

Revista de Literaturas Populares



Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>Relatos de agua. Narrativa oral de Acatlán, Guerrero</i> JAHZEEL AGUILERA	289
<i>Cerros que nadie puede tocar. Relatos del estado de Guerrero</i> AMED AGUAYO HERNÁNDEZ	313
<i>El lago, los cargos y la isla: materiales orales de la zona lacustre michoacana</i> LABORATORIO DE MATERIALES ORALES	328
<i>De peón a ejidatario, conversación con un ex trabajador de la hacienda Cusi en Nueva Italia</i> ILIA ALVARADO SIZZO	356

ESTUDIOS

<i>Friles y curas libidinosos en la antigua lírica popular hispánica</i> CECILIA LÓPEZ RIDAURA	385
<i>Relatos y rituales de agua en Acatlán, Guerrero</i> JAHZEEL AGUILERA	413
<i>Rememoración y escenificación de una historia trágica en el carnaval ayacuchano de Lima, Perú</i> RENZO ARONI	428

<i>Las canciones en El circo que se perdió en el desierto de Sonora,</i> <i>de Miguel Hernández</i>	
RAQUEL IGLESIAS	451

RESEÑAS

Luz María Lepe Lira. <i>Lluvia y viento, puentes de sonido.</i> <i>Literatura indígena y crítica literaria</i>	
SUE MENESES ETERNOD	499
Alfredo López Austin y Luis Millones, ed. <i>Cuernos y colas. Reflexiones</i> <i>en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica</i>	
CECILIA LÓPEZ RIDAURA	505
Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta. <i>La influencia</i> <i>de la lingüística en la etnomusicología en México</i>	
RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ	511
Varios autores (textos, ilustraciones). <i>Colección ideazapato</i>	
AÍDA RENALES	517
<i>Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad.</i> <i>Homenaje a John Miles Foley</i>	
BERENICE GRANADOS	522
John Miles Foley. <i>Oral Tradition and the Internet. Pathways</i> <i>of the Mind</i>	
SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ	531

VARIA

<i>El antropólogo como narrador: escribiendo de culturas populares sobre</i> <i>los restos del naufragio</i>	
LUIS DÍAZ VIANA	539
<i>Resúmenes</i>	567

Relatos de agua. Narrativa oral de Acatlán, Guerrero

Durante septiembre y noviembre del 2013, como parte del trabajo de campo realizado para mi tesis de licenciatura, recopilé relatos orales que giran alrededor del agua y otros elementos asociados a ella, así como otro tipo de relatos sobre apariciones de nahuales, duendes y otra clase de figuras que ocurren en sitios significativos del paisaje. Esta recopilación se realizó en la comunidad nahua de Acatlán, cuyo nombre proviene de las palabras *akatl* 'carrizo' y del locativo *tlan*. Se ubica en el municipio de Chilapa de Álvarez, Guerrero, en la entrada de la región de la Montaña sobre la Sierra Madre del Sur a una altitud aproximada de 1 300 msnm.

Al igual que otras comunidades pertenecientes a esta región, la precipitación pluvial¹ es escasa y se concentra en unos pocos meses (junio-septiembre), en su mayoría la agricultura que se practica es de temporal,² lo que las hace sumamente dependientes de los azares climáticos. Por otro lado, las fuentes de agua utilizadas para consumo humano corresponden a las llamadas aguas mínimas (manantiales), cuya recarga depende también de las precipitaciones pluviales.

Lo anterior se ve reflejado en la narrativa presente en la comunidad y en las prácticas rituales del ciclo agrícola festivo, que tienen como finalidad generar equilibrio entre la época húmeda y seca del año. Los temas presentes en la narrativa documentada tratan, por un lado, sobre el origen del agua en la comunidad y

¹ La precipitación cuantificada para la microcuenca a la que Acatlán pertenece (Chilapa-Zitlala) es de 700 mm anuales (CONAGUA, 2010).

² En la comunidad de Acatlán se practican tres tipos de agricultura en función de la fuente de agua utilizada: la agricultura de temporal, la de humedad y la de riego.

sus cuidadores o dueños, y por otro, sobre otra clase de personajes asociados con la noche y sitios delicados: los nahuales y duendes. Las historias están situadas en espacios concretos de la localidad y hacen referencia a sucesos extraordinarios, siendo la mayoría de las veces el paisaje el escenario en donde estos ocurren.

Las herramientas metodológicas utilizadas fueron entrevistas abiertas y semiestructuradas. En todas comenzamos con su historia de vida, y casi siempre y de forma natural éstas nos dirigieron hacia las cosas que deseábamos conocer, sólo cuando los temas en cuestión no eran abordados por el entrevistado, realizábamos preguntas para dirigir la conversación hacia los puntos que nos eran de interés. Los lugares donde se realizaron las entrevistas fueron la mayoría de las veces en espacios cerrados, sólo con uno de los entrevistados, Vicente Seis, las entrevistas se llevaron a cabo en sitios como el cementerio, campos de cultivo y en caminatas por la comunidad. Esto último nos permitió apreciar posteriormente el impacto que diferentes contextos de producción tenían sobre los temas abordados y los recursos metodológicos que era necesario utilizar. Cuando las entrevistas eran en interiores generalmente era necesario dirigirlas o hacer preguntas directas sobre los temas que nos interesaban, mientras que en el caso de las entrevistas realizadas en exteriores, el contexto de producción delimitaba el tema de las narraciones. Al caminar por las calles de la comunidad, por ejemplo, el narrador nos contaba historias de apariciones que habían ocurrido en esos espacios. Al recorrer las parcelas en los días lluviosos y encontrarnos con animales que las personas asocian con el agua, surgían historias sobre el papel de estos como cuidadores o dueños de pozos y manantiales. De tal forma que todo a su alrededor se convertía en un recurso para contar una historia, pues el espacio se encuentra cargado de ellas.

Los relatos presentados pertenecen a cuatro narradores: Delfino, Silvia Benigno, Leonor Sánchez y Vicente Seis, todos habitantes y originarios de Acatlán.

Don Delfino es hablante de náhuatl y español, sin embargo su español es poco fluido, por lo que en las narraciones mezcla am-

bos idiomas. Está casado y junto con su esposa se dedican al comercio y a la agricultura. Sus parcelas se encuentran ubicadas cerca de la laguna, donde se cree, habita la Sirena, por lo que uno de los relatos que nos narra, trata precisamente sobre ella. Don Delfino es reconocido en la comunidad por realizar los sacrificios propiciatorios en la piedra sagrada del cerro *Hueyetepetl* el 2 de mayo durante la petición de lluvias. Algunos de los relatos que aquí presento fueron contados por él en náhuatl y traducidos después, de forma oral, al español por otro de los narradores: Vicente Seis. Las entrevistas se realizaron los días 13 y 15 de septiembre y fueron registradas mediante audiograbadora (en el primer caso) y videograbadora (en el segundo). El lugar donde se produjeron estos relatos fue la sala de su casa.

Doña Silvia tiene 36 años, es hablante de náhuatl y español y se dedica al comercio. Durante nuestra estancia en Acatlán comimos todos los días con ella y fue en una de estas ocasiones que nos contó las historias que aquí se presentan. El papá de doña Silvia es curandero de la comunidad, relatos como el de “Los caballeros” y “Nunca decimos que no”, de acuerdo con doña Silvia, le fueron contados por él. Doña Silvia sólo fue entrevistada una vez el día 13 de septiembre, utilizando como método de registro la audiograbadora.

Don Leonor Sánchez, quien me contó uno de los relatos que aparecen en esta recopilación, fue entrevistado el día 13 de septiembre en la sala de su casa al mismo tiempo que su esposa preparaba la ofrenda de *Xilocruz* en el altar familiar. Don Leonor se dedica al comercio y a la agricultura, habla de forma fluida el náhuatl y español y estudió hasta cuarto grado de primaria, por lo que sabe leer y escribir. Ha desempeñado diversos cargos en la comunidad y cuenta con un amplio prestigio. Actualmente está encargado de la tesorería de la iglesia.

A don Vicente lo entrevistamos dos veces durante la primera estancia en la comunidad. La primera entrevista se realizó en el cementerio, mientras limpiaba la tumba de un hijo difunto, el día 12 de septiembre. La segunda vez que lo entrevistamos fue el 13 de septiembre. Llovía intensamente, improvisamos un imper-

meable para la cámara de video y lo acompañamos hasta unas parcelas ubicadas al sur de la comunidad, donde nos mostró los daños que la lluvia estaba causando. De regreso al pueblo, la entrevista continuó en su casa. El método de registro en todas las ocasiones, se realizó con videocámara. A él lo conocimos un año antes del desarrollo de esta investigación. Durante nuestra primera estancia en la comunidad nos hospedamos en una de sus casas. Él fue nuestro informante clave y traductor. Actualmente es profesor de educación primaria en el subsistema bilingüe.

En la recopilación y análisis de estos textos, recibí la ayuda de David Garrido Rojas, Berenice Granados Vázquez y Santiago Cortés Hernández, a quienes les agradezco profundamente.

JAHZEEL AGUILERA
ENES, UNAM Morelia

1. Los caballeritos

Caballeritos, esos yo... nosotros sabemos el idioma,³ pero no sabemos en español cómo se dice. Pero esos niños que vienen así pues, que vienen enfermitos.⁴ Entonces, dice, cuando vas a estar embarazada, si te duermes y te despiertas como a la una o a las dos, ya no tienes nada, entonces tú no te debes de espantar, mejor duérmete porque ese bebé sale a cuidar el agua.⁵ Entonces, dice, donde hay esa agua se pelean contra brujos contra los niños que nosotros llamamos aquí los caballeritos, pero ahora en español, ¿cómo se dice?, eso es lo que no sé, je je je.

³ Se refiere al náhuatl, lengua materna de Silvia.

⁴ Se refiere a problemas de salud visibles causados por defectos congénitos.

⁵ Entre las características que distinguen a los especialistas rituales o a aquellos que tienen algún don, se encuentra su capacidad para salirse del vientre materno, el llanto o el habla durante el embarazo y la presencia del amnios que recubre el cuerpo o la cabeza del recién nacido en el parto (Fagetti, 2004).

Entonces los caballeritos... Entonces ahora de ahí ya son ellos niños. Pues entonces, dice, aunque como sabe cómo van a trabajar ellos (los mande Dios), entonces dice, la mamá tiene que dormir aunque ya vio así; y ya cuando, dice, cuando ya se durmió, ya va a amanecer, el niño, dice, llega y otra vez se mete dónde debe estar. Y entonces dice la... Pues ya se juntan unos cinco, diez, donde debe de cuidar esa agua. Entonces ya como niños —unos chiquitos, unos de así y así—, entonces, dice, como no saben cómo ya vieron donde fueron a cuidar el agua, entonces a su mamá ya le platica:

—¿Sabes qué? Mira, mamá, yo fui aquí, fui a ver esta agua y fui a ver mis compañeros. Ahí platicamos. Ahí, este, el agua. Ira, mamá, hay un montón de agua.

Y entonces la mamá ya mete la cabeza: “Entonces mi hijo de por sí va a... sale a cuidar el agua”.

Y entonces cuando, dice, él que está pues adentro del vientre de su mamá, entonces se duerme, y ya amanece otra vez ahí está.

Y una señora dice le pasó, mejor gritó, porque:

—Mi bebé, dice, ¿dónde está?

Y se espantó, pues dice que ya lo perdió.

Entonces, pues cuando le dijeron:

—No te debes de espantar, simplemente que tú guarda silencio porque tu bebé viene enfermito.

Silvia Benigno

2. Corona de lumbre

Entonces, ¿qué le pasó? Como que le dio pena el niño, pues entonces para amanecer ya no se movió, ya no se movió el bebé. Pues entonces, dice, cuando ya lo llevaron Chilapa, pues ya lo operaron para sacarlo, el niño estaba quemadísimo, porque dice, son caballeritos, son como si fuera... Cuando ya, dice, ya son niños y ya se durmieron, es como si fuera, digamos, dice, ummh... cuando sale, a la hora de salir, sale como si fuera una

corona. Van pero bien, o sea, que se prende ese, como, dice, como si fuera pura lumbre. Entonces, dice, ese niño se quemó todo. Por eso, dice, ahí, dice, de por sí nunca deben de hablar. Saben, se van a dar cuenta de cómo viene tu bebé. Ora, si tú gritas como si fuera... Este, le da pena al bebé y se muere, se muere de pena.⁶

Y entonces, dice, esos son brujos, así les hacen. Entonces de aquí cuando una mamá se da cuenta que le dice sus hijos, no, su hijo, pues que le dice:

—Oye, ¿sabes qué mamá? Fuimos a limpiar el agua, fuimos a ver aquí, yo fui a ver aquí y yo en noches todas partes voy.

Silvia Benigno

3. Hay que limpiar el agua

SILVIA: Entonces la mamá se da cuenta que su hijo pues de por sí, que no, o sea, que está enfermito, pues entonces... Pero la mamá pregunta:

—¿Por qué?

—Pues es que así el Dios ya lo mandó. Debemos, dice, porque muchos los manda así: hay muchachas, hay muchachos.

Y entonces, dice, ya ahí, dice, pues entonces los papás aquí piensan:

—No, pues mira, el lago está sucio.

Le platica sus hijos:

—Papá, ira, yo fui aquí, yo fui aquí.

Entonces entre ellos. Aquí viene alguien de la comisaría, le dice:

—El agua, nuestra agua ya se ensucia, hay que enunciar⁷ y vamos a ir a ver, tenemos que cuidar porque el agua es para todos.

⁶ La madre no debe decir que es un caballerito, porque los brujos lo pueden matar.

⁷ *enunciar*: 'anunciar'

Pues entonces se junta la gente y van allá. ¿Si sí han ido allá en *Komulian*⁸ el cerro chiquito?, ¿nunca han ido?

JAHZEEL: No, no hemos ido.

SILVIA: ¿En mayo nunca han venido?

JAHZEEL: No...

SILVIA: Es ahí, es por allá. Y entonces ahí, dice, hay dos árboles bien grandototes, mero ahí está naciendo y hay una pocito donde se le abre y se le... todo pues que se le saca las cosas que hay. Entonces, dice, cuando va la gente, que saca un montón de ropa, todo bien sucio. ¿Por qué? Porque son brujos, quiere que nos enfermemos. Y cuando uno está enfermo y les tienen, este, les tienen, ¿cómo te diré? O sea, que los odian los curanderos. ¿Por qué? Porque los brujos quiere que se enferme, quiere que se mueran ¿Por qué? Porque están tomando agua sucia y entonces como los caballeritos no dejan, entonces ellos los avisan para hay que limpiar el agua.

Silvia Benigno

4. El agua siempre hay

Y entonces cuando una persona dice que se muere, ellos dicen que se ríen. ¿Por qué? Porque se está muriendo, porque el agua está, este, pues está sucia, pero ellos contra brujos y contra caballeritos son, ¿cómo te diré?... Son contras, se pelea entre ellos en las noches. Cuando ganan los brujos muere uno el caballerito, y cuando ganan, este, ganan los caballeritos, entonces como que los empuja los brujos.

Y entonces ahora debemos estar siempre... lo cuide y donde sea. Por eso aquí nosotros el agua siempre hay y donde quiera: ve, aquí hay, allá abajo hay tres pozos, ¿se dan cuenta? La otra calle

⁸ *Komulian* es el nombre de un cerro ubicado al sur de la comunidad donde se realiza la petición de lluvias el tres de mayo.

en seguida también hay dos pozos, en Tecorral⁹ hay tres pozos. Son mucha agua que hay y no nos falta nada. ¿Por qué? Dice, porque hay muchos que cuidan pues, hasta personas ya grandes.

Silvia Benigno

5. Mejor no me caso

Por eso unas muchachas no se quieren casar. ¿Por qué? Porque saben que ella trabaja en la noche. Ahora imagínate, si digamos si tú tienes tu esposo y tienes tu familia, digamos que hay personas que viven juntas entre familia, entonces ahí ni modo que te sales, como nuera:

—No ira, no, ya me voy a ir a dormir.

Y si su familia está platicando, está conviviendo, y tú sabes que de por sí tienes que salir a la hora donde te esperan y tienes que llegar; ora si tu esposo no le dices nada para platicarle, pues te va a dar pena. Por eso dice:

—No, mejor no me caso, si me voy a casar, pues mis compañeros me van a estar esperando.

Ya ora dice:

—Si mi esposo no me cree va a decir “tú vas a ir a otro lado, no te creo porque ¿qué cosa, este, de dónde trabajas?”.

Entonces, dice, yo tengo una comadre que tiene como treinta y ocho años, y yo le dije:

—¿Comadre, pero por qué no te casas?

—No comadre, dice, no me voy a casar.

—¿Por qué?

Dice:

—Para mi mejor así, mejor libre, donde quiera voy a ir, dice, y no me van a decir: “No porque no vas a ir o porque tienes que estar aquí”, no.

⁹ Se refiere a un lugar de la comunidad donde hay un tecorral, que es un corral construido con piedra.

Y me ha platicado mi mamá, la difuntita, que esa pues, esa mi comadre, sí era caballerito. Y en la noche, como a las doce, vas a ver, sale un coronota, pero bien a tiro, viene tirando como si fuera... cuando nunca lo ha visto va. Cuando hay fiesta lo tiran como si fuera un bomba,¹⁰ va pa arriba y como que viene tirando las lucecitas y es así.

Silvia Benigno

6. Nunca decimos que no

Y le digo, esa agua así está y así siempre va a estar. Desde que yo, pues este, desde que yo pues este, desde que yo crecí, dice, siempre está así. Y esa agua, dice, o sea que los cuida, lo cuidan, pero, dice, mismos los de aquí y así dice, agua así va, dice. Le digo, por eso el agua nunca se acaba, porque nosotros, dice, o sea que la persona, si vienen de Zitlala,¹¹ o viene de Esperanza,¹² o de donde venga lo vienen a traer, nosotros nunca decimos que no agarre. Porque allá en Zitlala, ahí si vas a ir a traer, te corren, te corren con piedras y no te dejan, ¿por qué? Porque según dice mi papá antes nosotros no teníamos agua, o sea, teníamos poco, pero no nos alcanzaba para todos. Y dice que aquí en Zitlala, ¿ve que cuando hay una bajadita así para llegar antes de Zitlala hay dos pozos?, ahí, dice:

—Nosotros íbamos con los burros, como antes pues no había, este, no había camiones, pues entonces nada más, dice, íbamos con los burros. Íbamos a traer agua como a las doce, a las once de la noche, para que no nos vean, pues dice, los de ahí están escondidos en los palos y cuando vas a sentir ya te dieron una piedra, dos piedras: “¿Por qué andas trayendo el agua?” Y se enojan.

¹⁰ *bomba*: ‘cohete’

¹¹ Zitlala es una de las comunidades vecinas de Acatlán, ubicada al norte de la misma.

¹² Esperanza está ubicada al sureste de la comunidad.

Por eso ahora, dice, por eso ellos se portaron muy mal, dice, con nosotros, nunca nos dejaron que vayamos a traer agua.

Silvia Benigno

7. La batalla

Pues entonces, dice, contra ellos se pelearon de allá los, este, los caballeritos, y, este, contra ellos de aquí. De ahí, entonces, pues ganaron, se pusieron de acuerdo: si iban a ganar allá, entonces el agua, los caballeritos todo lo iban a llevar para el Zitlala, y si ganaban los de Acatlán, se va a quedar esta agua. Porque, dice, este, ellos lo que pelean con esa agua, entonces dice de aquí los de aquí y de allá. Entonces los de aquí, dice, ganaron. Entonces, dice, el agua ya no lo dejaron llevar allí, se quedó aquí.

Silvia Benigno

8. Agua donde quiera hay

Por eso, dice, el agua donde quiera hay. Y hasta ahora, fíjate, hasta muchas personas tiene hasta sus casas. Porque hace un año vino unos muchachos que trabajaron, porque a veces en nuestras casas está pasando el agua con unos tubos, dice, no sé con qué, pero así, dice, los metieron y de aquí, dice, como cinco metros pusieron una bomba, ahí nomás lo está jalando, porque hay agua que está metiéndose, que está pasándose. Y ahora más como unas veinte, treinta personas que ya tienen agua ahí, pero que está naciendo abajo, por eso, dice, aquí hay un montón de agua y en Zitlala pues ya no hay.

Silvia Benigno

9. El agua nos da el Dios para todos

Ahora, ahí a veces lo vienen a traer allá por Tecorral, o a veces vienen aquí, o allá abajo y nunca les dicen nada. El agua hay para todos y el Dios, solamente el Dios, él que nos da el agua, y nunca podemos, este, y nunca podemos, nunca podemos hacer la gente o las personas que venga a traer agua los vamos a regañar, porque el agua nos da el Dios para todos. Ahora si nosotros vamos a ser malos como los de Zitlala, pues nos puede quitar el agua, y cualquier rato se puede secar.

Ahora, dice, ¿por qué nosotros no somos así?, nunca se seca, siempre hay. Fíjate, tan tirando agua donde quiera, hay y hay para todos, y quien tiene su gusto que lo venga a traer. Pero, dice, pues por eso, pero, ¿por qué? Porque nos apoyaron ellos, porque ellos pelearon, ellos batallaron y porque ellos ganaron. Entonces, pues por eso ahora no nos falta el agua, pero los de Zitlala los ganaron, pues entonces ahí no hay agua. Según dice que a veces no hay agua, pues toma agua de río. Por eso cuando, este dice, si se han dado cuenta aquí para allá abajo cuando pusieron el drenaje ellos, o sea que se enojaron porque esa agua del drenaje, pues allá se va para el río. Entonces dijeron:

—No, ¿por qué? ¿Por qué lo metieron ahí?, si esa es, este... Así es, así pasó.

Silvia Benigno

10. Quien lo manda es Dios

Entons, aquí esa otra parte que también nos detiene para no cuidar, porque si sí se cuida el agua, si no se les da a otra gente, se cree que se va a secar. Porque aquel que viene a traer agua, aunque sea para vender allá en su pueblo, pero, este, se puede enojar y si se enoja se va a secar. Esa es la mentalidad cristiana, podemos decir, y otro, pus, estar peleando por el agua: no es tuyo, quizá

lo cuidas o fuiste a lavar los manantiales, pero quien lo manda es Dios, por eso ahí que lo agarren, que se lo lleven.

Igual esa parte aquí no entramos un reglamento.

José Leonor Sánchez

11. *Temiltipan*, la piedra que se abre

Nosotros conocemos como *temiltipan*: *te*, que viene de la raíz de la palabra *tetl* que es piedra, y *mimiltin*. *Te-miltipan*, *mi*, decir que viene de la palabra *mimilti* que es algo así que tiene la forma de... cilíndrica, y el famoso *tlan* casi siempre es un, se utiliza para describir lugares o para hacer referencia a algún lugar. Por ejemplo Acatlán termina con *tlan*. *A*, que viene de, podría ser de *acatl*, y *tlan* que es lugar, entonces es el "lugar de carrizos". Es lo mismo. *Te-miltipan* está ocupado por piedra, una forma cilíndrica y es un lugar, entonces es un lugar de, o el "lugar de una piedra cilíndrica".

Y pues la historia de esa piedra, o la leyenda de esa piedra, pues tiene varios, este... Cuentan que la piedra se abre el Jueves o el Viernes Santo de cada año. Claro que no todos los años, hay momentos que se puede hacer, pero que son en esas fechas muy específicas. Quienes lo han visto, los que se han asomado, este, los que, o los que han contado que sí lo vieron, dicen que la piedra se abre y adentro hay un montón de granos por costalitos. Así, por costalitos, hay un montón de granos y de diferentes tipos de semillas, sí. Desde el maíz de diferentes colores: el amarillo, el moradito, el blanco, el rojizo.¹³ Este, diferentes semillas, este pipián, bueno, te describe un montón de cosas, te describe un montón de semillas: el garbanzo, el frijol, que son diferentes tamaños y colores.

¹³ En la *Leyenda de los soles* Quetzalcóatl guiado por una hormiga roja roba el maíz, el frijol y otros alimentos del interior del Tonacatépetl (cerro de las mieses). *Temiltipan*, dadas sus características físicas, proyecta los atributos del Tonacatépetl en su figura, como es posible ver en el relato.

Entonces, dice, pero si tú te gana tu ambición, te gana tu emoción, entras con tal de tomar diferentes granos, pues entonces, dice, que la piedra se cierra y te quedas adentro. Al quedarte adentro, uno no siente, dice que no sientes la estancia, o los días que pueden durar, porque hasta un año después se abre nuevamente; y los que en un momento, dice, les contaron que se abre la piedra y sale la persona, pues no tarda mucho tiempo con vida, luego se muere. Pero es hasta un año, después aparece. Entonces les ha pasado así, ese tipo de personas que les ha, se han quedado ahí, es porque les ha ganado la ambición de tomar diferentes cosas. Varios han contado que hasta granitos de oro hay en los costalitos. Entonces es lo que les cambia la visión de las personas y, este, en lugar de no entrar a tomar algo muy rápido y salirte, pues puede ser, ¿no? Pero si te emocionas tanto y, este, cambias tu pensamiento en ese momento y comienzas a reunir cosas, te quedas. Pero solamente en esas fechas muy específicas: el Jueves Santo o el Viernes Santo, cuando se puede llegar a abrir, no todos los años, pero sí se abre.

Pues es así. Está la leyenda: es una piedra grande, partida a la mitad, este, quienes lo han relacionado desde un punto de vista muy católico, este, han llevado piecitas de Niño Dios, todas cosas que se le caen al Niño Dios, que el piecito se le cayó, el bracito. Entonces esas piecitas los llevan hasta allá abajo, y debajo de la piedra hay un montón de cachitos de Niños Dios, un montón ahí tiraditos. Y la parte de arriba pues ahí está la cruz, y es la cruz que, que se utiliza aquí, eh, en el cambio de comisario.

Vicente Seis

12. La virgen de la cueva

Y pues te digo, él ha tenido mucha experiencia, mucho conocimiento con ese tipo de apariciones, sí se ha tenido, pues varios, desde que estaba pequeño. Por ejemplo, él dice que antes, aquí en el río, este, había lo que nosotros lo conocemos como *xobilime*

que son bagres, ya ves que es una especie que tiene su bigotito, pues aquí había varios en el río. Entons, él sabía donde había ese tipo de animalitos, sabía el lugar, sí, ya no era necesario andar buscando. Entonces, era simplemente decirle:

– Oye mamá, ahorita vengo, voy a traer unos bagres para comer en la tarde.

Entons, él siempre se iba rapidito, unos cuantos y...

– Ya llegué, ya traje los animalitos.

Pero en una ocasión, dice que se metió al agua, se metió y como a la orilla del río por debajo, dice que estaba abierto, había como un, una cueva. Entons, él se mete y sintió, pues que a veces como sacaba los animales donde estaba muy feo, y como vio que estaba abierto así como una cueva, y que se mete. Entonces adentro lo que encontró era una virgen, dice que era una virgen de Guadalupe, bien relumbrante, bien bonita. ¿Y cómo era posible que siguiera muy bien si abajo no hay luz, no? Está la cueva mas no entra la claridad, pero por dentro estaba bien clarito. La virgen se veía muy bonita. Tons lo que hizo él es regresarse, y de aquella vez ya nunca fue a traer los bagres pues, ya nunca fue porque ha de haber visto esa aparición.

Nosotros le comentábamos:

– Oye, pero si era una virgen entonces tenías algo de suerte, ¿no?, no era cosa mala. Era cuestión de traerla, agarrarla, llevarle flores, o este, equis cosa.

– Pero a mí me dio miedo.

Y desde aquella vez nunca, nunca fue a traer.

Vicente Seis

13. El sapo y el pozo

Con los sapos, me comentaba un señor que vive de aquel lado – a ver si lo podemos localizar, que nos platique – también tiene varias leyendas él. Él nos dijo que en alguna ocasión en la parte de abajo donde están los terrenos de cultivo de riego, dice,

que estaba, que adentro estaba un sapo. Lo que hizo él es sacar ese sapo. Dice que lo mató, pero que no tardó mucho tiempo el agua se secó, sí. Entonces, dice, que para él, dice, que ya para estos días si en un pozo encuentras un animal, pues ahí que esté, ¿no?, porque son los que viven ahí, cuidan el agua, son parte ahí del agua y no tenemos por qué matarlos, dice, porque ya tuve una experiencia y ya no quisiera tener la misma, sí.

Vicente Seis

14. *Alchikueye*

Uno de los fenómenos, quienes cuidan el agua, sobre todo donde hay muchísima agua, son las sirenas que nosotros conocemos como *Alchicueye*: *atl* de agua y ya la palabra *chicueye* que viene siendo como un número ocho, hace referencia a la representación en sí de la sirena.¹⁴

Las partes donde hay muchísima agua, sí está ella, sí aparece ella. Y no es tanto de que nosotros la podamos ver, sino que hay una sensación de sentimiento de que está presente, aunque no la puedas ver por uno mismo, aunque no lo puedas constatar. Se ve más en la laguna y en el río.

Una vez le tocó estar acarreando algunas cosas del terreno de la laguna para acá para su casa, se dio varias vueltas y en ese trayecto empezó a escuchar las voces de muchachas que estaban jugando, que estaban platicando en el agua, se estaban bañando.

¹⁴ De acuerdo con *La Historia general de las cosas de la Nueva España* la diosa del agua Chalchiuhtlicue también fue llamada Chalchicueye. A ella se le invocaba cuando se iba a pescar con anzuelo, durante el parto y el nacimiento, y en la curación de distintas enfermedades, pero también se le atribuían todos los peligros del agua como el poder de ahogar a las personas y hacer tempestades y torbellinos. En este contexto resulta interesante la semejanza entre el nombre de la sirena de Acatlán y el que le era dado a la antigua diosa del agua.

Se escuchaba que el agua se movía, tenía un ruidito especial, pero no se veía dónde estaban.

Solamente en los tiempos cuando hay muchísima agua se escuchan la alegría de las muchachas que se están bañando, están platicando. Aquella vez cuando escuchó la alegría de las muchachas, aunque las quiso ver, no se ve, no se ve nada, mejor no les hizo caso, siguió caminando.

Delfino

15. De las sirenas

JAHZEEL: Y de las sirenas, ¿qué se cuenta?

DELFINO: De las sirenas, pus ahí viven. Esos son sus hijos, los pescados. Hay otro señor, pues me platica que por ahí se bañan. Como a las once, doce de la noche, te vas ahí solito, te van a hablar:

– Véngase para acá.

Las chamacas bien bonitas, pero no se salen, están adentro del agua. De aquí para allá es un pescado, ¿no? ¿Qué tal si se sale? Luego te vas a asustar, pues no tiene patas [...].

Pues la gente pues grande, que antes pues no sembraban para allá, tenían mucho hierba — quién sabe cómo se le llama, le llamamos nosotros aquí en náhuatl *tullin*, así como caña —, y esa gente sí pues, sí dice que:

– Órale véngase para acá.

– Sí pues, lo vas a ver bonito. Pero de aquí para acá se ve, pero de aquí para abajo no se ve. Pues también ahí, pues en la lotería se ve, pues verdad. Allá no se ve, namás que está bonita la chamaca. Pero qué tal si llega así nomás. Porque pues se ve bonita la chamaca, pues adentro del agua como que no, ¿verdad?

Delfino

16. *Atskuintsintlan*

VICENTE: ¿En *Atskuintsintlan*¹⁵ también ha escuchado o visto algo? [dirigiéndose a Delfino]

[Traduce a Delfino] Él me dice que no, porque casi no transita en esa parte, pero que en ese lado para el manantial de *Atskuintsintlan* casi no, por eso no sabe casi.

En los tiempos que ha participado en la limpieza del manantial se corta todo el carrizo, que hay un señor que dice que al pisar dentro del agua el, este, el pie se fue porque abajo donde tocó, que algo pisó: comenzaron a jalarle su pie, comenzaron a jalarle.¹⁶ Yo no me metí, sólo estábamos viendo, ahí en *Atskuintsintlan*.

Delfino y Vicente Seis

17. La lechuza

Aquí cuentan que hay personas que se convierten en lechuzas.¹⁷ Y si tú eres un poco enemiga a esta persona, si ahí por casualidad dijiste algo mal de ella, pues en la noche, en la noche, este, ella, pero lo que a veces no se entiende, este, en la parte donde o en la casa donde va a hacer su maldad queda estático en lo alto, queda así estático con las alas bien extendidas y con el pico hacia abajo.

¹⁵ *Atskuinsintlan* significa lugar de perros de agua. Proviene de las palabras *atl* 'agua', *tscuintlin* 'perro' y del locativo *tlan*. Este sitio es uno de los lugares donde se llevan ofrendas en la petición de lluvias (1-5 de mayo), el último día.

¹⁶ En la *Historia general de las cosas de la Nueva España* se menciona que el *ahuizotl* es un animal que habita en los manantiales, del tamaño de un perro, el pelo pequeño, orejas puntiagudas, cola larga y una mano de persona con la que jala a las personas que se acercan a la orilla del lugar en el que habita. Es probable que guarde una relación con el personaje del relato.

¹⁷ Los nahuales son personas con la capacidad de transformarse en otro ser y cuya labor puede ser buena o mala. Las personas pueden convertirse en animales, en fuego e incluso pueden desaparecer para evitar el peligro (López Austin, 1967).

Supongamos que está, que está en lo alto la lechuza, con sus alitas extendidas y su pico hacía abajo. Entonces dice que la persona que va a ser chupada vive ahí. Tons al otro día esa persona, quien es chupada, amanece con unas manchas, manchas negras, manchas moradas en diferentes partes del cuerpo, sobre todo más en las piernas, ahí es donde aparece más, si no aquí en las rodillas, en esta parte hay una mancha así como de este tamaño y varios puntitos rojos así, rojizos como si te hubieras dado un golpe fuerte, ¿ves que queda luego el moretón? Así está, y la reacción de la persona es, en todo el día tiene, este, anda de mal humor, sin ganas de trabajar todo, este, todo molesta, sin ganas de hacer nada.

Tons, dice, hay que revisar, a lo mejor está por ahí la chupada. Y hay una forma, hay una forma de hacer la cura, porque no todas las personas les pasa, les pasa eso, no, namás hay momentos así especiales como te digo, de le caes mal o piensas mal de ella o porque le dijistes algo que no le gustó, eh, equis cosa, ¿no?

Y aquí, como tú sabes que hay una hora fija que siempre viene, porque viene, este, viene con sus chillidos, en la noche se escucha, tiene un chillido muy especial, este, le dicen *chixtle* porque casi el sonido es “shh”, viene haciendo, “shh, shh”, o si no, a veces viene chiflando así [chiflido]. Viene así un sonido muy especial. Entonces los que ya sabemos, sabemos que es la lechuza ¿no? Ahora, ahora para hacer la cura pones el sumerio¹⁸ con tus brasas y todo listo. Por ahí escondidito hay que tener chile guajillo partido, así desmoronado, y cuando escuches que ya se está acercando hay que agarrar el chile partido y aventarlo al sumerio, tons ese olor lo inhala la lechuza. Ya hasta va tosiendo, y se va. Y ese es el santo remedio.

Vicente Seis

¹⁸ *sumerio*: ‘sahumerio’.

18. Yo los vi y a mí no me daban miedo

Ahí pues, para las leyendas, sabe mucho mi papá, pero a veces es muy, este, es muy reservado para comentar esas cositas. Por ejemplo él, él, este, como antes de que se hicieran las letrinas, antes de que hubiera el drenaje, este, pues casi la mayoría, todos íbamos a hacer del baño a la orilla del pueblo, donde está la iglesia, hacia atrás había lugares para ir a hacer del baño, ¿no? Entonces él, cuando ahí en la casa, este, mi hermano comenzó a construir una letrina, pues él no quería estar ahí, ir a hacer del baño ahí, no, quién sabe, por cuestión de costumbre o porque no le gusta o porque se siente incómodo. Quién sabe cómo se entiende, pero él siempre iba todas las noches a las diez, a las once, pues ya se va a hacer sus necesidades para dormir, ya sea temprano otra vez salir, y él nos comentaba que cuando está sentado haciendo del baño, veía los duendecitos salir alrededor, comenzar a platicar, comenzar a, este, a andar haciendo travesuritas, él decía que se veían bien bonitos:

—Sí, yo los vi, dice, y a mí no me daban miedo.

[...]

Los duendes que se ha encontrado o que los ha visto, pues yo siento que él no tenía temor, no tenía miedo. Yo siento que ya los tomaba como si fueran parte de algo, un lugar muy especial para ellos que siempre aparecían: “ahí que estén jugando, ahí que estén haciendo travesuras”. Pues él iba a lo que iba, sin molestar a los demás.

Vicente Seis

19. Tabaco, una planta muy especial

Lo que tiene él, es que siempre anda con su cigarro y para los, para los, este, para los indígenas el cigarro es muy importante. Es muy... podemos decir que es un tabaco, una planta muy especial, porque dice que cuando, en cualquier parte que tú vayas,

hay que fumar, hay que, este, jalar el airecito y comenzar, como si antes te sahumaras. Y quiere decir que con ese olor cualquier animal no se te acerca, ya sea un animal normal o un animal anormal, dice que no se te acerca. Con ese es con el que ahuyenta los malos espíritus. Entonces, él casi siempre utiliza el cigarro, hasta la fecha con sus ochenta y un años que tiene, sigue fumando, no hay ningún problema.¹⁹

Vicente Seis

20. La mujer vestida de negro

Había ocasiones en que se encontraba, hubo ocasiones en que se encontró con una mujer alta, alta vestida de negro, con un rebozo cubierta la cabeza y, este, hubo un momento en el camino que es atrás de la iglesia, donde está el kínder en la mera esquina, por ahí la encontró, dice, la encontró, y la muchacha lo que hizo fue teparle el paso, y la muchacha atajaba a mi papá.

En esos tiempos, pues ya utilizaba la lámpara, él comenzó a, este, cuando la muchacha atajaba a mi papá, pues lo que hacía mi papá era tratar de verle el rostro, pero la muchacha no se dejaba porque volteaba de un lado para otro con tal de que no le vieran el rostro. Entonces como él es una persona de los que te digo que casi no tiene miedo para esas cuestiones, entonces lo que hace él es empezar a hablar, empezar a platicar:

—Oye, ¿quién eres?, ¿por qué me haces esto?, dame chance ¿no?, yo voy a hacer mis necesidades, yo no quiero problemas, en ningún momento quiero molestarte.

Vicente Seis

¹⁹ Entre los pueblos indígenas el uso del tabaco tuvo fines medicinales, casi siempre inscritos en la esfera mágico religiosa, por lo que hasta nuestros días es usado en limpiezas, sahumado y utilizado con fines médicos en friegas y baños (Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana).

21. Formas de espantar un nahual

Había palabras que esas personas, los nahuales, sí, podemos decirles nahuales, que casi les molesta oírlo, por ejemplo decirle:

—Oye, ¿quién eres? Si eres mujer, vente pues, te llevo a mi casa. A mí me gustaría tener dos mujeres.

Algo así, ¿no? Y hay ocasiones en que esas personas se sienten incómodas y ya no hacen nada. Entonces aquella vez, dice, con tal de que me dijera, me diera chance para seguir caminando hice lo que les comentaba, lo que decía:

—Oye, si eres mujer vamos, te llevo a la cama o hay que tener sexo aquí, en este momento, y a ver pues, ¿no?, a ver qué pasa.

Entonces solamente así, dice, yo he ahuyentado ese tipo de apariciones. Digámosle así, porque en esa ocasión, dice, cuando yo le dije así a la muchacha, entonces lo que hizo es bajarse y venirse rumbo a la plaza. En la plaza, en el camino, había muchos perros, entonces, haz de cuenta que cuando pasó la muchacha, dice, es como si pasara una persona, y todos se alborotaron los perros, todo el gritadero de perros. Entonces, dice, pues no es una persona normal, no, si fuera una persona normal y no es que anduviera, estuviera haciendo algo, andando si es de noche, pues no pues.

Vicente Seis

22. *Tikuikas mo cruz*

Y así te digo, ha visto varias cosas, por ejemplo, él, este, como ha sido campesino por muchísimo tiempo de su vida, hasta la actualidad, que ya namás va a dar la vuelta a ver cómo está creciendo la milpita, que no pasa nada, ir a chaponar un rato, pero trabajo pesado ahorita ya casi no hace.

Pero más antes, nosotros sembrábamos sobre de aquel lado de la, de lo que nosotros conocemos como, este, eh, *Tekuitlan*,²⁰ es un

²⁰ Tekuitlan es una zona donde hay campos de cultivo, ubicada al sur de la comunidad.

lugar donde antes sembrábamos, ahorita ya casi se ha llenado de arbustos, ya tiene un buen rato que no hemos sembrado ahí. Entonces, en ese camino está un poco largo, y en ese camino pues hay varias barrancas, porque aquí cuentan que en casi la mayoría de las barrancas hay apariciones. Él casi siempre se encontraba con tecolotes, sí, como casi siempre se ha venido de noche. Entonces en el camino siempre se ha encontrado con tecolotes. Entonces hay, hay tecolotes que, este, que a lo mejor serán personas convertidas en nahual, en tecolote. Lo que hacen esos tecolotes es venirse, guiarte el camino, ¿no? Adelante de ti, adelante, adelante, y casi casi diciendo tu nombre o casi diciendo una palabrita que dicen ellos:

— *Tecruz, cruz, tikuikas mo cruz.*

Como se escuchando decir, es decir, este, como que haciendo referencia al cruz, que es un cruz y que tú te llevarás tu cruz, este, traduciendo lo que dicen los tecolotes. A veces hasta se escuchan las palabritas que dicen, sí, entonces lo que dice:

— Lo que yo siempre he hecho es eso, decirle: “Oye, ¿quién eres? Si eres una persona normal, bueno, si eres un pájaro está bien, ¿no? Haz lo que tengas que hacer. Es de noche, es tu noche, es el momento para salir, pero pues yo no, no te hago nada. Yo fui a trabajar y ahorita me estoy regresando a mi casa y, este, y yo no tengo problema con cualquier persona”.

Pero entonces, dice:

— Cuando esos tecolotes no te hacen caso de esa manera hay que platicarle, y no te hace caso, sigue, te sigue molestando, entonces hay que utilizarlas esas palabras, decirle: “Oye, ¿quién eres? Eres una mujer entonces te llevo a mi casa, ¿no? Como me gustaría tener dos mujeres”.

Tons, con esas palabritas esos animalitos comienzan a desaparecer, se van. Y nos comentaba que no era la primera vez. Ha habido muchas veces que se los encuentra, por ejemplo, en la parte de abajo. Acá donde fueron ustedes a dejar las flores, hay un terrenito, este, está chico el terreno, como de doce surcos, sí — como era un terreno que le ha dado a mi hermana, una de mis hermanas que vive ahí, cerca de la iglesia. Entonces cuando nosotros teníamos yunta, hay que ayudarle, hay que trabajar todos juntos, sí, aquí nos pasaban a ayudar, luego íbamos aquí en medio

otra vez, luego íbamos al terreno de ellos. Entons aquí, aquí el trabajo era compartido:

– Yo te ayudo ahorita o yo te ayudo, pero ve a ayudarme primero, ¿no? Ahora yo te presto la yunta, pero ve a ayudarme primero.

Y nos compartimos el trabajo, este, todos contentos con tal de compartir lo que, lo que se tiene, y pues adelante. Entonces había momentos en los que mi papá escuchaba quejidos, que alguien se quejaba alrededor de él:

– Pero no hay nadie y yo sigo sentado, y ustedes ya se fueron de aquel lado, ya van a salir a terminar el surco para trabajarlo, para limpiarlo, y nosotros, y yo estoy sentado aquí. Estoy escuchando que se quejan y se quejan, y a cada rato. ¿Pues quién será?

Entonces, lo que te digo, lo que tiene él, es empezar a platicar:

– Oye, ¿pues quién eres? ¿Qué tienes? ¿Qué te gustaría que yo te trajera? O dime, pues, o por lo menos sé, pues, o aparécete, pero no, no, no estés haciendo así. Si te duele algo, pues dime, pues yo te traigo algo. Si quieres algo yo te traigo algo, pero me gustaría que me dijeras, ¿no?

Entonces él siempre ha sido así, de que siempre ha tratado de platicar con ellos. Entons es una de las personas que casi no tienen miedo para hacer, para salir, para caminar en cualquier lugar. No tiene miedo. Siempre se ha venido de noche del campo y siempre ha tenido ese tipo de respuestas. Siempre ha tratado de dialogar con ellos, pero, este, pues hasta ahí no. Ahorita pues ahí lo tenemos. Yo digo que va pa largo, a sus ochenta y uno y todavía está enterito. Sí, ajá.

Vicente Seis

Bibliografía citada

BIBLIOTECA DIGITAL DE LA MEDICINA TRADICIONAL MEXICANA.
Web. <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/termino.php?l=1&t=tabaco> [Último acceso 3 de julio del 2013].

- CONAGUA, 2010. "Situación de los recursos hídricos". En *Estadísticas del Agua en la Cuenca del Río Balsas*. México: SEMARNAT
- FAGETTI, Antonella, 2004. *Síndromes de filiación cultural. Conocimiento y práctica de los médicos tradicionales en 5 hospitales integrales con medicina tradicional del Estado de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado, Secretaría de Salud.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1967. "Cuarenta clases de magos". *Estudios de cultura náhuatl*, v-7: 87-117.
- RUÍZ DE ALARCON, Hernando, 1987. *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas de los indios de la Nueva España*. México: FCE.
- SAHAGÚN, Bernardino de, 2006. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ed. Ángel María Garibay. México: Porrúa.
- TENA, Rafael (paleografía y traducciones), 2011. *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. México: CONACULTA.

Cerros que nadie puede tocar. Relatos del estado de Guerrero

En la cosmovisión mesoamericana hay muchos mitos que tienen que ver con cerros. Estos aparecen como ejes del mundo, como conectores con el plano divino, como lugares de nacimiento de deidades, como bodegas de las semillas-corazón de los seres vivos, como bodegas de riquezas, como contenedores de la lluvia. Uno podría llegar a pensar que para las culturas mesoamericanas los cerros servían para todo.

La idea de que los cerros son lugares sagrados (o encantados) y umbrales hacia lo divino no ha desaparecido. En varias poblaciones de México se siguen contando relatos sobre montes donde ocurren situaciones fuera de lo común. En dos municipios de Guerrero — Chilpancingo, capital del estado, y Zumpango — se narra una leyenda en la cual un arriero transita por un cerro y se introduce en una cueva en la que suceden hechos fantásticos. Salvo algunas variantes, la historia que se cuenta en ambas poblaciones es la misma. Por supuesto, el cerro físico y el nombre que recibe son diferentes; para la gente de Zumpango se trata del Cerrito del Encanto, y para la de Chilpancingo del Cerrito Rico. He estado en contacto con estas leyendas desde mi infancia, ya que soy originario de Chilpancingo, pero no fue hasta después de comprender un poco sobre cosmovisión mesoamericana y narrativa oral que me surgió el interés por investigar acerca de lo que se cuenta de dichos cerros.

Recopilé en video cuatro narraciones.¹ La primera de ellas fue grabada en Zumpango y las tres restantes en Chilpancingo. La persona que cuenta el primer relato es Gustavo Encarnación

¹ Utilicé una cámara réflex Canon EOS Rebel T1i.

Cabrera, un profesor de bachillerato jubilado, que estudió historia y que es conocido en Zumpango por haber recopilado las leyendas del lugar y haber publicado con ellas un libro en el que habla sobre lo que llama “los rasgos culturales de Zumpango”.² En el segundo relato la narradora es Angelina Torres Nava, una maestra de primaria de 63 años que ahora trabaja en un puesto administrativo, pero no está jubilada. Conoce la leyenda del Cerro Rico, porque laboró en una escuela que se encontraba cerca de ese lugar y solía platicar con sus compañeros de trabajo sobre los encantos que, según ellos, ahí existen. La tercera versión de la leyenda es contada por Teresa Mata Soriano, de 44 años, quien es licenciada en Educación Preescolar y trabaja en la supervisión para preescolar de la Secretaría de Educación Pública. En la cuarta y última grabación, quien nos narra sobre el cerro es Miguel Alcocer Pastor, un campesino de 70 años que en su juventud solía tener un terreno de siembra cercano al lugar de donde se cuenta la leyenda. La manera en que conseguí llegar con este señor fue inesperada. Como Chilpancingo es mi ciudad natal, había aprovechado el viaje para visitar a algunas personas. Estando en su casa, platiqué sobre lo que estaba haciendo y me dijeron que uno de sus vecinos conocía bien las cosas que pasan en el cerro, que si quería podíamos ir a buscarlo para que contara su versión de la historia. Lo que en realidad se grabó fue una plática entre mi madre, mis conocidos y su vecino (en la cual apenas tuve oportunidad de participar). Las preguntas que se realizaron surgieron por mera curiosidad espontánea de los interlocutores. El entrevistado nos compartió datos que sabía por haber tenido que sembrar cerca del cerro. Se podía notar que todo lo que nos contaba, para él, eran hechos fehacientes.

En las cuatro entrevistas existen elementos importantes que ponen en evidencia un sustrato prehispánico. En cada una de ellas se da a entender que el cerro es hueco y que es posible ingre-

² El libro es una publicación independiente del autor. Él mismo me indicó que podía conseguirlo en copias fotostáticas en una papelería de Zumpango. Desconozco si es posible conseguirlo de algún otro modo; aun así lo incluyo en la bibliografía.

sar en él; adentro se encuentran bienes de algún tipo. En *Monte Sagrado-Templo Mayor*, López Austin y López Luján explican que la cavidad es un símbolo de la naturaleza hueca del Monte Anecúmeno y la entrada al otro mundo. Que en su interior hay abundancia: oro, miel, vegetación y animales (2011: 50). La única diferencia considerable que hay entre el cerro de Zumpango y el de Chilpancingo es que el primero está poblado y el segundo no. La razón de que la gente se haya atrevido a construir sus casas en un cerro encantado quizá sea porque en la cumbre se construyó una capilla a la que se puede llegar por medio de una escalera recta. Cuando se le ve desde abajo, resulta muy curioso: recuerda vagamente a las descripciones del templo mayor de Tenochtitlan con sus capillas dedicadas a los dioses del monte: Huitzilopochtli y Tláloc. Sólo que aquí el templo está dedicado a un nuevo dueño.

AMED AGUAYO HERNÁNDEZ
ENES, UNAM Morelia

1. El día en que los encantos se abren

El Cerrito del Encanto es este cerro que, pues, ocupa gran espacio de lo que es la cabecera municipal Zumpango del Río, ¿sí?, que ahora está poblado; que hace cuarenta, cincuenta años estaba despoblado, ¿sí? Yo recuerdo que ahí íbamos a volar papalotes en mi niñez. Ahora, debido a la explosión demográfica, pues ya está poblado.

