López Austin ha llamado el "núcleo duro" del pensamiento indígena; esto es, el componente vertebral de la tradición mesoamericana. Con este fin, Sabido profundiza en las fiestas prehispánicas y las define como "complejísimos entramados semióticos" que abrevaban de los códices, la tradición oral, la imaginación de los sacerdotes y la participación personal de los

miembros de la comunidad, el *calpulli*. A la llegada de Hernán Cortés, entre las fiestas móviles y las ordenadas por los calendarios civil y religioso, se celebraban en el Anáhuac al menos medio centenar de entramados semióticos. Éstos y otros tantos que sobrevivieron furtivamente sincretizados en el calendario litúrgico católico luego de la conquista, son herederos de una tradición milenaria iniciada por los olmecas en la región de Veracruz y Tabasco. A este elemento ancestral que articulaba las culturas mesoamericanas Miguel Sabido propone llamarlo con la palabra náhuatl *tlatecpanqui*: el "ordenador del cosmos", "la gran armazón del mundo prehispánico".

Ya que uno de los propósitos del libro es subrayar los elementos teatrales de los rituales precolombinos, el autor distingue diversas categorías entre los participantes: todos los miembros del *calpulli* eran entrenados cuidadosamente en casas de poesía, *cuicacalli*, y además de sacerdotes y actores especializados en determinadas ceremonias, existía un nivel representacional en el que niños, mancebos y cautivos se transubstanciaban —en manera similar al dogma sacramental del catolicismo— en los dioses celebrados. El conjunto de rituales permitía la renovación simbólica de sus mitos y, con la participación comunitaria en ellos, las representaciones adquirían una dimensión cósmica.

A diferencia de la notable complejidad de los calendarios prehispánicos, la sencillez del calendario litúrgico católico permitió la integración de prácticas pertenecientes a numerosas celebraciones locales en Mesoamérica. Pero, ¿cómo ocurrió esta asimilación cultural? Para ofrecer una respuesta el autor nos lleva a revisar cuatro versiones sobre la conquista: el relato heroico de Cortés y sus soldados, la interpretación imperial de Carlos V, el proyecto milenarista de los franciscanos y, finalmente, la visión de los vencidos practicantes del *tlatecpanqui*. En la multiplicidad de discursos el lector puede advertir llamativas concordancias entre los núcleos mitológicos de los enunciantes: la creencia en que el hombre participaba activamente en la marcha del universo, el nacimiento mágico de un niño dios milagroso, el sacrificio de la deidad por el bien de la humanidad, la presencia de muertos

que se van desvaneciendo en un proceso gradual, etcétera. Más que una sustitución terminante de credos, la llamada "conquista espiritual" supuso un cambio de piel, una reinvención del sistema litúrgico con el fin de explicar nuevamente la realidad.

El libro quiere hacer notar la influencia que tuvo el teatro de los franciscanos en las posteriores representaciones populares. El autor recurre a los estudios de Georges Baudot para dar cuenta del proyecto utópico milenarista de los primeros evangelizadores y de su admirable interés por la lengua y las tradiciones mesoamericanas. No obstante su importancia, el teatro de fray Pedro de Gante, fray Martín de Olmos y fray Toribio de Benavente, *Motolinía*, duró apenas unas cuantas décadas y fue sustituido por las representaciones que Hernán Cortés y el virrey Antonio de Mendoza hicieron montar en México y Tlaxcala, como *La conquista de Rodas* y *La conquista de Jerusalén*. También en estas guerras fingidas, dice Sabido, subyacía un núcleo mítico-representacional de la religión mesoamericana: la lucha de contrarios que aseguraba el movimiento (*ollin*) y la vida (*yoliztli*) del universo.

La segunda parte del libro busca explicar las profundas repercusiones que tuvieron las *Leyes de Indias* en la sociedad colonial y aun en nuestro presente. Este conjunto de edictos reales con los que Isabel la Católica, su nieto Carlos V, y sus sucesores trataron de gobernar los nuevos territorios del continente americano, ordenaban la separación de la República de indios y la República de españoles. Y, si bien esta división es el origen del innegable racismo en México, paradójicamente, permitió la supervivencia de los núcleos mítico-representacionales prehispánicos en cuanto que otorgó cierto grado de autonomía a los *atltepetl*, o pueblos. Fue allí donde empezaron a organizarse cofradías con cargos específicos, como mayordomos y fiscales, que sobreviven todavía en nuestros tiempos.

La tercera parte de *Teatro sagrado* es, como lo anuncia su título, un "viaje por los subsuelos de México", una exploración de sus fiestas más representativas: el carnaval, la Semana Santa, las guerras fingidas, Los doce pares de Francia, san Francisco, el tradicional grito de Independencia, las malinches, el día de muertos,

la fiesta de Guadalupe, las pastorelas y la adoración de los Reyes. Todas ellas encarnan, subrepticiamente, remanentes de la cosmovisión prehispánica, como son: la apertura del año mesoamericano, el sacrificio de Nanahuatzin, la lucha de los contrarios que echa a andar el universo, la permanencia de los muertos luego de la vida, la colaboración del hombre con la divinidad para el ordenamiento del cosmos… El autor se aproxima a estas celebraciones en un tono íntimo y confesional:

> Es Chalma y tengo siete años y estoy sentado junto a un viejito que trae un antiquísimo cuaderno en las manos. Junto a él un estandarte con la imagen de san Miguel que yo conozco perfectamente. A una señal de él todos empiezan a guerrerar. Bailan y pelean. Pelean y bailan acompañados por la música de un violín, una flauta y un tambor muy grande que está en el suelo (250).