Pues bien, la historia que narra la “voz pópuli” aquí de Zumpango, es que en el corazón de este cerro, ¡que está hueco!, ¿sí? Esa es la versión. Porque incluso yo tenía un amigo que es ingeniero: el ingeniero Armando Serrano. Él construyó una casa ahí en ese cerro y resulta que dice que al estar haciendo las cepas, pues, se les fue la barreta, ¿sí? Y que se escuchaba ruido. Y que pues les dio miedo. Y que optaron por poner el castillo y taparon y no pasó nada, ¿sí? Es un detalle que contó este amigo. Pero

también lo que maneja la voz popular es que cada 25 de junio, día de san Juan [*sic*], que la tradición popular dice que es el día en que los encantos se abren... ¿Qué es un encanto? Un encanto es lo extraño lo, este, lo mágico que existe en algunos lugares donde, pues, se pueden presenciar cosas nunca antes vistas, cosas extrañas, cosas que son realmente mágicas, ¿sí?

Entonces, aquí existe el comentario de que en los años primeros del siglo xx había unos compañeros que pues se dedicaban al comercio, y en ese entonces pus fue... eran recuas de mulas, ¿sí?, en las cuales transportaban sus mercancías de Zumpango a Chilpancingo, de Zumpango a Chilapa,³ de Zumpango a Acapulco,⁴ ¿sí? Estamos hablando, pues, de los primeros años. Recordemos que la carretera federal Iguala⁵-Chilpancingo la inauguró el general Porfirio Díaz,⁶ en marzo de 1910. Estaba una placa frente a la entrada del panteón municipal de aquí, de esta cabecera municipal; pero desgraciadamente nadie sabe dónde está esa placa y es un dato histórico, ¿sí?, que debió haberse conservado. Pero desgraciadamente... no es por hablar mal de las autoridades, pero estos detalles se les van de las manos y tal parece que no les importa mucho, ¿no?, sobre la historia de nuestros pueblos.

Total que esta recua y este comerciante, al pasar por cerca del Cerrito del Encanto — toda vez que por ahí pasaban, a orillas en lo que hoy es la calle 20 de noviembre, era parte de esa carretera que hoy ya no pasa por ahí, ¿sí? — se siguió rumbo a lo que hoy conocemos por la Ciénega. En fin, se abrió esa nueva brecha, ¿sí? Total que al pasar por el Cerrito del Encanto, esta persona vio cómo se abría una puerta mágica iluminada, se escuchaba música, ¿sí?, y él

³ Ciudad localizada a aproximadamente 50 km de Chilpancingo

⁴ Puerto y ciudad más grande y poblada del estado de Guerrero. Ubicada a unos 100 km de Chilpancingo y a 300 km de la ciudad de México.

⁵ Ciudad ubicada a 100 km al norte de Chilpancingo.

⁶ Porfirio Díaz gobernó México entre 1877 y 1911. Este período — conocido como el Porfiriato — resultó de suma importancia en la consolidación del Estado-nación. Los lemas del régimen fueron “orden y progreso” y “poca política, mucha administración” (Speckman Guerra, 2008: 337-364).

fue atraído por ese detalle y se introdujo. Y se comenta, pues, que pasó un momento agradable: quizás bailó, tomó, se divirtió; pues tuvo un buen tiempo. Pero resulta que al salir ya habían pasado muchos años; quizás habían pasado veinte, treinta, cuarenta. Total que él, cuando buscó sus animales, ya no los encontró y vio que todo a su alrededor estaba transformado. Todo había evolucionado.

Regresó a su hogar y se encontró con que su esposa ya era una anciana, y sus hijos pues ya tenían nueva familia. Y lo mágico es que en él seguía siendo un joven de 23 años. Entonces esto es lo que se comenta de ese cerrito y de lo que en este caso el encanto que tiene; que se abre, como les comentaba, cada día de san Juan, 25 de junio, ¿sí? Bueno, hay gentes que conocen de esto. Yo recuerdo que doña Rodelia, que era una señora que curaba, hacía limpias, leía la baraja — ya murió la señora, pero yo tengo amistad con una de sus nietas —, les evitaba ir a jugar al Cerrito del Encanto. Les prohibía... ¿Por qué? Porque decía que ahí salía el encanto y que, bueno, podían suceder muchas cosas. Entonces, así como ella, pues hay o había otras ancianas, ¿no? Porque hoy en la actualidad, debido a los adelantos científicos y a muchas cosas que han cambiado, pues ya la mayoría de los jóvenes ya no creen en esas cosas, ¿sí? Sin embargo, bueno pues ahí está y esta es una de nuestras tradiciones aquí en Zumpango del Río.

Gustavo Encarnación Cabrera

2. Eran monedas de oro lo que traía ahí

Bueno, es que yo cuando estuve trabajando ahí, las personas pus contaban que en ese cerro está un encanto que ya tiene muchos años, que un señor que vivía ahí — no recuerdo el nombre — alquilaba sus mulas para llevar a otros pueblitos, porque no había carretera. Y entonces, ese día lo pasó a traer un señor y en su mula le llevó cosas para otro pueblito, y se fueron, y ya de regreso el señor pues venía con sus mulas. Venía para su casa; pero dice que al pasar por ahí que vio que había mucha gente y cosas así

vendiendo y que se quiso meter para ver qué había, pues, ahí como puesto mercadito y se quedó ahí viendo las cosas; pero no, este... pues ahí se quedó viendo.

Entonces su familia lo empezó a buscar y buscar y lo daban por muerto, porque ya tenía varios días y no llegaba y no llegaba. Y ya nos dice la señora que como a los dos años, que regresó así nomás de pronto. Dice él que ya se vio allá, que se quiso salir; que ya se vino, pues. No sé si en ese tiempo el encanto se volvería a abrir, que fue cuando él salió, que ya se iba a su casa. Y ya llegando allá, dice que la gente lo veía y pues se asustaban y se desmayaban unos, y su esposa también. Y él fue a ver al padre y le dijo que por qué, pues no sabía él que pasaba, que su esposa pues no... La vio así asustada y... no, dice:

— Es que te dábamos por muerto, dice. Ya te mandaron a hacer misas, dice, porque ya tiene muchos años... dos años, creo tres, dice. Que no... no... te fuiste y no regresaste.

Y dice él:

— No, no padre, dice, yo pasé ayer — y ya le empezó a contar —, a ver ahí, a comprar, dice, pero luego me salí, dice.

Y dice él:

— No, ya tienes tantos años que estuviste por allá.

Entonces ya el señor pues se puso a pensar y ya en las... en las mulas que llevaba él, dice que había comprado maíz y que le dice a su esposa:

— Ya padre, pues...

Que traía maíz, y dice:

— Ah, está muy bien.

Y que ya se fue a su casa. Y ya llegando a su casa, dice que abrió los costales de maíz y cuál sería su sorpresa que eran monedas de oro lo que traía ahí. Y ya entonces ya le dijo pues al padre. Lo que no recuerdo [es] su nombre del señor, pero ahí en Zumpango fue muy conocido, porque parece que con ese dinero que él encontró hizo una iglesia; pero no recuerdo cuál iglesia: si la que está en el centro u otra que ya no esté. Ajá, eso es lo que contaban las personas.

Y luego, a mí también un maestro, un compañero... una vez fuimos... nos taba contando que ahí decían que en ese Cerrito Rico habían encontrado muchas estatuillas chiquitas de los de antes; y collares, y así perlititas, ah... con hoyitos donde hacían ellos sus collares. Y que venían unos españoles, en unas avionetas y le vend... le compraban a la gente todas estas estatuillas que ellos encontraban. Y dice que escargaban⁷ y allí había [inaudible], porque yo un día le dije:

— ¡Ah!, maestro, a ver si me consigue una.

Y dice:

— ¡Ah!, sí maestra, pero a ver si ya hay, como eso ya tiene mucho, ya ha llovido la tierra, quién sabe.

Y le digo:

— Ándele pues.

Estuvimos platicando y que esa persona sacó muchas de esas para allá para otros lugares, y que allí encontraban, y que entonces por eso dice la gente que está ahí, pues, encantado y no construyen, no hacen nada.

Y cuando es la feria de Zumpango, el dos de febrero, allá dice que se llevan un toro que lo visten y ya de ahí bajan corriendo y entran al pueblo, y los jóvenes, los muchachos, van correteando y el toro les va correteando a ellos también detrás. Ajá, que es cuando se va acercando la feria. Pues eso es lo único que me contaban ahí, pero, pues sí ha de haber más cosas; pero le digo, pues, necesita uno ver personas ya de las de antes y... saben todas esas historias pues namás un día así platicando, nos platicaron... Con unos compañeros salió allí empezaron a platicar... que allí pues saben ellos que hay un encanto.

Angelina Torres Nava

⁷ Escarbaban.

3. La suerte fue para él

Esta leyenda del Cerrito Rico es muy antigua aquí en Chilpancingo, tradicional, de las muchas, de las pocas leyendas, más bien dicho muchas; tantas que se han perdido en la memoria de los jóvenes. Porque los antiguos, originarios de aquí de Chilpancingo, ya muchos ya fallecieron, ya lo que le han platicado a sus hijos, a sus nietos, a sus bisnietos... Pues ya ahora los jóvenes ya no le dan tanta importancia a esas historias de nuestro Chilpancingo.

El Cerrito Rico se dice que era un señor humilde, campesino, que tal vez su nombre no sea tan claro en el recuerdo de esta historia, de esta leyenda, pero se platica que era muy humilde. Entonces él fue al cerro precisamente. Llevaba sus mulas. Él cargaba... se ganaba la vida transportando leña de los altos árboles que había por todos esos lugares. Cuando entró ahí al Cerrito Rico, vio una cueva y se perdió. Quiso ver qué había, quiso indagar, investigar — al fin curioso — qué es lo que había ahí. Al entrar se perdió en el tiempo, se deslumbró, tanto que vio un resplandor tan intenso que lo deslumbró y desmayó. Cuando despertó de ese sueño, de esos minutos que para él fueron una eternidad y tal vez fueron unos minutos nada más, vio que ya en ese lugar había muchas monedas, mucho oro. Sorprendido, no supo explicarse de dónde, y lo que hizo él, pues, cargó sus mulitas con lo que pudo de monedas. Se vino hacia el pueblo, llegó y le platicó a su esposa — él vivía en las orillas de Chilpancingo — y le platicó a su esposa ese extraño sueño, ese extraño sopor que lo invadió al entrar a esa especie como de cueva.

Nada más que su error fue no haberse callado, sino que le platicó a la esposa. Pues lógico, era su esposa, le tenía confianza; pero ya no fue la esposa, ya lo empezó a platicar. Entonces ya muchas personas que también quisieron comprobar, quisieron ver que si era verdad. Y cuando ellos fueron al Cerrito Rico, pues ya no encontraron nada, o sea nada más era para él... la suerte fue para él. Se cree así porque él no tenía malicia, él era una persona buena; pero al llegar al pueblo y darse cuenta o decir a las demás personas, la gente con ambición ya no tuvo tanta suerte.

Y todo aquél [que] iba y quería comprobar si había de verdad esas riquezas, esas monedas de oro, se encontraba con que no había nada. ¿Y por qué? Porque la suerte, según los señores, es para quien no tiene ambición. Y así se le quedó la leyenda del Cerrito Rico.

Teresa Mata Soriano

4. ¿O sea que nadie puede tocar ese cerro?⁸

MIGUEL: Todo ese terreno era de él... señor Tiburcio Vega Leyva.

EXEQUIEL: Dicen, pues, que compró mucho terreno.

MIGUEL: No, bueno, no lo compró. Fue gobernador ese señor. Entonces como había terrenos baldíos, él se agarró esos terrenos. Agarró ese de allí, de allá y el de aquí de Machohua...⁹ que no tenían escrituras, que no tenían papeles. Entonces él aprovechó... y entonces él se hizo... terreno y él mismo hizo la presa. Ese señor hizo la presa. Él se comprometió y como todo el terreno pues era su parte de él, ¿no?, que tenían, entonces él quiso que hicieran la presa para el riego, para las verduras, pa todo lo que hubiera, ¿no?, maíz, ¿no? Por eso se hizo la presa para... pal riego.

EXEQUIEL: ¿Y sí se utilizó para riego algún tiempo?

MIGUEL: Sí, sí. Sembraban mucho melón, sandía, jícama. De todo sembraban.

EXEQUIEL: Esa sí no me la sabía yo.

MIGUEL: No, sí. Sembraban de todo ahí: lechuga, rábano... como en Tixtla.¹⁰

EXEQUIEL: Sí, sí; como en Tixtla.

⁸ En esta plática participan como interlocutores Miguel Alcocer Pastor (70 años), Exequiel Sánchez Sánchez (53 años), Ana Luisa Baltazar Torres (56 años), Irma Angélica Hernández Hernández (53 años) y el autor de este trabajo.

⁹ Machohua es un cerro cercano a Chilpancingo donde hay una capilla de la Virgen de la Natividad, a la cual se hacen peregrinaciones.

¹⁰ Tixtla es un poblado que se encuentra entre Chilpancingo y Chilapa.

MIGUEL: Así, así era allí. Así hicieron allí. El mero señor ese. Bueno, como te digo, como tenían terreno... y ellos dicen: “pus no, vamos a... de que esté echado a perder, vamos a hacer esta presa”. Como era gobernador...¹¹ Como te digo, la hizo a tiempo campesino, pues, a lo puro...¹² con las máquinas aplanando y echándole tierra. Porque tiene pura tierra. No creas que tiene pavimento, que tenga mampostería: nada. Es pura tierra y la piedra encima. Por eso, como digo a la gente, a los estos amigos de por aquí:

– Ta loco Mario.¹³ ¿Por qué la va a quitar? ¿Por qué la va a tumbar? Si está lo mejor, es lo mejor. Bien hecha que está esta. Si biera¹⁴ sido esta temporada de agua, se la hubiera llevado. No se la llevó. ¿Por qué? Porque está bien hecha. Y la piedra ta encima, no está acomodada como bía¹⁵ de ser.

EXEQUIEL: Sí, está nomás puesta.

MIGUEL: No, no. Está mal puesta, sí.

ANA: ¿Y de dónde a dónde está el Cerrito Rico?

MIGUEL: Cerrito Rico es de este lado, llega a donde está la colonia, a la presa; abarca donde están las pedreras y para acá este lado donde entra la carretera para la presa...

ANA: ¿Chichihualco?¹⁶ Para Chichihualco.

MIGUEL: No, esa parte, la de Chichihualco, está ya dentro del terreno del Cerrito Rico.

EXEQUIEL: La carretera que va a Chichihualco parte por en medio al Cerrito. Lo partió por en medio.

MIGUEL: Sí, porque esa llega hasta allá donde está la carretera, da la vuelta.

ANA: O sea, ¿por donde está el hospital nuevo?

¹¹ Mientras dice esto, hace un movimiento con la mano que da a entender que al gobernador no le costaba mucho hacer la presa.

¹² Hace un gesto que da a entender la acción de aplanar el terreno.

¹³ Mario Moreno Arcos es el presidente municipal de Chilpancingo. Su periodo dio inicio en 2012 y tendrá fin en 2015.

¹⁴ *biera*: ‘hubiera’.

¹⁵ *bía*: ‘Debería’ o ‘habría’.

¹⁶ Chichihualco es un poblado perteneciente al municipio de Chilpancingo.

MIGUEL: No, no, no. Está muy lejos. No, esto es para acá. Donde está el gas para acá, mucho más para acá. Y aquí viene terminando [inaudible], con la colonia, este, no me acuerdo cómo se llama, este... Polvorín. Viene acabando ahí, da la vuelta.

AMED: ¿Y sobre la leyenda? ¿Sabe algo de lo que se cuenta del Cerrito?

MIGUEL: Pus francamente que en ese Cerrito Rico se le dice eso porque hay mucho monumento. Hicieron mucho monumento. Ahí estuvieron muchas personas de... ¿cómo dijera yo? Hicieron... Era como una colonia. Hicieron monumentos y de esto.¹⁷ Ahí están enterrados. Todo eso, pus como fue cuando fue la revolución, entonces se hizo todo eso. Y francamente, pues, el mero dueño, pus dio permiso; y ahí... Por eso le dicen el Cerrito porque tiene mucha, tiene harta...¹⁸

ANA: Enterradas muchas cosas de barro...

MIGUEL: De barro, de todo lo que hacían allí ellos, ahí lo enterraron...

ANA: ¿Y de oro también?

MIGUEL: Pus de todo tiene ahí. Por eso le pusieron Cerrito Rico porque está... tiene, pues... y ahí pa'llá han visto y yo también; cuando estábamos nosotros, que sembrábamos del otro lado, veíamos con mi papá llamas de lumbre y por eso sabemos que hay dinero allí, por unas llamas que se hacían así:¹⁹ negra... este, rojas y azules, en la noche, ya como a las doce del día... de la noche, y a la una, se veía movimiento con el aire. Se veía que se acostaba [inaudible]. Y como digo, por eso le pusieron Cerrito Rico, porque estuvieron muchas personas que ahí llegaron y ahí hicieron sus casitas y hacían cosas de barro, de todo. Y por eso, casualmente, no habían entrado, porque tienen miedo. No quieren hacer casas porque, bueno, el dueño dijo que él no iba a dejar, porque era una cosa muy valiosa e iban a tener problemas después los que iban a vivir ahí, porque los iban a espantar. Y por eso es que realmente,

¹⁷ Al decir "de esto" señala con su mano a una maceta de barro.

¹⁸ De nuevo señala la maceta de barro.

¹⁹ Hace una especie de gesto de ondas.

no... Y el que se hizo dueño del terreno es el mismo gobierno, el mismo gobierno es el dueño del terreno. Porque como él nunca tuvo familia, el señor. Sí tenía familia, pero hijos, así hijos, mocosos, no. Por eso se le quedó al gobierno mismo todo ese terreno.

ANA: Y cuentan de que había encantos ahí, ¿sí?

MIGUEL: Ey.

IRMA: ¿Y qué eran?

ANA: ¿Como qué? ¿Qué pasaba?

MIGUEL: Como qué les habría de decir...

ANA: O sea, dicen que desaparecía y aparecía gente varios días.

MIGUEL: Sí, sí, este... ¿Pero cómo le decían antes a los aztecas, no? ¿Cómo les decían esos grandotes que se tomaban?

ANA: ¿Tarahumaras?²⁰

MIGUEL: Tarahumaras, sí pues, como dicen. Dilataban ahí un tiempcito y se iban y volvían a regresar... Yo, pues taba chiquillo [inaudible]. Nos íbamos, pues, como fuimos a traer agua allí a la presa [inaudible]. Como ahorita, que en este tiempo pizcaba uno y la mazorca la teníamos allá. Con mi papá, con mi mamá nos la pasábamos más allá que aquí en la casa. Hasta que se secaba el maíz nos lo traíamos todo. Pues mucho tiempo dilatamos por allá. Como mi mamá llevaba a veces la cocina allá...

IRMA: ¿Y cuál es la leyenda que dicen? ¿Cuál es la leyenda que usted sabe?

MIGUEL: Pus yo ahorita ya no me puedo acordar de ello.

IRMA: ¿Pero de que espantaban, espantaban?

MIGUEL: De que espantan, sí espantan.

ANA: O sea, ¿siguen espantando?

MIGUEL: Sí, siguen espantando.

IRMA: ¿Pero cómo es que espantan?

ANA: ¿Y cómo espantan? O sea, ¿qué sale?

MIGUEL: Se quejan y como que dejan rodar las piedras para abajo, así pues, para venirse para acá, para la carretera... Porque apenas ahora, tendrá como unos quince días, que vino un señor

²⁰ Los tarahumaras son un pueblo indígena del norte de México. Aquí son mencionados por mera confusión.

que está viviendo... hizo su casita no muy pegado, para acá de este lado. Y dice que hay veces que quiere, pues, arder [*sic*]... que él ha querido... se compró un aparato para ver, y vio. Y sí, ya pues, vio que sí. Nomás que está peligroso, pues. Va a perder la vida. Dice que así le dijeron, que si él escarba, ahí se va a quedar.

IRMA: ¿O sea que nadie puede tocar ese cerro?

MIGUEL: No, porque francamente el que se meta a tocar, ahí se queda, ya no sale, se tapa. Aunque sea por aquí...²¹ Sí, porque tiene de hondo como uno cincuenta de hondo. Ta bajito, nomás que está peligroso. Y han sacado cosas así: ollas, cazuelas, metales; buenos, buenos... Ya como le digo, ahí queda. Espantan, y se desaparecen, ¿sí? Por eso le digo que está medio trabajoso estar ahí. Y como le digo, se iba uno a traer agua en la noche [*inaudible*]. Se sentía pesado ahí por esa parte... Sí, como le digo nosotros vivimos mucho tiempo por ahí, pero, a ver, ya nos venimos para acá y ya.

IRMA: ¿Y nunca le tocó ver nada de pequeño? ¿Le tocó ver algo?

MIGUEL: Sí.

IRMA: ¿Sí? ¿Qué le tocó ver?

MIGUEL: Unos bultos, pues así, que veíamos. Me llegó a espantar el diablo a caballo; me salió.

IRMA: ¿Ahí?

MIGUEL: Ahí, venía yo de allá pa' cá, le iba a dar agua a los animales. Como a estas horas llegué aquí y les fui a dar agua [*inaudible*]. Y ni modo. ¿Si yo me quería topar con él?...²² Nomás de repente mis bestias se regresaron, se espantaron.

IRMA: ¿Y qué es lo que vio?

MIGUEL: Satanás, pues, el diablo a caballo.

IRMA: ¿De negro, de rojo?

MIGUEL: De negro... Y como le digo; después me dijo un señor, un compañero, un amigo, que vio una mujer de blanco y llorando. Sí, no, se veían varias...

EXEQUIEL: Hay varias leyendas.

²¹ Hace un gesto para indicar profundidad.

²² Hace gesto de negación.

IRMA: ¿Pero en ese Cerrito Rico?

MIGUEL: En ese Cerrito Rico... Ya se va y se va para allá.

IRMA: ¿Cómo se llama usted?

MIGUEL: Miguel Alcocer Pastor.

IRMA: ¿Y ahora ya no va para allá?

MIGUEL: No ¿pus ahorita ya qué vamos a hacer? Ya mi papá vendieron allá. Se acabó y ya nos venimos. Como ya no sembrábamos... Vendieron y ya no sembrábamos [inaudible]. Nos venimos para acá y ya me metí a trabajar²³ y ya. Vamos nomás a veces que vamos a dar la vuelta, a pasear. Sí, pero está igual, así como le digo, como hemos visto; así está. A veces vamos a dar la vuelta por ahí.

IRMA: ¿Por dónde se sube, o por dónde se entra para verlo de cerca?

MIGUEL: Tiene dos entradas: la de que está la presa, está una; y por detrás de allá como que vamos pa Chichihualco, está otra entrada.

IRMA: ¿Pero ahí no es dónde pusieron la estatua?²⁴

MIGUEL: Ándeale, ahí. Y esos que la pusieron tuvieron muchos problemas, se espantaban. Según parece que se murieron como dos personas. Los agarraron, los espantaron y se los llevaron, y ya no volvieron.

Miguel Alcocer Pastor

Bibliografía citada

ENCARNACIÓN CABRERA, Gustavo, 1999. *"El Cerrito del Encanto" Rasgos culturales de Zumpango del Río, Guerrero*. México: Publicación Independiente.

²³ Aparte de ser campesino, Miguel Alcocer tiene un trabajo en el vivero del Gobierno del Estado.

²⁴ En el cerro se colocó una estatua de Vicente Guerrero, insurgente en la Guerra de Independencia de México. El estado de Guerrero debe su nombre a este personaje.

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Antonio LÓPEZ LUJÁN, 2011. *Monte Sagrado-Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*. México: UNAM-INAH.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2008. "El Porfiriato" en *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México: COLMEX, 337-391.
- ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina, 2008. "De la independencia a la consolidación republicana". En *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México: COLMEX, 245-336.

El lago, los cargos y la isla: materiales orales de la zona lacustre michoacana

El Laboratorio de Materiales Orales de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, Morelia es un espacio de trabajo e investigación en humanidades coordinado por Santiago Cortés y Berenice Granados que busca la documentación de discursos orales para su procesamiento, almacenamiento y estudio, así como su presentación en formas diversas que van desde su exposición como materiales de campo hasta montajes interpretativos, por ejemplo, en forma de videos documentales. La mayoría de los materiales con los que hemos trabajado hasta hoy fueron recopilados en español, aunque también documentamos materiales orales en lenguas indígenas. El Laboratorio pretende construir un acervo nacional en el que tengan cabida todas las lenguas habladas en México. Sus actividades pueden dividirse en: trabajo de campo, edición y procesamiento de materiales, desarrollo de instrumentos electrónicos y realización de actividades académicas.

Entendemos por materiales orales cualquier tipo de manifestación cultural comunicativa que tiene como soporte la voz, el cuerpo y la memoria. Son prácticas sociales que se producen en contextos de interacción en los que siempre concurren por lo menos dos participantes. Estos materiales toman formas determinadas, se inscriben en complejos culturales y tienen un fin específico. No sólo están constituidos por una dimensión verbal, sino también por un relato paralelo de dimensión somática: visual, sonoro, olfativo, mnemónico. Cada producción es única e irrepetible, acotada siempre por el momento y las circunstancias que la rodean.

El Laboratorio trabaja desde una visión de los materiales orales como un sistema en movimiento en el que se establecen relaciones y dinámicas complejas, y en el que los géneros y otras etiquetas

analíticas no son sino categorías de abstracción desde las cuales podemos acceder a su estudio como literatura.

Para el trabajo de campo se ha diseñado una metodología que hemos concebido como la escucha activa de una comunidad. Tenemos dos formas de proceder para la documentación, que varían dependiendo de los materiales orales que queramos registrar: por un lado, conversaciones de la gente de la comunidad con los miembros del Laboratorio para detectar temas nucleares colectivos y, por otro, discursos generados en contextos naturales. Después de la documentación en campo, ya en el espacio físico del Laboratorio, se procede al tratamiento de los materiales orales, es decir, a su almacenamiento y etiquetado en la *Base de datos de materiales orales de México*,¹ y a su transcripción y edición.

La metodología que se utiliza para estas actividades proviene de los lineamientos desarrollados como parte de la discusión teórica del Laboratorio. Partimos de dos ideas básicas: primero, que toda transcripción es una herramienta y un método de análisis en sí misma, a la vez que uno de los posibles montajes interpretativos que se pueden producir a partir de un material oral (véase Granaños, 2012). Segundo, que la manera correcta de transcribir un material oral depende del propósito para el que se haga este ejercicio.

Estos materiales pueden tener varios montajes interpretativos como son videos documentales, montajes sonoros, exposiciones fotográficas o corpus textuales de recopilación como los que presentaremos ahora. La edición de estos corpus tiene dos tipos de destinatarios, por un lado, un público general que incluye a los investigadores de diversas disciplinas y, por otro, a las comunidades de donde emanaron estos discursos. Los criterios para realizar la edición están basados en la idea de producir textos que equilibren su naturaleza oral con su legibilidad.

Con esta metodología se han producido hasta ahora tres corpus de literatura oral con materiales orales recopilados en la zona

¹ El sitio web de la *Base de datos de materiales orales de México* es <http://natom.culturas-populares.org>.

lacustre de Pátzcuaro, en el estado de Michoacán, México, específicamente en las comunidades de Yunuén, Zirahuén e Ihuatzio.

En cada una de estas comunidades se siguió la metodología descrita y se obtuvieron resultados muy distintos. El tema nuclear en Ihuatzio, por ejemplo, gira en torno de los cargueros, es decir, del sistema de organización social que otorga prestigio y legitima la autoridad y mediante el cual se asignan y distribuyen funciones de la vida pública, tales como el culto y el cuidado de los santos. Por tal razón, muchas de las aspiraciones personales de la gente en Ihuatzio se dirigen a la posibilidad de obtener un cargo. Aquí documentamos un ciclo ritual anual desde la perspectiva del carguero de san Antonio. El corpus recopilado en este sitio se centra en la descripción de cómo el recibimiento de un cargo implica la transformación de un lugar cotidiano y familiar en un espacio sagrado y comunitario. Los sistemas de cargos constituyen prácticas colectivas de construcción de significados que permiten la interacción de la comunidad y la reivindicación de su territorio mediante la sincronización de tiempos y espacios pasados y presentes.

En cambio, el trabajo de campo en Zirahuén arrojó información muy distinta porque la vida del pueblo se desarrolla en torno al lago. Existe una serie de narrativas recurrentes que refieren el proceso de antropomorfización del lago. Hombres, mujeres y niños cuentan relatos en los que el lago, representado por una sirena o una jícara, desempeña el papel de donador de peces o cobrador de vidas humanas: el lago, dicen, pide ahogados cada determinado tiempo y sólo aquellos que no lo conocen, desobedecen los designios y avisos que emite. En los discursos orales sobre el lago-mujer, así como en las fiestas religiosas del pueblo prevalece simbólicamente el principio femenino: agua, oscuridad, deseo, fertilidad, vida y muerte dan cohesión a una geografía que sigue teniendo un carácter mítico y que se actualiza en los actos rituales. El narrar o contar relatos sobre el lago-mujer y sus personificaciones, el hacerlo parte de la existencia de los ribereños, constituye también un acto de este tipo.

En Yunuéen, quizás por ser una isla de reciente fundación (apenas hace tres generaciones), los materiales orales giran en torno al espacio. Cada rincón de la isla recibe un nombre asociado con formas paisajísticas, cada una tiene un *encanto*, una serie de cualidades que no pertenecen al mundo de los hombres. Enunciar historias asociadas a los lugares es una forma de hacerle frente a esa realidad: la palabra sirve para dominar el espacio. De ahí también que los habitantes cuenten que en la isla antes habitaba el mal y que es a partir de sus acciones y de sus palabras que han logrado hacerla un espacio en el que se puede vivir. En Yunuéen, al igual que en Zirahuén, y en otros pueblos ribereños del lago de Pátzcuaro, el espacio también se encuentra antropomorfizado: la isla es el brazo de un gigante que se volvió piedra en un pasado remoto.

Este es, a grandes rasgos, el trabajo que el Laboratorio de Materiales Orales ha realizado últimamente, que no es otra cosa que observar y documentar una serie de procesos de memoria que se expresan en distintos actos de comunicación en los que la palabra desempeña una de las funciones principales. Nuestros resultados de investigación son fragmentos de esa memoria cristalizados en los distintos soportes que hemos utilizado para los montajes. Aquí un brevísimo muestrario de los materiales recopilados y su tratamiento para los corpus que pronto serán publicados. En la realización de los corpus (recopilación, transcripción, edición y montaje), además de los coordinadores, han participado Abraham Montañéz Arciga, Francisco Rangel Yáñez, Itzi Palomares Ávila, Georgina Alanís Núñez, Lucía Rodríguez Montes, Alejandra Yunuéen Martínez, Quetzal Mata Trejo, Sandra Cardoso Alvarado, Adela Rascón Rojas, Yotzin Viacobo Huitrón, Alejandro Salas Hernández, Andrés Arroyo Vallín, Dante Montoya Azpeitia y Jahzeel Aguilera Lara.

I. Zirahuén

1. Mis respetos para este lago

Sí, porque hace... nos contaba un tío, él era operador de la lancha esta, él ya falleció y decía que venían unos buzos de México y de Morelia, que él los llevaba a medio lago a bucear, y decían que no tenía profundidad, que no le hallaban la profundidad a este lago, donde está el mero manantial, pues. Eh, que ellos bajaban hasta ciento ochenta y cinco, ciento setenta metros lo más que bajaban. Y que trataban de, ya cuando iban llegando, en el palacio, entre más bajaban, más abajo se iba viendo, pues, eso. Dicen que por eso... Y ese, a esa persona, no le creían porque venía con dos, tres buzos, dicen que no era posible. Y llegaron a venir, este, bastantes buzos, yo apenas me acuerdo, llegaron a venir como treinta buzos de varios estados, y ya se... Y era un padre el que los trajo, y le digo, para que mienta un padre como está canijo, la mera verdad, y en esos tiempos, menos. Y dice el padre que él bajaba hasta doscientos metros máximo, pero que la profundidad nunca se la encontraron. Y ahora que hubo el accidente, también allá, que se enredó el... allá en la tirolesa, también allá, este, los buzos dijeron que profundidad no se le encuentra, no, dice, ellos vienen de Morelia, los buzos dicen:

— Mis respetos para este lago, dice, este lago está muy profundo. Dice, nosotros lo más que hemos bajado son ciento ochenta metros, dice, pero ya para abajo se ve oscurísimo, dice, y nos salimos casi llorando porque está oscurísimo. Dice, no hay nada malo, pero sí, el miedo, pues, dice, pues nomás nos veíamos el uno al otro ya nomás cuidándonos.

Pero sí, en la realidad, sí le tienen miedo. El que lo conoce le tiene bastante miedo a este lago, es lo que tiene.

*Juan Melchor, 35 años.
Pescador y restaurantero.*

2. Yo creo que algo malo hay

Yo lo que oigo es, es como una... un animal que luego va muy recio. Así pasa por aquí cerquitas y se va para allá. Como si fuera una... un becerro chico, como ronco, así le hace. Y se va para allá. Ese sí suena el lago, recio. Pero no, no se ve. Nomás se oye. Yo a veces pienso que, como que hay perros grandes que saben nadar. Y también se meten al agua a nadar. Yo tengo un perro que si le avienta algo para allá, se mete y me saca lo que le aventaron. Lo que le echo al lago lo saca. Y por eso no sé. Porque también hay hartos becerros chicos, becerritas, y también se meten a nadar. También se meten. Al último a lo mejor es un animal de estos de aquí afuera. No es del agua, más bien, lo que se oye. Pero sí, sí debe haber algo de eso aquí, porque... de esos que les digo, que... que estaba un pescador que se llamaba Macedonio Huanosta Sanabria. Y él un día me dijo que ese animal andaba volcando la canoa al agua, en la noche. Así que sí, a lo mejor pues, hay algo. No lo vio, que nada más sintió el golpe de la canoa por debajo. Sí debe de haber algo porque el lago está muy hondo. Yo creo que algo malo hay. Pero como yo ya tengo mucho tiempo, ya no entro al agua. Entro luego al lago, yo tengo allá un terreno del otro lado, luego me voy en esa lanchita. Pero que me quede por allá, o andar por allá, no. Nomás voy y doy vuelta. De que ando ya en la noche, yo no. Ya no, pues, ya no ando por allá.

*Leopoldo Casillas Calvillo, 77 años.
Campesino y artesano.*

3. Pues yo me voy a ver si las puedo alcanzar

Dice que había veces que unas jicaritas, que andaban así en el agua. Y que también así pues los muchachos y las muchachas: "Pues yo me voy a ver si las puedo alcanzar". Y que no, y que se topeaban y se topeaban y no. Hasta que pues se ahogaban y ya

pues no. Porque sí se ahogaban hartísimos aquí. Muchos aquí del pueblo y de, así que luego venían a excursiones a, a jugar, a, el día del niño venían maestros y se han ahogado. Ahí yo digo, pues es encanto, pues de ahí de la laguna.

*Martha Padilla Saucedo, 57 años.
Restaurantera.*

4. ¿Será la que dicen que es la sirena?

Este... un muchacho me platicó un día que él venía por ahí, mire, que venía con una chalupita y que le gustaba andar pescando con reditas, eh. Dijo:

– Venía yo remando cuando venía así, así, pues, retirado pues de la orilla.

Y que dice:

– Estaba una señora bañándose ahí, con una bandejita echándose agua. Dije ¡ay caramba!, ya tá una familia ahí y dijo ahí voy reme y reme y cuando iba ya allá a voltiar, on taba allá ¡ya no había nada! Dici, ¿será la que dicen que es la sirena?

Pues son, son, pues, pláticas, ¿no? Esas fueron pláticas que a mí me cuentan, no porque yo las haya visto. Ese la vido, pero iba remando. Dijo:

– Yo vide bañándose, así, y ya me fui remando, cuando iba ya retirado, voltié y ¡ya no estaba! No, ya no hay nada, ¿y tan pronto se perdió?

Por eso son pláticas que saca uno o que yo, a mí me cuentan. Yo no he visto nada. ¿Pa qué soy revoltoso que yo vide? [...]

Pues que hay una jicarita que ahí sale, que eso. Pus eh... son como, como digo, que sea cierto yo... que se la catan² que, que sean... son pláticas que platican. Será por platicar, como le estoy diciendo del muchacho este que echaba mentiras de eso. Yo les decía:

² *catan*: 'miran'.

—Se me hace que ese es puro mentiroso.

Son pláticas. Pero eso de la sirena que dicen, eso todos dicen, eh, que sí es cierto de eso de que repicaban las campanas. Eso dicen, uno no lo vido. Eso platicaban los de antes, eh, los que eran de antes. Uno no, yo no vi nada, o no oyí nada, pa mejor decir.

*José Mendoza.
Campesino.*

5. El castigo de la sirena

TERESA: Una vez me puse a platicar así como orita que les estoy platicando a ustedes, luego me bajé a bañar, luego ya me dio calor y me bañé, y como siempre aquí está esa lancha y el chofer se subía arriba. Ya pues que llegué, una ola, estando así, mire, llegó una ola, pero fuerte la ola que me aventó, mire, taba yo sentada en el lavadero, bañándome así, cuando acordé³ ya estaba así, como a la distancia de ahí donde está la silla, me aventó la ola. Tirada, quedé tirada, la ola se recogió y yo me quedé tirada en la arena. Y ya que me asustó y que volteo pacá: “¡Ay, no me haigan visto los que están acá, aquí, pues, en la lancha!” No, no había nadie. Ya qué hice, me levanté, ya me seguí bañando, pero ya desde esa vez como que me da miedo, porque yo creo que, pensé yo, que a lo mejor no quiere que yo platique. Y, y, este, me aventó la ola. Y ya desde esa vez, sí me meto a bañar, pero ya con miedito, pues, pero no, ya no me ha aventao, pero sí me aventó ese olón de agua.

BERENICE: Por estar platicando de ella.

TERESA: Pensé yo, yo creo que por eso, ¿verdad? No, y es que hay veces que sí se viene esa ola, se viene muy fuerte. Y este, y por eso digo que a lo mejor, como siempre viene esa ola y, y, llega muy lejos, pues, muy alta, ella me aventó. Y pensé yo: “A lo me-

³ cuando acordé: ‘cuando caí en la cuenta’.

porque les platico, pues, aquí, ya no les voy a platicar". Y luego me dicen:

– Venga.

Y les digo:

– ¡Ay, yo ya no voy!

Y luego me dicen, pues ni creen, así han de decir que esa señora nomás nos cuenta, pero fíjese que yo sí he tenido muchas dichas de cosas. Le digo, por eso le digo, no yo ya no les voy a contar nada.

BERENICE: ¿Es usted muy sensible para ver cosas así?

TERESA: Por eso les digo que ya no les quiero contar, y luego me dicen: ven, ven. ¡Uy!, ya díganles que no estoy. Díganles que yo ya no estoy. Pero ya le digo que yo pues sí, pero le digo: nadie me cree. No me creen. Les digo:

– Pues no me crean, solamente yo, que vi eso, lo creo. Porque nadie más me cree. Les digo. No la han visto, porque a ustedes no les tocó verla, sólo a mí.

Pero sí ya le digo que eso, pues, me pasó a mí.

*María Teresa Melchor Moya, 72 años.
Artesana.*

6. A ese le cayó un rayo del cielo

Pus, bueno también, este, por ejemplo, los que se ahogan. Yo tenía un tío que le llamaban Toribio. A ese le cayó un rayo del cielo. En la mera... onde iba en el remo, sentado, remando en el barco, en la canoa, ahí, ahí estaba el agujerito en la esquina, en donde se sienta uno, ahí estaba el agujero del rayo, ahí quedó el agujero. Pero ese lo aventó lejos al finado. Ese duró doce días en l'agua. Allá para la ciudad, allá pa el lado de... No lo hallaban. Ya no saliendo a los dos tres días, ya los dejan. Ya la misma agua, la misma agua los orilla y ya van a buscarlos alrededor. Ya pa, sí los halla uno, pues, pero ya encima, pero ya descompuestos. El agua lo teje a uno. Ese tío a nosotros nos tocó, pues. Entons había

una ronda, aquí como policías y ese, ese, el tal Toribio, ya tenía doce días desde... Venía camino al lago, ya, ya venía la pestilencia, ya de... Uno huele fierísimo, el cuerpo de uno. Dicen que huele más feo que ni un animal por la sal que uno come. Entonces, este, nos tocaba a nosotros esa ronda, que era una ronda como de policías que rondábamos en la noche, nos juntábamos unos ocho, unos diez, una ronda, como policías. Andábamos dándole vueltas al pueblo a ver qué había, acabando los bailes, cuando había bailes, acabándolos. Entonces nos tocó, nos tocó ese día sacarlo y nos tocó ya a nosotros llevarlo a enterrar, a sepultar al panteón y ¡ay! aquí [la garganta] nos ardía de la pestilencia y tomábamos alcohol vil y... sí nos pusimos bien borrachos para llevarlo pero, y sí lo sepultamos pero olía mal, mal, mal mi tío. Y a los dos, tres días los dejan, ya el agua los arrincona. Está duro.

*Gabino Calvillo Gallegos, 83 años.
Anunciador.*

7. Todos juntos se fueron de la mano

ESTHER: Una vez, este, el día del niño vinieron de por allá, ¿de dónde serían?

GABINO: De Opopeo. Se ahogaron cinco niños el Día del Niño⁴ y dos personas grandes. Todos juntos se fueron de la mano. Ahí ta un remanso por ahí por donde está el corral de toros. Ta como, ta como, este, como un remanso ahí como, la tierra es lodo, muy hondo el lodo, se sume. No está maciza la tierra, sino es como un lodo alto, y ahí se caen, se van sumiendo en el lodo, ¿cómo salen? No hay piso macizo, sino que puro lodo. Es como un remanso que está ahí. Ahí se fueron los niños, empezó una señorita:

—Que vénganse, vamos a bañarnos aquí.

⁴ En México se celebra el 30 de abril.

Estaba el agua bajita y se ve el suelo como macizo, pero es puro lodo. Entons se bajó la señorita y se metió al lodo y empezó a irse, a irse y los niños agarrados, de la mano, se los fue llevando. Y luego el último que se ahogó agarró un niño y se lo fue llevando, ¿qué los libraba? Estaba ya, ya se fueron sumiendo al lodo. Ya no los pudieron sacar.

BERENICE: ¿Ya no los pudieron sacar?

GABINO: Sí los sacaron.

BERENICE: ¿Sí los sacaron?

GABINO: Sí los sacaron pero ya con alambre de púas. Para sacarlos ya, porque enterrados se sumen. Ta hondo, el lodo está hondo. Puro lodo, tierra suelta. Está nomás como atole, se sume y ¿cómo sale uno? Pus no hay piso macizo pa librarse uno, sino que se va sumiendo. Eso es malo también porque ahí se ahogaron esos. Y acá en la orilla, pues también se han ahogado muchos. Se han ahogado sacerdotes, ingenieros y...

GABINO: Este año se ahogaron cuatro juntos, ¿edá?

ESTHER: Ey.

GABINO: Un día uno, otro otro y ahora la Semana Santa, se ahogaron también algunos. Pero ya les pusieron también, este, señales para que no se metan los niños, porque vienen muchos a bañarse el Sábado de Gloria. Y ya les pusieron su medida, ya si se ahogan, pues... unos sí se han ahogado, después de que pusieron eso.

ESTHER: Sí, ¿verdad?

GABINO: Se metió de aquel lado y se ahogó. Ya tenían las señales y ya el aviso, pero no entendió el señor. Se murió, se ahogó pero se han ahogado mucha gente.

*Gabino Calvillo Gallegos, 83 años.
Anunciador.*

II. Ihuatzio

8. El rey Tariácuri

Las yácatas están comunicados con Tzintzuntzan, pero por abajo, por túneles hay comunicación. Dicen que hay comunicación, pero pus ora ya no, este... Pero sí, a veces encontramos cosas, hay lugares donde a veces digo: "¿Qué será?" Yo como niño, yo tenía más o menos como diez años, doce años, mi papá me mandaba a cuidar vacas, y luego así entre cuatro, entre dos, encontrábamos así una cueva, una cueva y había un hoyo, y quisimos meternos, pero no pudimos.

Cuenta la leyenda de Tzintzuntzan aquí, hay comunicación, pero por túnel, de las yácatas a Erongarícuaro, igual también, por lago, por lago, ey. Que el rey Tariácuri se llevaba una campana en la cabeza y otra en la mano, y ahí se atravesó para ir a Erongarícuaro. Y la palabra es *erona*, Erongarícuaro es *eron*. Algunos voltean, y el error que tuvo él fue voltearse con la campana en la cabeza. Y ahí quedó. Dice la leyenda que ahí quedó, porque se escuchaban ruidos que venían del mismo túnel, pero él estaba, estaba escapando con esas dos campanas, y ahí se quedó, por voltear. Y ahí quedó, se quedó con la campana en la cabeza y otra esta... ey. Hasta ahí le llegó la fuerza, porque pues me imagino yo llevarse una campana en la cabeza y otro... agarrado de la mano, tenía mucha fuerza.

*Pablo Quiroz, 67 años.
Campesino.*

9. Son nueve barrios

Son nueve barrios que componen la comunidad, y cuando hay una cooperación para una cosa más fuerte, es por barrio, no es por pueblo. Porque también aquí, este, somos dos barrios. Aparte de los nueve, se divide así, una calle, se divide don ta el templo

de la iglesia, y esa calle es un barrio y la otra calle es otro barrio. Allá el barrio del Sagrado Corazón y acá el barrio de la Ascensión, y así se divide, se divide. Pero para mayor seguridad de una cooperación es por barrios, porque los nueve tienen más o menos de ciento cincuenta, de ciento ochenta gentes, más o menos, el más pequeño es de noventa.

Hoy dice a veces la juventud:

— ¿Por qué no hacemos por cuadras?

Pero no se puede, porque ya así está desde muy allá. Ya no se puede por cuadras porque cada gente está... Por ejemplo, yo que tengo a mis hijos y mis hijos tienen que estar en ese barrio. Porque aquí el papá, mis abuelos, mis papás, cuando hay una herencia, una casa, un solar, se le da a los hijos ¿Si sabían eso? Es una herencia. Y seguimos, el pueblo sigue, sigue todavía con esa tradición: que tienes que dar a tu hijo para vivir. Tienes que darle la herencia, si tienes casa, bien, si no, él se lo hace o tú se lo haces, pero tienes dónde.

*Pablo Quiroz, 67 años.
Campesino.*

10. Primero es hacer uno semanero

Ya desde un principio tenía gusto que tuviéramos cargos, y yo le dije:

— Bueno, pues sí, a mí también igual, nos apoyamos los dos a trabajar y...

Pero empezamos primero. Él desde que nos casamos, al año creo, lo eligieron aquí para... Mi suegro nos dijo, pues, que primero es hacer uno semanero para poder agarrar, y ya teníamos dos años, dice:

— Deben de ser semaneros.

Y ya después de semaneros, lo buscaron a él, lo eligieron para ser jefe de tenencia de aquí de la comunidad. Y ya fue cuando me dijo él:

—Creo que con el tiempo a ver si vamos a poder agarrar un cargo.

Entonces le dije yo:

— Bueno.

También yo igual echarle ganas, pues, pus yo nunca lo desanimé a él. Porque habemos mucho aquí: “¿Para qué hacemos esas fiestas?”, porque echamos a perder el dinero, y que quién sabe qué. Pero yo nunca. También igual me gustaba y lo apoyé.

Y después, ya de que fue jefe de tenencia, fuimos, mi suegro mismo siempre, todavía vivía, que fuéramos ayudantes, pues, de un cargo. Ayudante de esos que se hace en el cuatro de octubre para san Francisco. Y ya ese año es que ya dijo:

—Creo que ya vamos a traer al santito.

Fuimos ayudantes y después de ayudantes ya nos trajimos al mero santito. Y nosotros de ese santito teníamos que buscar también ayudantes, para que nos acompañaran. Y ya hasta ahí, igual siempre yo tuve gusto, también igual como él. Apoyarlo, pues, en su trabajo y todo. Y después del cargo ya a los... ni me acuerdo, como unos cuatro años, fuimos ya también ese, se hace como un cargo para llegar ahí en el templo, que le llamamos la priortería. Ahí nos fuimos también, igual, yo le dije:

—Ora si hasta aquí nada más. Hasta aquí nomás te acompaño. Ya, ya es todo el cargo, pues, que cumple uno.

Agustina Domínguez Reyes

11. Nadie puede ser capitán sin haber sido teputado

No hay duda que, que toda la gente aspira a ser algún día carguero de san Francisco, pero puede comenzar, por decirlo de alguna manera, la crudeza dice, que es un santo menor, pero en realidad es, digamos, un santo que ocupa el lugar de teputado o de diputado —es una deformación de la palabra “diputado” — por ser parte de la estructura. Entonces nadie puede ser capitán sin haber sido teputado. Entonces, los cargos que le permiten así ser

como ese peldaño, pueden ser san Antonio, la virgen de Guadalupe, la virgen María, san Nicolás Tolentino, tata Penitente, etc. Entonces agarra uno un cargo de esa envergadura y luego ya puede fácilmente aceptar el cargo de san Francisco. Entonces más bien por eso.

*Ismael García Marcelino, 49 años.
Escritor.*

12. Tú sé capitán de pastorela

Cuando crecía mi hijo, yo sí tenía muchos deseos pa que él fuera capitán, porque este barrio tiene un libro y el barrio del otro tiene otro libro, el barrio. Porque yo era del otro barrio, por eso yo como que me acuerdo del libro de La Asunción: yo era de allá. Y este barrio tiene otro libro del Sagrado Corazón. Por eso yo veía, pues, pero yo ahora, pues, ya veo muy diferente, porque algunos de mis ahijados han sido, pues, capitán de la pastorela. Por eso ya veo y ya mejor no hablo nada, porque “boca cerrada se ve uno mejor”. Pero viéndolo bien, pues, mi papá apoyó mucho a mis hermanos.

Aquí yo le platicaba a mi hijo:

– Tú sé un día capitán de la pastorela.

Sí salía de chico, pero igual nunca íbamos nosotros. Tenía como unos diez doce años, y luego pasaban los vecinos:

– De paso llévenmelo a mi hijo.

Y yo le decía ya cuando crecía:

– Tú también, para que un día les demos de comer a la pastorela.

Y ya, o...

– Un día que tú seas capitán.

– ¡Ay mamá!

No. Nunca le gustó a él. Nunca le gustó, sí, así sigue, pues, sin gusto todavía.

Agustina Domínguez Reyes

13. El semanero

TOMÁS: Este cargo es, este, lo asumes como integrante de un barrio pero estamos hablando de los nueve barrios. El barrio debe tener un semanero todo el tiempo que es quien va a estar al pendiente de la virgen de Santa Martha que está en la *uatapera*⁵ y que le tocará cada semana, digo una semana cada, cada nueve semanas ¿no?, que diga son nueve barrios y a cada barrio le toca una semana. Y así durante un año, así durante un año está viviendo prácticamente, se va a vivir una semana a la uatapera, este, es, pues eso es, es cuidar, este, la virgen que está ahí. Y, cuando, cuando se llega el sábado, este, ofrecen, el semanero ofrece atole, este, al pueblo; ya todo mundo sabe que los sábados ofrecen atole en la uatapera, y a la gente que va pasando, los invitan a entrar a la uatapera, a quien sea realmente, este, a quien pase lo invitan a pasar a tomar atole. Y el domingo, al día siguiente, sale en la noche y entra otro guardia, otro semanero.

ISMAEL: No, todo ese mismo sábado, To.

TOMÁS: ¿El sábado sale?

ISMAEL: Sí, el sábado entra y el sábado sale.

TOMÁS: Ey, sí, el sábado.

BERENICE: ¿Tu hermano ya ha sido semanero?

TOMÁS: No, no, todavía no. Pero seguramente pues será el primer cargo que tenga. Sí, pues, casi con ese cargo se empieza pues, y es, y es cuando uno empieza. Pues yo creo que ya se da cuenta bien de, de cómo es asumir un cargo un poco más, más grande que el de los jóvenes. Y pues sí. Ah, pues él va a ser antes, antes que yo, dos años antes y después yo. Una vez fuimos a pedirlo y así nos tocó.

Tomás e Ismael García Flores

⁵ La *uatapera* es una casa ubicada frente a la iglesia del pueblo. Es una institución de herencia prehispánica, destinada a la preparación de las mujeres para la vida adulta, que también funcionaba como espacio de reunión y lugar de hospedaje. Actualmente es un sitio de reunión para la comunidad y alberga el altar de santa Martha.

14. Que el santo tenga perfume y la vela no se apague

El cargo se tiene que comprender como un servicio y no se puede creer que el cargo es la fiesta que cierra el año, que cerrará en 2014, ¿no?, 13 de junio de 2014.

El cargo consiste, y lo dice el discurso de los *uantari*,⁶ en vigilar que el santo tenga perfume y la vela no se apague. Ese es el encargo que los servidores de la Santa Cruz le suelen solicitar, pedir, hasta rogar que se haga cargo el carguero, por eso es el cargo. Entonces uno tiene que estar al pendiente de que ahí en el templo, a san Antonio — tiene un sitio de honor ahí en la iglesia, ¿no? — ahí tienes que estar vigilando que la vela no se apague y que siempre tenga perfume. Y entonces eso equivale, o se traduce, en que hay que estar al pendiente de prender la vela y de cambiarle flores. En eso consiste el cargo. ¡Ay de aquel que crea que el cargo consiste en hacer una fiesta más ostentosa o más, este, estruendosa! ¿No? Se puede y está bien, pero no es eso en lo que tiene que estar concentrado. Y sí ocurre que algunos se concentren en eso. Y es respetable, pues.

Van a traer la imagen de san Antonio y con eso se designa el cargo. Va a permanecer aquí todo un año, el vicario, porque el verdadero san Antonio, digamos el san Antonio de la Iglesia, ese no se mueve nunca de ahí. Entonces hay un vicario, como un santo chiquito que es el que va, el que se cambia cada año. Va a vivir a la casa del carguero. Sí.

El sitio en donde será instalado mañana san Antonio se vuelve un templo, ¿no?, una capilla. Ese es otro punto que los *uantaris* también mencionan. Dicen: “Donde tiene su capilla el santo san Antonio por lo menos un día que dura un año”. Entonces es un templo. La gente puede entrar, y yo jamás podría impedir que nadie entrara, ¿no?

*Ismael García Marcelino, 49 años.
Escritor.*

⁶ El *uantari* es la persona que se encarga de pronunciar en purépecha los discursos rituales en la comunidad: cuando alguien ofrece una fiesta por cualquier motivo, debe conseguir un *uantari* para que “hable en su nombre”.

15. Nuestros parientes están llegando

MARÍA MERCEDES: Nuestros parientes están llegando, poquito a poquito. Y todos llevan un paquete de refrescos, una caja de cervezas, lo que quieran. Hay gente, por ejemplo, que lleva ollas para el atole; porque casi nunca son suficientes, aunque tengas, nunca son suficientes, te hacen falta. Y la gente pues se queda, esos parientes se quedan el tiempo que quieren. A menos que, te digo, que les toque hacer algo como el arroz, como el pollo, porque hay unos que van a hacer comida para, comida de fiesta y otros comida como de... ¿qué te diré? A mí me gusta mucho la palabra que dice Ismael "de gasto corriente", ¿sí?, la que es ya para ahí.

Entonces, si les toca hacer arroz o poner pollo, hasta que lo terminen, lo sirvan, hasta entonces se puede ya decir que ya se desocuparon y se pueden ir. Pero, aparte, la mayoría de la gente se espera, porque como les tienen que dar atole, chocolate y pan. Y eso se les... primero se les da a unas personas, después a otras y hasta después a los parientes. Tons los parientes se tienen que esperar más tiempo, si es que quieren llevarse algo de la, algo de la fiesta.

Y hay gente, por ejemplo, que los que son *uanastakueris*,⁷ esos van desde un día antes, esos van a ayudar a poner el pozole.⁸ Para ellos es sólo el pozole que les tienen que, este, que les toca prácticamente, y darle de almorzar a los *uaxacatis*,⁹ de almorzar y de comer. Y los que son *uaxacatis*, esos van, también desde un día antes, a preparar sus fogones, a partir la carne, porque a ellos les va tocar hacer caldo de res, albóndigas y chile rojo. Tons esos van desde un día antes, ya ponen su lugar, apartan sus botes con agua para así al día siguiente nomás llegar y empezar tempranito. Y

⁷ *uanastakueris*: Familiares cercanos de los cargueros, que se ocupan de preparar los alimentos y acondicionar el espacio para la fiesta.

⁸ *pozole*: Platillo de origen prehispánico de uso ritual. "Sopa (o guiso caldoso de maíz tierno y reventado, carne (típicamente de puerco) y chiles, condimentada con cebolla y lechuga picadas, limón, rábanos y orégano seco" (*Diccionario breve de mexicanismos*).

⁹ *uaxacatis*: Los padrinos de los cargueros y las personas que los acompañan. Son los encargados de preparar los alimentos el día de la fiesta.

seguramente llegaron como a las seis, me dijo Ismael, por eso se tardaron en ir a la alboreada, porque llegaron tarde.¹⁰ Porque ahí se juntan, y a veces se juntan a las cinco de la mañana. Eso entre más temprano mejor. Y estos señores, este, esos van a durar, pues, hasta que termine la fiesta. Hasta que llevan, que hacen el cambio del santo.

BERENICE: Como a las doce de la noche.

MARÍA MERCEDES: Más o menos. Luego ya si pueden, si quieren, regresan. Si no se despidieron, definitivamente regresan de nuevo a la casa. Pero ya se están un ratito y a lo mejor les dan una botella más y ya, se pueden ir.

*María Mercedes Flores Lucas.
Enfermera jubilada.*

III. Yunuén

16. Y ese brazo torcido pus yo creo que dice muchas cosas

Porque este ya no es asina como dicen otros, que es una... ese pues animal como dije. No es ese, es un brazo, este es brazo de allá.¹¹ Acá son estas, son estos falanges, ¿o cómo dicen?, falanges.¹² Y este, este hueso es acá,¹³ ahí está pues así como éste: es ancho acá, y acá así, y aquí ancho, y así hasta allá.¹⁴ Pero así está. Y ahí en la punta, esa punta, allá en la punta, este, porque aquí antes

¹⁰ María Mercedes se refiere a los uaxacatis que estaban auxiliando al carguero de San Antonio. La alboreada es el acto en el que el carguero y sus ayudantes llevan serenata al santo.

¹¹ Se toca el hombro derecho y señala la punta este de la isla, donde están las cabañas turísticas.

¹² Señala la palma y los dedos de la mano derecha para referirse a la punta suroeste de la isla.

¹³ Se toca el hueso que sobresale en la muñeca y señala el oeste de la isla.

¹⁴ Se toca la muñeca con su mano izquierda y recorre su brazo hasta llegar a la axila.

había aquí agua, aquí, y esa piedra era encanto.¹⁵ Esa piedra era encanto antes y esta, aquí le dicen este un pedazo dicen: *Uaririro*.¹⁶ *Uaririro*, así decían ahí, y yo siempre preguntaba, como era muy preguntón:

– Bueno, ¿y por qué lo dicen *Uaririro*?

– Sí, porque ahí está una figura, ánima que está ahí. Ahí está una, una piedra así, así largo, otro por acá está asina, y otro acá está atravesado, y otro abajo en los pies, como una caja así. Y ahí está ese, ese piedra, ahí está, ahí está.¹⁷ Tiene ojos asina, grandes, así tiene ya ojos, y así como que tiene agujero.¹⁸ Quién sabe cómo está ahí. Y así se ve nomás la cara y la caja nomás. Y no sé qué hay, también hay encanto ahí, porque una vez me soñé yo ahí: una piedra que está asina aquel lado, porque siempre iba yo a pescar o bañar o allá, me gustaba siempre ir allá. Y ahí estaba una piedra, y donde yo brincaba para dentro, para allá, y siempre ahí llegaba. Bueno, lo soñé que yo vine ya de allá, regresé y que ya la piedra estaba así amp... como tiene una cueva, así. Entonces yo, cuando venía nadando, nadando ahí, y llegué, llegué y me metí y ese, ese soñé. Y que subió así para ir allá a donde hay el muerto ese pues ya, *Uaririro*. Y ahí llego yo, pero abajo, abajo, que ahí estaba dinero, que acá, que acá, cada esquina, cuatro esquinas tenían dinero, distintas. Yo le digo: “¡Ay!, mira aquí hay dinero, ¿y cómo lo voy a llevar? No, no sea que hay dueño”.

Que así estaba pensando yo allí, y me salí y que sumió otra vez y ya salí. Eso me soñé, pero no sé si era encanto que está ahí, pos no sé, pero... Y por eso ese, esas falanges están así, este es el hueso, este. Clarito se ve y aquí está el *Uaririro*, ahí ese pues que te cuento hay aquí. Y ese que está, *Ómekua*,¹⁹ allá, es cabeza. Es cabeza. Y este, este, quijada, ¿o cómo le dicen?, este, maxilar, ¿o

¹⁵ Se toca la mano para referirse a la punta suroeste, la muñeca para señalar el lugar específico que estaba cubierto por agua, y el hueso que sobresale en la muñeca para la piedra.

¹⁶ Señala los nudillos de la mano. La palabra *uaririro* significa “el lugar de la muerte”.

¹⁷ Describe un cuadrado con ambos brazos.

¹⁸ Señala sus fosas nasales.

¹⁹ *ómekua*: ‘isla’

cómo se llama?, este, se ve otros *omekitos* acá, asina así. Por eso yo veo que está así, así. Y este brazo está abajo. Está abajo porque por aquel lado está muy hondo y por este lado también. Y allá, tiene hasta allá, es como que está asina. Y éste, tiene arriba así. Yo creo que estaba nadando así, a lo mejor.²⁰

Yo le estaba contando a una señora, pues es que estaba empezando a platicar, y le dije:

— Es un rey que lo allá se asustó. ¿Por qué? Porque ese... esos... cuando vinieron españoles — ¿ya ve pues cómo andaban ellos españoles? — entonces él se supe que, que vinían a molestar los reyes, que sabían que ellos son ricos. Entonces, se pasó por ahí, por Tzintzuntzan; entonces cayó por ahí en Espíritu, ahí se cayó; quería ir a esconder a Jarácuaro, a ver su compañero, que ahí estaba otro rey pues, que estaba contando, que ahí estaba un rey. Entonces, él iba allá a esconderse para que no lo matara o que no lo agarraran... y por eso venía nadando, nadando, pero no alcanzó llegar; aquí se quedó.

Así le contaba, así le contaba yo. Así le contaba, como una, ¿cómo se dicen? Como una leyenda, asina. Estaban haciendo, pero a lo menos sí acepté o no acepté, pero así lo estaba contando, y ahí yo le dije ya:

— Pues aquí está la cabeza y aquí está la mano, está asina, y este brazo. No es otra cosa como le dicen a usted. No es una luna a la mitad, no, no es luna. No es animal que dicen que es ese. No, también no es: es un brazo torcido. Y ese brazo torcido pus yo creo que dice muchas cosas.

Y yo así lo puse pues, que era una, como una leyenda: es un rey que se corrió allá y iba por Jarácuaro a esconderse, pero no alcanzó a llegar, aquí se quedó.

*Marcos Salvador Diego Flores, 91 años.
Campesino y pescador.*

²⁰ Se inclina, baja el brazo izquierdo, levanta el brazo derecho, imitando el braceo al nadar. Trata de explicar que la isla tiene la forma de un brazo que sobresale del agua al nadar y que el islote es la coronilla de la cabeza.

17. *Uarikua*

ALFREDO: Ey, y allá pues decía que el...

ALICIA: Del pescado blanco, ¿no? Creo, también.

ALFREDO: Ah, del acá del pescado blanco el que pues, el, su papá o su abuelo del compadre Benjamín, que ellos también tenían un encanto de pescado blanco. Que allá en la *Uarikua*,²¹ dice pues ahí, cuenta ahí, está el cuento de ellos. No, pus no, no creo que, no son cuentos porque eso, eso viene generación tras generación pues. Han platicado eso, que él cuando iba a pescar, que primero iba:

— ¿Sabes qué? Ahorita vengo, ahorita vengo.

Y iba ahí en la *Uarikua*, en la punta. Que una vez fueron a buscarlo, y que estaba medio metido en un agujero.

ALICIA: En una piedra.

ALFREDO: En una piedra.

ALICIA: Y que según él decía:

— No, yo voy a una casa, me manda llamar...

¿El qué? El patrón o algo así:

— Me manda llamar ya cuando estoy por ir a pescar. Ya, este, voy con él. No, él me invita, me invita lo mejor comida, dice. Y ya entro, me pasa, dice: "Pásate, espérate". Es un palacio grande, es puro de oro, el piso cómo brilla y es... y la sirvienta, que así decía. Pues la sirvienta, ella camina y camina, y ya me sienta en una mesa de oro, y ya me prepara el mejor pescado blanco, y yo ya me siento a comer ahí. Yo le pellizco al pescado blanco y ese me saca la lengua, pero es la mejor comida. No, yo voy allá y ya nomás le pido yo y ya salgo. Pero es una casa tan bonita.

ALFREDO: Pero que con una lanza, pues nada más tenía red así y ya no podía levantar, puro pescado blanco y charal.

ALICIA: Que él terminaba eso y ya:

— Vayan a los piones, vayan a pescar en tal parte ya, pongan este... chinchorro. Ahí mero está, ya me dijeron dónde.

²¹ *uarikua*: 'muerte'. *Uarikua* y *uaririro* (véase el relato anterior) se refieren al mismo sitio: la punta suroeste de la isla.

Y sí, que aventaban el chinchorro ahí, y pescado blanco que salía. Y que ya un día los piones dijeron:

— Bueno, ese señor, pus, ¿para dónde va? Nos cuenta así, que él llega en un palacio donde hay oro.

Y que ya fueron los piones, y que mi bisabuelito, era mi bisabuelito pues, dicen que estaba sentado en una piedra grande, que estaba así sentado, pus yo creo que su imaginación o... Y sí, digo: “¡Ay, Dios mío!, no nos vaya a anotar a mí, mi bisabuelito ahí”. No, dicen pues que cuando ya todos sus nietos y bisnietos ahí, digo: “¡Ay, no, Dios mío, que no me haya anotado a mí!”²²

ALFREDO: Sí había, pues.

ALICIA: Antes.

ALFREDO: Sí había mucho, mucho, pero todo se fue alejando, se fue ya, a lo mejor sí existe, pero ya no tanto.

ALICIA: Ya no, ahora ya con Dios. Sí, porque yo creo que antes había, bueno, ignorancia o ya nomás un sueño o no sé “No pues yo quiero de ese dinero” ¿Verdad?, pero no, ahora ya no.

ALFREDO: Sí, va cambiando.

ALICIA: Y que se acabe pues eso. Porque eso es malo, y ya mejor uno trabajar y echarle ganas, y pedirle a Dios, y él es el que nos da todo.

ALFREDO: Ahorita, ahorita va tener uno, pero a base del esfuerzo del trabajo que sepa, este, uno administrar, que tenga uno trabajo, y pues sí va a salir uno adelante, pero pues si no sabe uno administrar, pus tampoco. Y más antes no, mucha gente le tiró a eso. Todos los... todos aquellos que fueron caciques, que hacenderos, pues eran, eran de ellos pues. Eran de ellos porque ellos se dedicaban a perder el, perder el miedo: pedirle, pedir a él. Pus si les daba, pues sí les daba. Pus yo creo que igual, ahorita si le pides a Dios así y así, te da. Y si le pides a él también a lo lleno, pus también te da.

²² En la tradición oral, cuando se hace pacto con el diablo se ofrecen a cambio de riquezas, el alma de los descendientes, hijos, nietos y hasta bisnietos. Aquí Alfredo se refiere a la lista que compromete las almas de los descendientes.

ALICIA: Nos lleva al infierno y luego ahí no podemos pagar para salir. Mejor con Dios, sí.

*Alfredo Menocal y Alicia Morales.
Campesinos, lancharo y restaurantera.*

18. La Tortuga y *Patsuki*

Aquí hay un lugar que le dicen, ¿cómo se llama?, que le dicen la Tortuga. Este es el parte de, ya de la Tortuga. Ahí donde pasamos ahí donde está la noria, esa es la parte de la noria de la isla de Yunuén, y aquí está una piedra, una piedra, una piedra que le dicen, que le llaman la Tortuga, la Tortuga, y en ese, más pa arribita, más pa arribita ahí donde se ven esas varas, varas, ahí está como un banquito y allí en nuestro dialecto, nosotros decimos que ahí se sentaba un señor, y le, y se sentaba un señor ahí. Y ese señor andaba desnudo, andaba desnudo, no sé cómo, que nada-ba desnudo. Por eso nosotros en nuestro dialecto le llamamos *Patsuki*,²³ así le llamamos, el desnudo aquí le llamamos *Patsuki*. Entonces ahí por eso le decíamos el *Patsuki* a ese lugar, el *Patsuki* en ese lugar. Ahí en ese lugarcito.

*Andrés Guzmán.
Pescador y campesino*

19. El Toro

El que contaba una vez mi abuelo, era acá de este lado. Deste lado le decimos el Toro, aquí abajo de las cabañas. Y según él estaba acá pescando, y a medio... creo era a medio día, no sé qué horas eran, y de aquí salió así como un remolino y allá salió otro en

²³ *patsiki*: 'desnudo'.

aquella... de Ucas²⁴ así, hacia acá hay una punta que se llama el Mirador. Y llegaron a medio lago y se empezaron como a agarrar.²⁵ Sí, eran como unos tipos toros que se empezaron a enfrentar ahí a medio lago. Bueno, él dice pues que lo vio, dice él, y ya así nos lo contaba a nosotros. Pero sí, no sé si sí es cierto, pero sí él lo cuenta, yo creo que sí debe ser cierto.

*Gerardo Guzmán Menocal, 33 años.
Pescador y administrador de turismo.*

20. Pátzcuaro, Zirahuén y Cuitzeo

Es asina que... que, que aquel se llama Zirahuén, es hombre, y aquí se llamaba Eréndira. Esta agua se llama Eréndira.

Hay otra historia ahí también: que ese, ese Zirahuén venía a visitar ahí; ahí a en la punta de Janitzio para... así, hay puras piedras, y antes había una, así como una *ómekua*, así. Y esa que, esa Eréndira que iban a lavar. Quién sabe cuándo salían ellos cada vez, todos los días, no sé. Y luego que él, Zirahuén, venía a visitarla.²⁶ Y luego también viene acá otro en Cuishio o ¿cómo se llama acá? Cuitzeo, ese también hombre, y él venía a platicar aquí también, acá aquella mujer, Ere... ¿Cómo le dijo? Eréndira. Y de ahí venían a platicar. Y bueno, pus el Zirahuén era muy desconfiado y pues dijo:

— Un día voy a ver por qué ora ya platica otro manera. Pero el primer día platicaba bien. A lo mejor tiene otro hombre.

²⁴ Se refiere al poblado de Ucasánstacua ubicado en la ribera del lago, pertenece al municipio de Tzintzuntzan. Es el embarcadero más cercano a la isla de Yunuén. Tiene 250 habitantes.

²⁵ *agarrarse*: 'pelearse'.

²⁶ El narrador fija a los personajes de acuerdo al espacio geográfico en el que se ubican ambos pueblos: Cuitzeo a su izquierda y Zirahuén a su derecha. A partir de que los fija de esa manera, se refiere a ellos, posteriormente, sólo por medio de miradas en una u otra dirección. Para identificar a los personajes en el texto se escriben sus nombres entre corchetes.

Ya ve pues cómo son la gente. Y que él [Cuitzeo] vino y él [Zirahuén] no venía, pues platicaba bien con ella. Luego él [Cuitzeo] no vino y él [Zirahuén] también vino y platicaba bien. Bueno, así. Pero ya último, pos él [Zirahuén], ahí se encontraron. Él estaba ahí de Zirahuén y aquél también ya vino y ahí estaban encontrados los dos. Y pos ya empezaron a pelear. Que ya empezaban a pelear con ellos y no pos Zirahuén lo mató a aquel de Cuitzeo. Y que ahí se quedó, ahí en ese que dicen ora, ahí le dicen Sambetro, así le dicen ahí. Y como que era mucha agua antes. Entonces ya que salió este Zirahuén, ya se salió al lago, porque abajo es que estaban peleando, abajo del agua. Y que ya salía él [Zirahuén]. Nomás salió él [Zirahuén] y él [Cuitzeo] no salió. Y ya dijo ya:

— Pus no, ora sí no voy contigo porque lo matates aquél, ¿por qué lo matates? No ibas a matar, pero así como lo matates, no, ya no voy.

Y que no fue. Y aquel siempre venía a ver, pues, siempre, pero ya no, ya no quiso platicar. Y ahí es que empezó ya yo a pensar: “A lo mejor era cierto. No era mentira, era cierto”. Porque aquellos tiempos, cuando pegaba mucho viento de acá, pegaba mucho el viento porque como tenía mucha agua venían ¡ay! grandes olas, así, grandes. Pegaban aquél lado. ¡Grandes olas! Si duraba una semana, luego venía agua de Zirahuén. De allá donde lo taparon. Ahí ya lo taparon, a lo mejor ya saben que ahí está un puente donde taparon de donde salía agua, ahí está. Y ahí salía ahí, a lo mejor tenían un canal que llegaban aquí, hasta aquí en Pacanda. Si duraba unos ocho días pegando, en tiempo ese de, acá del viento, entonces acá ya parece él. Ya amaneciendo, ya estaba así como vía azul, es decir ya conozco agua. Ahí estaba como azul. Así estaba. Yo dije preguntando a mi papá:

— ¿Qué es eso que se ve ahí agua adentro de la laguna?

— No, pues es agua que vino de Zirahuén.

— ¿A poco?

— Sí.

Cuando uno pasaba, ¡Yyy, clarito se veía abajo! Clarito, clarito. Hasta uno se da miedo, porque se ve tan abajo. O esta agua no se

ve. Ora más contaminada, no pus ora ya no. Pero ese antes estaba claro también esta agua, pero no se veía nada, sólo en las orillas que no es tan hondo, pero adentro no se ve nada.

Pero pasando en ese, esa agua azul, no pos se ve todo abajo cómo está, el piso. Y pues yo sí me imaginaba: “¿Pero cómo vino? A lo mejor abajo tiene un canal y por eso sale”. No sé. Pero ya cuando empezaba a estudiar ahí ya me contaban historia, ¿vedá? Y ahí me pensé yo: “Pus a lo mejor sí es cierto”. Él iba y venía siempre a ver a, a esa muchacha. Pero como ella no quiere ir con él, por eso regresa otra vez. Se regresa, porque dura. Y si pega unos ocho días ahí ese viento, estaba, un día o una noche o un día estaba; pero ya... se va otra vez y ya ama... otro día ya no está, ya se fue. Por eso yo decía: “Ah, sí iba venir a ver, pero como él no quiso ir... ps ahí va cazar y ya”.

Marcos Salvador Diego Flores, 91 años.

Campeño y pescador.

21. El señor que caminaba bajo el agua

Otro cuento que, que vino un señor antes de... sí, ya cuando estuvo Tata Lázaro en ser presidente. Él venía: uno que sumían al agua andando, caminando pues así, como dijiera, al agua. Que ese señor pasó por ahí: Janitzio. Quién sabe cómo: era sabio o traía aparato o no sé. Que ese Janitzio que tiene tres pilares de oro abajo; que este Tecuena nomás tiene uno abajo — porque luego pasó allá, pero luego vino para acá y luego vino acá —; y que este Yunuén tiene dos: una punta y otra acá en la punta; que en Pacanda también tiene tres pilares. Y que, y que allá en donde dicen, en la roja, ahí en la punta, ahí está una *ómekua* también. Y ahí adentro — no sé si esté en la *ómekua* o está más adentro — que ahí está una *vávula* [sic], ¿o cómo dicen esas cajas grandotas de fierro? Que ahí está lleno de dinero. Eh, nomás lo vio ese señor y siga caminando pallá. Y la lancha arriba, y él abajo, así como jalaba la... el hombre, así iba lancha: despacito, despacito.

Ya llegando allá donde estoy diciendo en casi ese río — a lo mejor ha de ser río que está abajo —, que allí encontró unos pescados pero grandotas, y... y al ratito pareció un caballero con caballo, con un sombrero asina: grandota. Y dijo:

— Si no sales, te van a comer esos animales que están ahí.

Que ahí estaban dos pescados, pero grandotas.

— No, pero quiero pasar allá.

— No pasas porque te van a comer. Y si no quieres vivir, pus sí. Pero si quieres vivir, regrésate.

Entonces ya regresó, con miedo ya porque él así lo avisó. Por eso yo decía: “Pus ese, a lo mejor ese encanto se fue, pues, ese canal: para avisar que no pasara”. Pero sí... no sé qué. Así iba estar contando ya ese señor cuando regresó ya, al lanchero que se iba contando ya. Porque antes no había lanchas, nomás había uno que decía: “teque teque teque teque”, nomás. Así caminaba: despacito. No como ora, ya pus ora van rápido: corren. Aquellos andaban despacito ese tiempo, así era ese. Pero no sé era cierto o nomás era pura hablada, pero no sé.

*Marcos Salvador Diego Flores, 91 años.
Campesino y pescador.*

Bibliografía citada

Base de datos de materiales orales de México. <http://natom.culturas-populares.org>

GÓMEZ SILVA, Guido, 2008. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE.

GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice. 2012. *La configuración del héroe en el imaginario popular: Emiliano zapata en la tradición oral morelense*. Tesis de maestría en Letras mexicanas. México: UNAM.

De peón a ejidatario, conversación con un ex trabajador de la hacienda Cusi en Nueva Italia

El material que se presenta a continuación forma parte de una serie de entrevistas realizadas en el año 2013 a algunos habitantes de Nueva Italia, Michoacán.¹ La finalidad de estas conversaciones, efectuadas principalmente con personas mayores de 60 años, era recopilar información vivencial sobre la hacienda Nueva Italia que hasta 1938 fue propiedad de la familia Cusi.

Dicha hacienda se fundó en 1909; rápidamente, lo que antes era un espacio desértico y prácticamente despoblado, se convirtió en una próspera propiedad dedicada al cultivo de arroz, limón, y cría de ganado.

Al norte de Nueva Italia, los Cusi tenían otra hacienda: Lombardía, fundada en 1902. Ambas sumaban 64 000 hectáreas, de las que 35 000 pertenecían a Nueva Italia. De tal manera, en el primer tercio del siglo xx la extensa propiedad constituía uno de los mayores latifundios de la Tierra Caliente.

En 1938, entra en escena la política socialista de Lázaro Cárdenas que buscaba proteger los intereses de la clase trabajadora y terminar con los latifundios para repartir la tierra entre los asalariados. Así, las dos haciendas que los Cusi poseían en Tierra Caliente fueron expropiadas, convirtiendo en ejidatarios a los

¹ Cabecera del municipio de Múgica en el estado de Michoacán. La localidad se ubica en la Tierra Caliente – oficialmente, en la región Infiernillo – aproximadamente a 60 km al sur de Uruapan y 25 km al oriente de Apatzingán. El municipio se fundó en 1942 bajo el nombre de Zaragoza, el cual se cambió a Múgica en 1969. La delimitación geográfica de la municipalidad corresponde a la extensión de la ex hacienda Nueva Italia, propiedad de la familia Cusi. La creación del municipio es posterior a la expropiación de las tierras, en 1938, en el marco de la Reforma Agraria. Hasta 1942, ese territorio pertenecía al municipio de Parácuaro.

antiguos peones y empleados de la hacienda. En el caso de Nueva Italia, por su gran extensión territorial y su capacidad de producción, el Ejido Colectivo de Nueva Italia constituyó la mayor organización de este tipo en el país. En total, 1038 ejidatarios conformaron el primer censo del naciente ejido.²

Don Erasmo, quien gustosamente aceptó compartir sus recuerdos de la época de la hacienda, fue —a decir de él mismo— uno de los pocos integrantes del censo básico del ejido. Aunque en ese entonces, no tenía la mayoría de edad, y por lo tanto no podía ser beneficiario del reparto, el joven Erasmo logró “colarse” en las reuniones de los ejidatarios y formar parte de esa organización comunitaria para obtener su parcela y un terreno para vivienda.

La conversación que a continuación se transcribe se realizó a media tarde del día 7 de enero de 2013 en la casa de don Erasmo (en la localidad de Gámbara,³ Michoacán). La sesión de grabación es de alrededor de 50 minutos, pero en la edición se han dejado fuera muchos fragmentos del diálogo que no eran relevantes para el tema de la hacienda (por ejemplo, problemas de salud, política local contemporánea o ideologías religiosas). También se han omitido algunas preguntas que tenían una función meramente ilativa y volvían repetitiva la dinámica del texto transcrito. Salvo lo señalado, en esta transcripción se han respetado las palabras y giros lingüísticos empleados por los entrevistados. Para explicar los regionalismos se ha recurrido al *Diccionario de mexicanismos* de Santamaría.

Cuando el entrevistado hace referencia a un lugar, normalmente pequeñas localidades de su municipio, se incluye en notas a pie de página la información del sitio. Los datos geográficos se obtuvieron de la base de datos del Instituto Nacional de Esta-

² La obra de S. Glantz (1978) hace un estudio a profundidad de la conformación y desarrollo del Ejido Colectivo de Nueva Italia.

³ Localidad perteneciente al municipio de Múgica, se ubica unos 15 kilómetros al sur de la cabecera municipal. El nombre le fue dado por los Cusi en honor a su provincia de origen en Italia. Ahí, se establecieron sembradíos de arroz y una importante huerta de limón, por lo que aún se conoce entre los pobladores de mayor edad como “Huerta de Gámbara”.

dística y Geografía (Inegi) y la *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México*; la información sobre economía se obtuvo del *Catálogo de Localidades* disponible en el portal de la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol) en Internet. Se presenta un mapa –elaborado a partir de la cartografía del Inegi– para georreferenciar los lugares mencionados por el narrador.

A manera de ilustración, se incluyen algunas fotografías de la época en que la hacienda Nueva Italia funcionaba como tal, las cuales pertenecen al archivo de la familia Cusi. Este valioso material gráfico nos permite tener una imagen de las cosas narradas por don Erasmo: la siembra de arroz, los asoleadores, los días de paga, las bodegas de arroz, los “venadones” que abundaban en esta zona, las ordeñas...

En la conversación estuvieron presentes don Erasmo, un ejidatario de 89 años (en la fecha de la entrevista), que ha vivido desde su infancia en la comunidad de Gámbara, lugar que antiguamente era parte importante en la dinámica productiva de la hacienda Nueva Italia. Junto a él estaba su esposa desde hace 47 años, María de los Ángeles (65 años), quien le ayuda a hilvanar sus recuerdos; en el curso de esta plática, ella hace las veces de entrevistadora.

A lo largo de la transcripción, se pueden apreciar los giros lingüísticos propios del habla local (como es el caso de la formación de aumentativos con los sufijos *-on*, *-ona*, *-al*; por ejemplo: *culebrona*, *agualal* –para decir agua abundante–).

En cuanto al contenido de lo relatado por el informante, es destacable la importancia de la figura de Lázaro Cárdenas en el imaginario popular, especialmente en la generación de don Erasmo ya que ellos recibieron las tierras directamente de “el General”, como respetuosamente le llaman. A pesar de la insistencia por dirigir la entrevista hacia los recuerdos de la época de la hacienda, el informante se volcaba hacia sus memorias de Lázaro Cárdenas, la expropiación, el reparto agrario y el inicio del ejido. En la memoria colectiva, Cárdenas aparece como una figura omnipresente y es una pieza clave en la historia de la región.

A largo de lo narrado por don Erasmo, nos damos cuenta que Lázaro Cárdenas y los Cusi aparecen en el imaginario local como dos fuerzas antagónicas: el primero, como el benefactor, el liberador, el héroe de los oprimidos; los segundos como los tiranos, los explotadores, los opresores que son finalmente vencidos por la unión colectiva. Esta concepción del mundo explica el estado de abandono en que se encuentran hoy en día los vestigios del casco hacendario en Nueva Italia,⁴ es como si al olvidar el testimonio material, se borrara también la realidad histórica; o bien, si se cuidara la herencia de los hacendados se traicionara la memoria del “General Cárdenas” que los hizo propietarios de la tierra. Valga aclarar que lo aquí transcrito no es la realidad ni la Historia ni la verdad en riguroso sentido; es una realidad, una historia, una verdad que nos muestran cómo se configura la memoria colectiva de los habitantes de esta localidad.

Durante la entrevista, me acompañó Angélica (60 años), profesora jubilada originaria de Nueva Italia, quien hizo el contacto con don Erasmo para concretar la conversación y cuya presencia facilitó mucho la dinámica del diálogo ya que ella además de conocer desde hace años a los entrevistados, conoce la historia y la dinámica del lugar.

Nada más llegar a casa de don Erasmo, él y su esposa nos reciben con amabilidad; le comento mi interés por conocer cómo eran las cosas en la época de la hacienda y le pregunto si él trabajó para los Cusi y si nos puede platicar sobre esa época. Antes de que pueda decirle que voy a grabar la conversación y pedirle permiso para encender la cámara, don Erasmo comienza a hablar. Nos cuenta que su padre trabajó en la tienda de la hacienda. A partir de ese punto, inicia la transcripción de la entrevista.

ILIA ALVARADO SIZZO
Instituto de Geografía, UNAM

⁴ Para mayor información sobre la hacienda Nueva Italia, su historia y estado de conservación actual se puede consultar el artículo de Ilia Alvarado (2014).

ERASMO: Primero estuvo de almacenista [habla de su padre], porque la hacienda tenía muchísimo ganado, mulas; lo que no había eran carros, no había nada de eso. Puro a pata se iba la gente a pata al suplemento del miércoles. Yo gané, cuando empecé a trabajar en la tienda, gané un real al día y ganaba 6 reales a la semana. Seis reales eran 75 centavos, 75 centavos a la semana, eso era lo que ganábamos.

Entrábamos al pajareo,⁵ amaneciendito, ya estaba uno al pie de la tabla ahí, gritándoles y tirándoles cuetes a las güilotas⁶ porque había así. Me da quensaqué⁷ ver ora este valle. Había muchísimo que comer, ¡harto!, ¡bendito sea Dios! Mire, había unos venadones así, mire. Los vía⁸ usted pasar como áhi. Iba usted a un arroyo, y así eran las culebronas que se hallaba, mire, en aquellos palos... Víboras de cascabel y una que le dicen "lamacoa"⁹ y otra que le dicen "tiricuate",¹⁰ ese había unos como de aquí a allá ontá¹¹ aquel huarache... allá mire [señala una distancia de unos 3 metros]... y está así de grueso, mire, muy colorada la panzota. Había muchos animales...

ILIA: ¿Ese, el tiricuate es el que decían que quitaba los niños...?

ERASMO: ¡Ese! Le chupaba las ch..., las tetas a las mujeres; y a las vacas también. Y poco a poco la gente los fue eliminando y eliminando.

⁵ En el argot local, los trabajadores agrícolas denominaban *pajareo* a la tarea que consistía en ahuyentar los pájaros de los sembradíos de arroz para evitar que comieran los granos; normalmente esta actividad era realizada por niños.

⁶ Hasta hace algunas décadas, las güilotas eran muy abundantes en la región de Tierra Caliente y formaban parte de la dieta local, especialmente entre la gente dedicada al campo.

⁷ *quensaque*: 'quién sabe qué' / *me da quensaque*: 'me hace sentir mal'.

⁸ *vía*: veía

⁹ *lamacoa*: 'alamacoa'. Serpiente no venenosa de gran tamaño cuyo nombre científico es *Boa Imperator*; conocida de manera común como 'boa constrictora'.

¹⁰ *tiricuate*: Serpiente no venenosa cuyo nombre científico es *Drymarchon Geraiis*. Conocida también como 'tilcuaté', 'cincuaté'. En la tradición popular de la región, el tiricuate busca a las mujeres lactantes para amamantarse de su leche; hace lo mismo con otros mamíferos como vacas o chivas.

¹¹ *ontá*: donde está.

ÁNGELES: Hay, pero fuera, aquí ya casi no hay; hay fuera, como allá en la parcela de él; hace tres años que yo allá estaba y se me arrimó [*se dirige a don Erasmo*], ¿era tiricuate, verdá? [*él confirma con un simple "ey"*]; un tiricuate que estaba como de aquí al palo ese [*señala unos 5 metros de distancia*] y así de grueso, ¡así, mire, de grueso!, y al pie de mi cama.

ERASMO: Nomás que, mire, esos animales, yo tengo una cosa que... pos yo no hallo como explicarle: los animales vienen siendo como uno. Usté si le da amor a esta muchacha, y que le dé unas cachetadas, usté se enoja ¿vedá?¹² Y la agrede. Así son los animales. Yo, en mi parcela a veces que ando regando me pasan culebras así, vete, ¿por qué la voy a matar? No me hace nada. Y muchos ven un animal y luego, luego lo matan.

Ya le digo. Yo llegué aquí en 1930. En 1930 llegué. Era el año del hambre, le decían. No llovió en toda la República, ¡nada! Y comían el puro arroz porque los Cusi sembraban arroz desde el Cerro del Blanco¹³ que le dicen, de allá hasta Capirio,¹⁴ hasta el río tres líneas así [*hace gestos para indicar paralelismo*] y la gente cortaba el arroz, lo ambonábamos,¹⁵ y había máquinas pa molerlo. Y tenían un molino, allí onde vive Armando.¹⁶ Allí entonces era el casco.

¹² vedá: verdad.

¹³ Elevación localizada 20 kms al poniente de la cabecera municipal de Múgica, a la altura de la población de El Ceñidor.

¹⁴ Localidad del municipio de Múgica, se ubica unos 25 kilómetros al sur de la cabecera municipal, colindante con el río del mismo nombre. El Capirio delimita al municipio de Múgica y era también el límite de la Hacienda Nueva Italia, que antes de ser bautizada así por los Cusi, llevaba el nombre de Hacienda El Capirio (Pureco, 2010:122). Según algunos autores seguramente esa propiedad abarcaba parte de un desaparecido poblado indígena del mismo nombre (Cf. Barrett, 1975: 36).

¹⁵ ambonábamos: 'lo acomodábamos en montones'.

¹⁶ donde vive Armando: Se refiere a Armando Sánchez, ciudadano de Nueva Italia que estableció su vivienda dentro del casco de la Hacienda Nueva Italia, en una de las antiguas bodegas. Debido al trazado de las calles, hecho de forma posterior a la expropiación, ahora la propiedad se ubica en la esquina que forman la Avenida Lázaro Cárdenas y la calle Benito Juárez.

ANGÉLICA: ¿Y cuál era su trabajo de usted en la hacienda, con los Cusi?, ¿en las tablas de arroz?

ERASMO: En el campo yo trabajé mucho. En las tablas de arroz, sí. ¿Sí conoce al maestro Sabas Alonso? Ése una vez me dijo:

– Compañero, vente, vamos a hacer historia – pero yo he estado pobrecito, no tengo dinero veces para ir a la Nueva.¹⁷

– Venga, vamos a hacer historia desde el inicio hasta la fecha donde vamos, y les vamos a pasar un, ¿cómo dijera?, un plebiscito o algo así por la televisión. Venga usted y vamos a hacer una historia desde que conoce usted, desde que llegó a Gámbara.

Aquí Gámbara, le voy a decir, eran ocho casas, ocho casitas. En 1932 nos visita el General Cárdenas, ya estaba yo asinilla,¹⁸ mire, a pedir el voto porque él quería ser presidente de la República. Y ya le dijimos nosotros:

– Mire, necesitamos tierras pa trabajar.

Había seis, siete aquí, y todos le dijimos:

– Ayúdenos.

– Ayúdenme ustedes primero. Si llego a la Presidencia, la tierra se las voy a entregar a los campesinos. Lo que está en México es de los mexicanos.

Y ya, bueno, platicaba con nosotros, yo ya estaba por allí, añejillo, yo ya iba a la escuela, había tres o cuatro en la escuela, nomás.

ANGÉLICA: ¿Pero ya había escuela aquí en Gámbara?

ERASMO: Ya había. La primera maestra que... había uno que se llamaba Rafael Flores. Y luego ya después estuvo Elenita Jiménez.

Ellos no querían que hubiera escuela, los Cusi. Uno se llamaba don Eugenio y otro don Dante. Yo los conocí a los dos esos, a don Eugenio Cusi y don Dante Cusi. A los administradores de ellos, había uno que se llamaba Carlos Armela¹⁹ y había otro que se

¹⁷ *la Nueva*: 'Nueva Italia'

¹⁸ *asinilla*: 'pequeño'

¹⁹ Carlos Armella, hermano de Teresa Armella, esposa de Dante Cusi, patriarca de la familia Cusi. Este último, junto con sus hijos Eugenio y Ezio formaban la *Sociedad Dante Cusi e hijos* y eran dueños de las más de treinta mil hectáreas que conformaban la Hacienda Nueva Italia.

llamaba Ubaldo Masini. Y de aquí hubo uno que se llamaba Rafael Chávez, el papá de Rafaelillo Chávez. Ese señor cargaba botas... Y el mero jefe de aquí de aquí de todo el valle se llamaba Manuel Arteaga.²⁰ Un señor que se vestía de charro y en los 16²¹ él las corría; bueno pa manganear²² y todo. Era capataz ahí. Él andaba como decir, ¿cómo le dijera?, un mayordomo,²³ así, visitaba los trabajos.

ANGÉLICA: ¿De dónde venía usted?

ERASMO: De Guadalupe Oropeo,²⁴ acá, municipio de Churumuco.²⁵ Hay un ranchito que se llama Hacienda Vieja, áhi p'arriba, allí vivía yo.

ILIA: ¿Y vino porque le dijeron que aquí había trabajo?

ERASMO: Es que, mire, le voy a platicar. Mi papá se llamaba Francisco, y él allá, pus allá no hay trabajo, no hay nada. Y él le dijo a mi mamá:

— ¿Pus sabes qué? Voy a ir a buscar la vida y si veo que hay modo pus te mando decir o vengo por ti.

Pero acá se buscó otra señora y ya no volvió. Y otro señor de aquí fue p'allá y se junta con mi mamá, y ese se la trai.²⁶ Por eso vivimos aquí.

²⁰ En la región, Manuel Arteaga fue un personaje famoso — infame, en el recuerdo de muchos— en su época, como lo muestra la publicación de Antonio O. Barragán (1957) *Pinceladas biográficas de Manuel Arteaga*.

²¹ Participaba en las corridas del 16 de septiembre.

²² *manganear*: Santamaría señala que este verbo frecuentemente se confunde con 'mangonear': "lucrar por medios ilícitos; explotar un puesto público valiéndose de la influencia o de la preeminencia que él proporciona, para fines de utilidad personal [...] sacar ventaja del negocio ajeno en provecho propio" (Santamaría, 2000: 690).

²³ *mayordomo*: "Empleado que en las haciendas sigue en categoría al administrador o jefe; es superior al capataz, dirige las labores y vigila a los trabajadores" (Santamaría, 2000: 708).

²⁴ Guadalupe de Oropeo, localidad del municipio de La Huacana, Michoacán.

²⁵ Municipio colindante con el municipio de La Huacana; posiblemente la proximidad geográfica haya causado la confusión en el informante.

²⁶ *trai*: 'trae'

ANGÉLICA: ¿Y no le tocó trabajar en los asoleaderos?²⁷

ERASMO: Nomás cargando arroz pa cargar el molino: costales de granza y a vaciar al molino. Había asoleaderos, había unos patios grandes, y ahí tiraban la costalera, y otros con una tabla así y le ponían otra tabla así, le decían burros, ¡abrrrr!: a desparrrarlo. Y ya a esta hora ya andaban juntando todo, y ya lo apartaban y al otro día, o a los dos días:

– ¡Vénganse! Ora vamos a cargar el molino pa que muela.

A mi tocó andar trabajando en eso, de cargador.

ÁNGELES: ¿Y en los burros qué era lo que iban a llevar hasta Zimpimito?²⁸

ERASMO: Aquí mire, cuando yo llegué, la Huerta de Gámbara era una huertilla áhi de plátano, eso era lo que había. El limón luego lo trajeron los Cusis. Y empezaron, yo vi cuando empezaron a hacer las limpias²⁹ y todo. Como en 1936, más o menos... Y fíjese que luego regábamos, había mucha agua, regábamos como cada tabla de arroz así, mire, todo el agualal.³⁰ Pero había mucha agua, orita no hay agua. Este arroyo pa cruzarlo necesitaba uno enrollarse los calzones, porque no usaba uno pantalón, puro calzón, el calzón blanco. Hasta acá [*indica la altura de sus muslos*] se lo enrollaba uno, porque se mojaba. Y agualales, y orita [*mueve las manos para indicar que ya se ha acabado, que no hay nada*].

Y, este, empezaron a producir las huertas y los Cusis pusieron cuatro empacadoras, aquí en la limonera. A estas horas ya se estaban encargando de cargar las mulas, pa llevar el limón de aquí hasta Zumpimito, ahí lo descargaban, ahí llegaba el ferrocarril y

²⁷ *asoleaderos*: 'Explanadas, generalmente de concreto, donde se colocaba el arroz en granza para secarla al sol y eliminar la humedad antes de que fuera procesada en el molino'.

²⁸ *Zimpimito*: Zumpimito, localidad del municipio de Uruapan, Michoacán, localizada a unos 7 kilómetros al sur de la cabecera municipal. Durante la época de la hacienda, Zumpimito era la estación de tren más cercana a las propiedades de los Cusi, por lo tanto, la mercancía se trasladaba por medio de mulas desde Nueva Italia y Lombardía hasta ese punto.

²⁹ *hacer las limpias*: 'limpiar el terreno de maleza y rocas para cultivarlo'.

³⁰ *agualal*: 'agua abundante'

se lo llevaba el limón hasta Acapulco; de ahí lo embarcaban en barco hasta Europa, hasta Italia, por allá.

Y este gobierno, tan méndigo que yo digo, aquí el puerto tan cortito, a los campesinos no nos protege nada. Lo que hacen es una mafia con los pobres que producimos. Bien barato el limón.

Una vez estuve ahí platicando con el de Sanidad Vegetal..., dice: "Es por demás que vengan a contarle a uno las costillas, si ya no tenemos costillas ¿qué nos cuentan?" Dije: "Ustedes cuando vienen a campaña dicen que van a bajar el lucero y la luna y el sol, y no bajan ni siquiera una estrella".

ILIA: ¿Y cómo llevaban la carga a Uruapan?

ERASMO: Está un cimientito de un puente viejo ¿no lo ha mirado? Allí en la Barranca Honda,³¹ en la barranca esta pues... Estaba el puente así de los Cusi y más arriba hicieron un 8 por donde pasan ora.

ANGÉLICA: ¿Pero todavía no estaba la carretera?

ERASMO: Toavía no estaba.

ANGÉLICA: O sea, ¿bajaban a la Barranca Honda para pasar el puente?

ERASMO: Sí, era un camino de herradura³² nomás, y ya por ahí se la llevaba. Ey, cuando iba uno p'allá, pa Euruapan.³³ Ya le digo. No, yo gracias a Dios tengo hartos años. Ya me estoy enfadando de vivir. Nomás que, mire, me da harta lástima con esta pobre señora, ¡sola! ¡Ni quién! He sufrido como ella ha sufrido conmigo.

ILIA: ¿Cuántos años llevan juntos?

ERASMO: Nomás 47.

ILIA: ¿Y cuántos hijos?

³¹ Barranca Honda es el nombre que se le da al cañon del Río Cupatitzio a la altura del km 106 de la Carretera Federal 37, en el municipio de Gabriel Zamora, unos kilómetros al norte de la localidad de La Gallina. En ese punto, el barranco alcanza una profundidad de casi 200 metros. La Barranca Honda era uno de los principales obstáculos para transportar la carga y para conducir el agua del Cupatitzio a las haciendas de Lombardía y Nueva Italia.

³² *camino de herradura*: 'camino por el que sólo pueden transitar caballos o animales de carga'.

³³ *Euruapan*: 'Uruapan'.

ERASMO: Doce.

ANGÉLICA: Oiga, don Erasmo, ¿y usted se acuerda algo de la familia de los señores Cusi? ¿Conoció a alguno?

ERASMO: Mire yo nomás de esas gentes... porque ellos, esa familia Cusi... Aquí vino también. Aquí conocí a don Pancho Dadda,³⁴ aquí vivió también. Era de Italia, hizo el hotel Gámbara. Aquí casi no llegaron así familias, así mujeres casi no venían, nomás los puros hombres, los empleados que ellos tenían, pues.

Mire cuando les quitamos las tierras... Cuando a nosotros nos dijo el General Cárdenas, dijo:

– Ayúdenme a quitar las tierras.

– ¿Cómo, mi General?

– ¡Háganle huelga!³⁵

Había unos montonones de arroz, así, mire, grandes de granza, ¡grandes! Dijo:

– Que no saquen la cosecha, que no la saquen.

Pos se ponía la gente como a alumbrar aquí, allá y allá en la noche poallá,³⁶ cuidando. Oiba³⁷ usté una víbora ¡zzzzhhiuhhhh!, y uno acá sentado en la barranca, del Ceñidor p'abajo. Le dije yo una vez a mi apá, dije: “¿Pus, qué vamos a hacer, pues?” Casi no me le despegaba yo muchote.³⁸

ANGÉLICA: ¿Se quedaba el arroz cortado?