Finalmente, en la cuarta parte de su libro, Miguel Sabido presenta su colección de "cuadernos de coloquio", productos teatrales de la República de indios en que se cifra "la clave y esencia de la actual cultura que llamamos mexicana". Se trata de viejos cuadernos que el autor ha recolectado a lo largo de muchos años y andanzas. Piezas de autoría incierta o, mejor dicho, popular, cuyo origen puede rastrearse en el teatro evangelizador franciscano, las representaciones bélicas de los soldados de Cortés, las escenificaciones de los jesuitas a principios del siglo XVII y, sobre todo, en los restos de las ceremonias prehispánicas. Aparecen aquí las sinopsis de once coloquios modernizados —*cuadernos de coloquio para el siglo XXI*— y una lista de diecinueve más, pendientes de adaptar. Muchos de ellos, reconoce el autor, no tienen un valor estrictamente literario pero, en cambio, resultan ser fuentes de elementos intangibles culturales, complejos rituales formados por palabras, danzas, cantos, trajes, máscaras, comidas, etcétera. Piezas como el *Coloquio de La adoración de los reyes*, *La danza del tigre* o la *Pastorela de viejitos*, sobrevivieron por generaciones en cuadernos custodiados celosamente por mayordomos y ahora, con la noticia de su existencia, vienen a ocupar su lugar en la historia del teatro mexicano.

En *Teatro sagrado: los "coloquios" de México*, Miguel Sabido nos hace partícipes de su visión del pasado y del presente de la cultura mexicana; esta mirada no es, ciertamente, la de un antropólogo o un historiador, pero sí la de un experimentado hombre de teatro que lee en clave íntima y personal las representaciones de los pueblos originarios. Por eso es muy significativo que la última parte se titule "¿Qué podemos hacer?". Este libro no es solamente un análisis de los elementos teatrales en las celebraciones populares, sino, además, una invitación a conservar una herencia milenaria que resiste, vigorosa todavía, en el México profundo del siglo XXI.

ÓSCAR BADILLO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

The Witch. A New England Folktale. Filme. Dir. Robert Eggers. Estados Unidos, 2016.

"This wilderness will not consume us…"

La voz grave de un hombre responde a las oscuras preguntas de un tribunal eclesiástico. La condena cae sobre él y su familia, desterrados del poblado, obligados a establecerse en el lindero de un denso bosque de la Nueva Inglaterra del siglo XVII.

De rodillas sobre la hierba, la familia se toma de las manos y reza. Los padres con sus cinco hijos. La inmensidad del bosque, el profundo sentido de silencio, la vastedad de la toma que los muestra en el absoluto abandono, sólo se interrumpen por el murmullo de sus plegarias y por el tenue hilo sonoro de una pieza musical surcada de disonancias y susurros.

Con estos movimientos sutiles empieza la película de Robert Eggers: *The Witch. A New England Folktale*, que cuenta el violento proceso de conversión que esta familia protestante vive al margen del bosque y al límite de su fe.

Los días pasan con relativa tranquilidad hasta que Samuel, el bebé de la familia, desaparece en el instante en que su hermana mayor, Thomasin (interpretada por la actriz Anya Taylor Joy), cierra los ojos como parte de un juego entre ambos. Al abrirlos, no sólo se percata de la ausencia irremediable de su hermano sino de la vulnerabilidad de su familia ante la presencia demoniaca de la bruja del bosque. Sólo así pueden explicarse lo ocurrido: una sombra maligna los acecha desde la oscuridad de los árboles y se instala en el ritmo cotidiano de su hogar. Al tratarse de una familia puritana, la expresión del dogma llevada a sus máximos registros provoca entre los integrantes un derrumbe absoluto de sus relaciones e instala entre ellos una atmósfera de miedo que resuena con fuerza en cada paso que dan.

De ese punto en adelante, cada suceso ocurrido se interpreta como un gesto más de la maldición que se cierne sobre ellos desde la expulsión del pueblo. Las cosechas se hacen cada vez más estériles. Las cabras en vez de leche dan sangre. Los hermanos pequeños aprenden canciones macabras que nadie les enseña. El padre vende la copa de plata de la madre sin avisarle, y ella culpa de la pérdida a Thomasin, marcada ya como la responsable de la desaparición de Samuel. El tiempo pasa y la desesperación familiar aumenta e intensifica la hostilidad entre todos.

El hermano del medio, Caleb (Harvey Scrimshaw, en una estupenda realización actoral, clave para la película entera), resuelve ir en busca de manzanas para la familia, y Thomasin se rehúsa a dejarlo ir solo. Ambos se internan en la espesura siniestra del bosque, pero son bruscamente separados por el encuentro violento con distintos animales. Las tomas enfatizan la tensión que baña cada movimiento de los personajes, siguiendo con cautela sus cuerpos, diminutos frente a la inmensidad oscura y penetrante de los árboles y del sendero invisible por lo denso del follaje. La música, compuesta en su totalidad por Mark Korven, juega un papel fundamental en esas secuencias. Al ser una película esencialmente silenciosa, la irrupción repentina de sombrías melodías de violín y coros humanos se vuelve significativa de una

manera de contar la historia, desde la conciencia profunda de que las formas artísticas —musical, visual y literariamente hablando— influyen notablemente en la recepción emocional que puede tenerse de la obra.

Robert Eggers, director y guionista de la película, revela en diferentes entrevistas una preocupación obstinada por el sentido estético en su trabajo. A menudo se ha referido a la atención excesiva que pone en los detalles de espacialidad, vestuario y construcción del guion como parte de una voluntad específica por construir atmósferas verosímiles, en las que el público se sienta gradualmente inmerso en el ambiente propuesto; en este caso, el de la vida en Nueva Inglaterra alrededor de 1630, en plena pugna religiosa entre expresiones del protestantismo en América frente al Reino Unido. Situar su historia en este contexto le permite jugar con la maleabilidad lingüística de la época, así como con la experiencia social de un idioma inglés que se ejercitaba diaria y popularmente en un registro muy cercano al de la lengua escrita. Eggers trabajó arduamente en la investigación de archivo y logró que la película reflejara los resultados de esa intensa documentación, en la medida en que como público se percibe que el lenguaje empleado por los personajes pertenece a un registro histórico distante, revestido de un tono solemne que, a decir del propio Eggers, obedece a una práctica común de lectura y escritura asociada a la expresión de sermones, obras de teatro populares y textos escolares próximos a la tesitura estilística de la Biblia:

> Leer la Biblia —y tener la palabra de Dios en algo que fuera cercano y personal— era crucial para los calvinistas. Hace menos de un milenio, quemaban personas en la hoguera por traducir la Biblia al inglés. La temporalidad de la película no está tan alejada de la época de Shakespeare, ni de la época en que [la Biblia] le empezó a gustar a la reina Isabel y al rey James, aunque ya todos la leían. Se leían sermones en las calles por puro entretenimiento, así que el lenguaje sofisticado estaba en los oídos de la gente. Un granjero que supiera leer pero no escribir podía dictar su testa-