ERASMO: No, lo sacudíamos, lo dejábamos ya encostado allí, pa que no lo sacaran.

ANGÉLICA: ¿O sea en granza, pues?

ERASMO: Ey, exactamente en granza.

³⁴ Francisco Dadda, ciudadano italiano, originario de la provincia de Brescia en la municipalidad de Gámbara, al igual que Dante Cusi. Dadda fue administrador de la Hacienda Lombardía, y posteriormente encargado de la tienda de la Hacienda Nueva Italia (se puede consultar más información en el video <http://www.youtube.com/watch?v=iXWbWsy53A>, minuto 3:06)

³⁵ Sobre las huelgas y el conflicto laboral ocurrido en la década de 1930 en las haciendas de la familia Cusi, se puede consultar el artículo de A. Pureco (2008).

³⁶ *poallá*: 'por allá'

³⁷ *oiba*: 'oía'

³⁸ *muchote*: 'mucho'

No, y luego don Dante y don Eugenio que nos mandan a llamar. Ire, habían los que iniciaron; había uno que se llamaba Teodoro Vargas, fue el que inició, un chaparrito él; luego, mi apá, Francisco; otro se llamaba Patricio Chávez; otro, Tomás Cruz. Y no me acuerdo quién era otro; eran como cinco o seis. ¡Que los mandan llamar los Cusis! Y ahí vamos, yo también voy de colilla.

Y ya que dice don Eugenio:

– A ver, ven pa acá, ¿qué es lo que tú quieres?

– No, pus, queremos las tierras para trabajar y mantener nuestras familias.

Montones así, ire, ¡de pura plata del 0720!

– Llévate el dinero que quieras de ahí y déjate de andar perdiendo tierras.

– No queremos dinero. El dinero lo vamos a ¡ganar! con el sudor de la frente, no dao.³⁹

Puros pesos del 0720. Nadien aceptó. Dijo:

– Pus quién se los manda, no van a agarrar nada.

Dijimos:

– Nada tenemos, pus nada agarramos, ¡qué!

Y ya le digo, eso le ofrecían a la gente. Y ya cuando supimos, pues, que el General Cárdenas tomó posesión, fue en 1934, cuando él tomó posesión de la Presidencia, y al poquito ya que llega la resolución presidencial y quedó en Nueva Italia la resolución presidencial de todo el ejido. ¡El ejido más grande de toda la República! Nueva Italia. Nueva Italia era una, señito... Nueva Italia era una, un ¿cómo le dijera?, un centro de trabajo, grandísimo, tenía mucho dinero. Pero los administradores que entraron, ire⁴⁰ [ladrones]. Bueno, ¿si oyó mentar a uno – ha de haber estado usted chamacaca [*se dirige a Angélica*] – a uno que se llamaba Pablo Padilla?

Le pusieron “El Burrito de Oro”. Nomás iba a los centros a Uruapan, él era el secretario del Ejido, y se llevaba las pacononas⁴¹ pa puro cerrar los congales.

³⁹ *dao*: ‘dado, regalado’.

⁴⁰ Al decir esto, hace seña de rascar con la mano; el gesto popularmente empleado para decir gestualmente ‘robar’.

⁴¹ *pacononas*: ‘pacas de gran tamaño’, en este caso se refiere a dinero.

ÁNGELES: Él vivía por ahí al pie el templo grande.

ANGÉLICA: ¿Se acuerda quién fue el primer comisariado y el segundo?

ERASMO: Se llamaba Toribio Chávez. Sí, sí lo conocí. Él trabajó, había un señor que se llamaba Manuel Flores, también del Capire Pando,⁴² ése trabajó mucho con él allí. No, ya de allí, empezaron a entrar de comisariados ya pura sinvergüenzada, ¡pura sinvergüenzada, nomás!

Luego entraron Macario Amezcua, tenía una señora que se llamaba Antonia Farfán. Y él, el muy tontito, no sabía robar. Y le decía la señora:

– Eres pendejo, todos los comisariados roban y tú no robas.

Decía él:

– No, ¿pus, por qué voy a tomar lo que no es mío?

Y salió como entró, como una nalga: bien pelao. Ya le digo.

ANGÉLICA: Oiga, y cuando la hacienda, cuando se enfermaban, ¿había médicos que los curaran?

ERASMO: Mire, había uno, había un doctor en Nueva Italia. Había un doctorcito nomás. Pero pus hacía de cuenta que inyectaban a una vaca.

Mire, en 1932, o 1935, no recuerdo en qué año, hubo una guerra en Alemania, que los alemanes se creían la reina del mundo; querían acabar con las naciones potentes y envenenaron el aire, y aquí nos pegó – ¡y tan relejos! –. Nos pegó y yo me llevaron, una hermana mía me llevó a curar, yo ya estaba pues añejillo, y había un doctor, nomás decía: “A ver, bájate el pantalón, el calzón”. ¡Ayyy, señito! Unas abujonas⁴³ así, ¡mire! ¡Zaz! ¡Ahiiiiijodelaa! Como que inyectaban ganado. Pero uno con el interés de aliviarse, y sí, se aliviaba uno.

Ey, la gripa. Sí. Y otra gripa, ¿sabe, usté? Por ejemplo, aquí pasan: “¡Ayy, ayyy!” Dicen: “pero nomás no se fijen porque hay gripa”. Y dicen que cuando otros llegaban así:

⁴² Localidad del municipio de Múgica, también conocida como Capiripando o El Pando, se localiza unos 3 km al poniente de la cabecera municipal.

⁴³ *abujonas*: ‘agujas grandes’

— Pus ni modo, te van a echar a la carroza pa enterrarte.
 — Atole [*con voz lastimera*].
 — ¿Atole? Abre la boca y cierra los ojos porque ahí va tu atole
 — le echaban palas de tierra. Porque se estaba contaminando todo;
 los que estaban se bañaban con creolina.⁴⁴

ANGÉLICA: ¿O sea que los llevaban vivos?

ERASMO: Ey, vivos. Nomás ya enfermarse y ¡vamos!

ÁNGELES: Dice que porque decían que ya no se aliviaban.

ERASMO: Ya le digo, la enfermedad esta. Quitaba la infección
 la creolina ¿sí la ha visto?, ¿huele, vedá? Se bañaban con creolina
 pa cargar los muertos.

ILIA: ¿Y se murieron muchos?

ERASMO: ¡Uh! ¡Harta gente! Como en el 36, me parece. Y había
 mucho pinto. Pinto, huaco,⁴⁵ blanco. Yo tenía las manos como que
 era ordeñador, que metía la mano a la leche. Y luego, el General
 Cárdenas mandó una campaña. Había unas inyecciones se lla-
 maban “neosalmasán”,⁴⁶ ¡mero dolían! pero uno con el interés de
 aliviarse, pues se las dejaba cai.⁴⁷ Y se aliviaba uno.

ILIA: Oiga, pero entonces, ¿los trabajadores no querían a los
 Cusi?

ERASMO: No, porque querían las tierras.

ILIA: ¿Pero ellos como los trataban a los trabajadores?

ERASMO: Mire, señito, los meros patrones, que eran dos, que
 yo conocí, esos casi no venían al campo. Venían los *guachamos*,
 como decir los administradores...

⁴⁴ Desinfectante natural que se obtiene de la destilación de la madera y se caracteriza por tener un olor penetrante.

⁴⁵ *huaco*: ‘pinto, manchado’

⁴⁶ Neosalmasán: “Neosalvarsán: Nombre comercial de la neoarsfenamina [...] empleado en el tratamiento de la sífilis y las fiebres recurrentes” (Olaeta y Cundín: 465). Ese medicamento fue utilizado para tratar el “mal del pinto”, también conocido como “pinta”, “carate”, “azul”, “tina”, “lota”, “empeines”, es una enfermedad infecciosa de la piel producida por la bacteria *Treponema caretum*. La enfermedad es transmitida directamente o por contacto no sexual. Se desconoce el insecto que actúa como vector de la enfermedad (UNAL, 2009). Hasta la primera mitad del siglo XX, el mal del pinto era una enfermedad endémica en la zona de Tierra Caliente de Michoacán.

⁴⁷ *se las dejaba cai*: ‘se las dejaba caer; se animaba’.

ÁNGELES: Como decir orita los mayordomos.

ERASMO: Ey, como decir un mayordomo, exactamente. Y nos trataban pus bien, pus no se metían con uno, ni uno, nomás...

ILIA: ¿Y cuánto le pagaban a usted por trabajar en el campo, en las tablas?

ERASMO: Doce centavos y medio el día, desde en la mañana hasta como a esta hora. Ya que no había güilotas, porque yo anduve en el pajareo, y yo llegaba ¡nejo!, por correr en el pajareo, puro correr pájaros. Con honda de caja, hacía uno honda de mecates y le echaba piedras y ¡bolas!

ILIA: ¿Y rayaban los sábados?

ERASMO: Los sábados rayaban.⁴⁸ Mira, ganaban cualquier cosa, pero no alcanzaba pa traer el sustento. El miércoles daban un suplemento. Si usted tenía tres días, le daban lo de un día y medio, y ya iba por ellos hasta la Nueva Italia. Ya a partir de aquí, hace su mandadito. Pero estaba todo pues barato, orita no. No había cocas, no había refrescos. Había un señor, el de las sodas, nomás ese. ¿Cómo se llamaba ese señor que la hacía?... No recuerdo, ese señor fabricaba el jugo y le ponía el tapón, no había fichas, le metía una canica. Si quería usted tomar un refresco, le zambutía⁴⁹ la canica...

ILIA: ¿Y cuando rayaban les daban despensa?

ERASMO: No había nada, nada, tú, chamaca, nada. Mira, si tú ibas a cobrar, se hacía la línea como de aquí a aquella casa [*señala unos 50 metros*]. Con un, por decir, un rayador,⁵⁰ tenía así de gente y hasta que le tocaba el último. Les rebajaban lo que habían recibido el miércoles.

ÁNGELES: ¿Y cuando pelearon las tierras? Porque tú estabas chiquillo, ¿vedá?,⁵¹ cuando se hacían las juntas, ¿tú que hacías?

ERASMO: Pus iba, nomás, también a las juntas... Yo me empingineaba⁵² pa que me dejaran entrar. Pa alcanzar a ver, luego decían:

⁴⁸ *rayar*: "Pagar sueldos o salarios y también cobrarlos o recibirlos" (Santamaría, 2000: 919).

⁴⁹ *zambutir*: "Vulgarismo, por hundir, introducir, meter..." (Santamaría, 2000: 1143).

⁵⁰ *rayador*: 'persona encargada de pagar la raya, el sueldo a los peones de la hacienda'.

⁵¹ *vedá*: verdad

⁵² *me empingineaba*: 'me paraba en puntillas'.

“ta chiquillo”; me hacía así, ire [*estira el cuello*] o buscaba algún tepetate⁵³... Cuando vinieron a levantar el primer censo, y decían: “No, este está muy chiquillo”, pero yo me ponía abusado...

ÁNGELES: Y dice que si no, se ponía un banco y se ponía en medio de los demás.

ERASMO: Ey, pa ver todo. No se crea, se sufrió, pero gracias a Dios se consiguió el triunfo para otros.

ANGÉLICA: Y usted, creo, que es de los pocos que todavía tienen su tierra, ¿verdad?, porque la mayoría la vendió.

ERASMO: Yo todavía la tengo, sí. Yo he estado vendiendo, no me rajo, de pedacito y de a pedacito, porque estoy pobre; mi señora está enferma; mi huertita la rento. Tiene tres años ella tirada, yo ya tengo más de un mes... Ésta [*refiriéndose a su esposa*] siempre iba conmigo a plantar limón o plantar mango. Yo sembré los mangos y sembré limones, y ahí hemos estado, pero es una mafia orita el limón...

ÁNGELES: Siempre lo trabajábamos juntos. Porque yo trabajé desde chica, él me conoció trabajando en el campo, cuando el algodón. Me jalaba una saca⁵⁴ de cien kilos arrastrando.

ERASMO: Ya le digo. No, nosotros hemos sufrido muchísimo, pero gracias a Dios ésta no se raja y yo tampoco. Mire, mire, señorita, le voy a decir una cosa: yo, si mis hijos fueran buenos con nosotros, ellos no sufrían, no sufrían [...].

ANGÉLICA: ¿Don Erasmo, y cómo resolvieron lo de la huelga, pues, que no les entregaban las tierras?

ERASMO: Se rajaron los Cusis, renunciaron. El gobierno los invitó y dijo [los Cusi]: “Yo no puedo, la tierra es de ellos”.

ANGÉLICA: ¿Cómo cuánto duraron con eso, no se acuerda?

ERASMO: Como unos tres, cuatro meses. Atrancándolos que no sacaran su cosecha, y la cosecha unos encostalados y amontonados. Y luego se vino el llovedero y aquella granza toda se quemó,

⁵³ *tepetate*: “Los bloques de piedra empleados en la construcción” (Santamaría, 2000: 1034).

⁵⁴ *saca*: Según Santamaría, es un “gran saco hecho con toda la piel de una res” (2000: 952). En el contexto regional, *saca* se emplea para referirse a un saco o costal.

le metía uno la mano y estaba calentísima. La perdieron toda, y renunciaron ellos.

ANGÉLICA: ¿Y ya fue cuando se vino la expropiación, después de eso?

ERASMO: Se vino la expropiación, exactamente.

ANGÉLICA: Porque la expropiación fue en noviembre,⁵⁵ quiere decir que desde agosto deben haber estado así.

ERASMO: Sí, de atrincados⁵⁶ que no sacaran sus cosechas.

ANGÉLICA: Pero, ¿sí se quedaban todos allí? ¿Se quedaban todos, día y noche, cuidando? ¿Se rolaban o cómo le hacían?

ERASMO: Sí pus pa que no fueran a sacar. Pus unos se rolaban y otros les llevaban de comer, las familias les echaban sus canastos.

ANGÉLICA: ¿En el entronque de la carretera o dónde estaban?

ERASMO: No, allí del Ceñidor⁵⁷ para abajo hay un lateral⁵⁸ grande, allá había una camada y otra más para acá. Eras tres líneas que sembraban ellos [los Cusi], entonces cercaban este lado y aquel lado pa que no entraran a sacar la cosecha, y de ese modo aflojaron.

Mejor le dijeron al General, pus, que no podían, que mejor, este... Les dio tres millones de pesos, eso fue lo que recibieron. Un millón por las fincas, un millón por el terreno y otro millón por el ganado.

ANGÉLICA: ¿Y sí había ganado aquí?

ERASMO: Uhhh, señoito, ponían cinco o seis ordeñas.⁵⁹

⁵⁵ El acto formal de expropiación de las tierras de la hacienda Nueva Italia para ser entregada a los ejidatarios se efectuó el 17 de noviembre de 1938.

⁵⁶ *atrincados*: 'atrincherados'.

⁵⁷ El Ceñidor es una localidad del municipio de Múgica, se encuentra a 15 kilómetros al poniente de la cabecera municipal.

⁵⁸ Camino de terracería que sirve como vía de comunicación entre parcelas.

⁵⁹ *ordeñas*: Corrales rústicos distribuidos a lo largo de la propiedad de la hacienda; en cada una de ellas se reunían cien vacas durante el mes de agosto, cuando los pastos son abundantes a causa de las lluvias de temporada. En las ordeñas, se habilitaba un jacal para el ordeñador y su familia; una de las finalidades de estos sitios era obtener leche para elaborar queso para el consumo de los propios trabajadores de la hacienda (Cf. Cusi, 1955: 195).

ILIA: ¿Y dónde estaban las ordeñas?

ERASMO: Ire, taba una aquí en Santo Domingo⁶⁰ y otras dos acá en Capirio, y otra pa acá pal lado de acá de Huicumo que le nombran. Iba ustedé:

– ¿Por qué no me regalan tantito jocoque?

– ¡Cómo no!

Ollas así, llenas de jocoque. Queso, nos daban así el que iba... puro requesón le daban a uno, porque hacían pura pieza grande... Había mucho que comer, le digo.

ANGÉLICA: ¿Adoberas⁶¹ no hacían?

ERASMO: Sí hacían, pero nomás pa los puros dueños, ahí pa los que ordeñaban. Ellos eran los que servían la adobera y todo.

ANGÉLICA: Pero, ¿no les dejaban una vaca para cada familia para que ordeñaran y tuvieran en su casa?

ERASMO: Ya nomás que acabalaran las ordeñas. Por decir, una ordeña se componía de ochenta o noventa reses y ya las que parían después de acabalar, ya las podía uno agarrar pa ordeñarlas.

ILIA: ¿Y las casas donde vivían eran de ustedes o eran de ellos?

ERASMO: Las hacían los Cusis de tejamanil.⁶²

ILIA: ¿Y se las prestaban?

ERASMO: No, decía por ejemplo: yo aquí vivo, me hacen una casita, nomás de tejamanil pa que viva y como soy trabajador de ellos, me da casita. Pero no había casas de estas, nada de esto había, puro tejamanil. No había pan, no había refresco, no había nada.

⁶⁰ Localidad de Múgica, ubicada entre El Letrero y Gámbara dirección poniente.

⁶¹ El queso adobera es un producto muy consumido en la región, forma parte importante de la gastronomía local. En sus *Memorias...*, Cusi refiere cuán arraigado estaba este producto entre los habitantes de las hacienda: "El queso no tiene mucho valor porque indebidamente extraen la mayor parte de la grasa para hacer lo que llaman *adoberas* o queso de crema, que consume la familia, y se vende parte a los huacaleros que andan comerciando de ranchería en ranchería..." (Cusi, 1955: 195).

⁶² *tejamanil*: "Tabla delgada y cortada en listones que se colocan como tejas en los techos de las casas" (RAE: Consultado el 22 enero de 2014). En este caso, se refiere a un tipo de construcción sencilla, a base de tablas hechas con madera que se conseguía fácilmente en el lugar.

ILIA: ¿Y se acuerda de la guerra de los Cristeros? ¿Le tocó?

ERASMO: No, no me alcanzó a tocar. Me tocó ver aquí en 1930, cuando yo llegué aquí, a poquito llegaron unos pelotones. Le nombraban pelotones. Había unas mujeres soldaderas, así como tú, cabelludas, greñudas. Guerrilleras con las carrilleras terciadas en el pecho y los caballos tuluncos.

ILIA: ¿Cómo tuluncos?

ERASMO: No traiban cola, porque unos con otros se la comían la crin, de hambre. No, estaba duro.

ILIA: ¿Y cuándo llegaban esos pelotones aquí se quedaban?

ERASMO: Dormían una noche y se iban.

ILIA: ¿Y hacían destrozos?

ERASMO: Aquí, no; pus veces áhi les dabamos permiso de acampar.

ANGÉLICA: Oiga, don Erasmo, entonces le dieron parcela, ¿y no le dieron solar?⁶³ Porque daban parcela y daban solar.

ERASMO: Sí, todo lo que nos dieron aquí. Primero, vino el ejido; luego, la subdivisión de ejido. Yo, me tocó andar con el ingeniero Ramos Cosme, fue el primer ingeniero que vino a deslindar el ejido de Gámbara con el de Nueva Italia y de El Letrero, a mí me tocó andar en el crucero, de allí para arriba es de El Letrero⁶⁴ y de ahí para abajo es de Gámbara. Todo lo que es de Gámbara, hasta el río, yo le digo, yo les enseño todo donde anduvimos con los ingenieros. Entonces, luego de eso, mandaron un ingeniero a que trazara las calles, y ya cada quien le dieron su solarcito.

ANGÉLICA: Ah, entonces sí le dieron su solar.

ERASMO: Sí, a todos los ejidatarios, y sobró terreno porque eran los 91 ejidatarios nadamás. Y sobró terreno pero pus áhi, ha habido así gente se van vendiendo, y se van comprando, y se van llegando, y se van apoderando y ya; tá duro.

⁶³ *solar*: 'lote'

⁶⁴ El Letrero, localidad del municipio de Múgica, situada entre Nueva Italia y Gámbara; debe su nombre a un letrado en el que rezaba "Cusi e Hijos".

ANGÉLICA: Pues qué interesante. Sobre todo eso de las mulas con el limón ahí por la Barranca Honda. ¿En cuánto tiempo hacían la jornada?

ERASMO: No, se iban en la tarde. Llegaban allá amaneciendo a Zumpimito.

ANGÉLICA: ¿No descansaban?

ERASMO: No, las cajas asina, mire [*nos indica un tamaño de unos 70 cms de largo*]; eran así, mire, de 45 kilos. Les echaban tres cajas a cada mula, una por cada lado y una arriba, en medio, y luego las cinchaban.

Yo estaba con ganas, no que he estado pues... digo, voy a hacer una historia de cuando llegué, de cómo empecé, cómo estaba aquí, qué había y qué se hizo... pa dejarles a mis hijos. Ellos ya no se preocupan por nada, ya nomás se preocupan como el gobierno, haiga dinero y vamos a gastarlo y vamos a tirarlo. Ya le digo.

ILIA: Y cuando se iban con las mulas ahí para Barranca Honda, ¿no les salían bandidos?

ERASMO: No, pus ¿qué robaban? El limón no se lo llevaban. No había casi gente, no había gente.

ÁNGELES: Pero ora después sí, van y se lo roban a las huertas.

ILIA: ¿Y cuántas mulas se llevaban?

ERASMO: Pus había veces que cargaban setenta u ochenta mulas. Era un hatajo.

ÁNGELES: Como si fueran carros

ANGÉLICA: Y con esas mulas ¿cuántos arrieros iban?

ERASMO: Había cuatro o cinco arrieros, y había un morrongo. Un morrongo era el que cargaba la mula con la campana, una yegua. Y él iba por delante: "la, la, la", y las mulas atrás de él.

ILIA: ¿Y ya nunca regresó a su tierra usted?

ERASMO: No, regresé ya cuando estaba más añejo, pero ya no me gustó. Me daba lástima ver todo aquello, olvidado, no había gente.

ÁNGELES: Aquí hay más, allá está peor.

ERASMO: Aquí hay vida, allá no hay vida, nada.

ÁNGELES: Allá está peor que en Santo Domingo. Santo Domingo ya ahorita es rey.⁶⁵

[*La conversación regresa al tema de los primeros años del ejido*]

ERASMO: Las autoridades que teníamos eran “miau, miau” [*pone su mano imitando una garra, para indicar que eran ladrones*].

Nos dieron utilidades, cuando don Toribio Chávez fue comisariado, nos dieron utilidades a todos. Y ya después ya nos daban poquito, ya después ya no hubo nada. Se vino la subdivisión de ejidos y aquí en el ejido se trabajaba en sociedad y aquí sí nos tocaban buenos centavos de utilidades, aquí no había “miau, miau”.

Ahí ganaba el que trabajaba y si trabajaba usted medio año le daban buen chorro de dinero, aquí una vez vinieron a darnos las utilidades. Había un señor que se llamaba Donaciano Martínez: no le cupo el dinero que le dieron en un sombrero. Así ire, lo agarró así [*forma un canasto con sus manos*] y le echaron el dinero allí. Y iba andando y se le tiraban los pesos y ¡cómo los levantaba!

Puro 0720 había. No había billetes. Luego después vino el billete carta que le decíamos, un billete de puro cartoncillo, como de cartulina, pero asinita de 50 centavos y de a peso más grandes. Tenía pintado un sellito, pero pus yo no sabía leer, no sabía qué decían. Pero sí valían. Iba usted a la tienda y compraba con eso, y se lo recibían y le daban lo que iba a pedir. Ya le digo.

Ya después vino el billete rojo, de a peso, el billete colorado.

Dicen muchos: “Hay que decirles en una asamblea que te hagan un monumento porque eres el último de los ejidatarios del censo básico”. Dije: “Ahí tenemos la estatua del General Cárde-

⁶⁵ Según datos de SEDESOL, Guadalupe Oropeo es una localidad rural de 113 habitantes y tiene un grado de marginación Muy Alto; Hacienda Vieja cuenta con 195 habitantes y su grado de marginación es Alto; ambas poblaciones pertenecen al municipio de La Huacana. Santo Domingo y Gámbara pertenecen al municipio de Múgica. Santo Domingo está clasificado como localidad Rural y cuenta con 65 habitantes y un grado de marginación Muy Alto; Gámbara, es una localidad urbana de 3017 habitantes y un grado de marginación Alto (Datos del Catálogo de Localidades, SEDESOL). Esta información se incluye para mostrar la realidad social de los lugares donde creció y actualmente vive el entrevistado.

nas, que nos dio las tierras, no le hemos hecho un cuadro ahí en el centro para tenerlo ahí memoria. Continás⁶⁶ a uno, viejo, ¡qué le van a hacer un monumento!”.

ÁNGELES: Le dije un día: “¡Ay, yo no quisiera que te murieras!, porque pos sí está bien que tú vas a ser el que te vas a llevar la corona de todos, pero yo no quiero que te mueras”. Dice él: “Pos ya se me está llegando la hora”. Ya ni me digas, que ora que estaba hartito malo, yo namás eso pensaba.

[*Don Erasmo nos cuenta sobre la expropiación petrolera, y la forma en que Lázaro Cárdenas pidió cooperación para pagarle a los extranjeros y que se fueran del país.*]

ERASMO: 25 centavos al día ganábamos, ya era 1.50, ya eran 12 reales, y en una semana daba una, y en la otra nada, hasta en la otra, otra cooperación. Que porque los petróleos eran petróleos mexicanos, de los mexicanos. Y ora no, ora los pozos petroleros son de unas cuantas manos, no de los mexicanos: de unas cuantas manos. Ya le digo. Y México es rico, nomás que pura rata.

ÁNGELES: Sí, en 65,⁶⁷ lo que se ganaba. Yo trabajaba desde en la mañana, tempranito. A las seis de la mañana estaba ya uno al pie de la parcela para trabajar en el surco, en la escarda, en las tareas, en el desmate. ¿Y sabe cuánto ganaba uno? Noventa pesos en toda la semana, pero entonces, ese era otro dinero, orita noventa pesos no es mucho dinero, y antes no, ¡uhhh, no!, pus cuándo.

ERASMO: Orita no sirven pa nada.

ÁNGELES: ¿Y a qué hora salíamos de trabajar? A las cinco de la tarde, o a las seis llegábamos de allá de onde íbamos, lejos. Y puro a pie. Entonces ¿qué carros ni que nada? No, orita ya sale uno ahí y agarra uno un *raite*.⁶⁸

ERASMO: Mire, yo en parte siempre he culpado al gobierno, porque el dinero es muy bonito, pero es la perdición.

⁶⁶ *continás*: “cuanto más” (Santamaría, 2000: 290).

⁶⁷ En el año 1965.

⁶⁸ *agarrar un raite*: ‘conseguir que alguien lo lleve en su coche’.

Bibliografía citada

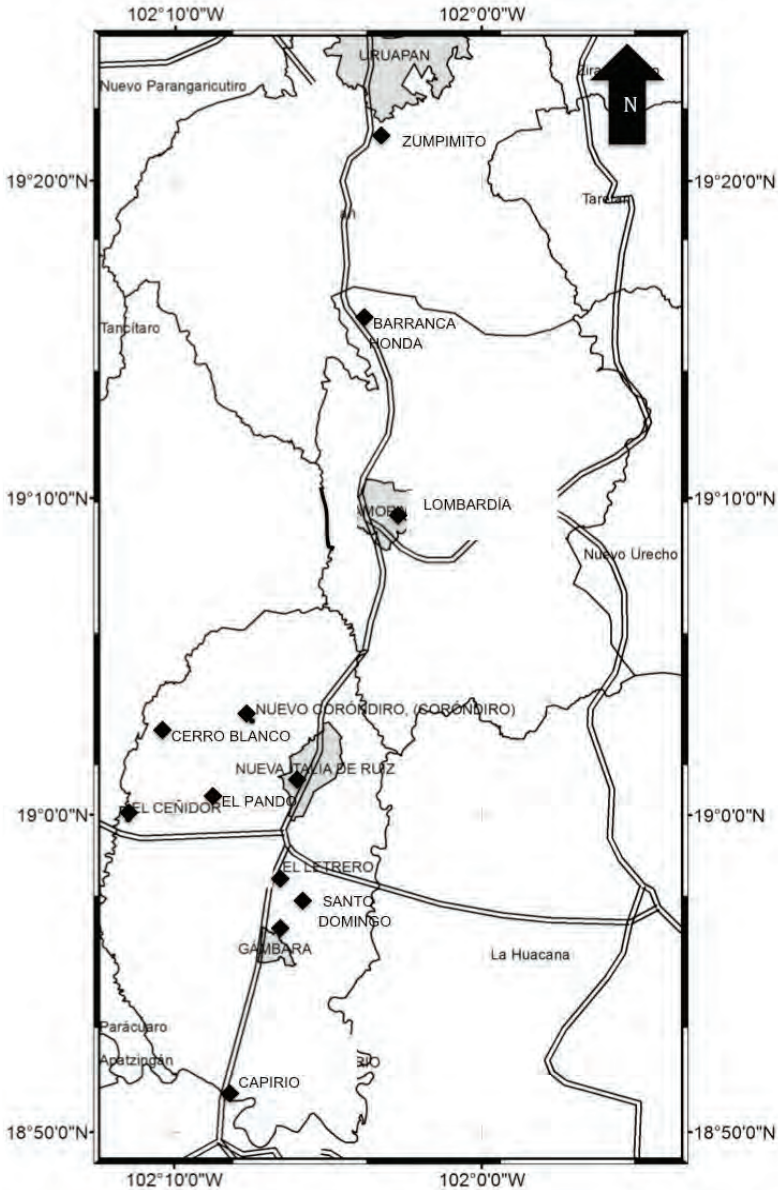
- ALVARADO SIZZO, Ilia, 2014. “‘Estas ruinas que ves’: la ex hacienda Nueva Italia, Michoacán, un patrimonio industrial en el olvido”. *Patrimonio: economía cultural y educación para la paz (MEC-EDUPAZ)* 5; 7-43. www.revistas.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/45420/40904
- BARRAGÁN, Antonio O., 1957. *Pinceladas briográficas de Manuel Arteaga*. [s.l.] [s.e.].
- BARRETT, Ellinore M., 1975. *La cuenca del Tepalcatepec II: Su desarrollo moderno*. México: SEP.
- CUSI, Ezio, 1955. *Memorias de un colono*. México: Jus.
- Diccionario de la Real Academia Española*. www.rae.es
- Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México*. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/>
- GLANTZ, Susana, 1974. *El ejido colectivo de Nueva Italia*. México: SEP/INAH.
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística: *Cartas topográficas*. www3.inegi.org.mx/sistemas/biblioteca/detalle2.aspx?c=2031&upc=0&s=geo&tg=999&f=2&cl=0&pf=prod&ef=0&ct=206000000
- OLAETA, Roberto y Margarita CUNDÍN, 2011. *Vocabulario Médico. Con todas las voces recogidas en los diccionarios de uso*. España: Ixtaropena.
- PURECO ORNELAS, José Alfredo (2008). “Actores políticos y lucha por derechos laborales en la Tierra Caliente de Michoacán. Las huelgas de Lombardía y Nueva Italia, 1930-1933”. *Relaciones*, 115 (24), 213-248.
- _____(2010). *Empresarios lombardos en Michoacán. La familia Cusi entre el porfiriato y la posrevolución (1884-1938)*. México: El Colegio de Michoacán-Instituto Mora.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de Mejicanismos*. México: Porrúa.

Secretaría de Desarrollo Social. *Catálogo de Localidades*. www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=16&mun=055

UNAL (Universidad Autónoma de Nuevo León), 2009. "Investigación del Mal de Pinto, un legado universitario para el mundo". www.wiki.uanl.mx/wiki/Nvestigaci3n_del_Mal_de_Pinto:_Un_legado_universitario_para_el_mundo



Localización del municipio de Múgica en el mapa regional. Fuente: http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/EMM_michoacan



Localización de los lugares mencionados por don Erasmo en la entrevista. Elaboración propia sobre Carta Topográfica Inegi, 2007. <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/biblioteca/detalle2.aspx?c=2031&upc=0&s=geo&tg=999&f=2&cl=0&pf=prod&ef=0&ct=206000000>



Asoleadero en la hacienda Lombardía.



Gámbara en 1914.



Campo de arroz en la hacienda Nueva Italia.



Día de raya en la hacienda Lombardía.



Edificio en El Letrero, hacienda Nueva Italia.



Ordeña en la hacienda Nueva Italia.



Una de las bodegas de la hacienda Nueva Italia donde se almacenaba el arroz ya preprocesado, listo para ser transportado a Uruapan.



Sebastián Rodríguez (izq.) y Guido Sizzo (der.), administradores de las haciendas de Lombardía y Nueva Italia, respectivamente.



El molino de la hacienda Nueva Italia en funcionamiento.



El molino de Nueva Italia en la actualidad (Foto: Ilia Alvarado).

frailes y curas libidinosos en la antigua lírica popular hispánica¹

CECILIA LÓPEZ RIDAURA
ENES, UNAM Morelia

En el enorme acervo de poemas de carácter popular que recopiló Margit Frenk en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*² es fácil ver que el tema amoroso es el más abundante dentro de la lírica popular: hombres y, sobre todo, mujeres hablan del amor feliz, del encuentro de los amantes, del deseo, del cortejo, del amor oculto, del abandono o del amor desdichado. Pero, a veces, estos hombres y mujeres tan apasionados tienen una particularidad: el voto de castidad.

Esto los ha relegado a la poesía burlesca, ya que al hablar de las aspiraciones amorosas o sexuales del clero se está atentando contra una de las instituciones más fuertes de occidente: la Iglesia.

Los poemas amorosos protagonizados por frailes y curas están insertos en una larga tradición literaria, tanto culta como popular, que tiene como base una posición anticlerical, entendida como cierta animadversión contra el clero, y que se caracteriza por evidenciar los comportamientos incorrectos de los hombres de la Iglesia católica.³

¹ Este trabajo es una versión reelaborada de un capítulo de mi tesis de maestría: "Personajes carnavalescos de la antigua lírica popular hispánica de asunto amoroso", Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.

² En adelante NC.

³ Antonio Lorenzo Vélez constató, a partir del análisis de los cuentos tradicionales, la presencia de actitudes anticlericales en las manifestaciones poéticas de transmisión oral, advirtiendo que la evidencia de estas manifestaciones "debe ser matizada teniendo en

Puede llamar la atención que en un contexto histórico-social dominado por una ideología religiosa, como era España entre los siglos XV y XVII, se den manifestaciones de claro corte anticlerical; sin embargo es evidente que lo que se cuestiona no son en realidad los principios de la Iglesia,⁴ sino el comportamiento de su gente. De modo que los poemas tratados en este trabajo giran alrededor del personaje y no de la institución. Decía Julio Caro Baroja que el anticlericalismo parte de una base sencilla: la religión católica es buena, bella y verdadera, pero los hombres que la sirven son malos, de fea conducta y mentirosos (1980: 16).

Antonio Lorenzo Vélez, en su libro *Cuentos anticlericales de tradición oral*, explica que la disonancia entre las manifestaciones anticlericales observadas y la ideología religiosa de tipo ortodoxo que se atribuye al pueblo español está relacionada con la disonancia entre lo público y lo privado, y es en el primer ámbito, en el de lo público, donde se asienta la tradición que es la que da origen a las actitudes anticlericales:

Nuestra opinión es que las actitudes anticlericales se adquieren en gran medida por tradición y se construyen en el transcurso de las interacciones sociales. La psicología social nos ha enseñado que la formación de las actitudes descansa sobre todo en el aprendizaje y en la aprobación de modelos que concuerdan con una práctica social reconocida y que nos permite hablar precisamente de mentalidades o de vigencias sociales. El anticlericalismo es fruto de la influencia social y sus manifestaciones concuerdan con lo previsible de una situación comunitaria. Las verbalizaciones expresivas de anticlericalismo suelen producirse en presencia de otros, siendo éstas valoradas con agrado produciéndose de esta forma un ajuste social con lo establecido. La expresión “yo soy católico, apostólico y anticlerical” creemos que define muy bien esta disonancia entre lo público y lo privado.

cuenta el peso ejercido por los ‘modelos’ tradicionales” (1997: 19), advertencia que hay que hacer igualmente al trabajar con la lírica popular.

⁴ Por lo menos no a nivel popular (cf. Caro Baroja, 1980: 16).

Las actitudes anticlericales pertenecen a la esfera de lo público, a lo consensuado socialmente. Pero estas actitudes expresan a su vez un desafío al poder establecido por el catolicismo reinante. No se trata de subvertir el orden social, sino de burlarse simbólicamente de él. Mediante la burla o la sátira se esquivo la sanción ante una crítica directa. De ahí que las actitudes anticlericales constituyan una vía de escape — y permitidas en cierto modo— ante un poder hegemónico que es quien controla los mecanismos de sanción (Lorenzo Vélez, 1997: 32).

El anticlericalismo es predominantemente una actitud social, colectiva y, por tanto, es una manifestación que se da en la *plaza pública* bajtiniana. Cabe aclarar que, en este contexto, la burla simbólica a que se refiere Lorenzo Vélez sí subvierte, así sea *temporalmente*, en tanto su ejecución, el orden social.⁵

Las actitudes anticlericales se manifiestan en todos los estamentos de la sociedad española del Renacimiento, desde el pueblo que ve en los curas el comportamiento contrario al esperado hasta los mismos hombres de la Iglesia que veían en sus compañeros o superiores faltas a la dignidad de su investidura. Dice Julio Caro Baroja que, aunque en el Medievo el vicio más evidente y por el que más se atacaba en los ambientes cultos a los hombres de la Iglesia era la simonía (1980: 17), los defectos clásicos que el pueblo les atribuía eran la lujuria, la avaricia, la holgazanería y la murmuración (1980: 55),⁶ como se ve claramente en los poemas que estamos analizando, ya que de estos comportamientos encontramos numerosos ejemplos mientras que escasean los

⁵ Lorenzo Vélez, aunque admite que las manifestaciones folclóricas están situadas en un “marco general de intercambios simbólicos donde operan explícita o implícitamente mecanismos de poder y control social” (1997: 36), no considera que estas manifestaciones tengan una clara posición reivindicativa que trate de cambiar el orden vigente, pero más adelante dice que es en la “actualización y recreación de viejos modelos donde los usuarios de estos saberes expresan, sobre todo en sus desenlaces, sus alternativas ante un sistema vigente” (1997: 37). Es en estas “alternativas” expresadas en las que encuentro la subversión del orden establecido.

⁶ Cabría agregar, basados en la lírica popular, la glotonería y el alcoholismo.

que se refieren a la simonía.⁷ Vemos que, en primer lugar, es la concupiscencia el pecado por antonomasia de los clérigos y frailes que protagonizan estos poemas.

El celibato

El voto de castidad es un tema muy delicado que siempre ha provocado controversia dentro de la Iglesia y cuyo incumplimiento sigue siendo, aún ahora — probablemente incluso más que en el Renacimiento —, objeto de escándalo.

El celibato se basa en el versículo del Evangelio según San Mateo que dice:

Y él les dijo: No todos son capaces de esta cosa sino aquellos a los cuales es concedido, porque hay eunucos los cuales del vientre de la madre son nacidos así, y hay eunucos a los cuales los hombres han hecho eunucos, y hay eunucos los cuales se han hecho eunucos por el reino de los cielos. El que puede tomar tome (*Evangelios*, 1925: 66, Mateo 19).

La Iglesia interpretó estas palabras como un precepto necesario para la purificación del alma, además de una necesidad para poder dedicarse plenamente a la vida religiosa.

⁷ De hecho no aparece ningún ejemplo explícito de simonía, entendida como la especulación con las cosas espirituales, pero probablemente se alude a ella en poemas que hacen referencia a la vida regalada que se dan los curas como en estos poemas:

— Hixa María,
¿kon kién te kieres kasar?
— Kon el kura, madre,
ke no masa i tiene pan.
(NC 1838 A)

Tres kosas ai konformes en el mundo:
el klérigo, el abogado i la muerte:

El klérigo toma del bivo i del muerto;
el abogado, de lo derecho i de lo tuerto:
la muerte, de lo flaco i de lo fuerte.
(NC 2011 bis)

Los primeros seguidores de Jesús eran casados pero, poco a poco, en sucesivos concilios, se fue determinando que los que quisieran pertenecer a la Iglesia tenían que abstenerse de tener relaciones sexuales. Este precepto no era fácil de seguir, sin contar con que en la Iglesia comenzó alrededor del siglo XI, una época oscura que duraría casi cinco siglos y en la que el sexo podía considerarse un pecado más de los muchos excesos en los que incurría desde el más humilde (y abusivo) cura de pueblo hasta el mismo papa. Estaban tan mal las cosas que, en el Concilio de Roma de 1074, el papa Gregorio VII promulgó que toda persona que deseara ser ordenada debía hacer primero un voto de castidad que le permitiera escapar de las garras de la mujer. Este papa terminó muriendo en el destierro, tras la disputa con Enrique IV de Alemania.

Antes de eso, si bien para la Iglesia el sexo no dejaba de estar maldito, el celibato no era un requisito obligatorio para pertenecer a ella. Entre 1007 y 1012, el obispo de Worms, Bourchard, dio a conocer una serie de textos normativos: el *Decretum*, que consiste en una recopilación de “cánones”, de preceptos sacados de la Biblia, de la obra de otros sacerdotes, de las actas de concilios y de los papas. En este texto, al hablar del matrimonio, Bourchard disculpaba de alguna manera la costumbre de los curas de acudir a las prostitutas, argumentando que, a diferencia del hombre casado, estos no contaban con un medio para apagar sus ardores (Duby, 1992: 60).

De ahí podemos entender el significado del siguiente poema:

Tanta xente de bonete,
 ¿dónde mete?
 Pues dexar de meter
 no puede ser.
 (NC 1833 bis)

y como no podía ser, las reglas se seguían rompiendo. Llegó un momento en que los obispos acabaron por instaurar la *renta de putas*, que era una cantidad de dinero que los sacerdotes le paga-

ban al obispo cada vez que transgredían el celibato; pero era tan cotidiano que los clérigos tuvieran amantes que a los que aseguraban que no habían pecado se les cobraba igual, ya que los obispos consideraban imposible abstenerse de tener relaciones sexuales (Rodríguez, 1995: 53-64). La prostitución era entonces una especie de servicio social destinado a mantener el orden al dar una alternativa para el juego amoroso que no afectara al matrimonio — y al celibato oficial —. Así se refleja en la siguiente seguidilla semi-popular, aparecida en la antología *Jardí de ramelleres*, publicada en 1635, por Gavino Branca:

Todos han subido,
no subió el fraile:
el primer fraile es éste
que subió tarde.
(NC 2632)

cuyo primer verso, según Kenneth Brown (1995: 25), quien la publicó en sus “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”, “han subido” se refiere al cuarto de la prostituta, y la seguidilla que la precede se refiere a los clientes que esperan abajo:

Quatro **merçe[d]arios**
y dos **del Carmen**:
¡vibe Dios, Luisica,
que es mucho **fraile!**
(NC 2631)⁸

En los concilios se seguía insistiendo en la necesidad de controlar el escandaloso comportamiento sexual de los clérigos y se expedían decretos más o menos limitantes.⁹ Pero no fue sino hasta el célebre Concilio de Trento (1545-1563) que el papa Paulo III

⁸ Los subrayados son míos.

⁹ Por ejemplo, en el de Nicea en 325 se prohibía a los sacerdotes tener en su casa una mujer que no fuera su madre, su hermana o su tía, pero no se prohibió que los sacerdotes que ya estaban casados siguieran con su vida marital. En el Concilio I de Letrán (1123) se condenó la vida en pareja de los sacerdotes. En el de Basilea (1431-1435) se amenazó con

—“protagonista de una vida disoluta, favorecedor del nepotismo en su propio pontificado, y padre de varios hijos naturales” (Rodríguez, 1995:106)— prohibió explícitamente que se ordenaran sacerdotes casados, ley aún vigente.

En fin, entre cierta tolerancia y la anatematización más encarnizada, la vida sexual del clero siempre ha estado en discusión y cierta visión ambivalente al respecto pasa a la literatura y, en este caso, a la poesía lírica de tipo popular.

El tema de “los poemas amorosos de los curas”¹⁰ se puede subdividir en varios argumentos, es decir, en diferentes soluciones particulares, que relacionan series de poemas entre sí y que a su vez se pueden relacionar con otros.

El sacerdote concupiscente

El deseo sexual asalta a los curas igual que a los demás hombres, como lo muestran estos tres cantos en los que en la noche o en algunos lugares especiales, el religioso es tan vulnerable como cualquiera:

A las dos de la noche
dijo el obispo:
—¡O, qué arrecho¹¹ me siento,
querpo de cristo!
(NC 2637)

quitarles los ingresos eclesiásticos a los curas que no abandonaran a sus concubinas, etcétera (Rodríguez, 1995: 105-106).

¹⁰ Como el tema principal de este artículo es la transgresión del celibato y el argumento particular en que se manifiesta, no hago distinción entre curas y frailes, si bien cabe señalar que en algunos casos la lírica, y sobre todo el refranero, sí les ha dado un tratamiento diferente, como lo muestran principalmente los trabajos de Caro Baroja (1980) y Margit Frenk (2006: 316-328).

¹¹ *Arrecho* es “rígido y erguido, garboso” (Moliner, 1970: s.v.: “arrecir”). En el léxico marginal de los Siglos de Oro recopilado por José Luis Alonso Hernández es más evidente su acepción de excitación sexual (1976, s.v.: “arrecho”).

El abad cayó de la puente
súpitamente.

(NC 1855 A)

El abad cayó de la puente
súpitamente.

El abad cayó en un pozo,
muerto de gozo.

(NC 1855 B)

Como en otros casos, el sentido del segundo poema se aclara con el tercero, en donde el paralelismo con el segundo dístico: *puente / pozo* y *súbitamente / muerto de gozo*, aclara el significado de los poemas. Hay que recordar el sentido erótico que tienen el agua corriente y el acto de cruzar el puente. En el análisis que hace Masera de los símbolos relacionados con el agua, *cruzar el río* significa, por un lado, el encuentro sexual de los amantes y, por otro, el matrimonio. Aunque en estos poemas no se menciona el agua, el simbolismo de pasar de un estado a otro que tiene el cruzar el río puede hacerse extensivo a pasar por un puente en otros contextos. En cualquiera de las dos interpretaciones, es significativo que el abad se caiga del puente y no logre pasar (Masera, 1995: 150-153).

Después de analizar estos poemas se entiende dónde reside el peligro del que habla el poema en voz impersonal:

D'aquel fraire flaco y cetrino
guardáos, dueñas, d'él, qu'es un malino.

(NC 1834)

cuya glosa culta de 8 estrofas, tiene la estructura del zéjel. Hablando de este poema (y de otros), dice Margit Frenk:

La vena cómica, más aún, chocarrera y aplebeyada, caracteriza a toda una serie de zéjeles que comienzan a aparecer en las fuentes musicales de fines del siglo xv. Son canciones sobre comadres borrachas, sobre viejas libidinosas, clérigos concupiscentes, mari-

dos engañados. Suelen constar de varias estrofas que dan vueltas en torno al mismo tema (Frenk, 1978: 321).

También se entienden las razones que tiene una madre (o padre) con el afán de guardar a sus hijas¹² para ordenar:

Háganle la cama
en el patio al padre,
que aunque sea pariente,
basta ser fraile.

(NC 2369)

El abad y su manceba

Decíamos antes que los sacerdotes recurrían a las prostitutas para desfogar su concupiscencia; sin embargo, no era este el único recurso con que contaban. Era muy común que los religiosos tuvieran una mujer “de planta” con la que convivían sexualmente —con frecuencia la criada o el ama que estaba a su servicio— y ello se convirtió en un tópico tradicional ampliamente tratado en la literatura de los Siglos de Oro (cf. Pedrosa, 1999: 36-40). Así se muestra en la siguiente seguidilla con eco:

Acostándose un cura
muerto de frío,
dixo entrando en la cama: “ama,
veníos conmigo”.

(NC 2637)

Esta mujer amancebada con el cura era bastante mal vista por la sociedad. Encontramos una serie de poemas generalmente en tono condenatorio, tal y como se ve en los *Sueños* de Quevedo:

¹² En las canciones de mujer casi siempre es la madre la encargada de custodiar a las hijas, sólo ocasionalmente este papel recae en el padre. Si la mujer es casada, la vigilancia la ejercen el marido o una vieja (Lorenzo Gradín, 1990: 183). Este tópico ha sido trabajado también por Sánchez Romeralo (1969) y Masera (2001), entre otros.

— ¿Quién eres —le dije—, mujer desdichada?

—La manceba del abad —respondió ella—, que anda en los cuentos de niños partiendo el mal con el que le va a buscar, y así dicen las empuñadoras de las consejas: “El mal para quien le fue-re a buscar y para la manceba del abad” (1993: 95).

Efectivamente, el inicio de este villancico, aparecido en el *Quijote* de Avellaneda, en cuya glosa se maldice repetidamente a la mujer, era muy utilizado como preámbulo de cuentos:

Érase que se era,
que enhorabuena sea;
el bien que viniere
para todos sea,
y el mal,
para la manceba del abad;
frío y calentura,
para la amiga del cura;
dolor de costado,
para la ama del vicario;
y gota de coral,
para el rufo sacristán;
hambre y pestilencia
para los contrarios de la Iglesia.

(NC 1430 H)

Tanta maldición justifica que una voz femenina diga en esta reiterativa cuarteta:

Nadie no diga,
que de un fraile é de ser amiga;
no diga nadie
que he de ser amiga de un fraile.

(NC 1839)

Seguidilla extraña, ya que, como bien apuntó Margit Frenk, dependiendo de la presencia o ausencia de las comas, la mujer puede estar amenazando con hacerse amante del fraile o defendiéndose de una acusación.

El anatema puede no estar necesariamente dirigido sólo al carácter religioso del hombre, sino también a su posición dentro la jerarquía como en los siguientes poemas:

Si sois del abad,
dezí la verdad;
si sois del prior,
peor que peor.
(NC 1861 B)

Peor que peor
si sois del prior.
(NC 1861 A)

Si tomamos en cuenta que el prior está un peldaño abajo del abad,¹³ el adjetivo comparativo y superlativo da a entender que de alguna manera se atenuaría la condena si el amante fuera alguien de rango superior, en referencia a otro tópico de la lírica popular: la mujer interesada.

Frailes con monjas

Si la manceba del abad no tenía muy buena reputación, qué sería cuando la que tenía relaciones con el religioso era una monja. En la antigua lírica popular hispánica hay varios poemas que tratan de los amoríos entre frailes y monjas. El hecho de que compartan no sólo el mismo espacio físico (iglesias, conventos, capillas) sino el mismo estado, hace que con frecuencia se les relacione en la poesía burlesca en un tono más picaresco que condenatorio (al

¹³ Dice el *Diccionario de Autoridades* que el prior es: "El superior o Prelado ordinario del Convento, en algunas Religiones, como la de Santo Domingo, S. Agustín, el Carmen, S. Gerónimo, y S. Juan de Dios. En otras es el segundo Prelado, porque el primero tiene el título de Abad: como en las de S. Benito, S. Basilio, S. Bernardo y los Premonstratenses [...]. Prior tanto quiere decir como primero: cá en el Logar donde hai Abad, él es primero después dél" (1737: s.v.).

contrario de lo que pasa en el caso de la mujer que se amanceba con el cura, como vimos):

Todas las técnicas de la sátira se ponen al servicio de la causa, pero para que el lector se regocije con la pecaminosidad de las relaciones eróticas entre frailes y monjas, construyendo así una determinada imagen del erotismo de convento, que crea opinión frente a lo que pudiera ser la realidad “real” de los hechos (Díez Borque, 1995: 101).

Así lo insinúa la unión multitudinaria entre monjas y frailes en las siguientes seguidillas tardías:

Salen de Sevilla
cincuenta frayles
con bordones de a palmo
y alforjas grandes.

De Toledo parten
cincuenta monjas,
a buscar los frayles
y sus alforjas.

(NC 2638)

El canto presenta dos cuartetas paralelísticas, de tipo semántico en el primer verso y estructural en el segundo de cada una: *Salen de Sevilla / De Toledo parten, cincuenta frailes / cincuenta monjas*, y relacionadas causalmente en los dos últimos versos de cada cuarteta: las monjas los van a buscar por sus “grandes” alforjas. Son los adjetivos los que le dan la connotación sexual al poema: el “largo bastón” – pene – y las “grandes bolsas” – testículos – (cf. Alín, 1991: 382, n. 691) de los curas, tal y como se infiere en el poema “El demonio del jesuita / con el sombrero tan *grande*...” (Baudot, 1997: 34). También en otros poemas las alforjas tienen la misma acepción simbólica:¹⁴

¹⁴ El tema de las relaciones amorosas entre curas o frailes y monjas sobrevive en la tradición moderna mexicana, como en estas dos cuartetas registradas en el Cancionero folklórico de México (CFM):

Está queda, loca,
cabe la rropa,
cabe la bolsa del abad!

Una moça bien garrida
a quien ell abad quería
con él tiene gran porfía
por él nuevo amor buscar.
Está queda, loca,
cabe la rropa,
cabe la bolsa del abad!
(NC 1845)

El abad no tiene

Hay dos poemas cuyo argumento podríamos definir como “la castración del cura”, entendida como su imposibilidad — en este caso moral —, de realizar el acto sexual o de procrear:

Cacareava el abad nuevo,
cacareava, y no tiene huevo.
(NC 1852)

El abad ke no tiene hixos
es ke le faltan argamandixos.¹⁵
(NC 1852 *bis*)

Una monja y un fraile
durmieron juntos,
porque les tenían miedo
a los difuntos.
(CFM 2-5653)

Carretas, ¿por qué rechinan?,
¿porque les falta la untura?,
Así rechinan las beatas
en las pajueltas del cura.
(CFM 2-5712)

¹⁵ *argamandijo*: “aparato y bulla de cosas menudas [...] Es voz jocosa” (Autoridades, 1976: s.v.). “Conjunto de cosas pequeñas que se emplean para algo” (Moliner, 1970: s.v.).

Ambos poemas son impersonales, pero tienen diferente estructura formal: el primero, más lírico, hace uso del *leixa-pren* para marcar el énfasis en “cacarear”, que tiene dos sentidos que se superponen: el de “empollar” y el de “fanfarronear”; así, el objeto del poema es el religioso que fanfarronea de su virilidad, cuando en el fondo es impotente / estéril, ya que no tiene “huevo”, con la connotación tanto de hijo como de capacidad sexual.¹⁶ El segundo poema, de carácter sentencioso,¹⁷ comparte con el anterior el “no tiene (huevo) (hijos)”. En este caso el abad es estéril / impotente porque le falta(n) algo: ¿huevos? (‘capacidad’, ‘virilidad’).

Pero, por otro lado, vemos que en otros poemas los curas no son tan estériles como debían.

Los sobrinos de una su hermana

El título que le asigné a esta serie de poemas es un ingenioso eufemismo que se usaba para referirse a los hijos de los clérigos (Correas, 1992: 645).

Una de las razones ocultas por las que la Iglesia impuso el celibato obligatorio a los sacerdotes era para que sus bienes no se fragmentaran: los hijos de los clérigos eran, por definición, ilegítimos y no tenían ningún derecho a exigir ni pensión ni herencia. Es decir, jurídicamente, no existían.

No obstante, en la selección de poemas con los que estamos trabajando encontramos ejemplos en los que los curas sí pueden, transgrediendo no sólo el celibato sino también el matrimonio, embarazar a una mujer casada, como nos cuenta ella misma:

¹⁶ *Huevo* tiene, como lo señalan Alzieu, Jammes y Lissorgues, la acepción de “testículo” (1984: 341); por ejemplo, en el verso 25 del poema registrado con el número 138 de su antología: “huevos encubiertos, / que todos los frailes / (que los tienen buenos) / no los tienen tales”.

¹⁷ Es decir, impersonal y que tiene la estructura de una máxima o un dicho.

Pínguele, respingüete,
¡qué buen san Juan es éste!

Fuese my marido
a ser del arçobispo,
dexárame un fijo
y fallóme cinco.
¡Qué buen san Juan es éste!

[Dexárame un fijo
y fallóme cinco:]
dos uve en **el Carmen**
y dos en **san Francisco**.¹⁸
¡Qué buen san Juan [es éste!]
(NC 1827)

Son pocos los poemas de mi selección que presentan, como este, una glosa con *leixa-pren* de desarrollo explicativo. A la luz de poemas como

Al entrar en la iglesia
de **San Francisco**
un vellaco de un fraile
me dio un pelisco.
(NC 2368)¹⁹

¹⁸ Los resaltados son míos. Encontramos en la Nueva España una estrofa con el mismo argumento:

Esta vieja santularia
que va y viene a San Francisco,
toma el Padre, daca el Padre,
y es el padre de sus hijos.
El Chuchumbé (Baudot, 1997: 34)

¹⁹ Encontramos, entre los archivos inquisitoriales de la Nueva España, una copla o “bolera” de 1796, muy similar, que se cantaba seguida de otra que acentuaba su carácter burlesco con la respuesta de la madre alcahueta (Baudot, 1997: 137):

Al pasar por el puente
de San Francisco,

podemos notar una especie de metonimia que, trasladando el significado del lugar al de la persona, permite intuir que la mujer del viejo poema popular tuvo sus otros cuatro hijos con frailes.

¡Señor cura!

Los religiosos tenían fama de ser excelentes amantes, por lo que en ocasiones, incluso, eran ampliamente recomendados:

Si de mal de amores
muere la niña,
ciruelita de fraile
la reçucita.
(NC 1835)

Kien tiene el huso de alanbre
i se le entuerta
vaya luego a kas del abad,
ke le hi, ke le he,
ke le haga la gueka.
(NC 1836)

Dicen Alzieu, Jammes y Lissorgues en su antología de *Poesía erótica del Siglo de Oro*, que abundan refranes y cantares que tratan el tema de los amores de frailes en los que se expresaba, ya desde la Edad Media, un sentimiento anticlerical, con frecuencia tratado en un sentido burlesco:

Dos razones se suelen dar en dichos cantares y refranes para explicar los éxitos galantes del clero entre las mujeres: la primera, muy evidente, es su riqueza, que le permitía comprar el favor de

el demonio de un fraile
me dio un pellizco.

Y mi madre me dice,
con gran paciencia
"deja que te pellizque
su Reverencia".

sus amigas y el silencio de los Diegos Morenos.²⁰ La segunda, más difícil de verificar pero de tradición muy arraigada, es la extraordinaria potencia viril de aquellos miembros de la iglesia, sobre todo los frailes (Alzieu *et al.*, 1984: 107).

Así lo deja entender el eufemismo del último verso de la siguiente seguidilla semipopular:

Mucho quieren las damas
al padre prior,
porque tiene muy largo
su re-mi-fa-sol.
(NC 2635)

En *Pantagruel*, Panurgo da una explicación *científica* a este fenómeno:

—Si los burros tienen las orejas tan grandes es porque sus madres no les ponen un gorro en la cabeza, como dice De Alliaco en sus *Suposiciones*. Por razón parecida, lo que hace que los pobres beatos padres tengan el miembro tan largo, es que gastan calzas sin fondillos, por lo que su pobre miembro se extiende libremente a rienda suelta y les va golpeando en las rodillas, como los rosarios de las mujeres. Pero la causa de su proporcionado grosor está en que, como se agita tanto, los humores del cuerpo descienden a dicho movimiento, pues, según los legistas, la agitación y el movimiento continuos son causa de atracción (Rabelais, 1998: 262).

Este atributo los hacía especialmente atractivos para las mujeres casadas que encontraban en la Iglesia lo que su marido no podía darles. Si, como hemos visto, la poesía burlesca tiene en la figura

²⁰ Diego Moreno era originalmente el marido simple y manso que toleraba sumiso el adulterio de su mujer, como aparece a menudo en la poesía festiva o satírica, pero en el siglo XVII pierde algo de su candidez y más bien representa al marido cornudo que vende los favores de su mujer (cf. Alzieu *et al.*, 1984: 172-174). Así el cantar:

Dios me lo guarde mi Diego Moreno,
que nunca me dixo ni malo ni bueno.
(NC 1829 B)

del fraile libidinoso uno de sus grandes personajes, cuando éste se combina con la adúltera, se incrementa su carácter transgresor.

El adulterio con frailes es un tema favorito de las diatribas populares. Muchas son las canciones con esta temática, muestra clara del anticlericalismo popular y reflejo indudable de una realidad social en la Edad Media peninsular, estrechamente relacionado con las canciones de la malmonjada. El pueblo aprovecha la posibilidad de atacar a los oradores por donde éstos se muestran más débiles (Torrecilla, 1997: 174 n. 500).

El adulterio con frailes, curas y sacristanes –su equivalente políticamente más correcto –, aparece con frecuencia en cuentos y canciones de adulterio:

El abbad y su manceba,
y el herrero y su muger
de tres güevos comen sendos:
esto ¿cómo puede ser?
(NC 1459)

El kura y el sakristán,
el barvero i su vezino,
todos muelen en un molino:
¡i ké buena harina harán!
(NC 1848 B)

Ambos textos tienen rasgos de adivinanzas, sobre todo el primero que termina con la característica frase de *¿cómo puede ser?* (cf. NC 1460-1461). La respuesta al enigma que plantea este poema – ¿cómo pueden alcanzar tres huevos para cuatro personas? – la da Sebastián de Horozco, quien lo recoge en su *Teatro universal de proverbios*: la mujer es al mismo tiempo la manceba del abad y la esposa del herrero²¹ (cf. Frenk, 2006: 321).

²¹ Francisco Torrecilla da otra respuesta a esta adivinanza, dice que “la razón es que uno de los hombres mentados carece de uno de sus testículos” (1997: 185, n. 535), pero

En el segundo poema hay dos personajes masculinos y un símbolo. Explica Correas: “El sakristán es el barbero, el kura, el veziño; kon ke, pareziendo kuatro, no son más de dos” (*apud* NC 1848 B: “contextos”), lo que se puede interpretar de la siguiente manera: sabemos que el molino simboliza el lugar del encuentro amoroso, y que el moler, como muchas otras actividades rítmicas, está asociado al acto sexual (Masera, 1995: 323). Así, podemos deducir que al hablar del *mismo* molino se refiere a que los dos se acuestan con la misma mujer.

Con este mismo argumento, el del adulterio con el cura, encontramos los siguientes poemas:

¿Qué haze acá, muger mía,
el cura, que aú[n] no es de día?
(NC 1832 *ter*)

Ell abad que a tal or[a] anda
¿qué demanda?
(NC 1833)

El sentido erótico del primer poema, en voz del cornudo, está claramente sugerido por el *aún no es de día*. Si leemos el segundo en el contexto del primero, podemos imaginar la hora a la que se refiere y lo que el abad está buscando.

A veces, al religioso se le hace tarde en los brazos de la mujer a la que recurre para protegerse del frío y no llega a los maitines –recuérdese la simbología del amanecer como separación de los amantes (Masera, 1995: 2832)–, por lo que tiene que salir a toda prisa provocando la hilaridad de la voz neutra que nos cuenta este episodio:

No lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.

en mi opinión no hay nada en el poema que indique que el abad o el herrero tengan semejante deformación física.

Oíd hun cuento donoso
 d'un padre muy venturoso,
 [a]unque del frío medroso,
 según veréys, e[s] su guisa.

No lo puedo desir desire,
 no lo puedo desir de risa.

[No lo puedo desir desire,
 no lo puedo desir de risa.]

Disen qu'el padre Molines
 por no hallarse a los maytines
 se puso por escarpines²²
 siete lansoles²³ y huna camisa.

[No lo puedo desir desire,
 no lo puedo desir de risa.]

Áse puesto por cordón
 la sogá del esquilón,²⁴
 por capillón, cangilón:²⁵
 ¡ved qué donosa divisa!

²² Covarrubias registra "Vale la funda de lie[n]zo que ponemos sobre el pie, debajo de la calza, como la camisa debajo del jubón" (1995: *s.v. escarpín*). Definición similar es la que viene en el *Diccionario de Autoridades*: "funda pequeña de lienzo blanco, con que se viste y cubre el pie, y se pone debaxo de la media o calza" (1976: *s.v.*).

²³ No he podido encontrar el significado de esta palabra.

²⁴ "Campana pequeña, de *Squilla*, que en lengua italiana vale campana" (Covarrubias, 1995: *s.v. esquilón*).

²⁵ En el *Diccionario de autoridades* dice que *cangilón* es: "vaso de barro cocido, ù de metal, hecho de varias figuras, y principalmente en forma de cantaro, para traer o tener agua, vino u otro liquor (1976, *s.v.*). Covarrubias le da la acepción de: "cierto género de vaso y juntamente medida" y agrega "cuando un hombre es muy gordo, especialmente si es muy bebedor, le llamamos cangilón". Si una de las acepciones de capilla es la cobertura de la cabeza del fraile (cf. *s.v. capilla* [I]), vemos que trastoca una prenda que lo identifica como sacerdote por una vasija que, además, se asocia con la bebida alcohólica.

[No lo puedo desir desire,
no lo puedo desir de risa.]
(NC 1856)

Este largo poema de estructura zejelesca con repetición del estribillo — un estribillo que comparte con otro poema (cf. NC 1788) —, además del símbolo que ya resalté, contiene otros muy típicos: *la camisa y el cordón*, prendas de vestir que en los poemas amorosos se usan con una intención muy sugerente:²⁶ esa es precisamente la ropa que confunde el cura, poniéndose la primera en los pies y supliendo el cordón con otro objeto propio de su calidad de sacerdote: la soga de la campana con la que convoca a los fieles. Termina saliendo con una vasija en la cabeza en lugar de su bonete. Es una imagen sumamente carnavalesca con un trastocamiento en el que los objetos desempeñan un rol que no les corresponde y que además los rebaja al plano de lo bajo material y corporal (Bajtín, 1998: 338): “La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-atrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas” (Bajtín, 1998: 334).

Sobre el tópico del cura bien dotado, no quiero dejar de mencionar el hecho curioso de que en el más célebre de los tratados de brujería, el *Malleus maleficarum*, de los dominicos Heinrich Kraemer y Jacob Sprenger (1486), nos encontremos el siguiente relato:

Finalmente queda la cuestión del juicio que nos merecen esas brujas que por este medio coleccionan miembros viriles en gran número (veinte o treinta) y van a colocarlos en los nidos de los pájaros o los encierran en cajas donde continúan moviéndose como miembros vivos, comiendo avena o alguna otra cosa, tal y

²⁶ El significado simbólico erótico de la camisa lo han trabajado, entre otros, Magdalena Altamirano (1993), Mariana Masera (1997: 391) y Stephen Reckert (2001: 99-103, 170-173). El tópico de la cinta como prenda de amor lo han tratado Torner (1969: 146), Masera (1995: 292-301 y 2001: 86-90) y Reckert (2001: 169), entre otros.

como algunos lo han visto y la opinión común lo relata. [...] Un hombre relata que había perdido su miembro y que para recuperarlo había recurrido a una bruja. Esta mandó al enfermo trepar a un árbol y le concedió que cogiera el miembro que quisiera de entre los varios que allí había. Cuando el hombre intentaba tomar uno grande, la bruja le dijo: No cojas ése, porque pertenece a uno de los curas (Kreamer y Sprenger, 1976: 265-266).

No deja de sorprender que en un texto escrito por religiosos para religiosos, en el que se trata todo el asunto con tanta seriedad, no duden en insertar lo que podríamos considerar un chiste local.

“Fija ¿quiéreste casar?”

El clérigo no sólo es recomendable como amante, como vimos antes: también está considerado un buen partido para casarse, lo que podríamos considerar otro argumento, en el que su investidura eclesiástica no parece ser un problema:

– *Deus in adjutorium*,²⁷
– *Adveniad rrenum tum*.²⁸

– Fija, ¿quiéreste casar?
– Madre, non le he por ál.
– *Adveniad rrenum tum*.

– Fija, ¿quieres labrador?
– Madre, non le quiero, non.
[– *Adveniad rrenum tum*.]
– Fija, ¿quieres escudero?
– Madre, non tiene dinero.
[– *Adveniad rrenum tum*.]

²⁷ Esta frase pertenece al primer verso del salmo 69 y significa “Sálvame, oh Dios” o “Dios, ven en mi ayuda” (cf. Frenk, 2006: 650, n. 4).

²⁸ “Vénganos tu reino”.

– Fija, ¿quieres el abad?
 – Madre, aquése me dad.
 [– *Adveniad rrenum tum.*]

– ¿Por qué quieres al abad?
 – Porque non siembra y coge pan.
 [– *Adveniad rrenum tum.*]
 (NC 1838 B)²⁹

Poema cuyo estribillo está formado por latines macarrónicos y que pertenece a toda una tradición literaria en la que aparecen los tres órdenes de la sociedad:

La distribución de los individuos y de las actividades e instituciones sociales en tres niveles — el de los productores, el de los guerreros y el de los religiosos — es un fenómeno de arraigo muy profundo y que ha quedado muy bien atestiguado en el mundo y en la mentalidad de los pueblos indoeuropeos [...] [Estos estamentos] son indudablemente [...] los tres que asoman también en muchas otras composiciones con que la literatura — tanto oral como escrita — se deja impregnar de ideas y refleja el mundo mental e histórico del que nace (Pedrosa, 2002: 87).

Así, en este poema, cada uno de estos estamentos se somete al escrutinio de una muchacha. En cuanto a la estructura que analiza las cualidades o defectos de los amantes, aparece en muchos poemas en los que el número de amantes puede ampliarse o reducirse (Pedrosa, 2002: 90).

Este tópico está relacionado con el de la disputa del clérigo y el caballero, en el que dos muchachas discuten las cualidades de sus amantes. Dice Tatiana Bubnova que la primera muestra de este tipo de obras es un poema latino del siglo XII, contenido en los *Carmina Burana*, conocido como *Phyllis et Flora* y en el que los jueces fallan en favor del clérigo por su opulencia, riqueza, liberalidad, cultura y aptitudes amorosas (1993: 93-96). En 1914, Menéndez

²⁹ Margit Frenk trabajó y analizó este canto en "Fija, ¿quiéreste casar?" (2006: 650-670).

Pidal publicó una versión española del mismo estilo, compuesta en leonés y fechada en el último tercio del siglo XIII (Alvar, 1970: 161): *Elena y María o disputa del clérigo y el caballero*. Este poema

se relaciona con poemas latinos y franceses en que dos doncellas discuten si es preferible el amor de un clérigo o el de un caballero. En la mayoría de las versiones extranjeras, “clérigo” sólo quiere decir “hombre de letras”. La disputa se lleva a cabo dentro de un tono de refinamiento (que va disminuyendo cada vez más) y, puesto que son obras de clérigos,³⁰ el fallo, dado por el dios del amor, generalmente es favorable al clérigo. Aunque hay una tendencia progresiva hacia la sátira en estas versiones, la obra española acen-túa aún más este aspecto, ya que “clérigo” aquí quiere decir cla-ramente “sacerdote” (Scholberg, 1971: 139).

Dice Manuel Alvar que la confusión léxica con la palabra *clé-rigo*, que en España implicaba necesariamente un sacerdote, hizo que en *Elena y María* la discusión se alargara hasta la injuria y que, aunque para María el único defecto de su enamorado es que sea un religioso, este no es un defecto trivial, además de los otros vicios que Elena, amiga del caballero, expone:

La sátira del clérigo es bastante más aguda. La acusación que Ele-na dirige contra él es, en esencia, que desea sobremanera una vida amena sin esforzarse en conquistarla. Su cuidado más grande es rezar su salterio y enseñar a los monacillos. Dice ella sarcásticamente que “la batalla faz con sus manos / quando bautiza sus afijados” (vv. 110-111). También es lujurioso; su vida consiste en comer, gastar, dormir y holgar, y “fijas de omnes bonos ennartar / casadas et por casar” (vv. 114-15) (Scholberg, 1971: 140-141).

Aunque al manuscrito le faltan las páginas finales, para Me-néndez Pidal, el conflicto debe haber terminado a favor del caba-llero (Alvar, 1970: 162).

³⁰ Muchos de los poemas de los *Carmina Burana* estaban escritos por los goliardos (Bubnova, 1993: 95).

Volviendo al tema del amancebamiento con el sacerdote, hay – además de otro poema con la misma estructura y desenlace (NC 1838 A), en el que se escoge al cura porque no tiene necesidad de trabajar – uno en el que se recomienda el matrimonio con el clérigo por su estabilidad:

Niña, si kieres ventura
tómale klérigo, ke dura.

El kasado se va a su kasa,
i el ke es soltero se kasa,
i el fraile también se muda:
tómale clérigo, ke dura.
(NC 1837)

También hay dos poemas en voz femenina con marca textual relacionadas con este argumento:

Madre, casadme,
aunque sea con un frayle.
(NC 206 bis)

Si no me cassan ogaño,
yo me yré con un frayre otro año.
(NC 205)

Conclusiones

Al contrario de lo que sucede en la lírica popular amorosa, donde los personajes suelen hablar de sus propios deseos y experiencias, en el caso de los poemas de amor de los religiosos casi nunca son ellos los que hablan de sí mismos. Una obvia razón para esto es que no sería lógico que el cura, por muy carnavalesco que se sienta, presumiera de su comportamiento: mejor deja que sean otros los que hablen de él y de su virilidad, en los casos en que se da. Así, como al hablar de las actividades sexuales o amorosas de los

religiosos se está hablando de una transgresión — más o menos condenada por la sociedad —, la forma óptima de tratarlos es a través de la burla. En estos poemas, por debajo del humorismo que pueden llegar a mostrar, está una sociedad que juzga y condena o, al menos, denuncia, la doble moral que estos hombres ejercen.

Bibliografía citada

- ALÍN, José María, ed., 1991. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, 1976. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ALTAMIRANO, Magdalena, 1993. "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica". En *Voces de la Edad Media*, coord. Concepción Company, Aurelio González, Lilian Von Der Walde y Concepción Abellán. México: UNAM, 123-137.
- ALVAR, Manuel, 1970. *Antigua poesía española lírica y narrativa*. México: Porrúa.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Iván LISSORGUES (recop.), 1984. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- BAJTIN, Mijail, 1998. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- BUBNOVA, Tatiana, 1993. "El debate del clérigo y del caballero. Evolución del tema". En *Voces de la Edad Media*, coord. Concepción Company, Aurelio González, Lilian Von Der Walde y Concepción Abellán. México: UNAM, 93-104.
- BROWN, Kenneth, 1996. "Doscientas cuarenta seguidillas antiguas". *Criticón* 69: 7-27.
- CARO BAROJA, Julio, 1980. *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CFM: Margit FRENK, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1973-1985.

- CORREAS, Gonzalo, 1992 [1627]. *Vocabulario de refranes, frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Visor.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1995 [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.
- DÍEZ BORQUE, José María, 1995. "Eros de convento: poesía contra monjas en el Siglo de Oro español". En *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, coord. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva. México: El Colegio de México, 71-109.
- DUBY, Georges, 1992 [1982]. *El caballero, la mujer y el cura*. México: Taurus.
- Evangelios*. 1925. México: UNAM.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- , 2006. "Curas y frailes en el cancionero popular del siglo de Oro", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 316-328.
- KRAEMER, Heinrich & Jacob SPRENGER, 1976. *El martillo de las brujas*. Trad. Miguel Jiménez Monteserín. Madrid: Felmar.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio, 1997. *Cuentos anticlericales de tradición oral*. Valladolid: Ámbito.
- MASERA, Mariana, 1995. "Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song". Tesis Doctoral: Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.
- , 1997. "El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético". En "*Quien hubiese tal ventura*" *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, comp. Andrew M. Beresford. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 387-397.
- , 2001. "*Que non dormiré sola, non*" *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MOLINER, María, 1970. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos.

- NC: Margit FRENK. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- PEDROSA, José Manuel, 1999. *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Guipuzkoa: Sendoa.
- , 2002. "El son mexicano de el pampirulo y el tópico literario de los tres estamentos". En *La otra Nueva España*, coord. Mariana Masera. México: Azul / UNAM, 71-97
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco, 1993 [1627]. *Sueños. La hora de todos. Discurso de todos los diablos*. México: Porrúa.
- RABELAIS, François, 1998. *Gargantúa y Pantagruel*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- RECKERT, Stephen, 2001 [1993]. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ, Pepe, 1995. *La vida sexual del clero*. Barcelona: Ediciones B.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El Villancico (Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.
- SCHOLBERG, Kenneth R., 1971. *Sátira e invectiva en la España Medieval*. Madrid: Gredos.
- TORNER, Eduardo M., 1966. *Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.
- TORRECILLA DEL OLMO, Francisco, ed., 1997. *Canciones populares de la tradición medieval*. Madrid: Akal.

Relatos y rituales de agua en Acatlán, Guerrero

JAHZEEL AGUILERA
ENES, UNAM Morelia

Acatlán es una comunidad nahua perteneciente al municipio de Chilapa de Álvarez, en el estado de Guerrero, situada en la región Centro-Montaña del mismo estado, sobre la Sierra Madre del Sur a una altitud aproximada de 1300 msnm. Su nombre proviene de las palabras *akatl* 'carrizo' y del locativo *tlan*, lo que significa "lugar de carrizos".

Al igual que en otras comunidades pertenecientes a esta región, la precipitación pluvial es escasa y se concentra en unos pocos meses (junio-septiembre).¹ En su mayoría la agricultura que se practica es de temporal, lo que hace a estas comunidades sumamente dependientes de los azares climáticos.² Por otro lado, las fuentes de agua utilizadas para consumo humano corresponden a las llamadas aguas mínimas (manantiales), cuya recarga depende también de las precipitaciones pluviales, por lo que la presencia de lluvias en la cantidad y momento adecuado juega un papel de vital importancia en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Para asegurarse de que esto ocurra, a lo largo del año se realizan fiestas de carácter agrícola que tienen como finalidad propiciar el equilibrio entre la época húmeda y la época seca del año.

¹ La precipitación cuantificada para la microcuenca a la que Acatlán pertenece (Chilapa-Zitlala) es de 700 mm anuales (CONAGUA, 2010).

² En la comunidad de Acatlán se practican tres tipos de agricultura en función de la fuente de agua utilizada: la agricultura de temporal, la de humedad y la de riego.

En este artículo nos proponemos explorar la relación que se establece entre las fiestas de apertura del ciclo agrícola ritual de la comunidad de Acatlán y su narrativa tradicional, y como esta última funciona como un sustrato que soporta la acción sobre el medio. El objetivo es hacer una primera aproximación a su significado teniendo como fuente principal sus relatos.

La información que se presenta es resultado del trabajo de campo realizado durante dos estancias en Acatlán en septiembre y noviembre del 2013, en las que se documentaron fiestas y relatos orales tradicionales mediante entrevistas y observación participante, registradas en video y audio.³ Las transcripciones de los relatos se realizaron de forma literal, sin omitir muletillas y respetando la pronunciación de los entrevistados.

En este trabajo, partimos de la definición de ritual construida por Danièle Dehouve en su estudio sobre los ritos agrarios de la comunidad de Xalpatlahuac, Guerrero, quien nos dice que el ritual es ante todo “un modo de actuar para conseguir la vida, la fertilidad y la prosperidad” (Dehouve, 2009: 12). En el ritual se integran las creencias y las acciones, el decir y el hacer, el mito y el rito, y la comunicación verbal y la no verbal (Díaz-Cruz, 1998: 307). De tal modo que los rituales son acciones pensadas o pensamientos actuados (Sidorova, 2000: 93), y su comprensión nos remite siempre del estudio del hacer al estudio del decir.

En Acatlán las fiestas más importantes son aquellas que tienen como propósito pedir por una buena temporada de lluvias, y las que tienen por finalidad solicitar el cese del temporal y agradecer por la cosecha. Estas son: san Marcos que se festeja el 25 de abril, el *Atsajtsilistle* el 1 y 2 de mayo, y la Santa Cruz el 3, 4 y 5 de mayo, que forman el complejo festivo de petición de lluvias, y las fiestas de Xilocruz el 14 de septiembre, san Miguel el 29 de septiembre y Todos Santos el 30 y 31 de octubre y el 1 y 2 de noviembre, que cierran el temporal.

³ Nuestro trabajo de campo se realizó en el marco de la tesis de licenciatura titulada “El agua como elemento ordenador de la vida ritual y productiva en la comunidad nahua de Acatlán, Guerrero”.

La fiesta de san Marcos o de bendición de semillas, se realiza el 25 de abril durante las actividades preparatorias de la siembra. La bendición o presentación de semillas se lleva a cabo en la cima de uno de los cerros de la comunidad llamado *Tepehuixtle*. Ahí se ofrendan las semillas que van a sembrar: maíz, frijol, calabaza, garbanzo, cadenas de cempasúchil, flores, así como velas, incienso y copal. Las personas también consideran parte de la ofrenda el esfuerzo, el ayuno y los rezos, los actos sacrificiales o incluso sentimientos como el amor y la alegría. Las personas rezan en este lugar y una vez terminados los rezos, comparten los alimentos que llevaron para consumir. Posteriormente los campesinos retiran las semillas de la ofrenda y las llevan al altar familiar. Las semillas se mantienen ahí hasta el momento de la siembra, cuando se mezclan con las demás semillas que no se llevaron a ofrendar, pero que van a ser sembradas y que deben ser bendecidas para ello.

De acuerdo con Alfredo López Austin, los cerros y las semillas guardaban una clara relación en la cosmovisión mesoamericana (2012). Ambos formaban parte del inframundo, de donde provienen las cosas que han de nacer. Los cerros también eran considerados bodegas de riqueza. La *Leyenda de los soles*, por ejemplo, narra cómo del interior del Tonacatépetl, Quetzalcóatl, guiado por una hormiga, roba el maíz, el frijol y todos los demás mantenimientos, con que se alimentarán los hombres.

Nuevamente se preguntaron [los dioses]: —¿Qué comerán oh dioses?—. Y se pusieron a buscar alimento. Entonces la hormiga fue a tomar el maíz de adentro del Tonacatépetl; y luego se encontró con Quetzalcóhuatl. Éste le dijo: —¿De dónde lo tomaste? Dime—. Y no se lo quería decir por más que le rogaba; finalmente le dijo: —De allá—. [Se ofreció] a llevarlo, y Quetzalcóhuatl se convirtió al punto en una hormiga negra; lo lleva, entran, y ambos empiezan a tomar [el maíz] [...]. Y llevaron el maíz hasta la orilla [del cerro]. Luego llevaron el maíz a Tamoanchan, donde los dioses lo masticaban, y lo iban poniendo en la boca de la gente para alimentarlos. Luego dijeron —¿Cómo le vamos a hacer con el Tonacatépetl?—. Quetzalcóhuatl intentó cargarlo, y lo ató con un mecate pero no

pudo levantarlo. Entonces Oxomoco echó las suertes [...] Oxomoco y Cipactónal dijeron: —Nanahuatl debe ir a golpear el Tonacatépetl— [...] Entonces se advirtió a los tlaloque: a los tlaloque verdes, a los tlaloque blanco, a los tlaloque amarillos, y a los tlaloque rojos. Nanahuatl golpeó [el Tonacatépetl]; y luego fue robado el alimento a los tlaloque: el maíz blanco, el amarillo, el verdeazul, el frijol, el huauhtle, la chía y el michihuauhtle; todos los alimentos [les] fueron robados (*Leyenda de los Soles*: 181).

Este mito tiene su versión regional en un relato recopilado por Samuel Villela en la Montaña de Guerrero, donde aparece san Marcos suplantando a Quetzalcóatl como el héroe civilizador que entrega la semilla resguardada al interior del cerro a los grupos campesinos (2009).

En Acatlán fue recopilado un relato sobre un lugar llamado Temiltipan, en donde se encuentra una piedra de grandes dimensiones con una grieta en su parte media (véase Figura 1).⁴ Este sitio, según cuenta el relato, se abre los Jueves o Viernes Santos, en su interior resguarda diferentes tipos de semillas por costales: maíz amarillo, morado, blanco y rojo, semillas de pipián, garbanzo y frijol. Si la gente entra motivada por la ambición de tomar las semillas, la piedra se cierra y la persona se queda adentro por un año. Durante su estancia ahí el tiempo transcurrido es imperceptible, sin embargo la existencia de la persona se acorta, de tal forma que al salir del sitio vive pocos años y después fallece.

Cuentan que la piedra se abre el Jueves o el Viernes Santo de cada año, claro que no todos los años, hay momentos que se puede hacer, pero que son en esas fechas muy específicas. Quienes lo han visto, los que se han asomado, este, los que, o los que han contado que sí lo vieron, dicen que la piedra se abre y adentro hay un montón de granos por costalitos, así por costalitos hay un montón

⁴ Temiltipan está ubicado al norte de la comunidad. Se trata de una enorme piedra con un agrietamiento a la mitad donde se alberga el tronco de un árbol. Sobre la piedra se encuentra una cruz azul que es utilizada en el cambio de comisariado. En este sitio las personas suelen dejar piezas de Niños Dios que se han roto.

de granos y de diferentes tipos de semillas, sí. Desde el maíz de diferentes colores: el amarillo, el moradito, el blanco, el rojizo, este, diferentes semillas, este pipián, bueno te describe un montón de cosas, te describe un montón de semillas: el garbanzo, el frijol, que son diferentes tamaños y colores. Entonces, dice, pero si tú te gana tu ambición, te gana tu emoción, entras con tal de tomar diferentes granos, pues entonces, dice, que la piedra se cierra y te quedas adentro. Al quedarte adentro uno no siente. Dice que no sientes la estancia, o los días que pueden durar, porque hasta un año después se abre nuevamente; y los que en un momento, dice, les contaron que se abre la piedra y sale la persona pues no tarda mucho tiempo con vida, luego se muere, pero es hasta un año, después aparece.⁵

El relato contiene y transmite la idea de que los cerros son un almacén de semillas y otras riquezas, esto si consideramos las características isomórficas del universo mesoamericano que Alfredo López Austin plantea, que harían que los atributos del monte de los mantenimientos se proyectaran tanto en las grandes montañas como en las formas de relieve menores, por ejemplo, la piedra de nuestro relato (2013).

Además, el relato sitúa a los cerros como portales de transición entre espacios-tiempos distintos. La apertura de este sitio está ligado a un momento específico: el Viernes Santo, que en la tradición cristiana es el día en que Cristo es crucificado. Para los nahuas del Balsas de Guerrero, esta fiesta reviste un gran simbolismo, pues siguen la Pasión de Cristo para merecer los beneficios de la naturaleza. La sangre de Cristo derramada es entendida bajo el propósito de generar fertilidad y su resurrección es una metáfora del renacimiento de la vegetación (Hémond y Goloubinoff, 2008: 143).

⁵ Entrevista realizada a Vicente Seis el día 13 de septiembre del 2013. Don Vicente Seis tiene 41 años, sabe leer y escribir, es hablante de náhuatl y español, y se dedica a la docencia en el subsistema bilingüe de enseñanza.



Figura 1. Temiltipan

Por otro lado, en la época prehispánica los cerros eran considerados la habitación de Tláloc, y era él quien tenía el control de las semillas, las lluvias y los vientos. Actualmente san Marcos es considerado por diferentes pueblos de la región como el dios del rayo, de la lluvia, el dueño del monte, de los animales y los nahuales. Además, de acuerdo con Marina Goloubinoff, san Marcos se asocia simbólicamente con el monte, las semillas y las lluvias debido a su referente iconográfico católico en el que aparece acompañado de un león, al que los nahuas de la región del Balsas de Guerrero identifican como su nahual, en semejanza con la figura del jaguar (1994).

El relato sobre Temiltipan proporciona un trasfondo en la comunidad sobre el papel de los cerros en la provisión de alimentos (al ser el sitio de donde provienen las semillas y la lluvia), ligado a su vez a un momento específico del ciclo anual (el tránsito entre la época de secas y la de lluvia), haciendo que sea uno de los principales sitios rituales no sólo en esta celebración sino también

en otras celebraciones agrícolas que ocurren en estos meses (abril-mayo), como san Isidro Labrador y en la petición de lluvias.

En la petición de lluvias, fiesta que le prosigue a la bendición de semillas, celebrada del 1 al 5 de mayo, además de los cerros, los cuerpos de agua subterráneos y superficiales (manantiales, pozos, lagunas) son otros de los espacios donde ocurre la celebración. Los relatos sobre estos espacios los muestran como lugares sagrados y la habitación de entidades como las sirenas y los perros de agua, que cuidan estos sitios y que además proveen lluvias. Este tipo de sitios, de acuerdo con Alicia Barabas pueden ser considerados como zonas de “frontera”, al ser ámbitos de interacción entre espacios-tiempos distintos, o como “centros”, al ser puntos de densificación significativa (2010).

Alchikueye es el nombre que en Acatlán se utiliza para referirse a las sirenas. Su nombre deriva de las palabras *Atl*, ‘agua’; y *chikueye*, ‘ocho’. Ellas son concebidas como entidades femeninas que habitan y cuidan los grandes cuerpos de agua de la comunidad: la laguna y el río. Su imagen corresponde a la asentada en el imaginario popular; son mujeres hermosas: mitad humanas, mitad peces.

Uno de los fenómenos, quienes cuidan el agua, sobre todo donde hay muchísima agua, son las sirenas que nosotros conocemos como *Alchikueye*: *atl* de ‘agua’ y ya la palabra *chikueye* que viene siendo como un número ‘ocho’, hace referencia a la representación en sí de la sirena.

Las partes donde hay muchísima agua, sí está ella, sí aparece ella, y no es tanto de que nosotros la podamos ver, sino que hay una sensación de sentimiento de que está presente aunque no la puedas ver por uno mismo, aunque no lo puedas constatar. Se ve más en la laguna y en el río.

Una vez le tocó [a don Delfino] estar acarreando algunas cosas del terreno de la laguna para acá para su casa, se dio varias vueltas y en ese trayecto empezó a escuchar las voces de muchachas que estaban jugando, que estaban platicando en el agua, se estaban bañando, se escuchaba que el agua se movía, tenía un ruidito especial, pero no se veía donde estaban.

Solamente en los tiempos cuando hay muchísima agua se escuchan la alegría de las muchachas que se están bañando, están platicando. Aquella vez cuando escuchó la alegría de las muchachas, aunque las quiso ver, no se ve, no se ve nada, mejor no les hizo caso, siguió caminando.⁶

De acuerdo con el relato anterior las sirenas están ligadas a los espacios y tiempos de mucha agua. En el ciclo anual, es la época de lluvias el tiempo en el que se les puede escuchar, mientras que en el territorio, la laguna y el río de la comunidad, caracterizados por los volúmenes de agua que contiene, son sitios de encuentro con estos seres. En una escala distinta, la noche es un tiempo-espacio ligado a su presencia, como es posible ver en el siguiente relato:

De las sirenas, pus ahí viven, esos son sus hijos los pescados. Hay otro señor pues me platica que por ahí se bañan, como a las once, doce de la noche, te vas ahí solito, te van a hablar:

— Véngase para acá.

Las chamacas bien bonitas, pero no se salen están adentro del agua, de aquí para allá es un pescado ¿no?, que tal si se sale, luego te vas a asustar pues no tiene patas [...]. Pues la gente, pues grande que... antes pues no sembraban para allá, tenían mucho hierba, quién sabe cómo se le llama, le llamamos nosotros aquí en náhuatl *tulin* así como 'caña', y esa gente sí pues, sí dice que [decía]:

— Órale véngase para acá. Sí pues lo vas a ver bonito [...] pero de aquí para acá se ve, pero de aquí para abajo no se ve, pues también ahí. Pues en la lotería se ve pues, ¿verdad?, allá no se ve, namás que está bonita la chamaca [...], pero que tal si llega así nomás [...] porque pues se ve bonita la chamaca [...] pues adentro del agua como que no [se ve], verdad.⁷

En la narración anterior también es posible identificar otro de sus atributos: las sirenas son las madres de los pescados, no sólo

⁶ Traducción oral del náhuatl al español realizada por don Vicente Seis de la entrevista realizada a don Delfino el día 13 de septiembre del 2013.

⁷ Este relato, al igual que el anterior, también fue narrado por Delfino y traducido por Vicente Seis.

son las dueñas de los espacios en que habita sino también de todo lo que hay en ellos, por lo que pueden dar y quitar los dones que resguardan a voluntad. Su asociación con los animales acuáticos, la noche, la época de lluvias y los sitios de mucha agua, nos remonta a la relación simbólica entre el agua y la mujer, presente en el pensamiento mesoamericano.

Figuras míticas como Cipactli concebida en una de sus formas como un pez monstruoso, se ligan con la sirena por su carácter femenino y materno.⁸ Otras entidades en las que el binomio mujer-agua se presentaba era en la diosa de la sal y el agua salada llamada Uixtocíhuatl, que de acuerdo con la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, fue desterrada a las aguas saladas por sus hermanos tlaloques (libro I, cap. 6). La diosa del agua Chalchiuhtlicue llamada también Chalchicueye, era la diosa de las aguas superficiales, la traducción literal de su nombre es “ocho turquesas” (Celestino, 2002: 72), que también fue traducido por los cronistas como “señora de la saya de piedras preciosas”. A esta diosa se le festejaba en el sexto mes, *etzalqualiztli*, junto con los demás dioses de la lluvia. De acuerdo con el *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de la Nueva España*, a Chalchicueye se le invocaba cuando se iba a pescar con anzuelo, durante el parto y el nacimiento, y en la curación de distintas clases de enfermedades. Pero a Chalchicueye, de acuerdo con esta misma obra, también se le atribuyeron todos los peligros del agua, como el poder de ahogar a las personas y hacer tempestades y torbellinos (cf. Ruiz de Alarcón, 1953: 72).

En este sentido, es interesante cómo el nombre que se utiliza para referirse a las sirenas en la comunidad, “*Alchikueye*”, guarda similitud con el que se utilizaba para nombrar a la diosa del agua “*Chalchicueye*” en el *Tratado* mencionado, por lo que quizás la

⁸ La Cipactli también puede aparecer representada como un anfibio, una serpiente o un cocodrilo. De acuerdo con Alfredo López Austin en algunos mitos nahuas del altiplano central de México se narra cómo el cosmos se formó a partir de Cipactli, creando de su parte superior el cielo con carácter masculino y la tierra de su parte inferior con un carácter materno (2001).

sirena de Acatlán guarda alguna relación con aquella deidad prehispánica.

Actualmente, las sirenas son una de las entidades a las que se les ofrenda durante la petición de lluvias. Ellas son en Acatlán tanto las dueñas de estos sitios, como una de las entidades que intervienen proveyendo de lluvia y otros mantenimientos, al estar ligadas en la comunidad con la época de lluvias y la abundancia de agua. Las ofrendas le permiten a la comunidad mantener una relación de reciprocidad con estos seres, obteniendo a cambio los bienes resguardados por la sirena.

Otro de los sitios en que se ofrenda durante el último día de la petición de lluvias, es el manantial de *Atskuintsintlan* (véase figura 3), que provee del agua para uso doméstico en la comunidad. Este lugar es habitado y cuidado por los *achichinsintlin* o *achichimeh*, personajes que poseen forma parecida a la de un castor o perro. Este personaje fue referido en un relato, del que mencionaré unas brevísimas líneas: “Como a las dos de la noche, dicen, ladran los perrillos *tlakuakua*; yo nunca he ido pa allá nomás me platican, sí, me platican que sí, pus a lo mejor sí a lo mejor no [...] unos perritos andan adentro del agua, unos perritos dicen *achichinzintlin*, *achichimeh*, pero están adentro del agua”.⁹

Por sus características, los *achichimeh* o perros de agua de Acatlán recuerdan al ahuízotl, entidad del mundo náhuatl prehispánico que Sahagún menciona que habita en los manantiales, tiene el tamaño de un perro, el pelo muy pequeño, orejas puntiagudas, cola larga, y una mano de persona en el cabo de la cola, con la que jala a la gente que se acerca a la orilla, llevándola a la parte profunda (libro XI, cap. 4).

Esta última característica hace pensar que los perros de agua son los personajes que causan lo que ocurre en el siguiente relato, a pesar de que no se haga una alusión explícita a ellos: “En los

⁹ Entrevista realizada a don Delfino el día 15 de septiembre del 2013. Don Delfino es campesino y comerciante de la comunidad, está casado, habla náhuatl y español, aunque este último se le dificulta. En la fiesta de petición de lluvias es el encargado de realizar los sacrificios de aves.



Figura 2. Manantial de Atskuintsintlan

tiempos que [don Delfino] ha participado en la limpieza del manantial, se corta todo el carrizo... que hay un señor que dice que al pisar dentro del agua, el pie se fue, porque abajo donde tocó, que algo pisó, comenzaron a jalarle su pie, comenzaron a jalarle. Yo no me metí, sólo estábamos viendo, ahí en *Atskuintsintlan*".¹⁰

Este relato junto con el anterior expresan la visión que la gente tiene sobre el mundo que les rodea, mostrando a los cuerpos de agua como espacios con cualidades extraordinarias de los que provienen dones divinos, pero que a su vez, entrañan ciertos peligros por el carácter ambivalente de las entidades dueñas de estos sitios. En este sentido, mantener una relación recíproca hacia estas entidades es sumamente importante para conservar el equilibrio que el mundo requiere. Esta reciprocidad se mantiene gracias a la repetición consagrada de conductas rituales. Así, es probable que las ofrendas depositadas en estos lugares en distintas celebraciones del ciclo agrícola estén también dedicadas a las

¹⁰ Traducción oral del náhuatl al español realizada por don Vicente Seis, de la entrevista realizada a don Delfino el día 13 de septiembre del 2013.

entidades que los habitan, como los *achichimeh* y las *alchikueye*, para obtener a cambio los dones que resguardan.

El conjunto de relatos hasta aquí presentados permiten observar, además, la continuidad histórica de rasgos de la cosmovisión mesoamericana, que persiste y es transmitida mediante la tradición oral y los rituales. La elección de los lugares en los que se lleva a cabo no es fortuita, sino que pueden ser explicados, en cierta medida, a través de los relatos presentados, que reflejan la visión que se tiene sobre estos sitios. Por lo que esta narrativa funciona estructurando un sustrato que soporta la acción ritual sobre el medio, trazando los paisajes sagrados de Acatlán y proporcionando explicaciones locales con una profunda raíz prehispánica que le otorgan sentido a la práctica ritual.¹¹

Por último, existe otro grupo de relatos que hablan sobre el origen del agua y sobre los “caballeritos”. Dada su extensión sólo mencionaré algunos puntos de uno de los relatos sobre el origen del agua en la comunidad.¹² Este relato narra cómo antes no había manantiales y de manera general había una situación de escasez, y cómo en cambio en la comunidad vecina llamada Zitlala, se presentaba una situación de abundancia. Por lo tanto, las personas de Acatlán iban a Zitlala a traer agua por la noche para no ser vistos, porque si los de los de Zitlala los veían acarreando agua, les tiraban piedras. Debido a esta situación, los caballeritos de la comunidad entablaron una batalla por el agua con los de Zitlala. Los ganadores fueron los caballeritos de Acatlán.¹³ La razón del triunfo es el castigo divino a los pobladores

¹¹ Véase en “Relatos de Agua”, en este mismo número, los relatos sobre personajes como nahuales y duendes, cuyas apariciones son marcadas con cruces en prácticamente todo el territorio, delimitando las fronteras entre el espacio-tiempo ordinario y el otro espacio-tiempo.

¹² Entrevista realizada a doña Silvia el día 13 de septiembre del 2013. Doña Silvia es comerciante de la comunidad y habla náhuatl y español. Su papá es curandero de la comunidad, los relatos sobre el origen del agua en la comunidad fueron narrados, de acuerdo con nuestra informante, por él.

¹³ Los caballeritos o *atapichke* en náhuatl son una clase de nahuales encargados de cuidar el agua de toda la comunidad, que entablan peleas nocturnas por el agua. Pueden

de Zitlala por su conducta egoísta, por ello la narración culmina menospreciando este tipo de comportamientos y enalteciendo el hecho de compartir, a partir del reconocimiento de que el agua no les pertenece y que su conducta determina que Dios les dé agua o se las quite.

La idea de que Dios es quien tiene el dominio del agua podría tener otras implicaciones, pues si el agua le pertenece y él la da a los hombres como un regalo que puede quitar en función de su conducta, ellos contraen entonces el deber de hacer un buen uso de ella, así como rendirle culto: pedir por ella cuando escasea y agradecer por su abundancia.

La creencia en los caballeritos se extiende a toda la región nahua del Balsas del estado. Aline Hemond y Marina Goloubinoff (2008) mencionan que en la comunidad de San Agustín Oapan ubicada en el municipio de Tepecoacuilco de Trujano, Guerrero, los combates de los “caballeros” por los manantiales son más frecuentes en tiempo de secas, durante el festejo del Carnaval en febrero, y en la época de lluvias, durante el festejo de Santiago, el santo de los “caballeros”. De tal forma que los combates por el agua tienen también un carácter cíclico, unido a la estacionalidad, a las actividades festivas y a las actividades cotidianas.

Así, en el ciclo agrícola-ritual, los últimos relatos que he presentado muestran los valores que la comunidad ha construido en torno al agua que rige sus actividades en el ciclo, y como ésta es considerada un bien sagrado que posibilita la vida. Esto ha generado una relación mediada por el respeto y la reciprocidad, que se manifiesta en el culto a los cuerpos de agua y las entidades que los habitan y en la actitud cooperativa que prevalece en las relaciones sociales en torno a ella: se le reconoce como un bien social que debe ser compartido y cuidado por todos. Así se regula

ser hombres o mujeres y se distinguen de los demás porque su “don” viene ligado a defectos congénitos. Otro de sus atributos es que en la cabeza llevan una especie de corona de lumbre que irradia luces parecidas a fuegos artificiales. Algunos más los describen como cometas o estrellas fugaces que se ven caer durante la noche sobre los cuerpos de agua.

la relación entre las personas y su entorno, y se moldean las interacciones sociales inter e intra comunitarias.