> mento utilizando un vocabulario bello, anticuado e interesante. La Biblia de Génova es un libro muy bien escrito. Estaban obsesionados con la escritura.[12]

Además de la minuciosa reconstrucción lingüística de Eggers resalta el hecho de que la investigación con documentos de época le permite ensamblar y crear una historia a partir de muchas historias, obtenidas del cotejo entre registros de tribunales, actas civiles, diarios personales, prensa de los siglos XVII y XVIII y manuales de oración. El registro heterogéneo y discursivamente sólido del guion se muestra en la riqueza de las fuentes a las que se remite Eggers, y en su sensibilidad para recrear esas marcas históricas en un objeto artístico profundo y complejo en muchos niveles: como materia cinematográfica, como apuesta literaria y como alegoría para la representación de temas que le interesan y movilizan como creador contemporáneo que deposita la propia mirada narrativa en el pasado.

Ese sentido de pasado se manifiesta en muchas operaciones que Eggers y su impresionante reparto ejecutan a lo largo de la película. En un primer momento, en la recreación del arquetipo de los cuentos de hadas y de los relatos de folclor sobre apariciones de brujas. En un segundo momento, en la discusión que plantea sobre una especie de retorno mítico a la experiencia del terror causada por estos seres; o, quizás, en la revaloración de la figura mítica de las brujas como criaturas francamente espeluznantes, que al modo de ver de Eggers se han trivializado en la comercialización que los productos de Hollywood y de Halloween plantean.[13]

---

[12] Robert Eggers, en entrevista realizada por Aaron Hillis: "Por qué *La bruja* de Robert Eggers es una aterradora fábula feminista". *Revista Digital Vice* (19 de mayo de 2016). En línea: http://www.vice.com/es_mx/read/por-que-la-bruja-de-robert-eggers-es-una-aterradora-fabula-feminista [fecha de consulta: 23 de octubre de 2016].

[13] "La bruja del Mago de Oz me aterrorizaba y aparecía en muchas de mis pesadillas, pero en la cultura contemporánea, la bruja es tan sólo un adorno plástico y poco convincente de Halloween..." (*ibid*.).

Consciente de que las formas importan, Eggers sitúa su trabajo en un género convencional, y no por ello hace de su película una obra común del cine de terror. *The Witch* funciona desde los mecanismos del miedo, pero no lo hace sólo por el efecto de esas formas, sino por la conjunción bestial entre el lenguaje literario y fílmico del horror, con una visión propia de la oscuridad violenta del terror, que en esta historia reside más que en la presencia de las brujas, en la humanidad deshumanizada de sus personajes, presos del miedo que su propia fe dogmática les impone. Mientras más desesperadamente intentan huir del diablo y sus imágenes, más violentas se vuelven sus propias dimensiones humanas.

Volver la mirada al pasado, sin embargo, no está exento de una proyección polémica hacia el presente. Si bien puede ser discutible que ésta haya sido una de las intenciones creativas originales de Eggers, la película propone también una reflexión brutal sobre el horizonte posible de la liberación femenina, así como de la incomprensión histórica de los hombres frente a las mujeres, y a la desembocadura en innumerables procesos de cacería, persecución, represión y acusación de hechicería formuladas contra mujeres que resistieron la dinámica para ellas propuesta:

> Había mujeres que creían que ellas mismas eran brujas malvadas dentro del contexto cultural de la época y eso me pareció muy interesante. La bruja es un arquetipo muy poderoso porque encarna los miedos, confusiones y fantasías —tanto positivas como negativas– que los hombres tienen sobre las mujeres, así como los miedos y confusiones de las mujeres sobre el poder femenino y la maternidad en una sociedad dominada por el patriarcado. Es algo que no puedes ignorar, fue crucial para estas persecuciones masivas. De lo contrario, la gente no inventaría a estas mujeres que son unos ogros "antimaternales" que cortaban a los bebes en pedazos. No soy un antropólogo cultural ni un historiador de mitología comparada, pero por lo poco que sé, el hombre primitivo se sentía intimidado por la idea de que una mujer fuera —de manera

implícita— más poderosa que él, tanto que pasaron miles de años tratando de contenerlas.[14]

Advierto ahora que en este párrafo habrá algunos guiños del final de la película. La figura de Thomasin, marginalizada por su propia familia, se erige como testigo del derrumbe de las personas que ama, y la película problematiza la forma en que una familia concreta se apropia del imaginario de la brujería y lo maligno, trasladando el sentido de culpa a la hija mayor. En este desplazamiento ocurre otra operación notable: el juego simbólico entre la posesión del nombre y la libertad. Los personajes, no siempre conscientes de ello, firman un libro especial y, al hacerlo, entregan su alma al Diablo. La única que resiste al sortilegio del libro es Thomasin, que sin embargo termina sola, en una escena de increíble violencia. Las actuaciones de Ralph Ineson como el jefe de familia y causante en primer lugar del exilio, así como la de Kate Dickie como la fiera madre doliente, contribuyen de manera indispensable para la recreación sólida del universo que a Eggers le interesa traer a escena.

Termina ahí el *spoiler* cinematográfico. Contendré la ansiedad por abordar el cierre de la película, que es, sin lugar para exageraciones, un acierto absoluto, un gesto narrativo que muestra una madurez y verosimilitud inmensa para conectar de manera ágil e intensa voces del pasado, cuerpos atravesados de tensiones y miradas que no les son propias, secretos y condenas que persisten.

El rumor de las hojas del bosque y el escalofrío de la historia narrada en *The Witch* seguirán resonando por mucho tiempo, en la oscura satisfacción que se instalará en el corazón agitado de quien consiga verla de principio a fin.

Si es que hay un fin.

Valentina Quaresma Rodríguez
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

[14] *Ibid.*

Gregorio Martínez Moctezuma. *Voces huastecas. Entrevistas, semblanzas y crónicas*. México: Agua Escondida, 2013; 163 p.
_____. *Visiones de Tierra Caliente. Estampas de músicos tradicionales de Michoacán y Guerrero*. México: Agua Escondida, 2015; 110 p.