Bibliografía citada

- BARABAS, Alicia M., 2010. "El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas de México". *Ava. Revista de Antropología* [en línea], núm.17. Web. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169020996001> [Último acceso: 3 julio 2013]
- CELESTINO, Eustaquio, 2002. *Siuateyuga: Una norma indígena de control social*. México: CIESAS.
- CONAGUA, 2010. "Situación de los recursos hídricos". En *Estadísticas del Agua en la Cuenca del Río Balsas*. México: SEMARNAT.
- DEHOUE, Danièle, 2009. "Nuevas perspectivas sobre un modo de expresar los conceptos en náhuatl: la metáfora corporal". En *53o Congreso Internacional de Americanistas Los pueblos americanos: cambios y continuidades. La construcción de lo propio en un mundo globalizado*. http://www.danieledehouve.com/images/articulos/metafora_corporal_dehouve.pdf [Último acceso: 3 julio 2013].
- DÍAZ-CRUZ, Rodrigo, 1998. *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. Barcelona: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.
- GOLOUBINOFF, Marina, 1994. "Les relations sociales et le commerce de l'artisanat chez les Nahuas du Balsas". Tesis de doctorado. París: Universidad de París X-Nanterre.
- HÉMOND, Aline y Marina GOLOUBINOFF, 2008. "El 'Via Crucis del agua'. Clima, calendario agrícola y religioso entre los nahuas de Guerrero". En *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*, coord. Annamária Lammel, Marina Goloubinoff, y Esther Katz. México: CIESAS, 133-169.
- Leyenda de los Soles*, 2011. En *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Tena, Rafael (paleografía y traducciones). México: CONACULTA, 167-206.

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1967. "Cuarenta clases de magos". *Estudios de cultura náhuatl*, v-7: 87-117.
- , 2001. "La religión, la magia y la cosmovisión". En *Historia antigua de México. Volumen IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, coord. Linda Manzanilla y Leonardo López-Luján. México: Miguel Ángel Porrúa, 227-272.
- , 2012. "Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana". En *Dioses del norte, dioses del sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. Alfredo López Austin y Luis Millones. México: Era, 16-144.
- , 2013. "Sobre el concepto de cosmovisión". Debate sobre el concepto de cosmovisión. Taller signos de mesoamérica. Web. <http://www.iiia.unam.mx/difusion/2013/185/Taller-SignosdeMesoamerica> [Último acceso: 21 mayo 2014].
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto. 2007. "Los enredos del diablo: o de cómo los nahuales se volvieron brujos". *Relaciones*, v-28: 189-216.
- RUÍZ DE ALARCÓN, Hernando, 1953. *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*. En *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de los indios de las razas aborígenes de México*. Notas, comentarios y un estudio de don Francisco del Paso y Troncoso. México: Ediciones Fuente Cultural.
- SAHAGÚN, Bernardino de, 2006. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ángel María Garibay, ed., México: Porrúa.
- SIDOROVA, Ksenia, 2000. "Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales". *Alteridades*, v-10: 93-103.
- VILLELA FLORES, Samuel, 2009. "El culto a las deidades de la lluvia en la montaña de Guerrero". *Arqueología*, vol. XVI, núm. 96.

Rememoración y escenificación de una historia trágica en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú

RENZO ARONI¹

Universidad de California, Davis

El 14 de agosto de 1985, a dos semanas de haber iniciado el primer gobierno de Alan García Pérez, una patrulla del Ejército al mando del subteniente Telmo Hurtado llevó a cabo la masacre de sesenta y nueve campesinos, entre mujeres, ancianos y niños, habitantes del distrito de Accomarca, localizado en el margen izquierdo del río Pampas en la provincia de Vilcashuamán, en el centro-sur de la región andina de Ayacucho. La matanza ocurrió como consecuencia de una guerra que inició el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) contra el Estado en 1980 y la respuesta brutal de las Fuerzas Armadas, entre los años 1983 y 1985, mediante estrategias de arrasamiento contra pueblos como Umarmo, Accomarca, Cayara, entre otras supuestas bases de apoyo de la guerrilla maoísta.²

Este artículo explora la historia de esta masacre y su representación coreográfica y dramática en el concurso de comparsas del carnaval, organizado por los migrantes ayacuchanos en la ciudad

¹ La primera versión de este artículo fue presentado como ponencia en el Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad. Homenaje a John Miles Foley, organizado por la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, México, del 4 al 7 de junio de 2014.

² Según la Asociación para el Desarrollo Humano *Runamasinchikpaq* (ADEHR), a lo largo de los 20 años de conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), el pueblo de Accomarca ha reportado un total de 114 víctimas, entre desaparecidos y ejecutados extrajudicialmente (ADEHR 2008: 10).

de Lima.³ En ese sentido, el artículo responde a preguntas como: ¿Por qué los accomarquinos escenifican una experiencia traumática como la masacre en un concurso de comparsas de carnaval en Lima? ¿Cómo los accomarquinos y sus hijos que nacieron en Lima rememoran y representan esta tragedia?

Como ya ha señalado el antropólogo ayacuchano Mariano Aronés, este acontecimiento se recuerda “con tanta claridad ‘como si fuese ayer’ [...] por la cantidad de víctimas y la presencia de niños y ancianos” y por “la masiva campaña de información desarrollada por la prensa de aquel entonces” (Aronés, 2003: 267). Agregaría a lo señalado por Aronés, que en la representación también se encuentra la búsqueda de justicia y la reparación de los crímenes por parte de los familiares de las víctimas y de los sobrevivientes.

En febrero de 2014, llegué por primera vez al local institucional de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA), adyacente al paradero “Esperanza” de la carretera central, en el distrito limeño de Ate Vitarte.⁴ La AHIDA es la institución matriz de los accomarquinos, fundada en la década de los setenta. Entre varias instituciones que conglomeran la AHIDA, está la Asociación de Familiares Afectados por la Violencia Política del Distrito de Accomarca (AFAPVDA). La mayoría de los integrantes de esta asociación son sobrevivientes o hijos de las víctimas de la masacre del 14 de agosto de 1985. La idea de escenificar la matanza

³ Existen instituciones de migrantes ayacuchanos de organización comunal, distrital, provincial y regional en la ciudad de Lima. Estas instituciones, además de trabajar para el desarrollo de sus pueblos de origen, organizan fiestas y concursos de carnaval desde inicios de la década de 1990. Una de las instituciones principales es la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho (FEDIPA), fundada en 1984, que agrupa a las once provincias que conforman políticamente la región. Entre ellas está la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuamán (FIPROVIL), y en ella la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA).

⁴ Agradezco a Katherine Valenzuela y María Rodríguez por presentarme en la reunión que entablaron la noche del 12 de febrero de 2014 con los familiares de las víctimas. Katherine Valenzuela coordina los temas de reparación simbólica de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Por su parte, María Rodríguez acompañó durante casi un año a los familiares en las audiencias de juicio contra los militares responsables de la masacre.



1. Distrito de Accomarca, en Ayacucho, Perú. Foto de Katherine Valenzuela, abril de 2014.

a través del canto, la música y la danza en los concursos del carnaval ayacuchano, surgió en esta agrupación y se realiza anualmente en la capital desde el año 2011, entre los meses de febrero y marzo. Los accomarquinos reclaman así al Estado justicia y reparación por los crímenes de violación a los derechos humanos ocurridos en su pueblo natal.

Realicé entrevistas a los sobrevivientes y sus hijos, muchos de ellos músicos, cantantes y bailarines de la comparsa de Accomarca. Observé sus ensayos previos al concurso del carnaval en el local de “Santa Rosa”, en el distrito de San Anita. Los acompañé a sus presentaciones en varios concursos, como en el celebrado en el Estadio de Huachipa en 2014.⁵ Aunque la comparsa de Accomarca no ganó en este último concurso, en los años anteriores quedaron finalistas con la escenificación de la masacre.⁶

⁵ Véase mi crónica “Carnaval Ayacuchano en Lima”, en *NoticiasSER.pe* 5/3/2014. En línea: <http://www.noticiasser.pe/05/03/2014/ayacucho/carnaval-ayacuchano-en-lima>

⁶ Véase los videos en *YouTube* del año 2012 [minutos: 8:45-9:30] (<https://www.youtube.com/watch?v=2o9gPaAKUbY>) y del año 2013 [minutos: 11:00-13:00] (<https://www.youtube.com/watch?v=bcw9NxeSaMQ>).

Dado que recorro a los testimonios ya existentes y a mis propias entrevistas y observaciones etnográficas, asumo la propuesta teórica de Michael Trouillot sobre la producción de la historia. Para este autor, la historia puede entenderse, por un lado, como proceso socio-histórico en tanto “lo que ha ocurrido” y, por otro lado, como narrativa histórica en tanto “lo que se dice de lo que ha ocurrido” (1995: 29). La producción de la historia está en esa relación tensa y fluida. El hecho de narrar los eventos, comienza justo con el acontecimiento en sí mismo. Lo más importante en este proceso es la narrativa histórica, que responde a hechos, memorias y relaciones de poder.

La masacre en Llocclapampa

De acuerdo con los testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), el día de los hechos, la gente realizaba la rutina del trabajo doméstico —pastando sus ganados, regando la tierra para el sembrío, o haciendo sus quehaceres de la casa— cuando aterrizó un helicóptero en el lugar denominado Pitecc, una planicie próxima a Accomarca. Desde ahí se desplegó la patrulla militar en dos grupos para sitiar el pueblo, bajo el mando del subteniente Telmo Hurtado, como parte del “Plan de Operaciones Hualgayoc”. Reunieron a la población en el caserío denominado Llocclapampa. A la mayoría de los detenidos los encerraron en chozas, les prendieron fuego y detonaron una granada para no dejar restos del cuerpo incinerado. Así lo constata el *Informe final* de la CVR:

Una vez que todos los pobladores se encontraban en el interior de la casa, el SubTeniente Telmo Hurtado ordenó a su personal de tropa disparar contra ellas. El propio Telmo Hurtado, además de dar la orden de disparar, lanzó una granada provocando una explosión y el incendio de los lugares donde se encontraban las personas detenidas. Consumado el asesinato, y con el fin de impedir la identificación como responsables de los hechos y dar la apariencia que se trataba de un ataque de Sendero Luminoso, Telmo Hurtado

ordenó a su personal que recogieran todos los elementos o sustancias utilizadas (IF-CVR, 2003, tomo VII: 159-160).

El siguiente testimonio de una de las sobrevivientes, registrado por la ADEHR (2008), condensa la magnitud de esta matanza. Teófila Ochoa era una niña durante los hechos de la masacre en Llocclapampa. Actualmente tiene 42 años. En este acontecimiento perdió a su madre Silvestra Lizarbe y a sus 5 hermanos menores: Gerardo, de 11 años; Víctor, de 8 años; Ernestina, de 6 años; Celestino, de 4 años y Edwin, de 1 año.

El 14 de agosto, como nunca, me levanté muy temprano para ir a recoger a mis animalitos, cuando a lo lejos vi que todo Llocclapampa estaba cercado por militares. Regresé a mi casa, y le conté lo que había visto a mi mamá, y ella me dijo: “Dios mío que estará pasando hijita”.

Los militares llamaron a una reunión, por eso, mi mamá se alistó para irse, yo quería ir con ella, acompañarla, pero ella no quiso. Me dijo: “Tú eres la mayorcita, la más responsable, quédate en la casa”. Yo le insistía, y le decía que no quería quedarme, me puse a llorar, pero como algo premonitorio mi madre me abrazó, a mi hermano también y se despidió de nosotros. Nos dijo: “Les quiero mucho, me voy a la reunión, cuídense bastante, si me pasa algo, dile a tu papá que se cuide, que los cuide, nunca los voy a olvidar”. Mi mamá cargó a mi hermanito Edwin a su espalda, a Celestino lo llevó en brazos y de la mano a Ernestina y Víctor. Los más grandes, Gerardo y yo, nos quedamos llorando en casa.

De mi vivienda veía que arrastraban a los hombres y a las mujeres, que se los llevaban y los golpeaban, nosotros teníamos mucho miedo, yo vi que mi mamá se fue a la pampa, ella pensó que con mis hermanitos no les iban a hacer nada. Pero eso[s] miserables no creían en nadie. Vi todo lo que pasó, fue triste, escuché bombas; luego disparos contra las personas dentro de las casas, y luego se prendió fuego. Los militares empezaron a buscar a las personas que quedaron con vida. Mi hermanito Gerardo al ver el humo salió corriendo: “Yo voy a morir con mi mamá”. Entonces, los soldados, empezaron a dispararnos. Él corrió hacia abajo para

Llocclapampa y yo para arriba, lo[s] soldados fueron tras mi hermano disparando. Corrí desesperada, quería esconderme. Llegué a Cceuje, donde había una quebrada; ahí estaba escondida, pero al frente estaban como cinco soldados, ellos traían a varios niños y niñas. Ellos me hacía señas para que me acerque, me decían: “Ven, ven”. Al ver que yo no iba, empezaron a dispararme, sentía como las balas pasaban cerca de mi cuerpo, por mis brazos, por mis pies, fue un momento horrible; yo no me explicaba qué era lo que estaba pasando; un huayco me separaba de los militares, estábamos frente a frente. En eso cuando yo huía, me tropecé con una piedra grande, ellos pensaban que yo me había muerto; ellos ingresaron al huayco, pero yo ya había huido. Me escondí tras de unas rocas, no me encontraron, pero tenía apresados a varios niños, yo temblaba de miedo porque pensaba que me iban a encontrar. Desde ahí yo vi que ellos buscaban casa por casa. Uno de los militares ingresó a una de las chozas con una de las niñas; la niña empezó a gritar desesperadamente, luego reventó la bala; el militar salió sin la niña, y luego se prendió fuego la casa. Eso hacían todo el recorrido con los niños.

Amanecí en ese huayco, temblando de frío y miedo, no quería ir Llocclapampa ni al pueblo por temor a que los militares regresaran y me mataran, ese día me encontré con Catalina Ochoa, quien había perdido también a su mamá. Ella me recogió y me llevó hacia Chinchima, me dejó con una señora. Ese mismo día mi abuelo me encontró.

El 16 de agosto, con los que quedamos, fuimos a Apuspata, donde quemaron las casas con la gente adentro. Yo quería encontrar a mi mamá, la identifiqué por su ropa y su manta. Ella tenía en su espalda a mi hermanito, mi mamá no tenía cabeza. En eso, yo me puse a gritar, a llorar, mis tías tuvieron que echarme agua. Llevamos un pañalón y juntamos los restos de mi mamá y mi hermanito, luego todos fueron enterrados en dos huecos ahí cerquita nomás.

Después de la matanza mi tía me llevó a Lima, yo no podía estar en Accomarca, era mucho sufrimiento, mucho dolor. Había perdido a las personas que más quería, a mi madre que velaba por mí, a mis hermanitos con quienes jugábamos, ya no tenía nada en Accomarca (ADEHR, 2008: 54-56).

La masacre ocurrió apenas iniciado el primer gobierno de Alan García Pérez (1985-1990), quien habría tenido responsabilidad política por permitir violaciones sistemáticas a los derechos humanos durante la lucha contrasubversiva contra el PCP-SL, a pesar de que había declarado: “No combatiremos la barbarie con la barbarie”. Un mes después de la matanza, el principal responsable, el subteniente Telmo Hurtado, volvió a Accomarca para eliminar a los testigos, antes de que la comisión investigadora del Congreso llegara al pueblo para verificar los hechos. Por entonces, ya era conocido por la prensa como el “Carnicero de los Andes”. Luego, declaró ante los congresistas: “Ustedes no viven las acciones de guerra que nosotros vivimos acá. [...] Uno no puede confiar de una mujer, un anciano o un niño. [...] Los comienzan a adoctrinar desde los dos años, tres años, llevando cosas [...] poco a poco, a fuerza de engaños, de castigos, van ganándolos a su causa” (*IF-CVR*, 2003, tomo VII: 161). Por admitir sus acciones se le juzgó en el fuero militar por “abuso de autoridad” y fue sancionado sólo por 6 años. No cumplió esa condena, por el contrario: fue liberado, ascendido y siguió en actividad hasta que fue detenido en Estados Unidos por haber violado la Ley de Migraciones, en abril de 2007.

En noviembre de 2010, ya en el segundo gobierno de Alan García (2006-2011), el tribunal de justicia abrió el juicio contra 29 militares por la masacre de Accomarca. Para este juicio, los familiares de las víctimas exigían la extradición del principal responsable, Telmo Hurtado, quien estaba siendo procesado en Estados Unidos.⁷ Finalmente, fue extraditado el 24 de julio de 2011. Aunque al comienzo Telmo Hurtado negó sus responsabilidades, después reconoció “ante un tribunal que en la lucha antiterrorista se cometían sistemáticas ejecuciones extrajudiciales por orden de sus jefes superiores” y confesó haber asesinado a 31 pobladores. Asimismo, enrostró a otro mando militar durante el juicio, al teniente Juan Rivera Rondón, por haber asesinado al resto de las

⁷ Véase el reportaje periodístico de María Elena Castillo, “Telmo Hurtado será procesado primero en los Estados Unidos”, en diario *La República*, 04/05/2007. En línea: <http://www.larepublica.pe/04-04-2007/telmo-hurtado-sera-procesado-primero-en-estados-unidos>

víctimas: “Yo soy responsable de la muerte de 31 personas; tú debes haber matado al resto, tú quemaste sus casas. Los dos participamos en el operativo” (Romero, 2012).⁸ Por este caso la Fiscalía de la Nación ha pedido 25 años de prisión para el capitán.

Por su parte, los familiares de las víctimas emprendieron una larga batalla para hacer saber la verdad y conseguir justicia desde el mismo día del acontecimiento, derecho que aún se les sigue negando. Con el tiempo esta masacre fue rememorándose de diferentes maneras, tanto por el mismo pueblo de Accomarca como por los sobrevivientes desplazados y los migrantes.

Rememoración de la masacre en el carnaval ayacuchano

En los meses de febrero y marzo de 2011, mientras realizaba una investigación de campo para mi tesis (Aroni, 2013)⁹ sobre la música de *pumpin*, observé a la comparsa de Accomarca escenificar por primera vez la masacre en el concurso “Quena de Oro 2011”,

⁸ Además del reportaje periodístico de César Romero (“Telmo Hurtado acusa a exjefes militares de participar en matanza de campesinos”, en el diario *La República* 20/02/2012. En línea: <http://www.larepublica.pe/20-12-2012/telmo-hurtado-acusa-ex-jefes-militares-de-participar-en-matanzas-de-campesinos>), puede consultarse un análisis de las declaraciones de Telmo Hurtado en el artículo de opinión de Jo-Marie Burt y Kristel Best Urday, “De confesiones y culpas”, en: <http://www.noticiasser.pe/20/06/2012/contracorriente/de-confesiones-y-culpas-el-juicio-por-el-caso-accomarca>.

⁹ Mi tesis de Maestría en Antropología, *Sentimiento de pumpin: música, migración y memoria en Lima, Perú* (México, UNAM: 2013), estudia la cultura musical de los migrantes andinos en la ciudad de Lima durante y después del contexto de la violencia política en Perú. A través del género de *pumpin* — una música testimonial y carnavalesca que procede de la provincia ayacuchana de Fajardo — mi tesis sostiene que la música no sólo es un vehículo de significación cultural que portan consigo los migrantes, sino también una interacción humana que condensa experiencias de lugar, imaginarios, sentimientos, utopías e identidades que se producen en un espacio urbano multiétnico. Asimismo, la música, como dispositivo de la memoria, crea un canal de transmisión transgeneracional acerca de las experiencias de sufrimiento y desarraigo en medio de la violencia, no para ahogarse en ella, sino para dignificar y dar sustento a la vida social y emocional que mira hacia una coexistencia entre ciudadanos iguales.

organizado por la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuamán (FIPROVIL). Al resultar ganadora, la comparsa de Accomarca, ahora en representación de la provincia de Vilcashuamán, escenificó nuevamente la masacre en el carnaval “Vencedores de Ayacucho 2011”, realizado en la Plaza de Acho. Los aplausos y elogios del público animaron a mejorar y reiterar la escenificación en los años siguientes.

Las primeras veces la escenificación de la matanza no era tan teatral como lo fue en los años siguientes. Por ejemplo, en el concurso “Vencedores de Ayacucho 2012” la comparsa que se presentó con el carnaval de Accomarca, escenificó la matanza en menos de tres minutos. Fue sencillo, pero muy potente. A la mitad de la presentación, la música y la danza fueron interrumpidas por el sonido de ráfagas de metralletas reproducido mediante un golpe ligero al micrófono. En seguida todos los danzarines cayeron al suelo simulando la muerte. Luego de unos minutos se levantaron y siguieron danzando. Por entonces ya se hablaba de una “coreografía de la matanza”, que explicaré más adelante.

Para historiar la representación de la masacre y su impacto es necesario explicar la dinámica de la organización de la comparsa del carnaval ayacuchano. Los autores del libro *¡Chayraq! El Carnaval Ayacuchano*, Chalena Vásquez y Abilio Vergara, definen las comparsas como un “arte integral”, que “constituyen el medio socio-artístico propicio para la realización de arte total: música, danza, poesía, teatro. Cada área se presenta desarrollando lenguajes específicos en interrelación y dependencia el uno del otro”. Es decir, “cada área artística no se explica en sí misma: una explica a la otra y viceversa. Por esto el concepto de ‘arte total’ debe entenderse como ‘arte integral’, por el que la presencia simultánea de las áreas artísticas adquiere una significación estética más compleja y profunda” (1988: 69). En ese sentido, en una comparsa encontramos la presentación de un marco musical, la coreografía y la dramatización de un evento. Cada una de estas partes artísticas conjugan un performance complejo para un público masivo. Para presentarse ante un público de cerca de diez mil espectadores, las comparsas participantes llevan por lo menos cien bailarines.

Canción: Matanza en Accomarca

El marco musical de la comparsa está compuesto por tres o más músicos que tocan la guitarra, mandolina, quena y tamborcitos. Acompañan a los músicos dos o tres mujeres cantantes o vocalistas. Los instrumentos son tradicionales, generalmente usados en las fiestas andinas. En estos concursos no está permitido el uso de instrumentos electrónicos. Según el reglamento del concurso, tanto los músicos y las cantantes como los bailarines deben estar vestidos con el traje típico de la comunidad de origen. Los músicos y las vocalistas hacen el arreglo y la interpretación musical: componen colectivamente la canción para presentar en el concurso y entonan las letras al ritmo del carnaval ayacuchano.

Elsa Baldeón (36 años), moto-taxista¹⁰ y cantante del conjunto musical de la comparsa de Accomarca, fue otra de las sobrevivientes de la matanza. Tenía 7 años durante los hechos. Desde su escondite vio cómo mataron a sus abuelos y a su joven tío Alejandro Baldeón. “Muy feo lo han matado: le había cortado la mano, los dos brazos, las rodillas los pies, el cuello, lo han cerceñado”, dijo cuando le pregunté por la letra de la canción *Matanza en Accomarca*. “Cuando cantamos esta canción recordamos a nuestros familiares que perdieron su vida en ese año (mujeres, niños, ancianos), es un dolor para nosotros. Hasta ahora estamos buscando justicia, estamos en juicio, pero no hay nada [...], así seguiremos luchando”, añadió. En memoria de este acontecimiento, “componemos las canciones recordando lo que vimos en la matanza, preguntando a quienes han sido testigos, ¿cómo fue? ¿cómo ha sido?” (Entrevista en Lima, 19/03/2014).

La canción que alude a la matanza tiene un fondo musical lloroso y triste. En los veinte minutos de presentación hay varias canciones de diferentes géneros y con distintos temas, pero principalmente son testimoniales. Es el caso de la canción *Matanza en Accomarca*, en género de carnaval.

¹⁰ Conduce un mototaxi, motocicleta de tres ruedas y con un techo, que se utiliza como medio de transporte popular. Puede llevar dos o tres pasajeros en trayectos cortos.

<i>Taytamamallay wañukunkimá</i>	Padre-madre mía habías muerto
<i>Llaqtamasinllay chinkarqunkimá</i>	Compueblano mío habías desaparecido
<i>¿Imataq quchayki qampaqa karqa?</i>	¿Qué culpa alguna has tenido tú
<i>Bala puntampi wañullanaykipaq</i>	Para que mueras en la punta de la bala?
<i>Inocentekunam wañurqunkichik</i>	Gente inocente murió
<i>Mana quchayuqmi chinkarqunkichik</i>	Sin culpa alguna han desaparecido
<i>¿Imataq quchayki qampaqa karqa?</i>	¿Qué culpa han tenido ustedes?
<i>Rauraq ninapi rupallanaykipaq</i>	Para que mueran en medio del fuego

En las primeras estrofas del texto-canción se relata la desaparición y muerte de los pobladores y los familiares directos, reclamando su inocencia, mientras que las dos últimas estrofas puntualizan la fecha en que ocurrió la matanza y la búsqueda infructuosa de justicia.

Chunka tawayuq agosto quilla, mil novecientos ochenta y cinco
Chunka tawayuq agosto quilla, mil novecientos ochenta y cinco
Manaquchayuq taytamamallay qunqayllamanta chinkarillarqa
Manaquchayuq llaqtamasillay qunqayllamanta wañukullarqa

El catorce de agosto de mil novecientos ochenta y cinco
 El catorce de agosto de mil novecientos ochenta y cinco
 Mi padre y madre inocente de pronto desapareció
 Mi compueblano inocente de pronto murió

Chay tragediata yuyarillaspam llapanchurillan purillachkaniku
Chay tragediata yuyarillaspam llapanchurillan purillachkaniku
Justiciatam maskallaniku pirumanaya tarillanikuchu
Justiciatam maskallaniku pirumanaya tarinikuraqchu

Recordando esta tragedia todos los hijos estamos caminando
 Recordando esta tragedia todos los hijos estamos caminando
 Estamos buscando justicia, pero no la hemos hallado
 Estamos buscando justicia, pero no la hemos hallado

El etnomusicólogo Jonathan Ritter ha denominado “canciones testimoniales” a estas composiciones que narran las “experiencias locales y las actitudes hacia la guerra” (2013: 1-2). Son letras que conmemoran no sólo la experiencia biográfica de los cantautores, sino también la experiencia colectiva durante el contexto de la violencia y post-violencia. Para algunos accomarquinos las canciones también son un vehículo de protesta: “A través de nuestras canciones expresamos nuestra protesta; como no encontramos la justicia, pensamos que nosotros tenemos que hacer una protesta a través de nuestras canciones, eso es lo que significa esta canción”, dice Florián Palacios (59 años), hijo de las víctimas de la masacre de Accomarca (Entrevista en Lima, 15/03/2014).

Coreografía de la matanza

Las coreografía (figuras y movimientos corporales de la danza en sintonía con la música) es realizada ahora principalmente por los adolescentes y jóvenes, hijos de los migrantes y sobrevivientes de la guerra. En la década de 1990, era muy difícil ver a los jóvenes bailando en las comparsas, pues en los concursos de esos años mayormente participaban los padres de familia, delegados y autoridades institucionales. Sin mayor preparación, terminaban agotados, restando sincronía a la coreografía. En cambio, los jóvenes pueden intervenir con mucho dinamismo y sobrellevar fácilmente los veinte o treinta minutos de actuación en el escenario: bailan con el cuerpo un poco reclinado, moviendo las extremidades, como si estuvieran arando la tierra con las manos. Los accomarquinos vieron la necesidad de transmitir a sus hijos no sólo la experiencia de la guerra sino también las prácticas culturales y musicales de su pueblo. De esta manera, desde hace diez años han venido reuniendo especialmente a los jóvenes y niños para el ensayo y el concurso del carnaval.

Según uno de mis entrevistados, Florián Palacios, la mayoría de los danzantes ha nacido en Lima y unos cuantos han nacido en el mismo pueblo después de la matanza. Todos ellos partici-

pan no sólo como bailarines sino también como dirigentes en la organización del ensayo y en el concurso de la comparsa. Para mi entrevistado, la sensibilidad que une a estos jóvenes es el dolor de sus padres por la pérdida de sus seres queridos en la matanza:

Quizá el treinta por ciento son netos de Accomarca y el setenta por ciento son hijos nacidos acá en Lima pero [de] padres accomarquinos. Entonces los jóvenes que participan son los que hacen este papel, porque ellos también sienten como los padres, llevan ese orgullo de ser accomarquinos y hacer protesta como hijo accomarquino [d]el dolor de sus padres [...] Ellos llevan ese duelo de corazón al ver a sus padres que han perdido sus padres. Hay muchos hijos nacidos acá en Lima, son parte de esta coreografía, también son parte como junta directa y parte también a la vez como responsables de organizar el carnaval (Florián Palacios, 59 años, Lima, 15/03/2014).

Para este mismo entrevistado, los accomarquinos participan en la representación de la matanza porque “están indignados al no encontrar justicia después de tantos años”. Florián es el menor de seis hermanos. Su madre falleció muy joven por una enfermedad, mientras su padre, Albino Palacios Quispe, fue asesinado junto con su madrastra en la masacre del 14 de agosto de 1985. Cuando lo entrevisté, días antes del concurso, él me habló de una “coreografía de la matanza”, como una forma de juego y protesta en el carnaval.

La coreografía de la matanza significa para nosotros una triste realidad que ha pasado en nuestro pueblo [de Accomarca], donde nosotros hemos perdido pues a nuestros padres, nuestros hermanos, sobrinos, niños de un año, meses de haber nacido, o ancianos, que tenía setenta, ochenta años. Ellos no tenían nada que ver en esta masacre. [...] Nosotros estamos indignados de que no encontramos justicia durante tantos años. Por eso nosotros hacemos como protesta, que estamos luchando más de veintinueve años. Y lo hacemos con nuestra música, canto y coreografía en la comparsa

de carnaval. El carnaval es juego y protesta para nosotros (Florián Palacios, 59 años, Lima, 15/03/2014).

Florián argumenta que a través de los movimientos corporales y emocionales de la coreografía de la matanza se puede avivar una opinión crítica acerca de los crímenes de violación a los derechos humanos cometidos ya sea por el Estado o por el PCP-SL.

Escenificación de la masacre

Para los accomarquinos, las escenificaciones incluyen tanto el acto de dramatizar-teatralizar un evento, como el de representar las prácticas sociales y las festividades de la tradición cultural andina: en el concurso del carnaval escenifican no sólo el acontecimiento trágico de la masacre, sino también representan una forma de vida que aún existe en el pueblo, recreando el arado de la tierra, la siembra o la cosecha, y las formas de trabajo colectivo. Aunque a esta representación de las costumbres y tradiciones del pueblo se le conoce como “estampa”, en el caso que aquí se analiza el eje temático central de la escenificación es la matanza.

La tarde del 16 de marzo de 2014, desde el estrado ubicado en un sector de la tribuna, los músicos y las cantantes ejecutaron la música del carnaval para la actuación de la comparsa de Accomarca en el XVI Concurso “Quena de Oro 2014”.¹¹ Asimismo, después de un arduo ensayo, los danzarines de la coreografía y los niños adultos que acompañaban en la estampa, ingresaron a la Plaza de Acho. La primeros siete minutos de actuación de un

¹¹ En este concurso participan los ocho distritos de la provincia de Vilcashuamán. El ganador del año anterior fue la comparsa de la Asociación Hijos de Accomarca, por consiguiente su presentación en este año quedó establecida para el cierre del concurso. El festival comienza con un pasacalle donde las comparsas realizan un desfile desde la Plaza San Martín a través de las avenidas Nicolás de Piérola y Abancay, principales vías del Centro Histórico de Lima, con dirección a la Plaza de Acho. Luego, a las dos o tres de la tarde, comienzan las presentaciones de cada comparsa que culminan entre las seis y las siete de la noche. Después del concurso, los concursantes y el público asistente celebran la fiesta del carnaval con la actuación de artistas y bandas ayacuchanas.



Escenificación de la masacre en la Plaza de Acho, Lima. Foto de Luz Enríquez, 16/03/2014.

total de veinte minutos consisten en una representación imaginaria del pueblo y su gente, con sus fiestas y costumbres: por un lado, los jóvenes danzan formando figuras geométricas; por otro, los adultos y niños, recrean el trabajo agrícola como la siembra y el aporque del maíz, algunos aparecen sembrando, otros recogiendo el fruto de la tuna, otros cuidando a los niños, etc. Sin embargo, el desarrollo normal de esta rutina se ve interrumpido por el sonido de terror producido por disparos de bala que se propagan desde el estrado. Una patrulla de militares ingresa al escenario del carnaval y reúne a la gente, disparando a quienes se escapan. Lo que sigue es un drama del acontecimiento vivido.¹²

¹² Véase el video en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>

Comienza con un diálogo en quechua entre dos mujeres, interpretado por las vocalistas:

Mujer 1: Mamá Margarita, anoche he soñado muy feo. Ahora están viniendo los militares por la pampa de Pitecc. ¡Vamos a escondernos! ¡Nos pueden matar!

Mujer 2: ¿Por qué nos van a matar a nosotros sin causa alguna? Si quieres escóndete tú tontamente, pero yo me voy a quedar en mi casa.

Prosigue la orden del entonces subteniente Telmo Hurtado a la tropa.

Telmo Hurtado: ¡Atención tropas! Soldados: juntar a todas las personas que encuentren para una reunión. Todas las personas deben ser conducidas a la casa de tejas, que está ubicado en el lugar denominado Llocclapampa. Ese el orden. ¿Entendido?

Tropa: Sí, teniente Telmo Hurtado.

Los militares golpean a los pobladores y los conducen a la supuesta choza de tejas. Mientras tanto, Telmo Hurtado, junto con un subalterno, se topa con una pareja de ancianos y les pide que lo acompañen a la reunión. El anciano responde en su idioma, pero para el militar que no entiende quechua su respuesta le parece un insulto:

Telmo Hurtado: ¡Oye Rogaciano acompáñame a la reunión en Llocclapampa!

Anciano: Espéreme, por favor. Voy a llegar a mi casa a dejar mi burrito y la carga. Luego iré a la asamblea.

Telmo Hurtado: ¿Qué me has dicho? Me has insultado. Muere viejo terruco, pum....

Anciana: ¿Por qué has matado a mi marido desgraciado soldado?

Telmo Hurtado: Tú también muere vieja terruca, pum...

La palabra “terrucos”¹³ es un sustituto de terrorista. Aunque inicialmente era utilizado para referirse a los simpatizantes o partidarios del PCP-SL durante el periodo de la violencia política, luego se amplió a otros sectores de la población como un estigma, incluyendo a los defensores de los derechos humanos, especialmente durante la dictadura del presidente Alberto Fujimori, en la década de 1990. Después del asesinato de los ancianos, en la siguiente escena, Telmo Hurtado se dirige a Llocclapampa donde ordena a la tropa matar y quemar el cuerpo de las víctimas: “Soldados: apunten sus armas, disparen, pum...pum...pum... Quemem la casa, para que no quede ningún rastro ni huella”. Después de la matanza, el militar ordena la retirada: “¡Atención tropa! ¡Retirada! ¡Marchen!”

Después de este acto lo que sigue es el duelo de los sobrevivientes durante el entierro de los muertos. Este instante es acompañado con la canción *San Gregorio*, antigua canción funeraria que aún hoy cantan los catequistas campesinos que se dedican a orar por el alma de los fallecidos, especialmente en la misa de los difuntos. Finalmente, el delegado de la comparsa con voz de quejido pide justicia en memoria de las víctimas de Accomarca:

De esta manera han muerto nuestros padres y madres, nuestros paisanos, inocentes. Por eso hasta el momento los accomarquinos estamos pidiendo justicia. Todos pues exijamos justicia en memoria de todos los muertos y desaparecidos de Accomarca. Para todos ellos. ¡Justicia para Accomarca! ¡Accomarca vive! ¡Accomarca no se rinde! (Abel Gómez, 30 años, jefe de la comparsa de Accomarca, 16/03/2014).

Después del concurso busqué a Florián Palacios, quien representó al subteniente Telmo Hurtado. Estaba vestido con el uniforme verde, botas y pasamontañas negros, y lentes polarizados. El rostro pincelado de color negro y verde. ¿Cómo era posible

¹³ Para una amplia y profunda explicación histórica del término véase Carlos Aguirre, “Terrucos de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana” (2011).

personificar al jefe de la patrulla militar que mandó a matar no sólo a su padre sino también a la gente de su pueblo? Con suma cautela me dijo:

En la comparsa hago el papel de militar todos los años, porque yo sé muy bien cómo ha ocurrido. Además, soy dirigente de la institución de la Asociación de las Víctimas de Accomarca. Yo estoy al frente del juicio que tenemos contra los militares responsables de la matanza, yo sé bastante cómo va el avance, qué es lo que se está haciendo. Yo, más que nada como afectado llevo ese nombre de Telmo Hurtado, que es responsable de la matanza. Entonces llevo ese papel para hacer ver a la opinión pública cómo entraron los militares a mi pueblo, cómo han hecho la matanza, cómo se abusaron de nuestros familiares. En primer lugar los castigaron, también a las damas que eran jóvenes abusaron sexualmente, después los quemaron vivos.

Nosotros también, de igual manera, representamos en la escenificación. Para realmente hacer esto es algo... [llora] En mi memoria hay un odio que llevo dentro de mi corazón. Recordar ese momento es algo demasiado chocante para mí. Eso es lo que yo siempre llevo. Hago el papel del militar para hacer ver a la opinión pública cómo fue masacrado nuestro pueblo. Yo me pongo algo fastidiado, no es que me siento liberado. Liberado sería cuando la justicia caiga a los responsables de acuerdo a su falta por sus crímenes, cuando la justicia castigue a todos los culpables. Ahí sería para mí algo liberado, ni con eso porque nuestros padres ya no existen (Florián Palacios, 59 años, Lima, 15/03/2014).

Si bien es cierto que Florián siente indignación, impotencia y odio hacia quien mandó matar a su padre y a la gente de su pueblo, al mismo tiempo siente una tremenda satisfacción consigo mismo, en tanto que hace algo para protestar y reclamar con mucha franqueza por lo que ha acontecido en su pueblo. En general, el público asistente (mayormente migrantes ayacuchanos) aplaudió y elogió a los accomarquinos después del impacto que generó la escenificación de la masacre.

La comparsa de Accomarca fue la ganadora del concurso del carnaval provincial "Quena de Oro 2014", con lo que ganó el derecho

de representar a la provincia de Vilcashuamán en el gran concurso del carnaval “Vencedores de Ayacucho 2014”. Con la reiteración de la escenificación de la masacre, también ganarían después ese concurso.

La generación de la postmemoria

De acuerdo con Elizabeth Jelin (2002), la memoria es la manera en que recordamos, construimos y le damos sentido a las experiencias de nuestro pasado. La memoria no sólo es individual sino social, en la medida en que transmitimos nuestros recuerdos en un relato comunicable y le damos sentido a ese pasado en relación al presente. Frente a un acontecimiento como la masacre, la memoria recae en los sobrevivientes quienes transmiten sus experiencias a sus hijos y a las generaciones subsiguientes. Compartir social y culturalmente una experiencia traumática les permite establecer una conexión con la generación que no vivió los hechos. Esto es lo que podríamos llamar la comunicación de la memoria, que facilita la imaginación y la creatividad de la “generación de la postmemoria”, un concepto trabajado por Marianne Hirsch (2012).

Para esta autora, la experiencia de “los descendientes de los sobrevivientes, así como de los perpetradores y de los testigos que presenciaron los sucesos traumáticos masivos conectan tan profundamente a los recuerdos de una generación anterior del pasado que [...] en determinadas circunstancias extremas, la memoria se puede transferir a los que no estaban realmente allí para vivir un evento”. Aquellos que reciben esta memoria son la “generación postmemoria”. Al mismo tiempo, los miembros de esta generación “reconocen que su memoria recibida es distinta de la memoria de los testigos y participantes contemporáneos” (Hirsch, 2012: 3). Por consiguiente, la postmemoria se diferencia de la memoria por la distancia generacional, que establece una conexión mediata con el pasado y que se comunica a través de “síntomas corporales”, “objetos de la memoria”, texto escrito y



Florián Palacios y sus hijas bailarinas de la comparsa, en la tribuna de la Plaza de Acho, Lima. Foto de Edgar Sulca, 16/03/2014.

narrativas orales. Esta conexión se concreta por el impulso creativo e imaginativo que ese pasado crea en la generación que no ha vivido el evento.

Varios años de trabajo con los jóvenes en la escenificación de la matanza han dado lugar a una sensibilidad y a una conciencia generacional que los motiva a conocer más sobre lo que ha ocurrido, no sólo en la masacre de Accomarca, sino también durante las dos décadas de violencia política en el Perú (1980-2000). Desde luego, esto no ha sido sencillo, ha sido el resultado de muchos años de trabajo tanto en el ámbito familiar como comunal, con la esperanza de que las siguientes generaciones continúen su reclamo hasta lograr que se haga justicia, pues los sobrevivientes en pocos años más dejarán de existir. Por eso consideran que es deber transmitir y sensibilizar a sus hijos mediante estas prácticas culturales. Como bien dice el instructor de la coreografía:

Como ellos nunca han vivido esta matanza, no la han sufrido, ha sido difícil llegar a ellos, pero no imposible, hoy empiezan a indagar preguntándose “¿Por qué?” Es necesario, pues, que nuestra juventud, con nuestra niñez, tomen conciencia de uno de los hechos trágicos que ha suscitado allá [en Accomarca]. Tengo la esperanza de que tarde o temprano habrá justicia para Accomarca, porque han muerto gente inocente” (Juan Avendaño, 50 años, profesor de Educación Primaria, Lima, 16/03/2014).

Por otro lado, se han generado espacios que permiten la interacción transgeneracional: primero, el espacio familiar, donde fluye la comunicación más íntima entre padres e hijos; luego, el espacio institucional, me refiero a la Asociación Hijos de Accomarca, especialmente en su local institucional, donde se discute y se promueve la organización de diferentes actividades sociales y culturales para los accomarquinos y, finalmente, el espacio del carnaval como espacio público, donde hay “juego y protesta”, como lo han manifestado los propios accomarquinos. En estos espacios, los jóvenes han crecido, se han conocido e incluso han encontrado pareja. Uno de estos jóvenes es Abel Gómez, elogiado por su excelente liderazgo como jefe de la comparsa de Accomarca en los últimos 5 años. Aunque él nació en Accomarca, tan pronto como terminó su educación secundaria migró a Lima para trabajar de herrero, actividad a la que se dedica actualmente. Cuando Abel organizó a los jóvenes para participar en el concurso del carnaval “Quena de Oro 2011”, dice que muchos de ellos ni se conocían.

Muchos jóvenes que ni siquiera conocen Accomarca, pero son hijos de accomarquinos comenzaron a acoplarse e incluso, hubo una sorpresa que muchos jóvenes hasta se llegaron a conocer allí, en los ensayos y en los concursos. O sea, eran hijos de familias, pero que no tenían esa oportunidad de presentarse o conocerse. Como vivimos en diferentes zonas, no se familiarizaban, pero cuando nos organizamos cambió todo. “Oye, tú ¿cómo te apellidas?” – “Yo, Quispe”. “¿Tú también Quispe? Mi papá también es Quispe”. Allí como que... “ah..., éramos primos”. Así nos familiarizamos. Ahora la juventud prácticamente somos más unidos. Eso también hace que nos incentive, porque hay material humano, ya

no sólo jóvenes, hasta niños van acoplándose (Abel Gómez, 30 años, Lima, 19/03/2014).

En los espacios señalados, la interacción entre los accomarquinos se da no sólo a través de la palabra hablada (en quechua y español), sino también a través de la danza y la música. Expresiones que sirven como disparadores de la memoria y de la identidad, que recrean, actualizan y transmiten la memoria colectiva a las generaciones siguientes.

Conclusión

Perú es una sociedad en posconflicto, donde la trasmisión de la memoria se da a través de producciones culturales que van más allá del testimonio oral o la construcción de memoriales. En la experiencia colectiva de los accomarquinos, la rememoración del pasado reciente fluye a través del canto, la música y la danza, en donde intervienen, como materia prima de la memoria, tanto el sonido como la palabra y el cuerpo. Si bien el texto-canción (por ejemplo, en *Matanza en Accomarca*) condensa la narrativa del acontecimiento vivido y recordado, lo que le da consistencia y densidad a esa narrativa es su dimensión dancística y dramática en la escenificación. Mientras que la canción evoca la memoria como narrativa testimonial, la danza predispone al cuerpo a un mayor contacto con la realidad y con los demás – en un espacio de solidaridad y confianza intergeneracional – con el objetivo de dignificar la vida de los muertos y los vivos, para rememorar y también para exigir justicia.

Bibliografía citada

ADEHR (Asociación para el Desarrollo Humano Runamasinchipaq), 2008. *Por la memoria de Accomarca. Aportes para la Verdad, la Justicia, y la Reconciliación Comunitaria*. Lima: ADEHR.

- AGUIRRE, Carlos, 2011. "Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana", *Histórica* xxxv (1): 103-139.
- ARONÉS, Mariano, 2003. "El proceso de desmilitarización en Ayacucho". En *Centralismo y descentralización en Ayacucho*, ed. Ludwig Huber, Lima: IEP.
- ARONI, Renzo, 2014. "Carnaval Ayacuchano en Lima", en *Noticias SER.pe* 5/3/2014. En línea: <http://www.noticiasser.pe/05/03/2014/ayacucho/carnaval-ayacuchano-en-lima>
- , 2013. *Sentimiento de pumpin: Música, migración y memoria en Lima, Perú*. Tesis de Maestría en Antropología. México: UNAM.
- HIRSCH, Marianne, 2012. *The generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- IF-CVR: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. *Informe final*, tomo VII, Caso Accomarca, 155-170. En línea: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.15.%20ACCOMARCA.pdf>
- JELIN, Elizabeth, 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- RITTER, Jonathan, 2013. "Carnival of Memory: Songs of Protest and Remembrance in the Andes", *Smithsonian Wolkways Magazine*. En línea: http://www.folkways.si.edu/magazine/2013_spring_summer/from_the_field.aspx
- ROMERO, César, 2012. "Telmo Hurtado acusa a exjefes militares de participar en matanzas de campesinos", diario *La República*, 20/12/2012. En línea: <http://www.larepublica.pe/20-12-2012/telmo-hurtado-acusa-ex-jefes-militares-de-participar-en-matanzas-de-campesinos>
- TROUILLOT, Michel, 1995. *Silence the Past. Power and the Producción of History*. Boston: Beacon Press.
- VÁSQUEZ, Chalena y Abilio VERGARA, 1988. *¡Chayraq!: El carnaval ayacuchano*, Ayacucho: CEDAP/ Tarea.

Las canciones en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez

RAQUEL IGLESIAS PLAZA
Facultad de Letras, UMSNH

El medio de expresión más generalizado y mejor compartido por un pueblo es su cancionero, ya que este registra tanto sus vivencias cotidianas como sus grandes proezas heroicas.

Catherine Héau
Identidad y cancionero popular

Introducción

Miguel Méndez (1930-2013), originario de Bisbee, Arizona, nacido de padres mexicanos, regresa con su familia al ejido de El Claro, Sonora, cuando es muy pequeño. A la edad de catorce años retorna por su cuenta a los Estados Unidos para trabajar en el campo y en la construcción. Con sólo seis años de educación formal y con muchas lecturas hechas desde la temprana niñez, Méndez continúa su instrucción de manera autodidacta. Posteriormente en la década de los setenta fue profesor universitario y recibió reconocimientos académicos como el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Arizona.

La literatura chicana es el ámbito en donde se puede ubicar a Miguel Méndez. Su obra reviste gran importancia pues se trata de uno de los autores favoritos del movimiento chicano que toma fuerza en la década de los sesenta. Este movimiento es iniciado

por campesinos — tal es el caso de César Chávez — y también por estudiantes que afirman su orgullo cultural y pugnan por reivindicaciones de los derechos civiles y humanos en Estados Unidos.

La obra de Méndez es también calificada como literatura de la frontera, dentro de la cual él mismo se reconoce: “Me toca a mí conceptuarme como uno de tantos entre los escritores de la frontera, cuyo dominio sobre temas concernientes a las dos naciones nos toca por derecho y ubicación” (Méndez, 2000: 182).

La novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), de Miguel Méndez es rica en muchos aspectos, pero tiene uno que es el que especialmente nos interesa. En esta obra, quizá la más importante de su producción,¹ es destacable señalar que el ser literario y chicano que mueve a Méndez se inclina en forma definitiva y deliberadamente hacia una herencia, un legado cultural, que proviene de las letras latinas y no de las sajonas. Creemos que la siguiente cita de Méndez, con un sentido del humor que es característico en su lenguaje, aclara y justifica por qué escribe en español:

La lengua española es tan nuestra como lo es de España, de Latinoamérica y del lugar que sea, aunque el destino por causa de esas cosas que pasan nos haya ubicado en *Gringolandia*. [...] De entre mis colegas soy el más insistente en escribir en lengua española (Méndez, 2000: 183).

El sentimiento de pertenencia del idioma español que tuvo Méndez no se debilitó por vivir en los Estados Unidos, al contrario: aumentó; y toda su escritura se centró en no perderlo, en recuperarlo, en precisamente utilizarlo para que se preserve y no

¹ Anteriormente a esta novela Méndez publicó *Tata Casehua* (1968), *Peregrinos de Aztlán* (1974), *Poemas de los criaderos humanos: Épica de los desamparados y sahuaros* (1975), *Cuentos para niños malos* (1980), *El sueño de Santa María de las piedras* (1986), *De la vida y del folklore de la frontera* (1986), *Cuentos y ensayos para reír y aprender* (1988), *Que no mueran los sueños* (1991), *Los muertos también cuentan* (1992), *Entre letras y ladrillos. Autobiografía novelada* (1996) y *Río Santa Cruz* (1997).

desaparezca en la escritura del mundo de las letras chicanas. Es más, por parte del escritor pareciera existir una necesidad intrínseca de una búsqueda de relación genética y de parentesco con textos en español, como es el caso en donde relaciona su novela con obras pertenecientes al realismo mágico o a la novela rural, y con autores como Cervantes, Rulfo, García Márquez o Vargas Llosa, con quienes se percibe una cercana identificación y con cuyas obras existe una franca conexión literaria.

Su literatura, un pilar dentro de la literatura chicana, es muy valiosa y por tanto debe ser objeto de estudio como parte de las literaturas hispánicas. Así, este trabajo es una pequeña contribución al propósito de estudiar y difundir una literatura que, a pesar de su lejanía en cuanto a distancias geográficas, está muy cercana a México en la medida en que existe una estrecha relación entre las dos fronteras y una conexión cultural directa y actual.

En este artículo se analizarán textos tanto orales como escritos. La clasificación de José Enrique Martínez Fernández (2001) resulta idónea para la intertextualidad exoliteraria que se integra a la novela de Miguel Méndez. En ella se activa esa memoria colectiva en donde se revelan voces y fórmulas que constituyen las frases hechas, los refranes y las canciones populares. Estas fórmulas tradicionales y colectivas pueden ser tratadas como parte del fenómeno de la práctica y teoría de la intertextualidad. Martínez Fernández clasifica las canciones, los refranes, las frases hechas, las consignas políticas y los eslóganes como parte de la intertextualidad exoliteraria oral que, por ser textos que provienen de la lengua hablada, no se conoce a ciencia cierta su contexto previo. Por tanto, abordaremos el estudio de las canciones que se encuentran integradas a lo largo de la novela como intertextos y el discurso mayor será la novela *El circo...* como texto de recepción.

Por lo que respecta al argumento de la novela lo resumiremos brevemente, ya que es muy sencillo. La historia transcurre entre la década de los treinta y los cincuenta del siglo XX y refiere las desventuras de los personajes de un circo ambulante muy pobre que está de gira por los diferentes pueblos del noroeste de México, donde se ubica el desierto de Sonora. Sin posibilidades de tener

éxito, de continuar de gira por esas localidades, deciden cruzar el desierto para internarse en los Estados Unidos, cosa que nunca logran, ya que se pierden y mueren en esos inmensos eriales.

Ahora veamos que las canciones están insertadas en muchos de los relatos contados por sus dos narradores (que también se desempeñan como personajes): el viejo don Homo — preocupado siempre por el rescate de la oralidad — y su aprendiz de escritor, el Chavo. A continuación mostramos un listado de los personajes que se mencionarán y que conforman la historia principal del Circo Sonora. Mencionamos sus nombres, oficios y características personales con la intención de que el lector ubique con facilidad los roles interpretativos que ocupan en la novela:

Narradores:

Don Homo: Narrador principal, es el viejo escritor que apoya al Chavo para que aprenda el oficio de escribir.

El Chavo: Narrador secundario, joven con inquietudes de ser escritor; es motivado al oficio y aconsejado por el viejo don Homo.

La Troupe del circo:

Don Servando Calía: Empresario, amo y señor del circo.

La Capullo: Sensual trapecista, supuesta nieta de don Servando Calía. Con catorce años, es amante del Poeta Loco.

El Zenzontle Feo: Es el nombre artístico con que lo bautiza don Servando Calía. Es jalisciense, trovador y cantador. Anteriormente su nombre postizo era Valente de Cocula (ciudad conocida como la cuna mundial del mariachi).

Lulo Molina: Es el nombre de pila del Hombre Víbora.

Serpentín el Temerario: domador del León Tecomo.

Reinaldón: Espectador borracho y pendenciero que ataca violentamente en una función al Hombre Víbora, casi al punto de darle muerte.

El Poeta Loco: Artista, recita versos ajenos y propios. Es el narrador de todas sus alucinaciones experimentadas en el desierto a causa de la insolación. Se encuentra y dialoga con

personajes literarios y con sus autores — como el personaje Borgias, émulo paródico de Jorge Luis Borges.

El Rasqueras: Tartamudo, beisbolero, se lo come la comezón: todo el tiempo está rascándose nariz, oído, sobacos, ano y sus partes pudendas. Por causa de los garrotazos que le propina con su *bat* de béisbol al León Tecomo lo deja sin dientes y se le hace una dentadura postiza desproporcionada.

Por último, el criterio que se ha seguido para analizar las siguientes canciones toma en cuenta conceptos semióticos utilizados en la metodología de Juan Carlos González Vidal (2008) para evidenciar la indiscutible importancia que tienen estas canciones como intertextos en la elaboración de sentido que la obra quiere significar, porque permiten una lectura concreta del texto que no podría ser la misma en su ausencia.

Para concluir esta introducción podemos afirmar que la intertextualidad, instrumento definitorio en la escritura que caracteriza al discurso de esta novela, está encaminada a cumplir una función. La inserción de todas las canciones que están presentes a lo largo del recorrido discursivo no es fortuita ni caprichosa sino que precisamente otorga sentido a la obra. Para las voces narrativas — representadas en don Homo y el Chavo — y podemos afirmar que también para el escritor Miguel Méndez, existe una conciencia total de la importancia y riqueza cultural que guardan las letras que acompañan a estas melodías.

Entre valsos y merengues, mejor una norteña: intertextos musicales

Algunas de las canciones enlistadas como intertextos en la novela pertenecen a una tradición oral que se remonta a las coplas clásicas de los juglares de la Edad Media y que, además, han servido como motivo de juegos en corro de muchas generaciones de niños en España, en Latinoamérica y también en las áreas habitadas por niños chicanos en Estados Unidos; tal es el caso

de “Doña Blanca”. Como un caso particularmente excepcional analizaremos la letra de una canción (híbrido de corrido con tango) que es ficcional, es decir, su autor es el personaje Borgias. Otras son canciones populares; algunas de ellas tienen letra de autor conocido —no todas, como es el caso de “La barca de Guaymas” — y fueron compuestas con el fin de complementar una melodía musical, es decir, su inscripción en el campo de la literatura escrita está subordinada al cancionero popular y al acervo musical popular. Por ejemplo, en su *Cancionero popular mexicano*, Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez explican que fue muy difícil recopilar mil canciones de la música popular porque:

en muchos casos las letras no aparecen completas o contienen versiones diferentes a las popularizadas. Además, en repetidas ocasiones no se incluye el nombre del autor; [...] buena parte de las letras no las encontramos por ningún lado, y no nos quedó más remedio que recurrir a la memoria, a veces colectiva, o bien, hacer la transcripción directa a las grabaciones a nuestro alcance (1990: 5).

Otras canciones son de diverso tipo; algunas de compositor extranjero —es el caso de “Princesita” —, que puede pasar por mexicana. Antes de comenzar con el enlistado de canciones, queremos subrayar el interés particular que, desde niño, surgió en Méndez por escuchar música. No obstante las penurias pasadas en esos años por su familia, sus padres se encargaron de darle el regalo del deleite de escuchar música. De hecho, hemos encontrado en dos entrevistas semblanzas muy parecidas, pero muy significativas al ser recordadas por este autor. Transcribimos estos recuerdos porque nos parece que son el origen probable de la referencia a tantas canciones en su novela: “Entre las modestas pertenencias que mis padres habían llevado a El Claro [Sonora], había varias cajas con libros, y un fonógrafo RCA Victor y muchos discos: música popular, semiclásica y clásica los menos” (Bruce-Novoa, 1999: 96).

“Donde me la pintes brinco”² (Méndez, 2002: 63)³

De José Vaca Flores. Originario de Jocotepec, Jalisco, su familia y él emigraron a Mexicali en donde le tocó trabajar dentro de los campos algodonereros — como en su momento también lo hizo Méndez en los campos agrícolas de Estados Unidos antes de cumplir los veinte años (Bruce-Novoa, 1999: 97). En la radiodifusora local XED, un mariachi comenzó a cantar sus temas. Posteriormente, en la ciudad de México, dirigió a artistas de música ranchera, como Los Alegres de Terán y Las Jilguerillas, quienes se hicieron famosos juntos porque interpretaban rancheras contestadas — una forma musical dialogada entre dos cantantes, bandas o grupos de cantores que se van interpelando por turnos a lo largo de la melodía —, como la canción a la que nos referimos.⁴ Esta canción está compuesta por seis estrofas de versos octosílabos con rima asonante.

Existe otra versión, cantada por Antonio Badú y Luis Aguilar, en la película *Genio y figura* (1953) del director Fernando Méndez. Esta recreación de la letra original también se apega a las características de la personalidad del personaje Reinaldón de la novela: “Yo soy matón y pendenciero / pero me gusta ser entrón / y me recuadra conseguir lo que yo quiero / aunque me juegue con cualquiera el corazón”.⁵

Reinaldón, un bravucón que hablaba en forma alternada — con voz ronca de macho y con voz de niña —, obligaba a los músicos que lo acompañaban cuando andaba de parranda a tocar por días

² “Donde me la pintes brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=h-Hp9t5cy-0>.

³ En adelante, el número entre paréntesis al final de la cita remite a la página correspondiente de esta edición.

⁴ Véase la página de internet de la Sociedad de autores y compositores de México. Disponible en: http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia_sola.asp?Socio=01529.

⁵ “Donde me la pintan brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IDUwEPut-c>.

enteros: “ordenaba dos canciones repetidas hasta el vómito; sus piezas musicales preferidas eran ‘Llegó borracho el borracho’ [que analizaremos en el próximo apartado] y ‘Donde me la pinten brinco’” (63). Se describe al personaje así: “El tal tenía fama de matón, a lo seguro se sabía que ya se había echado a dos [...] se parrandeaba por semanas, tenía borrachera tan loca que siempre terminaba enredado en mitotes sanguinarios” (63). Evidentemente se lo caracteriza como pendenciero, inestable, y por infringir la ley y el orden. Veamos ahora cómo se autodefine el actor masculino de la canción que pertenece a la clase de las norteñas y rancheras contestadas: “Como me juegues te juego, / donde me la pintes brinco: / yo en cualquier mecate tiendo / y a ningún mono me le hinco”.⁶ En estos versos lo que más resalta es la marca semántica de la transgresión del personaje en cualquier ámbito. Y el sintagma “donde me la pintes brinco” hace clara mención de su imposibilidad para respetar límites. Aquí se plantea la dicotomía: transgredir o respetar. Transgredir los límites, como ya se verá, implica consecuencias que están marcadas por el núcleo sémico *perder*; no existe la posibilidad de la oposición ganar/perder. Se demostrará con las citas del siguiente apartado cómo los dos actores de la novela – Lulo Molina y Reinaldón – y los dos de la canción – cantinero y borracho – resultan, los cuatro, víctimas de daño físico; los dos últimos, incluso, hasta el extremo de morir.

La función de la canción como intertexto en este momento de la narración – previo a la historia que se desencadenará – es, entonces, la de configurar un aspecto del protagonista Reinaldón y resaltar su caracterización como personaje. Se configura, entonces, su rol temático o actuarial, que siempre remite a un modelo de comportamiento, en este caso el de borracho y pendenciero.

⁶ “Donde me la pintes brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=h-Hp9t5cy-0>.

“Llegó borracho el borracho”⁷ (63)

Compuesta por el cantautor de música ranchera José Alfredo Jiménez, en esta canción existe un verso tomado de otra famosa composición de su autoría: “la vida no vale nada”, que está citada del segundo verso de “Camino de Guanajuato” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 358).

La segunda canción favorita de Reinaldón es esta, que de algún modo vaticina lo que va a pasarle a él y a Lulo Molina — quien actúa como el Hombre Víbora —, porque como intertexto tiene la capacidad de delimitar la significación del contenido semántico de la anécdota. Cuando el borracho Reinaldón llega a la carpa y se cree la historia de la actuación del Hombre Víbora, quien cuenta con lujo de detalles sobre cómo le pegaba a su padre, no resiste la rabia y se le abalanza; terminan los dos tirados, Reinaldón se cae cuando le da un machetazo a Lulo, y este se salva de morir:

Para qué decir que de un brinco salió Lulo Molina de su disfraz de víbora entre el azoro del público. Salvó la muchedumbre dejando una lista hedionda, tras él sonaban las trancadas del Reinaldón. Éste le largó un guadañazo que alcanzó a rasguñarle el cuero desde la nuca hasta el comienzo de la cruz. Primero cayó Reinaldón extenuado; aun así, el terror que infundía su vozarrón empujaba a Lulo (66).

Ahora transcribimos los versos de la canción ranchera, en donde se relata el altercado entre el borracho y el cantinero:

Gritó de pronto el borracho: / “La vida no vale nada”, / y le dijo el cantinero: / “Mi vida está asegurada; / si vienes echando habladías, / yo te contesto con balas”. // Los dos sacaron pistola, / se cruzaron los balazos, / la gente corrió hecha bola, / seguían sonando plomazos; / de pronto los dos cayeron / haciendo cruz

⁷ “Llegó borracho el borracho”, obtenida el 24 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=uigl0-C1J1o>

con sus brazos. / Mariachis y cancioneras / también salieron corriendo, / y así acabaron dos vidas / por un mal entendimiento.⁸

Observamos que existe un claro paralelismo entre el recorrido narrativo del texto y el de la composición musical (por ejemplo, el borracho Reinaldón llega al circo y el borracho de la canción llega a la cantina); veamos qué elementos se conjugan para que exista tal paralelismo. Como indica González Vidal, “las canciones se relacionan con diferentes niveles textuales, que van desde configuraciones semánticas hasta códigos narrativos, pasando – desde luego – por relaciones de carácter actancial y actorial” (2008: 191). El paralelismo, sobre todo, se establece con los roles actanciales entre el cantinero y Reinaldón, y con los roles del borracho y de Lulo Molina. En el par primero es el cantinero quien reacciona frente al borracho y en el par segundo es el borracho Reinaldón el que reacciona frente a Lulo Molina. El cantinero se toma de manera personal lo que dice el borracho y, Reinaldón no se da cuenta de que lo que explica Lulo es parte de una actuación. En consecuencia, malinterpretan el discurso o actuación de los segundos y se desata la tragedia. En este sentido, por medio del paralelismo, el intertexto cumple con la función de ser redundante y resaltar los roles actoriales o temáticos de los actores (violentos, pendencieros, transgresores).

Entre que es tango o es corrido: alusión; reutilización de modos expresivos y de tópicos

Alusión

No queremos dejar pasar el análisis de unos versos que, acompañados de guitarra, entona el ciego Borgias, personaje paródico de Jorge Luis Borges. Como ya hemos señalado, Miguel Méndez

⁸ José Alfredo Jiménez, “Llegó borracho el borracho”. Véase la letra en *música.com*: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1547974>.

tiene una estimulación musical muy temprana. Particularmente, en el género de la música popular, hereda el gusto de su padre por los tangos: “Entre otros cachivaches, mis padres cargaban varias cajas repletas de libros y un fonógrafo; música semiclásica, mexicana; muchos tangos, además, debilidad de mi papá” (Escovar, 2012: § 3). No es difícil suponer que este antecedente de vida del autor haya influido en su obra literaria. Comprobaremos, líneas más adelante, que en el poema que analizaremos se encuentran versos pertenecientes específicamente a un tango.

Para tal fin, abordaremos el término de alusión con su definición y sus alcances. Como primera característica, la alusión remite a la evocación de algún texto que ya se conoce y que entonces se puede recordar. Tomaremos una definición estricta del término de acuerdo con Bice Mortara Garavelli:

La alusión es una figura retórica de carácter lógico encuadrada tipológicamente entre las figuras de pensamiento por sustitución; “en su variedad de aspectos, la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un ‘dar a entender’ apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género” (Mortara Garavelli, 1991; citado en Martínez Fernández, 2001: 88).

Con esta definición tendremos los elementos necesarios para señalar algunas citas y alusiones encontradas. A manera de antecedente, ubicaremos el contexto en el cual se cantan estos versos. Como es costumbre cuando aparece el Poeta Loco, se encuentra en el desierto a un literato más, es en esta ocasión un tal Borgia (juego de dos apellidos, Borgia⁹ y Borges). En la alucinación, Borgia, el “vejete tropezón” —aludiendo a la ceguera del escritor

⁹ Borgia es la forma italianizada del apellido español Borja, con origen en el pueblo aragonés de Borja. Posteriormente, esta noble familia se estableció en Gandía (Valencia) y fue muy influyente durante el Renacimiento. Independientemente de la leyenda negra que lo acompaña, contribuyó al mecenazgo de artistas de la talla de Miguel Ángel, Tiziano, el Bosco y Leonardo Da Vinci; cfr. *Diccionario Enciclopédico Abreviado Espasa-Calpe* (9 v.).

Jorge Luis Borges — se admira de la historia de la metamorfosis que sufre el cirquero Hombre Víbora, que es rival artístico de la Mujer Rana.¹⁰ La relación del hecho es contada y actuada por él mismo al público en la carpa, durante su representación (61-66); comienza cuando al ordenarle su padre que vaya por el mandado para que le hagan su “lonchi”, aquel le desobedece y además lo deshonra con el ominoso acto de pegarle. El relato, cuyo tratamiento y desarrollo rayan en la comicidad y en la ironía, termina con la maldición que le profiere su progenitor para que se arrastre como serpiente durante toda la vida.¹¹ Es por tal razón que este “fuereño” — por ser argentino — que “rascaba guitarra” decide componerle unos versos:¹²

¹⁰ La Mujer Rana, ante el éxito obtenido por el Hombre Víbora, tiene que cambiar el argumento del motivo de su maldición, que era a causa de “no ayudarlo a su mamá a barrer y lavar platos, ni rezar el rosario” (53), por el de “desde muy chamaquita se había vuelto más puta que una liebre [...] A media plaza en domingo y a la luz del sol me agachaba calzones abajo, de ser solicitada” (54). De todos modos, la capacidad histriónica del Hombre Víbora eclipsa a la suya y hasta a la del Zenzontle Feo.

¹¹ Cabe mencionar que el tema de los hijos maldecidos y castigados por los padres aparece en diferentes épocas y se puede rastrear en la literatura hispanoamericana. Recordaremos dos ejemplos, “El viento distante” (1963), cuento de José Emilio Pacheco: “— Pasen, señores: Conozcan a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores y no asistir a misa los domingos” (Pacheco, 2000: 27). El siguiente ejemplo es “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), cuento de Gabriel García Márquez: en el relato se anuncia la llegada de “el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres [...] siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña” (García Márquez, 1986: 11).

¹² Este tópico o motivo de los hijos desobedientes es recurrente en los corridos. Véase el “Corrido del parricida” y el “Corrido del hijo desobediente” (Vélez, 1994: 123, 128); también el “Corrido de Teresa Durán” (1930) y el “Corrido de Rosita Álvarez” (1935) (Zaid, 1976: 216, 219). Reproducimos la primera estrofa del “Corrido del parricida”, para que se observe la similitud que existe con la historia del Hombre Víbora: “Señores, tengan presente / lo que les voy a cantar, / de un hijo desobediente / que a su padre fue a matar, / porque el pobrecito anciano / lo mandaba a trabajar” (Vélez, 1994: 123-124).

Le compuso lo suyo al aviborado malalma y lo echaba al aire a grito pelado con un cierto acento medio exótico y medio. Su voz daba idea de dolor de muelas o algo así; en ciertos compases como que soltaba sollozos. Según expertos que llegaron a oírlo, su corrido estaba injerto de tango (66).

Veremos cómo efectivamente el poema cumple con las características del corrido (cuyos antecedentes provienen del romance español del siglo XV) en su estructura: versos de ocho sílabas y asonantados, y un formato que contiene una presentación, un desarrollo y una despedida:¹³

- Le pegó con una mano
no llorés viejo lla más
Llo tu padre te condeno
por maula malora y cruel
- 5 encarnarás en culebra
 cascabelín cascarero
 llo lla no vello mis pampas
 tan buenos aires aquellos
 hay mañanitas de ayer
- 10 mañana por la mañana
 soledad del solitario
 me matará la nostalgia
 sin una estrella a la mano
 reptil sos vos che papuza
- 15 de nacimiento cristiano
 y de entraña un animal
 el sueño que ahora sueño
 y el sueño que vos soñás
 son sueños del sueñerío

¹³ Véase "Los remotos orígenes" (Vélez, 1994: 8-11), en donde se exponen los orígenes y características del corrido.

20 de un soñante celestial
 estos acordes mi amigo
 bien valen pa recordar
 del caso que llo te canto
 no debés vos de olvidar. (68)

Los primeros seis versos presentan al personaje y el motivo del corrido. Del verso 7 al 13, el desarrollo se dispersa y gira en torno a los sentimientos del guitarrero que está cantando. Del 14 al 16, se retorna al protagonista aviborado y se denuesta moralmente contra él (otras de las características del corrido es precisamente que de su lectura se desprenda una moraleja). Del 17 al 20, los dos personajes – Borgias y el reptilino – y el lector podrían compartir el alcance de significación que esos versos tienen. Finalmente, del 21 al 24, la despedida – que es parte necesaria de la forma literaria del corrido – está destinada a un público al cual ya se le ha contado el suceso. El propósito original de entonar un corrido es 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.

Lunfardo¹⁴

Pero como se indica en la cita de arriba, pareciera que en este corrido se ha injertado otra forma musical: el tango. Sus letras son tan conmovedoras que, como bien percibe el Poeta Loco, hay

¹⁴ El lunfardo y el tango nacieron al mismo tiempo, en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX. La inmigración que llegó a Argentina desde Europa se estableció en los arrabales y en los conventillos de Buenos Aires, en donde sus vecinos eran las clases bajas lugareñas. Con algunas palabras originarias de los inmigrantes y otras provenientes del ámbito gauchesco se formó el lunfardo. Ciertas palabras también se adquirieron de la jerga de los delincuentes, pero otras formaban parte del uso del habla cotidiana. Cfr. “Qué es el lunfardo”, en *Diccionario del lunfardo argentino*. El lunfardo es una “forma coloquial y popular porteña de comunicación, en constante aumento y desarrollo en todas las clases sociales, a punto de que quienes no lo usan en su habla, al menos lo comprenden en gran parte. Así dejó de ser exclusiva jerga delincencial e irradió al Gran Buenos Aires, a las principales ciudades del interior del país, y al Uruguay” (*Diccionario lunfardo*).

una voz que casi se quiebra en llanto y que existe con un aparente dolor cuando el Borgia está cantando. Sabemos que en realidad Borgia es el émulo parodiado de Jorge Luis Borges. El escritor argentino argumentó una crítica en el prólogo de su libro *Para las seis cuerdas* (1965) contra el tango y el lunfardo,¹⁵ y prefirió la milonga porque precisamente no transmite la melancolía del primero: “He querido eludir la sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del *lunfardo*, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas” (Borges, 1965: 953). Este libro tiene once milongas de su autoría; como ejemplo citaremos la primera estrofa de la “Milonga de don Nicanor Paredes”:

Venga un rasgueo y ahora,
con el permiso de ustedes,
le estoy cantando, señores,
a don Nicanor Paredes.
(1965: 961)

Estos versos demuestran que tanto la milonga — antecedente campesino y hoy subgénero del tango — como el corrido tienen una entrada formularia de introducción: “Venga un rasgueo” o “Con el permiso de ustedes”.

A continuación explicaremos cómo Borgia hace todo lo contrario de lo que opina Borges. En principio está insertada en el poema una cita implícita que es “Che papuza, oí”, y que hace referencia al tango del mismo nombre, de 1927, con letra de Enrique Cadícamo. La oración contiene una palabra del lunfardo: *papuza*, que en realidad es *papusa*, y quiere decir *muy bonita*. Es

¹⁵ Es interesante mencionar la cita de José Edmundo Clemente, acerca de la explicación de lo que sucede con el lunfardo cuando es transcodificado a otro código del lenguaje como es el del tango o el del periodismo: “El pintoresquismo que le otorga su condición de lengua misteriosa, hace que trasponga de cuando en cuando a la zona callejera. Entonces la curiosidad lingüística la anota presurosa, olvidando que, por el mismo hecho, esas palabras ya no circularán con igual valor entre los delincuentes; perdieron su misión de clave. Pocos de los términos divulgados por el tango y la crónica sensacionalista continúan en manos de sus primitivos dueños” (Borges y Clemente, 1978: 93).

posible que se haya cambiado la /s/ por /z/ en alusión a la muchacha de quien se habla en el tango, quien, por ser “de parla afranchutada”, habla como indica el primer verso: “Muñeca, muñequita que hablás con zeta”.¹⁶ Por otro lado, *che* es una interjección que sirve para llamar la atención a alguien (DRAE, 2001). Esta cita, que aparece en el verso 14, está completamente descontextualizada; como aclara Gabriela Reyes: “El trasvase textual origina siempre tergiversación, perversión” (1984: 46, 57). Es que aquí ni siquiera podría hablarse de una transformación o cambio de sentido de la cita. Pareciera, más bien, que fue puesta aleatoriamente o por gusto. Esto se menciona porque existe una incongruencia en la sintaxis; no hay correlación de concordancia con el sujeto a quien se le llama la atención: “reptil sos vos *che papuza*”. El reptil es el Hombre Víbora — género masculino — y *papuza* se refiere a alguien del género femenino. Otra palabra del lunfardo es *maula*: “por *maula malora* y cruel”,¹⁷ que quiere decir cobarde, taimado, y que hace mancuerna con un mexicanismo: *malora* (o *malhora* — de *mala hora* — : quien hace maldades) (Gómez de Silva, 2001).

Yeísmo y rehilamiento; reutilización de modos expresivos

Martínez Fernández especifica que existen diferentes tipos de alusiones, uno de ellos es la “reutilización [...] de modos expresivos en otro registro del lenguaje” (2001: 88). Veremos cómo ciertos modos expresivos del habla argentina están desperdigados en las letras de una canción que supuestamente es un corrido, por medio de un recurso interesante, utilizado para remarcar el acento argentino de Borgeas. Este consiste en la utilización de aliteraciones: figuras fónicas que, mediante el uso de letras de sonidos iguales o parecidos en palabras contiguas, presentan un efecto acústico que provoca impresiones psíquicas o emotivas (Chávez y Oseguera,

¹⁶ “Che papusa, oí”, obtenida el 18 de mayo de 2013 en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=ctO-IsvBr8k>. Véase letra del tango en: *Todo Tango. La Biblioteca. Letras*.

¹⁷ El término *maula* también está documentado en el ámbito rural mexicano (Santamaría, s.v.) [N. de la R.].

1992: 318). Las aliteraciones se encuentran en los versos 2 y 3: “no llorés viejo lla más /llo, tu padre, te condeno”, y en el 7: “llo lla no vello mis pampas”. La /ll/ es el sonido que se utiliza en los versos, para remarcar el fenómeno del yeísmo rioplatense, que consiste en pronunciar la *elle* como *ye*; por ejemplo, en el verso dos, diciendo “*yorés*”, por “*llorés*”. También con la aliteración se hace notar otro fenómeno denominado rehilamiento, que consiste en la vibración sonora que se produce en algunas consonantes, en este caso la *ye*; por ejemplo, se da a entender que hay vibración en la pronunciación de las palabras “*yo*”, “*ya*” en el verso siete.¹⁸

Voseo

Por último, la canción del Borgias también utiliza el pronombre personal *vos*, de la segunda persona del singular, en lugar del *tú*, que es lo corriente en México. Esta diferencia gramatical o de construcción, que conlleva una diferenciación en la pronunciación y en la entonación —el acento—, hace que la letra se sienta como un híbrido entre un corrido y un tango. El voseo tiene una característica: “suele hacerse concordar con formas verbales arcaizantes equivalentes a la segunda persona del singular (y esto aún con verbos pronominales)” (Cabral del Hoyo, 1977: 647), de manera que en la canción aparecen expresiones como estas:

- 2 no *llorés*, viejo...
- 14 reptil *sos vos*...
- 18 y el sueño que *vos soñás*
- 24 no *debés vos* de olvidar.

Reutilización de tópicos

Como ya se ha explicado al inicio de este apartado, la alusión remite a textos ya leídos, a canciones ya escuchadas. Trataremos de indicar algunas alusiones y comenzaremos por aquellas en las

¹⁸ Véanse las definiciones de *yeísmo* y *rehilamiento* en DRAE (s.v.).

que los marcadores no están implícitos o son casi inexistentes, pero que, no obstante, pervive en ellas un eco de otras voces y otros cantos. En los versos 7-13, el cantautor Borge se sumerge en sentimientos de soledad y nostalgia por sus pampas y la cita implícita a su ciudad natal de Buenos Aires es clara. Luego, este bloque de versos se llena de *mañanas* y *mañanitas*, palabras que pueden evocar las fórmulas de las innumerables mañanas de amores, de asesinatos y de festejos de los corridos,¹⁹ o también el “Mañana por la mañana”,²⁰ del vals-tango que fuera un éxito de Hugo del Carril en la película *La cumparsita* (1947).²¹ Esta demostración intimista y sentimental da fin en los versos 12-13: “me matará la nostalgia / sin una estrella a la mano”. La reutilización de tópicos es otro tipo de alusión (Martínez Fernández, 2001: 88), y aquí *una estrella a la mano* nos parece que es una alusión directa a un verso de “Momotombo”, poema de Rubén Darío:

¡Momotombo se alzaba lírico y soberano,
yo tenía quince años: *una estrella en la mano!*
Y era en mi Nicaragua natal.
(Darío, 2006: 16-18)

Pero existe una diferencia: la significación que le da Borge al tópico difiere de la que tiene la figura sintáctica de Rubén Darío. Borge siente nostalgia por sus pampas, por sus *buenos aires*, y por esto morirá de tristeza *sin una estrella a la mano*. Lo contrario sucede con el sujeto poético del poema: es feliz porque está en su tierra, ve alzarse el volcán Momotombo, por eso tiene *una estrella en la mano*.

¹⁹ Los corridos que tienen esta fórmula en su argumento son muchos; por ejemplo, las “Mañanitas de don Francisco I. Madero”. Véase además, “Las mañanitas de Benjamín Argumedo”, “Mañanitas para las madres” y “El quelite” (Vélez, 1994: 39, 71, 123, 142; Zaid, 1976: 215).

²⁰ “Mañana por la mañana”, obtenida el 19 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IHpkLckEGU8>.

²¹ “La cumparsita” (1947), obtenida el 20 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=pj475iWj9XA>.

La siguiente y última alusión encontrada en los versos 17-20 es la que evoca el último terceto del segundo de los dos sonetos que componen el poema "Ajedrez" de Jorge Luis Borges:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?
(Borges, 1960: 813)

Recordemos lo que declama Borgias, pero no sin antes resaltar que los endecasílabos de los sonetos de Borges difieren de los octosílabos sueltos del poema de Borgias:

el sueño que ahora sueño
y el sueño que vos soñás
son sueños del sueñerío
de un soñante celestial.

La concepción filosófica borgiana en la cual las piezas de ajedrez son movidas por un jugador que a su vez es movido por un dios, el cual seguramente también es movido detrás por otro dios, se transfiere y se actualiza en la alusión que aparece cuando Borgias la explica al hombre aviborado, así como de forma implícita también al lector. El guitarrero es consciente de que sus sueños y los de los demás son, en realidad, el sueño de otro. En este sentido se tocan las fibras del tema del libre albedrío y del destino en el ser humano. Además, creemos que existe un deseo que tiende a expresar, aunque de manera velada, la conciencia que el personaje literario tiene de sí; es decir, Borgias se sabe ente del sueño de un escritor. Al fin y al cabo Borgias es un personaje que remite a Borges, y Borges es un escritor que se llegó a ver a sí mismo en su producción literaria como un personaje más.²²

²² Recuérdense los cuentos "Borges y yo", en el libro *El hacedor* (1960), "El otro", en *El libro de arena* (1998) y "25 de agosto, 1983", uno de los cuatro últimos relatos del escritor, en el libro *La memoria de Shakespeare* (2002).

“Doña Blanca”²³ (85)

Don Homo pone a prueba al Chavo, y le encarga un ejercicio: recabar información sobre los juegos infantiles que se acostumbraba practicar en su pueblo. Para la entrevista, encuentra a una vieja muy arrugada, doña Acordeón, que ni lerda ni perezosa le suelta:

una retahíla de nombres de juegos de su niñez: *matarile, doña Blanca, la pájara pinta* y chorreras más. Según la anciana: “Mi abuelo español, de ojos muy azules muy blanco él no prieta como yo, decía que todo eso venía de España”; luego se exaltó la doña Acordeón y empezó a bailotear con canturreos y explicaciones que si así o asado. La dejó cacaraqueando “Hilillos de oro y plata” (85).

Nada más acertado que lo que le decía el abuelo español: de acuerdo con las investigaciones de Margit Frenk (“Margit Frenk descubre...”, 1997), muchas de las coplas que han sido estimadas como inconfundiblemente mexicanas y representantes de sus canciones populares — tal es el caso de “Cielito lindo”, “La llorona” y “La malagueña” — aparecen como antiguos cantares medievales o barrocos españoles, en especial de Andalucía. En España se cantaba, por ejemplo: “De tu alma a la mía / pasa un barquillo / aventúrate y pasa, / moreno mío”, y en México se canta “De tu cama a la mía, cielito lindo, / no hay más que un paso; / ahora que estamos solos, / cielito lindo, / dame un abrazo” (“Margit Frenk descubre...”, 1997: 97). En juegos infantiles y canciones, como “Doña Blanca”, observamos el mismo fenómeno de transformación y recreación de sus versos — debido a un proceso de transmisión oral — que esta poesía tradicional presenta al paso del tiempo. La versión española reza así: “Aquí está doña Sancha, cubierta de oro y de plata”; y, en México, por sustitución del nombre queda como: “Doña Blanca está cubierta / de pilares de oro y plata” (“Margit Frenk descubre...”, 1997: 98). Cabe aclarar

²³ Esta canción está catalogada en el *Ómnibus de poesía mexicana* en el apartado de “Juegos en corro”. “Doña Blanca”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=bML36mcCXpQ>. Véase para la letra, Zaid (1976: 133).

que este juego se ha perdido en la tradición española pero, curiosamente, es muy popular en México. De acuerdo con Menéndez Pidal — cuando explica cómo se conforma la poesía tradicional —: “lo tradicional consiste en la reelaboración de la poesía por medio de variantes” (1973: 344-345).

Por tanto, asumimos que los títulos de las canciones “Matarile”, “Doña Blanca” y “La pájara pinta” vienen a insertarse a la estructura del texto para acentuar esa relación entre la literatura escrita y la literatura oral que siempre han tenido. La rememoración de canciones centenarias que, además, en el caso de “Cua cua, cantaba la rana” — que se verá más adelante —, ha sido actualizada por reelaboración, tiene el propósito de conectar a la novela con sus orígenes. Para Miguel Méndez, la literatura oral española y su lírica tradicional son un vaso comunicante invaluable que no quiere descartar, al contrario: lo absorbe en su texto narrativo y lo revitaliza. Esa vena poética proviene de la fuente hispánica que es origen de la literatura chicana de la cual forma parte el autor. Para Méndez, la literatura española es insustituible: “En cuanto a la grandeza literaria y demás cosa cultural de la España eterna, quién podrá negarla. Jamás nadie la eclipsará” (Perles Rochel, 1998: 272).²⁴

“Princesita”²⁵ (93, 134)

Música del español José Padilla Sánchez (1889-1960), también compositor de piezas tan célebres como son “La violetera” y “El relicario”; la letra es de Manuel Fernández Palomero.

²⁴ Los orígenes de las canciones populares españolas pueden “retrotraerse hasta la última etapa del paleolítico (30,000-15,000 a.C.) y ser contemporáneas de las pinturas rupestres [...] precedidas por la aparición de la danza [...] El más antiguo poema en castellano hasta ahora conocido tiene menos de un milenio, y la más temprana pieza en prosa data menos de ocho siglos” (Deyermond, 1974: 21, 26).

²⁵ “Princesita”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=RzFdY8JPyoI>. Véase la letra en “Alfredo Kraus, el tenor”

En dos ocasiones el Zenzontle Feo intenta cantarla, pero en los dos casos las circunstancias son muy desafortunadas. La primera vez se la dedica a la Capullo, después de su caída del trapecio. La segunda oportunidad aparece cuando se la iba a dedicar a Lorena, la reina de la jobjoba, de quien se enamora a primera vista: “Había planeado empezar con la canción *Princesita*, no obstante, viró su intento...” (93), porque, herido en lo más profundo, se da cuenta de que su amada, sobre sus “ojos bonitos” entreabre los dedos de su mano para verlo tras ellos y reírse sarcásticamente de él. Este es el caso del sujeto en la búsqueda de su objeto amoroso, Lore, a quien intentará seducir por medio de sus dotes artísticas en el canto. La letra de la melodía enfoca hacia el rol del Zenzontle como sujeto de deseo, e incrementa y anima el alcance de su objeto: “Mírame, quíereme, bésame, bésame. /.../ Mi princesa, yo te quiero, / quíereme, porque me muero, ¡ay!”. El núcleo sémico de la seducción tratará de operarse por medio de la interpretación de la canción “Princesita”, pero el sujeto ni siquiera logra llevar a cabo su propósito. Por tanto, este núcleo sémico queda nulo por el efecto de la marca semántica de rechazo; no se logra la conjunción, y el sujeto queda disyunto del objeto de deseo. Debemos suponer, por la letra de la canción, que esos “ojos bonitos” son de color claro como los de la princesita, “la de los ojos azules”.

“La golondrina”²⁶ (93)

Del mexicano Narciso Serradell (1843-1910); melodía compuesta en 1862, año en que fue capturado por los franceses durante la Guerra de Intervención; fue apresado y deportado a Francia. Se convirtió en la canción de los detenidos en aquel país. La letra, del español Niceto de Zamacois, es un poema construido por cuartetos de rima consonante y versos endecasílabos, catalogado en el *Cancionero popular mexicano* como “Canción mexicana”.

²⁶ “La golondrina”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=NiAT1L6gCO4>.

La melodía es cantada por el Zenzontle Feo cuando, después de intentar conquistar a Lore, se da cuenta de que es imposible: “viró su intento para recaer en *La golondrina*” (93). Como indica González Vidal, “la inserción de canciones populares en textos literarios se produce siempre a nivel nocional” (2002: 28). La noción de rechazo, que es desencadenada por la actitud del objeto del amor del cantante, es evidente; por eso decide no cantar “Princesita” y proseguir con una canción que marca la noción de desencanto y de derrota —“La golondrina”—, de la cual transcribimos los versos en donde existe una correspondencia entre el relato y la canción: “¿A dónde irá, feliz y fatigada, / la golondrina que de aquí se va? / ¡Oh, si en el viento se hallará extraviada, / buscando abrigo y no lo encontrará! / .../ también yo estoy en la región perdido, / ¡oh, cielo santo, y sin poder volar!” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 66). El sujeto poético y la comparación con una golondrina perdida expresan el desasosiego y desesperación, que también son compartidos en el extravío sentimental del Zenzontle Feo. De este modo, la canción tiene la capacidad de comunicar e interpretar el contenido semántico de este episodio. Por último, el intertexto se integra también al relato para intensificar su material signifiante y para mostrar las marcas nocionales de rechazo, desencanto y derrota que convergen en el abatido y frustrado personaje.

“La barca de Guaymas”²⁷ (25, 94)

Aunque el *Cancionero popular mexicano* la cataloga como “Canción mexicana”, de dominio público, otras fuentes le atribuyen su autoría a José López Portillo y Weber. Pedro Infante la canta en la película *También de dolor se canta*, de 1950, dirigida por René Cardona.²⁸

²⁷ “La barca de Guaymas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=8MDb_wkF4NU.

²⁸ *También de dolor se canta* (1950), obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=zTvwL2a-Shc>.

Es la canción predilecta de doña Calandria, madre de don Servando Calía. Como ya hemos comentado, el Zenzontle Feo intenta interpretar “Princesita” y no lo logra, se sigue con “La golondrina” y “terminó su parte con ‘La barca de Guaymas’; no podía más, lo doblegaba un alma de plomo. El hombre del corazón malherido precisó del auxilio del Rasqueras y Calía. Corrieron éstos a tiempo cuando desmayaba el feo” (94). El tenor se desmaya y posteriormente bebe una botella entera de tequila, pero no se recupera nunca más de la terrible desilusión amorosa: “yacía el hombre raro en el suelo, inerte, con una respiración apenas audible” (94). La letra de esta última canción fundamenta el sentido y la emotividad del embate amoroso, y forma parte clave del final del recorrido narrativo; enfatiza, además, la situación dramática por la que pasa el protagonista: “Mi amor angustiado por tantos pesares / en vano te llama, / pues te hallas muy lejos, y sola, / muy sola se encuentra mi alma, /.../ si tú estás cantando, yo vengo trayendo / la muerte en el alma” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 120).

Por tanto, su inclusión como intertexto obedece a que describe un estado de ánimo que sobrepasa el fracaso para aproximarse al núcleo semántico de la muerte. Como se lee en el último verso, la canción convocada complementa el intento de suicidio que se desencadena en el texto englobante. Sinteticemos, finalmente, los núcleos sémicos que comportan las tres canciones: “Princesita”, conjunto sémico seducción/rechazo; “La golondrina”, grupo sémico desencanto/derrota y “La barca de Guaymas”, distribución sémica sobre los núcleos del fracaso y de la muerte.

“Las chiapanecas”²⁹ y el “Jarabe tapatío”³⁰ (113)

La canción “Las chiapanecas”, de Manuel Castro Padilla, está clasificada en el *Cancionero popular mexicano* (Kuri-Aldana y Mendoza,

²⁹ “Las chiapanecas”, obtenida el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=0UaOb_o_et8.

³⁰ “Jarabe tapatío”, obtenido el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=Zbn-P11Gbto>.

1990) en el apartado “Canción de otras regiones”, por pertenecer a regiones o entidades federativas, como Chiapas, donde hay canciones de este estilo que son muy conocidas. Por su lado, el “Jarabe tapatío”, atribuido a Jesús González Rubio, es un baile tradicional mexicano —ejecutado por un charro mexicano y una china poblana— originario del estado de Jalisco. En 1919, la rusa Anna Pavlova (1881-1931) fue la primera bailarina clásica en bailar el “Jarabe tapatío” vestida como china poblana (Maynard, 1993: 7).

El jarabe tapatío es un género lírico coreográfico que constituye el arquetipo de la música en Jalisco. Perteneció a la familia de los jarabes mexicanos. Se caracteriza por ser alegre, galante y por el zapateado de los bailarines. Cuando se prepara un espectáculo se coloca una plataforma de madera sobre un área excavada o se entierran ollas debajo, con objeto de producir gran resonancia. Se consiguen mariachis e individuos que canten con falsete. El baile sigue mientras los pies aguanten con los bailadores improvisando pasos y los trovadores improvisando versos. (Del árabe *Xarabe*) Los historiadores dicen que desciende del jarabe gitano. Su aparición parece venir de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Se difundió por México y el Bajío hasta llegar a California y Centro América (Estébanez Rodríguez [s.f.]: § 1-3).

La inserción de estos dos temas musicales como intertextos se produce cuando en el relato se nos da a conocer el nombre del oso del circo, que resulta ser Lapancho. También se nos hace saber que el animal se niega a bailar, y por tal motivo el señor Calía toma una decisión para ponerle remedio a su indisciplina y da las órdenes necesarias. Como si se tratara de un experimento del doctor Iván Pavlov con sus perros, don Calía apostará por un método experimental de estímulo-respuesta que sirva de aprendizaje a Lapancho y que evite que se niegue a bailar. A continuación transcribimos el ingenioso y musical método:

Párenlo sobre el comalón de acero en frío, pónganle lumbre abajo, cántenle “Las chapanecas” [sic] ta tata tata tató ¡tatá!, bien torteadas; ya caliente el comal, péguenle fuerte con el palo si le da por

bajarse al pinche oso; que no se quememe las patas demasiado; ya después que oiga la cancioncita se va a acordar de la lumbre y entonces va a bailar mejor [...] Ahora que si se suelta bailando el Jarabe Tapatío, denle descanso (113).

Como podemos apreciar, el estímulo musical aunado a la tortura del comal caliente bajo las patas del desventurado animal provocará la respuesta deseada de que Lapancho mueva sus patas.³¹ Ahora veamos qué función cumplen las dos canciones en este trayecto narrativo, puesto que sabemos que ninguna relación intertextual es fortuita y casual. Es evidente que, en primer lugar, sí operan como fondo musical de una escena de carácter cinético, a tal punto que se reproduce la onomatopeya del zapateado “ta tata tata...”. Lo que no sucede en este caso es que las canciones tengan alguna correspondencia semántica con el rol del protagonista, puesto que es un animal. Sin embargo, ¿qué sucedería si en la narración no se las citara?, si sólo se dijese: “pongan música para que el oso baile”. Definitivamente, el proceso de producción de semiosis o sentido cambiaría: no sería el mismo. La selección de estas canciones — una con letra, la otra instrumental — es tan atinada que el episodio se hace por demás risible e hilarante, claro, para todos menos para el oso. El código melódico se activa porque las melodías son recordadas auditivamente por el lector al ser, ambas, muy famosas dentro del repertorio de la música popular mexicana. Fueron hechas para ser bailadas, zapateadas con pasos de baile muy rápidos y hasta para acompañarlas con aplausos; con todo esto, nada más apropiado para que un condicionado oso de circo las baile. La función que cumplen es la de

³¹ Recordemos en la novela *Los de debajo*, de Mariano Azuela, una tortura no menos chusca; la que propina el personaje el Güero Margarito a un desventurado sastre que se encuentra por las calles de Lagos cuando lo obliga a bailar “El son de los enanos”: “¿Usted sabe bailar los enanos?... ¿Que no sabe?... ¡Resabe!... ¡Yo lo conocí a usted en un circo! ¡Le juro que sí sabe y muy rebién!... ¡Ahora lo verá!... El güero saca su pistola y comienza a disparar hacia los pies del sastre, que, muy gordo y muy pequeño, a cada tiro da un saltito. — ¿Ya ve cómo sí sabe bailar los enanos?” (Azuela, 1973: 117).

intensificar el contenido humorístico del episodio, su participación es la de apoyar la propuesta de comicidad que da pie a la ilusión de imaginar a un oso que mueve sus patas como si verdaderamente bailara y zapateara el “Jarabe tapatío”.

Es momento de señalar que el contenido humorístico es una constante que se manifiesta en toda la novela. No se trata sólo del humor que encontramos en las diferentes parodias que se presentan, o de la continua ironía que también se maneja. Se trata de un humor sin pretensiones: el que es creado y dicho por la gente común en situaciones cotidianas. Claro está que también se encuentran las llamadas malas palabras o groserías, además de la picardía de un humor que cambia su color blanco por el de los chistes verdes, con connotaciones de tipo sexual que pueden llevar al humor machista, manejado por un lenguaje tan especial como es el albur.

“El baile del perrito”³² (150)

Merengue compuesto en 1992 por los dominicanos Winston Paulino y Wilfrido Vargas. Es la canción más cercana a la época en que se publica la novela *El circo...* que, recordemos, es en 2002.

El siguiente relato se desarrolla en el baile organizado en el pueblo de Loquistlán. La Orquesta de Locos Melodiosos ejecuta un merengue que, debido a la fecha en que se compuso, infringe la temporalidad en que es insertado en el texto de recepción. Don Homo escribe la novela en 1999 (17), pero los hechos que ahí se cuentan, sean reales o no, transcurren entre la década de los treinta y de los cincuenta. A pesar de que en la enunciación del texto la canción está colocada en el episodio de la alucinación de Loquistlán (un mundo al revés lleno de locos en donde suceden las cosas más disparatadas pero que, de cualquier forma, tiene su

³² “El baile del perrito”, obtenido el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=kqXiY94TwFY>.

propia temporalidad y espacialidad), esto no implica la falta de verosimilitud.³³ La inserción de la canción “El baile del perrito”, que llega desde el futuro — el tiempo del narrador — y se instala en el texto de recepción, comporta lo que Antonio Sobejano-Morán define, entre los recursos de la metaficción, como función iconoclasta: “Esta función tiene lugar cuando la instancia meta-fictiva acarrea consigo algún tipo de subversión o violación narrativas, y normalmente entraña el desafío a una lógica racional cartesiana” (2003: 27). Así pues, el narrador invade el plano de la realidad de Loquistlán con una canción que es de otra época y que pertenece a su mundo en otro plano narrativo, el cual corresponde a otra secuencia de las muchas con que cuenta la obra. De este modo, se puede decir que la orquesta de locos tocará un merengue que viene del futuro.

Como sucede con la orquesta, que toca instrumentos imaginarios, y con los danzantes, que bailan canciones que no se escuchan, los músicos se contonean en un baile desenfrenado, con movimientos de connotación sexual, pero cuyas acompañantes son imaginarias también:

¡El colmo!, un nuevo letrero insinuante: ¡El baile del perrito! Los músicos no sólo “tocan”, sino que se dan al desenfreno con el baile del perro detrás de compañeras imaginarias supuestamente agachadas, a las que les arriman el tronco, empujando y cediendo a la perruna (150-151).

Este intertexto cumple con una función reiterativa: la canción destaca y apoya la descripción del momento de locura que se vive en el baile y, con su ritmo bullanguero, exalta el tema del desenfreno sexual. “El baile del perrito” es el desencadenante de excesos aún mayores, cuando llegan, a continuación, los cantantes, el

³³ “Verosimilitud: Ilusión de verdad, de coherencia real que produce una obra, aunque sea fantástica; el realismo literario no descansa en la veracidad sino en la verosimilitud, ésta es resultado de la relación entre la obra y lo que el lector cree que es verdadero” (Fernández Contreras, 1992: 566).

Metrópolo y la Cytamunda: “La multitud como que recobraba el sentido cuerdo: a la locura desbocada la suplía ahora la animalidad colectiva, bramando excitadísima, salpicante” (152).

“Sobre las olas”³⁴ (164)

Este vals, de fama mundial, fue compuesto en 1888 por el humilde violinista Juventino Rosas (Guanajuato, 1868-Surgidro de Batabanó, Cuba, 1894). Catalogado en el *Cancionero popular mexicano* en el apartado de “Vals”, se explica que este género musical originado en Viena era bailado en México “en los salones de la sociedad en la culminación de la época porfiriana [...] actualmente se le observa sólo en los llamados ‘Bailes de quince años’” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 422).

La canción está citada en el episodio final de la historia del pueblo de Loquistlán. El circo aparece en el pueblo pero ha sido modificado, alterado; es una hipérbole de sí mismo, de circo pobre ambulante con unos pocos animales famélicos se ve ahora como “un espectáculo enorme, desmesurado [...]. Una docena de elefantes bailan en rueda puestos en sus traseras patotas, visten enaguas cortas y moños en la frente. Sobre el cuello, jinete pegado a la cabeza de una jirafa” (164). Con Servando Calía a la cabeza, ondeando una bandera, el circo es recibido por locos que se estremecen de risa: “El público, conformado por miles de locos, aúlla de contento” (164). En medio de esta algarabía, mientras el Poeta Loco y el Zenzontle Feo cantan “Cua cua cantaba la rana”, Serpentín el Temerario “danza el vals de Juventino Rosas *Sobre las olas* en pareja con el león Tecomo” (164). Las particularidades textuales en las que ha sido insertado el intertexto determinan su función. El hecho de que la canción sea un vals y que sea bailado con el giro propio de esta danza posibilita al lector imaginar el

³⁴ “Sobre las olas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=-Ims5p-LjV0>. Para la letra véase Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 431).

espacio circundante y lo que ahí está sucediendo. El intertexto amplía la imagen que se tiene del espacio de la narración, facilita su descripción. Es decir, su función es la de dinamizar la descripción espacial, realzar el momento grotesco, demencial y sobre todo onírico (recordemos que los danzantes son un león y su domador) que se describe. Por tanto, la modalidad de inserción está dada por la intervención de dos códigos de la canción: el lingüístico y el melódico. En el código lingüístico — aunque en este caso, el contenido de la letra no interviene — sí es importante su título. El sintagma funcional “sobre las olas” remite a una imagen de movimiento y de vaivén que se adhiere al código melódico y al movimiento propio del vals. Es indiscutible la importancia que tiene este intertexto en la elaboración de sentido que la obra quiere significar, porque permite una lectura concreta del texto, que no sería la misma en su ausencia.