Estos dos volúmenes de reciente aparición y de conformación análoga reflejan el interés y el compromiso de su autor, Gregorio Martínez Moctezuma, por conocer y documentar de primera mano la labor y la vida de los músicos, bailadores, compositores y promotores de estas artes tradicionales de nuestro país. El autor se centra en dos vastas y profundas regiones de México, dos bastiones de la música, el baile y el verso, cuyo ser y vigencia dan razón de sendas historias de confinamientos, de conquistas y explotación, así como de la profunda relación que los seres humanos han establecido a lo largo de siglos con los entornos naturales en los que se han asentado.

Tanto la Huasteca como la Tierra Caliente son territorios rodeados por escarpadas cumbres, en los que los *ranchos* —asentamientos rurales escasamente poblados y con una economía cercana a la autosubsistencia— conforman hasta nuestros días repositorios y sementeras privilegiados de la tradición oral, con un particular gusto por la fiesta comunitaria, conocida en distintas regiones como fandango, huapango, baile de arpa o baile de tabla, que se realiza con música de cuerdas y coplas cantadas en torno a una tarima, artesa o tabla, donde conviven la poesía, la música y el zapateado tradicionales, y donde la conjunción de saberes y expresiones de histórico arraigo se activan en la ocasión festiva, cuando se actualizan y se transmiten conocimientos, principios éticos y estéticos.

Ambas regiones, la Huasteca y la Tierra Caliente, son auténticos baluartes para las expresiones profundas de la música mestiza mexicana, con géneros como el son, el jarabe y la valona, cuya tradicionalidad se vincula con el pasado y los proyecta a un futuro que podemos suponer de largo alcance. En lo que toca a los acontecimientos de los años recientes, Gregorio Martínez nos ha

entregado, en los dos últimos lustros, los textos que reúne en estos dos volúmenes y que, cada cual a su modo, vienen a conformar sendos cuadros de instantáneas acerca del estado que guardan las tradiciones musicales de las regiones referidas.

Gregorio ha realizado las crónicas, entrevistas y semblanzas que presenta en estas páginas a partir de la recurrencia a los lugares donde se cultiva la música tradicional huasteca y de la Tierra Caliente, procurando documentar, en primer lugar, las voces y las visiones de los músicos, de los bailadores y de los promotores culturales —sobre todo, en el caso de la Huasteca— para dar cabida, asimismo, a otras personas que están en torno a estas expresiones y cuyos testimonios brindan una visión del contexto que las rodea. Aparecidos originalmente en páginas de internet y en publicaciones periódicas impresas, los textos se integran en ambos libros para dar sendas visiones de conjunto, que resultan complementarias.

Los recorridos que el autor ha emprendido por la Huasteca y la Tierra Caliente corresponden, por lo general, a convocatorias de fiestas y encuentros de música a las cuales ha asistido en el papel de un ávido y genuino interesado y, como bien lo expresa Benjamín Solís en el prólogo de *Voces huastecas*, para dejar constancia escrita de su asombro como testigo privilegiado, de manera que otros podamos leerlo y asomarnos a la vez a aquellos acontecimientos que el autor busca describir de manera que, según él mismo lo señala, sus textos "lleguen a un auditorio mayor al de su región natural y coadyuven al mejor conocimiento y conservación de nuestras tradiciones" (11).

De esta forma, las crónicas de Gregorio Martínez cumplen el propósito de hacernos sentir que vemos las cosas a través de sus palabras, para despertar con ello nuestro deseo de ir a aquellas regiones y conocer directamente los lugares que describe, y conversar asimismo con los personajes cuyos testimonios nos acerca. A la oportunidad con la que Gregorio se ha desplazado hasta las regiones que sus libros describen, hay que agregar como cualidades de los mismos, amén de la frescura de su prosa, su cualidad como atento escucha, su capacidad de interrelación con la gente

—lo que le ha abierto muchas puertas— y su experiencia en publicaciones, que se trasluce en estos decorosos volúmenes salidos de una editorial más bien marginal.

En el caso de *Voces huastecas*, referido a una región que conozco muy escasamente, el libro de Gregorio me ha transportado: como lector, he visto con él el despertar de los pueblos en ocasión de las festividades de San Sebastián y Tantoyuca, y he visto el florecimiento de la Fiesta de la Huasteca, en Amatlán. He escuchado las voces de gente a la que admiro, como Román Güemes, Jorge Morenos y Eduardo Bustos, a la vez que he podido conocer a otros, a quienes el autor me ha acercado con su libro —y a quienes, a raíz de esta lectura, admiro ya— como los compositores Ramón Chávez y Hugo Rodríguez Arenas, los violinistas Serafín Fuentes (ya desaparecido) y Camilo Ramírez, y el trío Koneme, entre otros grandes personajes de la música tradicional a quienes Martínez Moctezuma nos invita a escuchar, en la intimidad profunda de su trabajo con la música y en su presencia en los escenarios. El fonograma incluido es una gran aportación en este sentido.

Cabe destacar en este volumen, asimismo, la inclusión de unas "Décimas de ocasión", controversia en verso sostenida por el autor y el poeta Jesús Gómez Morán; así como los "Versos de un poeta huasteco", de la autoría del músico y lingüista Román Güemes, oriundo de la Huasteca veracruzana; se trata de décimas, principalmente glosadas, en las que se evoca la vida del rancho en la región:

> Cuando el rocío despierta,
> ya me encuentro encumbrando:
> rumbo a la milpa volando
> va mi pensamiento alerta;
> es como mística puerta
> de los tiempos cuaresmeños,
> el ir juntando los leños
> también con el pensamiento
> en los montes y el viento
> que se sienten de mí dueños (156).

Si bien he podido percibir la música huasteca en buena medida llevado por las páginas de Gregorio Martínez, la música de la Tierra Caliente la he conocido de primera mano: varios de los músicos a quienes él entrevista y otros a quienes se refiere en *Visiones de Tierra Caliente* los he conocido personalmente, pero, de nuevo, aparece la visión aguda del cronista comprometido con su propio asombro, que nos comparte, y que, en mi caso, me ha transportado también, de manera que me ha permitido mirar con otros ojos a los músicos y bailadores de quienes presenta testimonios y semblanzas.

Como en el caso del libro anterior, en éste, Gregorio nos presenta semblanzas tanto de jóvenes músicos y bailadores como de consagrados personajes de la tradición terracalenteña; por desgracia, algunos de ellos ya desaparecidos, como los violinistas Zacarías Salmerón, Ángel Tavira, Leandro Corona y José Jiménez, así como el guitarrista Cástulo Benítez. Aparecen, también, estampas de promotores de la música regional, como Josafat Nava y el desaparecido Ángel Huipio, y otras de jóvenes y niños que se han desempeñado en los años recientes en la música y el baile tradicionales.

Como el autor lo denuncia a lo largo del volumen, los músicos tradicionales de la Tierra Caliente, como los de todo el país, han sido víctimas de un olvido secular por parte de las autoridades culturales de México, ocupadas más en la obtención de resultados de corto plazo, en un claro desfase con los procesos de larga duración que implica la tradición oral, el aprendizaje y cultivo de los oficios de músico, poeta y bailador, respecto de los tiempos marcados por las coyunturas políticas, que son las que ocupan sobre todo el interés de las autoridades. Lanza Gregorio —a propósito del fandango homenaje realizado en la ciudad de México en julio de 2009 para don Leandro Corona y don José Jiménez— su reclamo por el olvido de estos y de tantos artistas tradicionales de México:

> ¿Hasta cuándo las autoridades culturales del país, de los tres niveles de gobierno, se dejarán de especulaciones y eventos festivos;

> hasta cuándo destinarán recursos y harán acciones que contribuyan realmente a paliar la vida diaria de estos auténticos salvaguardias de nuestra tradición musical? ¿Hasta cuándo se creará una fundación o un instituto paraestatal centrado en este tipo de baluartes de la música tradicional mexicana, de los que aún tenemos varios en nuestro país? (45).

No parece que esta situación pueda cambiar en el corto plazo; en cambio, los que mueren en el olvido y por lo general sin el amparo de programas de seguridad social son los músicos, muchos de los cuales, con dignidad y amor, realizan su trabajo prácticamente hasta el fin de sus vidas. El panorama que Gregorio describe en el libro resulta desolador, pero, en contraste con el olvido gubernamental, resaltan el gusto y la admiración con que el público, dentro y fuera de la región, acoge el arte de los músicos de la Tierra Caliente y, asimismo, el entusiasmo con que las nuevas generaciones asumen su labor, como lo expresa José Uriel Trejo, "un joven bailador tradicional" de Arteaga: "Bailo porque me gusta el baile, y […] quiero continuar esta tradición, rescatando los sones más viejos" (71).

Así, del olvido a la esperanza describe Gregorio Martínez Moctezuma el estado que guarda la tradición de la música terracalenteña en nuestros días, en un panorama que resulta a un tiempo sombrío y alentador; en su dilatada agonía, la música tradicional mexicana ha visto desaparecer en los años recientes a personajes que la enriquecieron grandemente, y también, como lo muestra Gregorio, han ido surgiendo, en esta región tanto como en la Huasteca, nuevos músicos, poetas y bailadores que con su gusto y talento van renovando tradiciones de las que el autor del libro ha sido testigo privilegiado y de las cuales ha dejado un valioso testimonio en estos dos breves y ricos volúmenes.

Raúl Eduardo González
Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo

Berenice Granados y Santiago Cortés (coord.). *El lago era mujer... Relatos de Zirahuén*. Morelia: ENES Morelia, UNAM / LANMO, 2015; 208 pp.

El lago era mujer... Relatos de Zirahuén es el primer libro de una colección de corpus elaborada por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) que dirigen Santiago Cortés Hernández y Berenice Granados Vázquez, investigadores y profesores de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, Unidad Morelia.

La memoria, la gestualidad, las palabras y muchos otros elementos asociados a ellas (visuales, olfativos, sonoros) son el soporte de las manifestaciones culturales que los autores entienden por "materiales orales". Se trata de prácticas sociales que se llevan a cabo en un contexto de interacción y en las siempre concurren —al menos— dos participantes. La ejecución de las manifestaciones orales es —por definición— ágrafa, ya que las palabras pronunciadas en ese contexto no contienen un soporte escrito y resultan sólo una de las muchas dimensiones con las que se componen estos materiales. Tomando en cuenta que cada ejecución es "única e irrepetible, acotada siempre por el momento y las circunstancias que la rodean" (16), cualquier intento por fijarla implicará, necesariamente, la pérdida de una parte. Sin embargo, ello no quiere decir que el registro que se hace de esa ejecución no pueda ser utilizado para las investigaciones sobre los interesantes y variados aspectos de la cultura en la que se produce.

Estos materiales, obtenidos gracias a un denodado trabajo de campo, se procesan mediante una labor de transcripción, edición y sistematización para hacerlos así susceptibles de análisis en el propio laboratorio. La forma en que estos materiales se plasman por escrito implica decisiones creativas que Granados y Cortés llaman "montajes interpretativos" y que responden, precisamente, al punto de vista desde el cual se le quiera analizar; estos discursos orales se documentan, procesan, almacenan y estudian en diversas presentaciones que van desde su propia exposición como materiales de campo hasta videos documentales, pasando

por los ya mencionados montajes interpretativos por escrito, según el objetivo al que se dirija el resultado final.

En su artículo "Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral" (2012), Berenice Granados apunta sobre las características de los modelos de transcripción y su directa relación con sus objetivos, de manera que al secuenciar y fragmentar el orden de los materiales estos aparezcan como lo harían los trozos unidos de película en la edición de un montaje cinematográfico:

> Se deben evaluar las distintas posibilidades que ofrecen los modos de transcripción. La transcripción, y sobre todo la edición del material, son montajes, formas creativas de ordenar el material, que obedecen siempre al interés del investigador. Estas formas de presentación constituyen un análisis en sí. El tipo de transcripción de un material debe reflejar un objetivo. Si lo que interesa es editar una recopilación de relatos, quizás lo que convenga es fragmentar la grabación y presentar las secuencias narrativas que posean un inicio y un final. El orden en el que aparezcan estas secuencias forma parte del montaje. En cambio, si lo que se quiere es trabajar con la performance o con la oralidad, quizás lo que convenga sea hacer hincapié en el acto comunicativo, respetando los silencios y las expresiones de vacilación del entrevistado. Cualquier forma de transcripción es una manera de interpretar la entrevista; lo que grabamos en trabajo de campo, en una transcripción se transforma en algo distinto, la información obtenida se filtra para acercarse a un objetivo. En el caso de la fragmentación del texto, se altera incluso el orden de producción, y muy difícilmente podemos hablar del proceso mnemónico que implica un acto comunicativo. Adentrarse en el mundo de la oralidad es tratar de integrar el análisis de todos los recursos empleados en la producción de un acto narrativo. No es necesario agotar el análisis de los elementos verbales y no verbales presentes en una producción, pero sí considerarlos para poder elaborar modelos de interpretación más cercanos a la realidad (Granados, 2012: 315-316).

En *El lago era mujer... Relatos de Zirahuen* es posible observar el producto de ese trabajo de interpretación. Se trata de un libro que reúne 89 relatos distribuidos en siete apartados. Los relatos dan

cuenta de la relación que los pobladores de Zirahuén establecen con el lago con el que conviven. El lago de Zirahuén, ubicado en la parte central del estado de Michoacán representa un territorio lleno de particularidades que se reflejan en el devenir de las comunidades de los pueblos ribereños que lo rodean: Zirahuén, Tembúcharo, Agua Verde y Copándaro. La contraportada del libro impreso señala:

> El lago no solamente es un elemento geográfico, es una entidad viva con múltiples facetas: una mujer con voluntad propia que incide en todos los ámbitos de los pueblos. Los habitantes de la zona mantienen una relación antiquísima con su lago, viven de él y algunos hasta mueren en él.

El libro inicia con una presentación en la que se habla del laboratorio y sus objetivos seguida de una introducción redactada por Berenice Granados; en ella, la autora realiza una descripción física y geográfica de la zona lacustre y de la gente que la habita; describe sus actividades en cuanto a las labores de agricultura, comercio, turismo y pesca que se desarrollan en la zona. Y es que resulta de suma importancia, en este tipo de obras, que los corpus se contextualicen y respondan a la naturaleza de sus materiales y propósitos. En ese sentido, las obras de este tipo editadas por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) y que conformarán una colección llamada *Corpus* compartirán características comunes, como son: "una breve introducción con información geográfica, histórica y etnográfica sobre la localidad y los habitantes, notas sobre el trabajo de campo realizado y una descripción sucinta de los materiales orales y su organización" (17), así como mapas, índices de lugares y de narradores amén de un dossier fotográfico.

A continuación en la obra se hace un breve recorrido histórico para describir luego la problemática actual de la población: el despojo de tierras, la contaminación, la deforestación y la migración inherente. La introducción aprovecha también para describir la religiosidad de la comunidad de Zirahuén, en donde se

tiene como centro al Señor del Perdón, patrono del pueblo y a quien está dedicada la iglesia virreinal del poblado. Dos son las fiestas religiosas más importantes: la del Señor del Perdón (el día 3 de mayo) y la del Corpus Christi (a fines de mayo o principios de junio).

Posteriormente se explica el objetivo que condujo a los autores a realizar el trabajo de campo en Zirahuén y, de manera destacada, la metodología para la obtención de los relatos: por un lado las entrevistas con conversadores competentes (según un directorio que van formando); y, por el otro, la grabación de momentos cotidianos y festivos (las fiestas del Señor del Perdón y del Corpus Christi). Termina la introducción con una descripción de los materiales que se encuentran en el libro; materiales que se definen como *relatos*, en vista de que no encajan por completo en ningún otro género literario; Luz Aurora Pimentel, en su obra de 2005, *El relato en perspectiva. Estudio de una teoría narrativa*, define estas narraciones como:

> La construcción progresiva por la mediación de un narrador de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional. Así definido, el relato abarca desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más compleja, la biografía y la autobriografía (Pimentel, 2005: 10).

Como parte de los trabajos que realiza el Laboratorio constantemente se organizan salidas de campo cuyo objetivo es la recopilación de materiales orales de muy diversa índole. Los investigadores van (casi siempre acompañados por fotógrafos, sonidistas y estudiantes de Literatura Intercultural o de otras disciplinas) a las comunidades, hablan con los pobladores, les hacen entrevistas —más o menos dirigidas, muy flexibles— de manera que en la conversación (que se procura videograbar) salen a relucir no solamente aquellos temas en los cuales los investigadores están interesados, sino también otros que los entrevistados tienen ganas de contar: anécdotas, leyendas, creencias, sucesos, problemas de

la comunidad, chismes, chistes, dichos, refranes o peremias y más. Ya Berenice Granados en el artículo antes citado y donde reflexiona sobre la recopilación y el tratamiento de los materiales de la literatura oral decía que:

> Crecemos apropiándonos de estas manifestaciones, las conservamos y difundimos, son parte de nuestra condición humana. Su producción no está acotada temporalmente ni limitada a un sector social o a un ámbito de la cultura: todos somos productores potenciales de literatura oral, algunos más diestros, con habilidades desarrolladas o con una formación específica, pero todos participamos de ella (Granados, 2012: 290).

Más adelante en el mismo trabajo, la autora apuntaba que:

> Cuando un investigador hace trabajo de campo, cuando hace una entrevista dirigida, semidirigida o libre, establece un canal de comunicación para obtener información asociada a un acontecimiento o suceso pasado. Lo que busca en realidad son recuerdos. El entrevistador se encarga de despertar la memoria de su entrevistado para retrotraer al presente aquello que le interesa conocer. En este sentido, las preguntas de una entrevista funcionan como una especie de catalizador que acelera el proceso mnemónico. El entrevistado, entonces, recrea un recuerdo de una experiencia propia o ajena por medio de una narración, un relato. Para el narrador, estas producciones orales pertenecen siempre a la categoría del recuerdo, sin importar si los hechos narrados son ubicables históricamente o pertenecientes a un ámbito mítico, asociados a una experiencia personal o familiar, o relativos a algo totalmente ajeno. Todo pertenece al recuerdo y comparte el mismo sistema de representación que explota un repertorio de gestos y palabras (Granados, 2012: 295).

La recurrencia en los temas que interesan a la gente así entrevistada se pone en evidencia en los apartados en que los autores agrupan los relatos en *El lago era mujer... Relatos de Zirahuén*: I. El lago mujer; II. El origen del lago; III. La sirena; IV. La jícara; V. Ahogados; VI. Los misterios del lago; VII. Otros relatos. Con ex-

cepción del último apartado en el que los relatos no necesariamente tienen como protagonista o como escenario al lago —pero sí la religiosidad, la lengua, los oficios, los cambios que ha sufrido el pueblo, etcétera—, las narraciones de cada apartado van mostrando la concepción que la comunidad tiene del lago y las relaciones que se establecen con él, que abarcan la antropomorfización del paisaje; los mitos y leyendas que con repecto a su origen y a sus cualidades circulan entre la población; la manifestación del lago como una entidad femenina con deseos, rencores y pasiones, o la presencia en el lago de un ser animado, casi siempre amenazante, como la sirena o la jícara que atraen a los incautos y los ahogan y el impacto que un evento de esta naturaleza —provocado por razones sobrenaturales o no— tiene en la gente.

Mostradas a través de fragmentos narrativos selecionados, editados y puestos por escrito, las historias que van entretejiendo el complejo cultural de la comunidad se materializan en un texto que permite al lector acercarse al patrimonio intengible del pueblo zirahuense. La publicación de los resultados de la labor que desarrolla el Laboratorio Nacional de Materiales Orales en este y los próximos libros de la colección constituye una muestra fehaciente de lo que que la oralidad y su estudio implican como aportación al desarrollo de las humanidades y de las ciencias sociales que día a día convergen más en espacios inter, trans y multidisciplinarios.

Bibliografía citada

GRANADOS, Berenice, 2012. "Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral". *Revista de Literaturas Populares* XII-1: 290-318.

PIMENTEL, Luz Aurora, 2005. *El relato en perspectiva. Estudio de una teoría narrativa*. México: Siglo XXI / UNAM.

Resúmenes

Ana María Risco. "Tensión entre cultura letrada y cultura popular en *Cañas y trapiches* de Alberto García Hamilton". *Revista de Literaturas Populares* XVII-1 (2017): 87-108.

Resumen. El presente trabajo se desprende de una investigación más amplia en la cual abordamos, entre otras problemáticas, los vínculos de Alberto García Hamilton y su proyecto creador: un periódico de tendencia alternativa con fuerte incidencia en la opinión pública de la región noroeste de la Argentina de principios del siglo XX. Entre las labores culturales emprendidas por dicho autor se destaca su acotada producción teatral. El estudio es una aproximación a su obra *Cañas y trapiches* (1909) desde una perspectiva interdisciplinaria que busca reconocer vínculos existentes entre campo periodístico, campo cultural y campo político argentinos, articulados conflictivamente por el campo del poder, según la propuesta teórica de Pierre Bourdieu.

Para ello, nos detendremos específicamente en los rasgos de la cultura letrada y de la cultura popular presentes en dicha obra y trataremos de distinguir los elementos simbólicos cuya representación revele la tensión entre ambos. Proponemos, de este modo, una lectura de la historia del campo cultural del noroeste argentino, y en particular tucumano, focalizando al autor y a uno de sus proyectos teatrales desde su dimensión fronteriza entre periodismo, literatura, política y teatro.

Palabras clave: cultura letrada vs. cultura popular, Noroeste argentino, teatro, periodismo, campo político/cultural, campo del poder.

Abstract. *The current work derives from a wider research in which we study the bonds of Alberto García Hamilton and his creative project: a newspaper of alternative tendency with strong incidence on the public opinion of the Northwest region of Argentina during the early 20th century. Among the cultural practices undertaken by this author, his limited theatrical production is emphasized. We approach his play* Cañas y Trapiches *(1909) from an inter-disciplinary perspective, which explores the bonds between the journalistic, cultural and political fields in Argentina, articulated in conflict by the field of power, following the theoretical proposal of Pierre Bourdieu.*

We specifically take into account the main features of the erudite and popular cultures presented on such work and we attempt to distinguish the symbolic elements of the conflictive tension among each other. Therefore, we suggest an historical interpretation of the cultural field of the Northwest of Argentina, and particularly of Tucumán, focusing the author and one of his theatrical works from his frontier dimension between journalism, politics and theatre.

Key words: *Erudite culture vs. popular culture, Northwest of Argentina, theatre, journalism, political/cultural field, field of power.*

Raúl Casamadrid. "Pancho Madrigal: la oralidad en fuga o el corrido que permanece". *Revista de Literaturas Populares* XVII-1 (2017): 109-144.

Resumen. Francisco, *Pancho*, Madrigal (Guadalajara, México, 1945) ha destacado como compositor en el género del corrido —si bien su actividad como compilador y cuentista es fecunda—; el abordaje que realiza del género resulta *sui generis*, dado que sus personajes, más que hampones o forajidos, resultan trashumantes venidos a menos, simples borrachos de cantina o mujeres con escasas cualidades físicas y morales. En sus personajes, efectivamente, permanece un sentido de fuga o huida, pero no tanto de la represión de la justicia o la ley, ni de la venganza punitiva

de aquellos afectados por sus injurias sino, más bien, de la acción de otro tipo de perseguidores. En ese sentido, su carácter no cuadra con el de las canciones que presentan a caudillos luchadores y bandidos *sociales*, transformados en héroes que alcanzan trascendencia al permanecer en la memoria colectiva. En todo caso, los personajes que presenta Madrigal entrarían más en la categoría de antihéroes, representados en corridos donde abundan, alternativamente, los giros coloquiales, la permanencia residual de un tradicionalismo de exaltación nacionalista, el humor, la sátira, la ironía, lo paradójico y lo burlesco.

Palabras clave: México, Pancho Madrigal, corrido, tradición, literatura.

Abstract. *Francisco,* Pancho, *Madrigal (Guadalajara, Mexico, 1945) has exceled as a composer in the music genre known as* corridos *– although his activity as a compiler and storyteller is rich – ; the approach he makes towards gender is sui generis, since his characters rather than thugs and outlaws are pastoralists fallen on hard times, simple barroom drunks or women with little physical and moral qualities. A sense of escape or flight remains in his characters, but not from justice or law's repression, nor from punitive revenge of those affected by their injuries, but rather from other persecutors actions. In that sense, his character does not fit with the songs featuring social bandits and warlords fighters transformed into heroes that reach transcendence by remaining in the collective memory. In any case, the characters presented by Madrigal fit more into the category of anti-heroes depicted in* corridos *where colloquial twists, residual permanence of a traditionalism nationalist fervor, humor, satire, irony, paradox and burlesque pullulate alternatively.*

Keywords*: Mexico, Pancho Madrigal,* corrido, *tradition, literature.*

Alejandra Camacho Ruán. "'Pues son de la misma vida'. Apuntes sobre el uso y contexto de algunas paremias". *Revista de Literaturas Populares* XVII-1 (2017): 145-160.

Resumen. Las paremias, entendidas como breves enunciados que se han fijado en el habla y que forman parte del acervo cultural de las comunidades, están formadas por distintos tipos de textos: refranes, proverbios, locuciones proverbiales, aforismos, dialogismos, frases proverbiales, etcétera, cada uno de los cuales tiene características propias aun cuando sus grandes similitudes hacen difícil su definición y clasificación. Estas frases idiomáticas surgen de manera espontánea en distintos contextos cotidianos o literarios.

Este trabajo analiza tres paremias insertas en situaciones comunicativas diferentes: una explicación, una anécdota y una leyenda que se obtuvieron de un corpus recopilado en la sierra michoacana. El análisis da cuenta de los contextos en que surge la paremia, que le dan sentido y enriquecen su significado y su uso.

Palabras clave: paremia, contexto, variantes, oralidad, cotidianidad.

Abstract. *Paroemias, understood as brief statements that have been fixed in speech and which form part of the cultural heritage of the communities, are formed by different types of texts: sayings, proverbs, proverbial locutions, aphorisms, dialogisms, proverbial phrases, and so on, each of which has its own characteristics even though its great similarities make it difficult to define and classify them. These idiomatic phrases arise spontaneously in various day to day or literary contexts.*

This paper analyzes three paroemias inserted in different communicative situations: An explanation, an anecdote and a legend that were obtained from a corpus compiled in the Michoacan mountain range. The analysis gives an account of the contexts in which the paroemia occurs, which gives sense and enrich its meaning and its use.

Keywords**:** *paroemia, context, variants, orality, day to day.*

Gloria Libertad JUÁREZ. "'También yo soy carpintero / cuando estoy con mi muchacha': el pájaro carpintero en algunas manifestaciones de la tradición oral mexicana". *Revista de Literaturas Populares* XVII-1 (2017): 161-220.

Resumen: La presencia de las aves en la tradición oral mexicana es sumamente importante y reveladora. En la narrativa tradicional, en ocasiones suele estar relacionada con mitos o creencias populares regionales; en la lírica, por su parte, se revela el recurso de la metaforización animal, que hace que estas aves —inmersas en una imaginación fabuladora—, además de volar y trinar "hablen de veras como humanos".

El pájaro carpintero es un ave con una gran carga simbólica. Desde tiempos prehispánicos ha sido poseedora de un carácter agorero presente en algunos relatos indígenas; en otros relatos, este pájaro se perfila como el héroe donador —o bien, ayudante del héroe— que provee al ser humano los elementos esenciales para su subsistencia: el agua, el maíz, el sol y la vivienda.

En la región del Sotavento se ha recreado esta mitología ancestral en torno al pájaro carpintero, a la vez que se ha mezclado con motivos afro-mestizos y cristianos, lo que ha dado como resultado el desbordamiento del espacio simbólico de esta ave en diversas manifestaciones de la tradición oral como creencias, hechizos, dichos y coplas. En la lírica huasteca, por su parte, la imagen del pájaro se ha asimilado a la de la enigmática figura del querreque, en la que se manifiestan las cualidades más representativas del hombre huasteco y algunas de sus vivencias.

Este estudio profundiza en la presencia y función del pájaro carpintero en once relatos de la tradición oral mexicana y en una selección de coplas jarochas y huastecas, por medio de un análisis basado en su carácter mítico o su rasgo fabulador.

Palabras clave: ave, pájaro carpintero, relato tradicional, copla jarocha, copla huasteca.

Abstract. *Bird's presence in Mexican oral tradition is extremely important and revealing. In traditional narrative, it is often related to myths and/or local popular beliefs. In lyrical poetry, methapore allows these birds – immersed in a story-telling imagination – to "really speak as humans do" besides flying and warble.*

The woodpecker is a bird with great symbolism. Since prehispanic times, it has been a bird of ill omen present in some indigenous tales. In other contexts this bird is characterized as the donor hero –as well as the hero's assistant– that provides humans with essential elements for their subsistence: water, corn, sun and housing.

This ancestral mythology surrounding the woodpecker has been recreated in the Sotavento region and mixed with Afro-mestizo and Christian motifs, result in the bursting of this bird's symbolic space in various manifestations of oral tradition such as beliefs, spells, sayings and folk songs. Moreover, in the Huasteca lyrical poetry, this bird's image has been assimilated as the enigmatic figure of the querreque, *in which the most representative qualities of the Huasteco man and some of his experiences are manifested. This study deepens into the woodpecker's presence and function through an analysis based on its mythical character and story-teller feature in eleven tales from Mexican oral tradition and a selection of jarocho and huasteco folk songs.*

Keywords: *bird, woodpecker, traditional narrative, jarocho folk song, huasteco folk song.*

Revista de Literaturas Populares
año XVII, número 1, enero-junio, 2017, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras y la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la UNAM, se terminó de imprimir el 21 de marzo de 2017 en los talleres de Lito Roda S. A. de C. V. Escondida, núm. 2, col. Volcanes, Tlalpan, C.P. 14640, México, D.F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares impresos en papel cultural de 75 gramos. En su composición, a cargo de Sigma Servicios Editoriales, se utilizaron tipos Calligraph 421 BT de 16 puntos y Book Antiqua de 11:14, 10:13 y 8:12 puntos. Cuidaron la edición Cecilia López Ridaura, Raúl Casamadrid, Karla Cerriteño Chávez y Jorge Andrés Trinidad González.