“Cucú, cantaba la rana”³⁵ (164)

Cancioncilla que ha llegado hasta nuestros días como una versión de las canciones de la tradición folclórica española. Es una de las canciones que los niños cantan en corro o en juegos de comba. Existe, por tanto, una supervivencia en el folclor moderno de canciones documentadas en la tradición hispánica de los Siglos de Oro en España. Esto lo demuestra la investigación de Margit Frenk con el compendio de una canción del siglo XVII que es muy similar a la actual y que aparece en su “Recopilación de rimas de niños y para niños”:

Cucurucú cantaba la rana,
cucurucú debaxo del agua;

³⁵ “Cucú, cantaba la rana”, obtenida el 27 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=OhS6c48WdUw>. Véase la letra en una de sus versiones en: <http://www.mamalisa.com/?t=es&p=2109&c=71>.

cucurucú, más ¡ay!, que cantaba,
 cucurucú, debaxo del agua.
 (Frenk, 2003: 1508, núm. 2090)

Al final del relato de Loquistlán, donde se narra la alucinación que tiene Lulo Molina en el desierto, se despliega un aparatoso desfile del Circo Sonora, con todos los animales y lujos que el circo nunca había tenido. Lulo ve al Poeta Loco y al Zenzontle Feo cantar a dúo una canción popular:

Cua cua cantaba la rana,
 cua cua debajo del agua,
 a medio camino se pinchó el motor,
 venía la vieja bañada en sudor. (164)

Observamos cómo la cancioncilla se incorpora al texto con algunas alteraciones, incluyendo el estribillo. Estas transformaciones suceden y han sucedido, al paso del tiempo, con la lírica tradicional; de este modo, probablemente, en lugar de perderse en el transcurrir de los siglos, se actualiza con nuevos contenidos que le dan renovados sentidos y la actualizan. José Manuel Pedrosa explica que:

Hablar de intertextualidad en el marco de la poesía tradicional es hablar de canciones nuevas creadas sobre el molde formal — métrico y musical— de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas por los artistas y por el público, implicadas en la creación y en la recepción de las nuevas composiciones [...] que todos conocemos, porque se trata de una tradición que sigue muy viva, cancioncillas que utilizan la conocida y pegadiza melodía de otras canciones viejas, para, mediante cambios — por lo general ingeniosos o satíricos— introducirlos en su letra, perpetuarse y provocar al mismo tiempo la sorpresa y la complicidad del auditorio (2004: 451).

En primer lugar, la onomatopeya *cucú* ha sido sustituida por la de *cua cua* que, en realidad, da más idea de la imitación del graznido de una pata que del croar de una rana. Posteriormente se sustituyen también, a excepción de los dos primeros, todos los

versos subsiguientes. Conservan la rima consonante, que es propia de la canción original, pero su contenido es tan disparatado como la onomatopeya. Los motores de un supuesto carro no se pinchan, sino sus ruedas. No hay que olvidar que esto sucede en Loquistlán, que es un mundo al revés en donde las cosas y las situaciones quedan invertidas. En este caso, el intertexto traduce la situación de locura que impera en el desfile y sirve para realzar el ambiente y la situación que domina.

“Granada. Fantasía española”³⁶ (171)

Con letra y música de Agustín Lara, fue compuesta en 1932; el *Cancionero popular mexicano* la cataloga como “Canción romántica urbana”. Estructuralmente es una fantasía, forma musical libre que se distingue por permitir al compositor expresarse con carácter imaginativo, y también volcar sus impresiones anímicas, sin tener que restringirse tanto por una estructuración tradicional rígida de los temas. Como ejemplo de compositores que cultivaron la fantasía, están Bach, Mozart, Beethoven y Chopin (Carrillo Paz y Cataño, 1970: 93).

El narrador advierte que el Poeta Loco no sólo conoce el mundo en libros o fotos, sino que ha viajado a Europa y ha estado en Madrid y en Granada, “la perla andaluza española”:³⁷ “Mexicano insignificante, ciego a la composición musical se enamoró más de Granada que el poeta Lara cancionero” (171). Aquí, la ciudad y la canción homónima se funden para relacionar al autor de la canción, Agustín Lara (quien por cierto conoció la ciudad años después de haber realizado su composición) y a un poeta mexicano de ficción que comparte la misma fascinación por esa em-

³⁶ “Granada”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=u1vYL7arFls>. La letra en Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 320).

³⁷ Aportamos al refranero la difusión del siguiente refrán, perteneciente a los de alcance reducido —son los que permiten conocer información de la geografía, historia, información de los habitantes, del terreno y cualidades o defectos del lugar donde nacieron—: “Quien no ha visto Granada, no ha visto nada” (Sevilla Muñoz, 2008: 28).

blemática ciudad.³⁸ No es cualquier ciudad, es donde las culturas cristiana, árabe y hebrea convergen y se originan manifestaciones literarias — gracias a las tres —, tales como las jarchas.³⁹ Granada formó parte del al-Ándalus musulmán desde el siglo VIII hasta el XV, cuando los Reyes Católicos conquistan Granada en 1492. El Poeta Loco visitará esta ciudad en el siglo XX, pero se encontrará con reyes que gobernaron precisamente en los siglos XV y XVI: Isabel, Fernando, Felipe *el Hermoso* y Juana *la Loca*, quien al tener mucha admiración por la Alhambra de Granada invirtió fondos en composturas y en su mantenimiento.⁴⁰

La función de esta “Fantasía española” en esta situación particular del texto es la de situar espacialmente los eventos que sucederán en las calles de Granada. Su utilidad como intertexto se constriñe únicamente a ser un mero preámbulo que da entrada a los personajes y sucesos cuyo testigo será la ciudad misma, la cual, simultáneamente, estará embrujada, dirían los reyes, y será parte de una alucinación que nos relata el Poeta Loco.

“La pájara pinta”⁴¹ (172)

Ubicada en el *Ómnibus de poesía mexicana* (Zaid, 1976) en el apartado de “Juegos en corro”, es otra de las canciones que muestra

³⁸ También un poeta mexicano, Francisco de Icaza (Ciudad de México, 1863 - Madrid, 1925), que vivió muchos años en España, — “El mexicano de España y el español de México”, llamado así por José Emilio Pacheco — glorifica a esta ciudad a través de una copla muy conocida, hoy inscrita en los muros del Generalife. Se titula “Para el cieguecito”: “Dale limosna, mujer, / que no hay en la vida nada / como la pena de ser / ciego en Granada” (Ortiz Domínguez, 2012: § 3).

³⁹ “Las moaxajas están compuestas en árabe o hebreo clásicos, a excepción de los versos de rima común (AA) que finalizan el poema y que se conocen con el nombre de ‘jarchas’, escritos en lengua vulgar, ya sea árabe o romance” (Deyermond, 1974: 29).

⁴⁰ Para la investigación de datos históricos se utilizó el *Diccionario enciclopédico abreviado Espasa-Calpe*.

⁴¹ “La pájara pinta”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=E0BpRAeL2WE>. Para la letra véase Zaid (1976: 133).

antecedentes desde los Siglos de Oro españoles, y que perdura hasta nuestros días con pocas alteraciones. Margit Frenk, en el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (2003), recoge la siguiente cancioncilla del siglo XVII en la sección “Rimas para juegos”:

Bolava la palomita
por encima del verde limón,
con las alas aparta las ramas,
con el pico lleva la flor.

(Frenk, 2003: 1557, núm. 2153)

La historia comienza en Granada, en un viaje que el Poeta Loco hace a aquellas tierras y en donde también sufre alucinaciones. Se empina una bota — a la que el narrador llama “embudo” — de vino tinto soriano que le da valor al encontrarse, en una calle estrecha, cuyos lados están tapiados por altas paredes, nada menos que a dos parejas de reyes: Isabel y Fernando, en compañía de Felipe *el Hermoso* y Juana *la Loca*. Esta es una parodia disparatada donde funge como locutora Isabel, quien no deja hablar al rey Fernando. La reina relata sus desventuras, y así como (en otro episodio de la novela) García Lorca no puede llegar a Córdoba, ellos no pueden cruzar los portones invisibles de esa “ciudad embrujada” por culpa de los “perros infieles” (leamos moros). La desgracia vivida en Granada la cuenta con lujo de detalles, y en un despliegue de ingenio, la reina trata de explicar por medio de comparaciones qué clase de demonios los persiguen:

nos corretean unos perros enormes, a guisa de patas crían ruedas, de aquellos hocicos babientos y ojos redondos profieren roncros alaridos [...]. No fuera tanto el escarceo y espanto si no percibiéramos en vuelo enormes cruces bramantes, prestas a descender y tragarnos enteros. Mas Cristo no nos deje de su mano; enorme y larguísima serpiente nos rodea, aúlla y truena los dientes *auuuu auuu traca traca*, hambrienta (172).

Los reyes se ven asediados por los modernos medios de transporte, y obligados a refugiarse en una cripta. Señalan al Poeta la Catedral y le explican que ahí reposan las osamentas de ellos mismos. La reina habla de su hermanastro Enrique IV y despotrica en contra del rey de Portugal, pero sin darle nombre preciso: “recién fenecido mi hermanastro Enrique IV allégase acá a marcha veloz el ejército portugués, al mando su maldito rey de Lucifer aborto. Y así quiere ese rey pendejo hacerla de cruz y debajo de su maderaje crucificarme desnuda” (172). Los intertextos no sólo son literarios; como en este caso, las huellas o marcas que se reconocen pertenecen a la historia. En efecto, el lugar escogido por los Reyes Católicos para que fueran depositados sus restos fue la Capilla Real de Granada. El mentado aborto de Lucifer es Alfonso V de Portugal, cuñado de Enrique IV, quien luchó en una guerra de sucesión por el reino de Castilla. Finalmente hubo un tratado de paz que puso fin a la guerra; uno de sus acuerdos fue repartir territorios ubicados en el océano Atlántico.⁴² La referencia al *maderaje* del rey, que la quiere *hacer de cruz* (reemplazo de la frase hecha *hacer de tos*) podría aludir a la isla portuguesa de Madeira o Madera.

Durante este discurso de la reina “Felipe y Juana mientras tanto cantaban danzando *La pájara pinta* tomados de las manos a gira gira girando” (172). Juana se ganó el epíteto de *la Loca* por el desequilibrio que provocaron en ella las infidelidades de su esposo Felipe y sus correspondientes celos.⁴³ Juana *la Loca* baila y canta con su amado Felipe *el Hermoso* una canción de corro cuya última estrofa es la siguiente:

⁴² Para más detalles de esta etapa de la historia de España, véase *Diccionario enciclopédico abreviado Espasa-Calpe* (9 v.).

⁴³ También giraron desde la muerte de su hermoso marido en 1506, Felipe y Juana, por toda España, ya que: “Doña Juana vio acentuarse entonces los extremos de su locura y se negó a separarse de los restos de su esposo, que paseó por España en fúnebre cortejo. En 1509 la llevó su padre a Tordesillas y, por fin, fue depositado el féretro [...] en forma que la reina pudiese verlo desde una ventana de su palacio” (*Diccionario enciclopédico abreviado Espasa-Calpe*, 1957: 98).

Me arrodillo a los pies de mi amante,
fiel y constante,
 dame una mano,
 dame la otra,
 dame un besito
 que sea de tu boca.
 (Zaid, 1976: 133)

La canción comporta la noción de fidelidad y constancia. Es evidente que, al insertarse en el texto de recepción existe un efecto de sentido contrario, marcado por oposición y contradicción. En el momento de la inserción, el intertexto:

no permanece inalterado: se expone a las coerciones formales del texto englobante, que intentan transformarlo [...] se genera una tensión dialéctica que repercute en la producción de sentido. Las transformaciones inmediatas operan en el plano del contenido: cuando un texto, o un fragmento de texto, se inserta en otro, este último pertinentiza la materia significativa que le es necesaria para el proceso de codificación (González Vidal, 2008: 117).

La transformación del intertexto se vuelve, entonces, pertinente por vía de la ironía. Con este recurso, la cancioncilla que pregona sentimientos de fidelidad y constancia los convierte en sus antónimos: infidelidad e inconstancia. Conforme a la definición de *ironía* de Kerbrat-Orecchioni: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (1992: 211). La burla que recae sobre Juana y Felipe es sutil y a la vez cruel, porque se utiliza una canción inocente que juegan los niños, y que además ya era cantada en los tiempos de estos personajes históricos, para contrastar su dolorosa historia de adulterio y locura. La noción original de fidelidad que tiene la canción ha sido alterada, al pasar al texto de recepción, en cuanto a su función, porque de la alabanza que se hace a la lealtad y devoción se le releva por la noción de infidelidad y deslealtad. En consecuencia la cancioncilla “La pájara pinta” cumple, en el texto, una función irónica: “una contradicción entre lo que dice

[...] y lo que quiere hacer entender (lo que se supone que quiere hacer entender)” (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 211).⁴⁴

“El mono de alambre”⁴⁵ (183)

En esta canción norteña se utilizan, en su ejecución, instrumentos típicos de los grupos musicales fronterizos, como son: guitarra, acordeón, *tarola* y tololoche; su letra conlleva un marcado sentido burlesco, pues el tema de la canción — propiamente dicho — se reduce al impropio, vulgarmente conocido en México, de la “mentada de madre”. Su estribillo, que aparece en todas las versiones, dice así:

Vamos a bailar, vamos a bailar
 “El mono de alambre”,
 y el que no lo baile, y el que no lo baile,
 que chingue a su madre.

Este estribillo se repite invariablemente y esta característica de la canción permite dejar una cierta impresión a quien la escucha. Como indica González Vidal, la “repetición, brevedad y combinatoria musical, tienen efectos sustanciales en el nivel semántico que difícilmente podrían verificarse en otro tipo de textos” (2002: 19). La expectativa de encontrar un contexto y una situación disparatados en los que el intertexto de esta canción se localiza, se confirma positivamente. El título de la melodía sirve para caracterizar, ridiculizar y provocar cierta interpretación del personaje

⁴⁴ Viene al caso mencionar el estudio que hace Antonio José Pérez sobre las canciones que acompañan al juego “Las cuatro esquinas”, que sirve como núcleo temático de la novela *El paraíso en la otra esquina* (2002), de Mario Vargas Llosa. En este estudio, también se menciona la incorporación de la canción “La pájara pinta”, como intertexto de la novela *La regenta* (2000), de Leopoldo Alas *Clarín* (Pérez, 2012: 11).

⁴⁵ “El mono de alambre”, obtenida el 10 de septiembre de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=KvJAVOgtV9A>.

que es mostrado al lector de un modo influyente. Es el “Grandísimo de Galicia”, el escritor Álvaro Cunqueiro, quien se le presenta al Poeta Loco, y es descrito de la siguiente manera: “unas tetas succulentas al norte, y al sur entre columnas un buen culo, lo ponen a bailar ‘el mono de alambre’ [...] Con sus alaridos temblaba la tenue gelatina atmosférica” (183). El lector que conozca la canción encontrará un significado a esta situación específica del texto, en donde es por demás evidente la debilidad que este personaje tiene por las mujeres y el efecto que provocan en él. Se nos presenta una imagen desenfadada del escritor que pierde la compostura ante los atributos femeninos y que contrasta con el Cunqueiro real, quien, como representante que se ajusta a las reglas del canon de las letras galaicas tiene hecha en su honor una estatua en donde se ve sentado, observando la catedral de Mondoñedo, su pueblo natal. Es decir, este intertexto, aunque parezca de poca importancia, tiene una implicación en el contenido semántico del texto de recepción, ya que apoya y contribuye a la idea de desmitificar el modelo de características canónicas que debería cumplir por prestigio un escritor afamado. El código escrito del título de esta canción popular contribuye a construir una imagen paródica y hasta cierto punto grotesca de la otra igualmente imagen acartonada, pomposa y solemne que se supone tienen los escritores acreditados en los círculos literarios y sociales.

“Este era un gato” (101)

Se trata, según el *Ómnibus de la poesía mexicana* (Zaid, 1976), de un cuento de nunca acabar que pertenece a la categoría de “Arrullos y juegos infantiles”. Para finalizar este recorrido musical, presentamos este cuento —aunque no es canción—, porque lo ubicamos dentro de la poesía tradicional oral que se integra como uno de los intertextos exoliterarios orales que recibe el discurso narrativo de la novela.

Veamos cómo funciona este tipo de cuento de nunca acabar en su estructura. Una de sus características es que tiene una forma

muy simple, corta y circular (de ahí que sirva como juego para los niños más pequeños); esta singularidad está dada porque su final se convierte en su inicio, y así sucesivamente. Por lo mismo, el estribillo es reiterativo, se repite una y otra vez. A continuación lo transcribimos completo:

Éste era un gato
con su colita de trapo
Y sus ojos al revés.
¿Quieres que te lo cuente otra vez?
(Zaid, 1976: 122)

En este tipo de texto, que está elaborado de forma anónima y que se transmite de boca en boca, el autor no es importante. Lo que destaca es que se transmite de generación en generación y que, al paso de los siglos permanece en la memoria colectiva de los pueblos. Cuando este tipo de composiciones se recrean y se actualizan, “están sujetas a dos fuerzas complementarias: la herencia y la renovación, por lo que se mantiene lo esencial de lo aprendido, verso a verso, y se producen las *variaciones*, infinitas en posibilidades, y entre cuyas causas están los olvidos, la actualización y la creatividad” (Moreno Verdulla, 1998: 60). Creemos que estos son los dos motivos de incorporar este intertexto a la novela, entendido esto no como un caso particular sino como una constante de la obra. La retención de la parte hablada de la lengua, sea en diálogos coloquiales, en crónicas o relatos, en intertextos de canciones, de cuentos o de poemas, forma parte intrínseca del discurso de la novela, con la intención agregada de darles a estos una actualización que los revive y no los deja en el olvido que provoca el paso del tiempo.

El intertexto no es una simple copia de su cita, sino que ha sido reelaborado de la siguiente manera: “La aparente quinceañera [la Capullo] traía a sus colegas y espectadores ocasionales como al célebre gato del cuento enfadoso: ‘con los pies de trapo y los ojos al revés’” (101). El cambio se debe a una sustitución parcial de uno de sus versos: “con su colita de trapo”, ha sido sustituido por

“con los pies de trapo” (una variante asimismo tradicional). Las causas de esta reelaboración del cuentito pueden deberse al olvido de la letra original o a que existe otra versión del mismo cuento. Pero también, lo más probable es que haya sido recreado en función de la materia significante en la que está contenido. La anécdota es muy sencilla y sin tapujos; todos los hombres del circo —incluido el viejo Calía— se sienten sumamente atraídos por los encantos de “la capullez de la Capullo”. En este sentido, los versos colaboran a explicar cómo se sienten esos hombres cuando la ven; se emocionan tanto que hasta les temblequean sus extremidades inferiores, y los atractivos de la trapecista provocan que sus ojos se les volteen de la agitación que les causa verla. En síntesis, la inclusión del intertexto de un modo humorístico está dada en función de la descripción de los estados de ánimo y de la situación de exaltación que ocurre cuando los hombres ven a la Capullo.

A modo de conclusión solo agregaremos que hemos tratado de mostrar en esta investigación la relación cercana y estrecha entre la tradición oral y la escritura de esta novela. Ahí están, como ejemplos, la inserción de estas canciones —algunas provienen de una tradición oral remota— que el autor no solo intenta rescatar, activar y reactualizar con la finalidad de su permanencia, sino que las resemantiza de manera que adquieren una función codicial en el sistema de significados específicos que conforma la obra.

Bibliografía citada

- ALAS, Leopoldo, *Clarín*, 2000. *La regenta*. Madrid: EDAF.
- AZUELA, Mariano, 1973. *Los de abajo*. México: FCE.
- BORGES, Jorge Luis, 2002. *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza.
- , 1998 [1975]. *El libro de arena*. Madrid: Alianza.
- , 1965. *Para las seis cuerdas*. En *Obras completas, 1923-1972*. J. L. BORGES. 1974. Buenos Aires: Emecé Editores.

- _____, 1960. *El hacedor*. En *Obras completas, 1923-1972*. J. L. BORGES. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____ y José E. CLEMENTE, 1978. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.
- BRUCE-NOVOA, Juan, 1999. *La literatura chicana a través de sus autores*. México: Siglo XXI.
- CABRAL DEL HOYO, Roberto, 1977. *La fuerza de las palabras*. México: Reader's Digest México.
- CARRILLO PAZ, Gustavo y Fernando CATAÑO M., 1970. *Temas de cultura musical*. México: Trillas.
- CHÁVEZ, Pedro y Eva Lydia OSEGUERA, 1992. *Literatura Universal 1*. México: Publicaciones Cultural.
- DARÍO, Rubén, 2006. "Momotombo". En *Biblioteca Virtual Universal*. Editorial Del Cardo. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130618.pdf>
- DEYERMOND, Alan D., 1974. *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Diccionario del Lunfardo Argentino*. <http://bit.ly/NCw6Aa>
- Diccionario Enciclopédico Abreviado Espasa-Calpe*, 1957, séptima edición. Madrid: Espasa-Calpe, (9 v.).
- Diccionario Lunfardo*. <http://bit.ly/P62Se0>
- DRAE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. www.rae.es
- ESCOVAR, Andrés Felipe, 2012. "Miguel Méndez: Un escritor clave de la literatura chicana" (entrevista), en *Editorial Milinvoier-nos.com*, 17 de Abril de 2012. <http://bit.ly/1lCSuHF>
- ESTÉBANEZ RODRÍGUEZ, Alberto [s.f.]. *Bibliodanza-Ciudad de la danza*. <http://bit.ly/1oveL7p>
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, Rosalba, 1992. *Literatura de México e Iberoamérica*. México: McGraw-Hill.
- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM-FCE-Colegio de México, (2 vol.).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 1986. *La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada y otros relatos*, México: Diana.

- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE.
- GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos, 2008. *Semiótica y cine*. Morelia: UMSNH.
- , 2002. "Codificación de la canción popular en el texto literario". En *De métodos de análisis y análisis de métodos (Teoría y práctica de la lengua y la literatura)*, comp. B. Cárdenas Fernández. Morelia: UMSNH, 17-29.
- HÉAU, Catherine, 1995. "Identidad y cancionero popular". En *El verbo popular: Discurso e identidad en la cultura mexicana*, ed. Andrew Roth Seneff y José Lameiras. México: El Colegio de Michoacán, 127-144.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1992. "La ironía como tropo". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa, 195-221.
- KURI-ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, 1990. *Cancionero popular Mexicano. Vol. 1 y 2*. México: SEP-CONACULTA.
- "Margit Frenk descubre el origen de Cielito Lindo", 1997. *Revisita Contenido*. No. 408, junio de 1997, 96-98.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MAYNARD, Christopher, 1993. *El ballet*. Gran Bretaña: Larousse.
- MÉNDEZ, Miguel, 2002. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México: FCE.
- , 2000. "Comentarios sobre la literatura chicana", en José Manuel Valenzuela Arce, (2003); *Renacerá la palabra. Identidades y diálogo intercultural*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 175-185.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1973. *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MORENO VERDULLA, Antonio, 1998. *Literatura infantil: Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Universidad de Cádiz. <http://bit.ly/1eXZQIB>
- MORTARA GARAVELLI, Bice, 1991. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén, 2012. "En tierra de ciegos cantores: Granada en la poesía hispánica". *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, 4-2, 2012, Universidad Complutense de Madrid. <http://bit.ly/NYR9wH>
- PACHECO, José Emilio, 2000. *El viento distante y otros relatos*, México: Era.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, 2004. "Las canciones *contra-hechas*: hacia una poética de la intertextualidad". En *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar 'in memoriam'*, Pedro M. Piñero Ramírez, ed., Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 449-479. <http://bit.ly/1hR6nhQ>
- PÉREZ, Antonio José, 2012. "Juego y tradición folklórica en una novela de Mario Vargas Llosa". *Revista Olivar*, 13 (18), 343-361. En *Memoria Académica*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5838/pr.5838.pdf
- PERLES ROCHEL, Juan Antonio, 1998. "Entrevista a Miguel Méndez". *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, vol. XX, núm. 2, 271-276. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=638454>
- REYES, Gabriela, 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1959. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y Jesús CANTERA ORTIZ DE URBINA, 2002. *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*, ed. Ángel Carril Ramos, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio, 2003. *Metaficción española en la post-modernidad*. Barcelona: GYERSA. <http://bit.ly/1kyZkh8>
- Sociedad de Autores y Compositores de México. <http://bit.ly/1nk30C2>
- VARGAS LLOSA, Mario, 2002. *El paraíso en la otra esquina*. México: Alfaguara.
- VÉLEZ, Gilberto, 1994. *Corridos mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- ZAID, Gabriel, 1976. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.

Archivos audiovisuales

- CARDONA, René, 1950. *También de dolor se canta*. México, 97 min., protagonistas: Irma Dorantes y Pedro Infante. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=zTwwL2a-Shc>
- “Che papuza, oí”, obtenida el 18 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=ctO-IsvBr8k>. Véase la letra del tango en: *Todo Tango. La Biblioteca. Letras*. http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=/feumn19yZw=
- “Cucú, cantaba la rana”, obtenida el 27 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=OhS6c48WdUw>. Véase la letra en una de sus versiones en: <http://www.mamalisa.com/?t=es&p=2109&c=71>
- “Donde me la pintes brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=h-Hp9t5cy-0>
- “Donde me la pintan brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IDUwEPutc-c>
- “Doña Blanca”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=bML36mcCXpQ>. Véase la letra en Zaid (1976: 133).
- “El baile del perrito”, obtenido el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=kqXiY94TWFY>
- “El mono de alambre”, obtenida el 10 de septiembre de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=KvJAVOgtV9A>
- “Granada”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=u1vYL7arFls>. La letra en Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 320).
- “Jarabe tapatío”, obtenido el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=Zbn-P11Gbto>
- “La barca de Guaymas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=8MDb_wkF4NU
- “La golondrina”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=NiAT1L6gCO4>.
- “Las chiapanecas”, obtenida el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=0UaOb_o_et8

“La pájara pinta”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=E0BpRAeL2WE>. La letra en Zaid (1976: 133).

“Llegó borracho el borracho”, obtenida el 24 de mayo de 2013 en *YouTube* <http://www.youtube.com/watch?v=uigl0-C1J1o>

“Mañana por la mañana”, obtenida el 19 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IHpkLckEGU8>

MÉNDEZ, Fernando, 1953. *Genio y figura*. México, 90 min., género: comedia/familiar, protagonistas: Antonio Badú y Luis Aguilar.

MOMPLET, Antonio, 1947. *La cumparsita*. Argentina, 77 min., Estudios San Miguel, intérprete: Hugo del Carril, género: musical/drama. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=pj475iWj9XA>

“Princesita”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=RzFdY8JPyoI>. Véase la letra en: “Alfredo Kraus, el tenor” <http://alfredokraus.espacioblog.com/post/2007/05/21/princesita-1959->

“Sobre las olas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=-Ims5p-LjV0> *Vid.* La letra en: Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 431)

Luz María Lepe Lira. *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey, N. L., México: Universidad Autónoma de Nuevo León / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2010; 138 pp.

La aparición de este ensayo, ganador del XXI Certamen Nacional Alfonso Reyes en la emisión del año 2009, constituye, sin duda, una valiosa reflexión de un tema del que, por su carácter emergente, poco conocemos: la literatura escrita contemporánea en lenguas indígenas y, menos aún, la crítica literaria en torno a ella. ¿Cómo acercarse a esta literatura? ¿Es posible hablar de algunas características que definan esta literatura frente a otras, dada la gran diversidad de tradiciones lingüísticas y culturales desde las que se gesta? En este ensayo la autora apuesta a que tal acercamiento es posible, y lo hace tomando como eje de su argumentación las tensiones que surgen de una literatura que bien podría definirse como fronteriza, situada entre dos mundos: el indígena y el occidental. La autora expone esta serie de tensiones que la definen: aquellas que se dan entre oralidad-escritura, entre traslación-traducción, entre ficción y no-ficción, entre monolingüismo y bilingüismo, pero sobre todo aquella que la sitúa, por una parte, como continuidad “del relato colonial de la diferencia” y, a la vez, como “una opción crítica, decolonial que genera nuevas formas literarias, políticas, éticas y estilísticas” (14).

El ensayo está dividido en dos partes: una dedicada a caracterizar la literatura indígena y otra enfocada específicamente a la crítica literaria.

En el primer apartado, “Para volver a la literatura indígena”, se abordan: 1) las características de la literatura indígena, 2) los

tipos de literatura indígena y 3) los géneros literarios indígenas. En cuanto al primer punto, la discusión gira principalmente en torno a la permanencia de las huellas de la tradición oral¹ en esta literatura —no como algo fortuito sino como parte de una propuesta estética, o, quizá, como “requisito de quienes publican literatura indígena en México” (n. 14)—, así como a los retos de su traducción. Para Lepe Lira, “el meollo del problema en la literatura indígena es precisamente su traza oral, pero el mismo punto es también su aportación a la estética literaria” (20). La autora retoma aquí las ideas expuestas por Roberto Viereck, quien a su vez se basa en el libro clásico de Walter Ong, *Oralidad y escritura*, para enumerar algunos rasgos de oralidad presentes en la literatura indígena contemporánea: la acumulación (enumeración y repetición), la agrupación, la agonística. Ligada a esta cuestión, aparecen otros rasgos que responden a una racionalidad distinta, propia del pensamiento oral y “que replantean los estatutos tradicionales de la literatura en una formulación estética no occidental” (35), entre ellos, la autora, retomando nuevamente a Viereck, menciona: el animismo (la personificación de los objetos), la alteración (el desdoblamiento, la transformación), y la somatización (la incorporación del sonido en el texto). Respecto a este asunto, sin embargo, uno no puede dejar de preguntarse si realmente algunas de estas características son importaciones o reelaboraciones de la tradición oral o si son recursos poéticos más generales; pienso, por ejemplo, en el enorme caudal de poesía enumerativa que se encuentra tanto en las tradiciones orales como en las escritas.

Ahora bien, si esta literatura basa gran parte de su propuesta estética en el trasvase de la poética de la oralidad y del pensamiento no occidental a la escritura, la traducción de una lengua a otra se convierte en el *locus* por excelencia en donde se muestran las tensiones entre dos mundos arriba descritas. Un primer aspecto que retoma Lepe Lira respecto a esta cuestión es el de la

¹ La autora utiliza indistintamente los términos *oralidad* y *tradición oral*; sin embargo, considero que en la actualidad es importante hacer la diferencia entre ambos.

intraducibilidad, particularmente relacionada con la sonoridad de las lenguas – como en cualquier traducción –, y, específicamente, con el profuso uso de las onomatopeyas que hacen algunos escritores indígenas.

La inclusión de las onomatopeyas remite al problema de la intraducibilidad, lo que Viereck llama el grado cero de la traducción, porque los sonidos son representados en el texto como sustitutos de la oralidad original, imposibilitados para tener otra grafía o traducción, así el contenido del texto se vuelve expresión pura (38).

Otro aspecto que se aborda es la manera en que los escritores indígenas, al ser sus propios traductores a las lenguas hegemónicas – característica particularísima –, se posicionan respecto a qué y cómo traducen de una lengua a otra. Al respecto, la autora señala dos posiciones: una que trata de adaptarse y ser “adecuada” a la estética, las normas y el gusto de la lengua hegemónica – ejemplificada a través de las traducciones de Carlos Montemayor y de algunos autores en los que el uso de ciertos términos que podrían parecer “incómodos” son sustituidos por otras figuras más aceptables –, y una segunda, que busca “autorizarse desde su lugar de enunciación y escribir una traducción de sus textos desde sus propios ‘contextos’, desde su cosmovisión con criterios no necesariamente equiparables a las especificaciones occidentales” (48), y en la que irrumpen, por ejemplo, ciertas marcas de la oralidad o algunas palabras o sus significados de la lengua de origen. Finalmente, la opción más radical es la elección por la no-traducción: la escritura desde sólo una de las dos lenguas. Sobre la traducción Lepe Lira concluye:

Finalmente, lo que está en juego con las traducciones a las lenguas hegemónicas y la decisión de hacer transitar determinados significados de una lengua otra, es la inclusión subversiva de la diferencia en el sistema mundo, al difundir una cosmovisión no eurocéntrica, aunque a veces esté disfrazada de ella. Tal vez se tra-

taría de encauzar la literatura indígena hacia una globalización alternativa (52-53).

Ahora bien, en cuanto a los tipos de literatura indígena, la autora propone tres: 1) Literatura de recopilación de la memoria, 2) Literatura de recreación de la tradición oral y 3) Literatura híbrida. Para ejemplificar los dos primeros, la autora remite a los trabajos de Ana Patricia Martínez Huchim, quien, a la vez que recopila historias cotidianas y relatos comunitarios mayas respetando “la forma y el fondo de la versión del narrador” (56), reelabora otros tantos discursos desde su particularísima visión. Para Luz María Lepe sería este segundo tipo sobre el que descansaría la mayor parte de la literatura indígena contemporánea, y del que se desprende su propuesta estética fundamental: la recreación de temas de la tradición y la reelaboración de mecanismos de composición que se nutren de la oralidad.

En el tercer tipo de literatura indígena descrito por la autora, podemos encontrar dos clases de hibridismo: uno en el que el pasado indígena dialoga con la problemática social y cultural del México contemporáneo, que ella ejemplifica con los poemas de Natalio Hernández dedicados a Los Caracoles zapatistas o al filólogo Miguel León Portilla, y otro, ausente en nuestra literatura (pero que aparece en escritores de otras latitudes), en el que se exponen “las situaciones de cambio, transculturación e impureza que viven las comunidades indígenas en su relación con el mundo globalizado, el desplazamiento a las ciudades y la incorporación a la sociedad mercantil” (71); se trata, en estos casos, de una literatura “que conjuga la estética primaria de la tradición oral con los híbridos contraculturales de las ciudades” (128).

Respecto a los géneros, la cuestión fundamental que la autora plantea es, por un lado, el estatuto de la literatura de recuperación de la tradición oral frente a aquella literatura de creación más individual y, de ambas, su clasificación. La primera plantea a los escritores la necesidad de buscar categorías a partir de los propios marcos culturales y lingüísticos, mientras que la segunda, tiende, o bien a hurgar entre los géneros tradicionales alguna clasifica-

ción nativa que sirva para nombrar esta “nueva” literatura, o bien, a valerse, abiertamente, de las categorías occidentales.

En la segunda parte del ensayo, “Crítica literaria. Resignificación de una producción cultural”, la autora identifica tres momentos en torno a la crítica de esta literatura: el reconocimiento de la existencia de una sabiduría y estética literarias desde la época prehispánica (liderada por los trabajos de Ángel Ma. Garibay); la reflexión crítica, exógena, en torno a la literatura indígena contemporánea utilizando los esquemas y categorías provenientes de los estudios oralistas occidentales (expuesta en los trabajos de Carlos Montemayor), y, finalmente, aquella que realizan los propios escritores indígenas formados profesionalmente o que trabajan en universidades o en otras instituciones gubernamentales.

El resto del capítulo lo dedica, por un lado, a exponer la mirada de Carlos Montemayor y, por otro, a la crítica dada desde el propio pensamiento indígena. Sobre el primero, basta comentar que se trata de un recuento de sus ideas. Respecto a la mirada indígena, Lepe Lira expone los planteamientos de escritores como Javier Castellanos Martínez, Jorge Cocom Pech, Domingo Menezes Méndez, Briceida Cuevas Cob,² y de otros colectivos de escritores, quienes plantean, a través de su propia producción y reflexión, diversas soluciones frente a las siguientes preguntas: ¿para quién se escribe? ¿Quién lee a los escritores indígenas? ¿En qué lengua escribir y publicar: en la lengua indígena, en español, en ambas? ¿Cómo llevar a cabo la *textualización* de la tradición oral? ¿Cómo, para qué y quiénes deberían hacer la crítica literaria? ¿Cómo insertarse en el mundo literario – de tradición occidental – desde una perspectiva indígena? ¿Cómo apropiarse de ese espacio como un nuevo lugar de enunciación desde el que se exprese una relación distinta con la sociedad hegemónica?

Entre los cuestionamientos más radicales estarían, por ejemplo, los que expone el escritor zapoteco Javier Castellanos, quien advierte que, para algunos, la literatura representa incluso un peli-

² Escritores todos, a la vez críticos y también traductores.

gro, pues su cultivo estaría debilitando la oralidad de la lengua indígena; la literatura escrita, según esta visión, se convertiría así en una vía más para “volverse otro” (114). Cocom Pech, por su parte, expone el punto de vista de algunos escritores que “abiertamente rechazan la idea de tener un mayor conocimiento de la lengua hegemónica porque los alejaría de la tradición oral” (114). En otro momento, este mismo escritor aboga por la búsqueda de una poética que atienda a los recursos rítmicos, prosódicos, estilísticos y expresivos de cada una de las lenguas, lo cual ve (curiosamente) como un posible aporte de la teoría literaria occidental a la literatura indígena. La propuesta de Cocom Pech por entender los recursos estilísticos propios de las lenguas es, sin duda, un trabajo todavía pendiente.³

Finalmente, el ensayo de Luz María Lepe Lira cierra con un sumario de lo dicho en los capítulos anteriores. Para ella, esta literatura crea una nueva estética basada en el trasvase de un pensamiento y de unas formas distintas de enunciación hacia la escritura – espacio colonizador –, desde las que emerge una propuesta decolonial; así, “la escritura, la herramienta de la dominación para los pueblos indígenas de México y de América Latina,

³ Los trabajos de Carlos Montemayor son de los pocos que, desde la crítica literaria, han abonado en este sentido. Otro tanto se ha hecho desde disciplinas como la lingüística y la antropología, y en particular desde la etnopoética para el estudio de los recursos estilísticos de la tradición oral indígena. El resto de la crítica literaria, me parece, se ha concentrado en rastrear la continuidad de temas y motivos indígenas – véanse en esta misma revista los estudios dedicados a Luis de Lion (Dicker, 2012), Humberto Ak’abal (Sánchez, 2012) e Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob (Mejía, 2013). En este sentido me parece pertinente preguntarse si quienes hacen la crítica literaria en México no acaban imponiendo a los escritores indígenas temáticas y estilos que responden a aquello que pudiera resultar *interesante* para quienes se acercan a esta literatura. Pienso que, en este caso, cabría hacerse la misma pregunta que Lepe Lira se hace respecto al estilo (n. 4): ¿la recreación de la memoria es requisito de quienes publican literatura indígena en México? Además, ¿deja de ser “indígena” una literatura, escrita en lengua indígena, que hable de una búsqueda más personal? ¿Existe esta literatura? ¿Interesa a los escritores indígenas? ¿Por qué en México no se ha dado una literatura en donde “no se privilegie la voz étnica” sino otras identidades, como ha sucedido en la literatura indígena mapuche, según lo refiere Lepe Lira (71-73)?

se convirtió en un artefacto de los indios para revivir su lengua y su cultura” (129).

Como el lector podrá apreciar, en el texto de Lepe Lira, más que exponer un punto de vista particular se ofrece una riquísima visión de conjunto de los avatares, los cuestionamientos, las perspectivas y las resoluciones por las que ha transitado la literatura indígena contemporánea, lo que nos permite acercarnos, en toda su complejidad, a las particularidades de esta literatura.

SUE MENESES ETERNOD
ENES, UNAM Morelia

Alfredo López Austin y Luis Millones, ed. *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013; 444 pp.

El Diablo, la personificación del mal, llegó a América en hombros de los conquistadores, y aún más, agarrado al hábito de los primeros evangelizadores.

La historia de la conquista de Mesoamérica y los Andes se conforma de dos historias paralelas, cada una con sus propias características que tienen, sin embargo, muchos puntos en común: la asimilación y el contraste entre el Diablo europeo y el americano, por un lado, y el andino y el mesoamericano, por otro. De esto trata *Cuernos y colas, reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, que contiene once trabajos reunidos por la convocatoria del profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Luis Millones, con el propósito de establecer comparaciones entre el pensamiento de los pueblos de ambas tradiciones, y qué mejor que una figura tan polifacética, tan maleable, tan adaptable, pero al mismo tiempo tan significativa como el Demonio para explorar las distintas cosmovisiones que en cada época y en cada lugar le dan un aspecto particular. “Este libro

se convirtió en un artefacto de los indios para revivir su lengua y su cultura” (129).

Como el lector podrá apreciar, en el texto de Lepe Lira, más que exponer un punto de vista particular se ofrece una riquísima visión de conjunto de los avatares, los cuestionamientos, las perspectivas y las resoluciones por las que ha transitado la literatura indígena contemporánea, lo que nos permite acercarnos, en toda su complejidad, a las particularidades de esta literatura.

SUE MENESES ETERNOD
ENES, UNAM Morelia

Alfredo López Austin y Luis Millones, ed. *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013; 444 pp.

El Diablo, la personificación del mal, llegó a América en hombros de los conquistadores, y aún más, agarrado al hábito de los primeros evangelizadores.

La historia de la conquista de Mesoamérica y los Andes se conforma de dos historias paralelas, cada una con sus propias características que tienen, sin embargo, muchos puntos en común: la asimilación y el contraste entre el Diablo europeo y el americano, por un lado, y el andino y el mesoamericano, por otro. De esto trata *Cuernos y colas, reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, que contiene once trabajos reunidos por la convocatoria del profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Luis Millones, con el propósito de establecer comparaciones entre el pensamiento de los pueblos de ambas tradiciones, y qué mejor que una figura tan polifacética, tan maleable, tan adaptable, pero al mismo tiempo tan significativa como el Demonio para explorar las distintas cosmovisiones que en cada época y en cada lugar le dan un aspecto particular. “Este libro

trata — dice Alfredo López Austin — de la pluralidad de imágenes y personas del diablo en dos regiones culturales de América” (9).

Este libro, cuya edición estuvo a cargo de Alfredo López Austin y Luis Millones, ilumina al personaje desde distintos ángulos: historias, relatos, aproximaciones particulares que nos van dibujando poco a poco una figura múltiple pero en el fondo parecida a sí misma, formada de retazos que se van acomodando para cumplir con las diversas funciones que ha tenido a lo largo de la historia, porque el Diablo no sólo se ha dedicado desde siempre a infundir temor a los creyentes; su función va mucho más allá del control social. El Diablo, primero tienta a los humanos para que transgredan la ortodoxia religiosa y, después, es él mismo el encargado de castigarla. Es el enemigo de Dios y su mejor aliado, es el rey del engaño, de la sexualidad desbordada, del desenfreno, personaje de historias terroríficas y cuentos humorísticos, de danzas y obras dramáticas calendarias.

Dice en el epílogo Luis Millones: “Podríamos reunir muchos autores más y nuestro personaje seguirá ofreciendo materia de un estudio interminable. Como antiguo guerrero derrotado, está lleno de historias; como un dios en su etapa oscura, aún muestra poderes; como ser perseguido, tiene muchas caras y muchos nombres” (415). Efectivamente, en los trabajos reunidos se puede rastrear la presencia del Demonio desde su implantación durante la conquista hasta su presencia en los relatos populares que la gente cuenta en las áreas rurales y urbanas de México y Perú, pasando por su presencia en la caricatura política y los pliegos sueltos mexicanos del siglo XIX como se muestra en el trabajo del caricaturista mexicano Rafael Barajas *el Fisgón*, que lleva por nombre “Bien sabe el diablo a quién se le (a)parece. Imágenes del Diablo en la gráfica mexicana del siglo XIX”.

Además de este trabajo, de la región mesoamericana durante la conquista se ocupan Félix Báez-Jorge en “El Diablo en el imaginario colonial (el catolicismo barroco y la satanización de los dioses mesoamericanos)” y Berenice Alcántara Rojas en “El Diablo en el discurso de evangelización novohispana del siglo XVI”. La época de la colonia es abordada por María Águeda Méndez

que busca al Diablo en los archivos inquisitoriales en el trabajo titulado “Manifestaciones demoniacas en la inquisición novohispana”. Tanto “El Diablo en la tradición popular de la ciudad sagrada de Cholula”, de la recientemente fallecida Ligia Rivera Domínguez como “¡Diablo, te vendo mi alma!”. El Diablo en la literatura popular oral” de Berenice Granados se refieren a la tradición popular actual.

Por su parte, sobre el mismo personaje en la región andina son los trabajos de José Carlos Vilcapoma, “De condenados y demonios y Qarqarias”; de Alfredo Narváez Vargas, “Los diablos de Túcume y la Virgen María” y de Takahiro Kato, “Qarqaria depurada y Qarqaria perdonada”.

Finalmente, Gabriela Milanezi hace un estudio comparativo entre las dos regiones en su texto “Danzas y andanzas del Diablo. Fiestas y narrativas en los Andes y Mesoamérica”, en donde analiza cómo fue una concepción medieval del Diablo la que llegó al Nuevo Mundo. Esta noción del Diablo medieval estaba representado por dos corrientes, si no completamente opuestas, sí divergentes. Por un lado estaba la concepción del Diablo como la personificación del mal en eterna lucha contra Dios y sus seguidores; su representación, “deforme, repugnante y bestial” (129), suponía una amenaza concreta, incluso cuando adquiría formas más amables como animales (macho cabrío, gato, perro, sapo, serpiente, etcétera) o antropomórficas que incluían la de un joven atractivo que podía seducir a las mujeres y pervertirlas. Esta corriente estaba representada por los teólogos y difundida por los evangelizadores. Por otro lado, los conquistadores, hombres de pueblo, tenían del Diablo otra idea. El demonio de la cultura popular “tenía un carácter burlón, subversivo y transgresor” (130), mucho más próximo a los deseos y necesidades terrenales. “En contraposición al maléfico Satanás descrito por el clero, — dice la autora — el Diablo popular era ambivalente y su risa festiva satirizaba el rito taciturno de la iglesia” (130). Esta ambivalencia del demonio representada en las dos corrientes era más afín a la cosmovisión americana basada en un principio dual-complementario que conocía divinidades semejantes, que podían

provocar temor pero también otorgar bienes. Partiendo de las semejanzas entre los Andes y Mesoamérica (ambas sociedades agrarias, con una relación con lo divino similar, organizaciones sociales parecidas) la autora trata de explicar cómo cada área cultural se enfrentó al proceso de evangelización y, sobre todo, analiza una serie de fenómenos rituales modernos (fiestas, danzas, cerros legendarios y otros espacios) que evidencian importantes rasgos comunes, sin perder de vista, por supuesto, las particularidades que distinguen cada área cultural.

En el artículo “El diablo en el imaginario colonial (el catolicismo barroco y la satanización de los dioses mesoamericanos)”, el primero del libro, Félix Báez-Jorge parte de una revisión de la figura del demonio en la España del siglo XVI, justo cuando en Europa empezaron a proliferar los tratados teológicos en los que se definía al Diablo y sus atributos: libros como el *Malleus maleficarum* de Kramer y Sprenger, las obras de Martín de Castañega, Pedro Ciruelo, Gaspar Navarro y Francisco de Vittoria, por un lado, y libros como el interesante grimorio *El Maleficio o los secretos del Infierno* de 1522, por otro, se escribían con la intención de que los inquisidores y el pueblo en general conocieran los alcances de las prácticas demoniacas y hechiceriles y tuvieran las herramientas para defenderse de la legión de espíritus malignos que parecía rodearlos. Este es el Demonio que obsesionaba a la España barroca:

El Diablo barroco sintetiza elementos doctrinarios y simbólicos provenientes de las cosmovisiones judeocristiana, islámica y del mundo antiguo grecorromano. Reúne los antivales cristianos, lúdicos, o monstruosos. Es la imagen del Mal que el cruento proceso colonial implantó entre la población autóctona de las tierras americanas (31-32).

A continuación, el autor pasa revista a los textos sobre el tema escritos en América, entre los que sobresale el *Tratado de hechicerías y sortilegios* del franciscano fray Andrés de Olmos, basado en el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías*

(1529) de Martín de Castañega, pero no solo adaptado al Nuevo Mundo sino aumentado con sus propias reflexiones y experiencias. Este texto y las crónicas de Sahagún, Fray Bartolomé de las Casas, Durán, etcétera, muestran la demonización de los dioses prehispánicos.

Báez-Jorge habla de la gran capacidad de transfiguración que se le atribuía al Diablo barroco que puede aparecer como un hombre de piel oscura, un atractivo joven vestido de negro, animales como gato negro, perro, mono o dragón, y, claro, también, como figura monstruosa, con pelo, garras, piernas de animal, cola o cuernos. Estas transfiguraciones las encontraremos replicadas en la concepción novohispana del Demonio y, como muestra Berenice Granados, en la literatura popular actual. En el artículo “Diablo, te vendo mi alma”, el Diablo en la literatura popular oral” Granados, de la Universidad Nacional Autónoma de México, recorre la narrativa tradicional mexicana, representada en cuentos, leyendas, ejemplos y chistes, para destacar el rol narrativo de este personaje en el México actual.

Dos artículos del libro tratan sobre un personaje andino asociado al Diablo: “De condenados, demonios y Qarqarias” de José Carlos Vilcapoma, antropólogo y abogado peruano, y “Qarqaria depurada y Qarqaria perdonada” de Takahiro Kato, Director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Nanzan, Japón. En ambos artículos se nos describe a este personaje como una cabeza voladora que se les aparece por las noches a los hombres del campo. Más que una advocación del demonio, la Qarqaria es un condenado, una persona que por haber transgredido un tabú (por ejemplo, la mujer del cura) cumple una penitencia que consiste en transformarse en una criatura sobrenatural y a la que, en tanto que horrorosa y malvada, se le califica de diabólica. Es interesante la asociación de la Qarqaria con el incesto. En el artículo de Kato se establece que la Qarqaria es en realidad una persona de la comunidad que por incurrir en el incesto está condenada a que, mientras duerme, su espíritu salga de noche en forma de una cabeza voladora, a veces de llama, otras de cerdo. El nombre de Qarqaria obedece a la onomatopeya del

sonido que hace al volar: “qar, qar”. La Qarqaria posee atributos de otros personajes más o menos diabólicos: se transforma en animal como las brujas y los nahuales, o asusta a los hombres que están a deshoras en la calle, con más razón si están algo borrachos.

El carácter ritual de los cerros y su asociación con seres sobrenaturales se aborda en varios capítulos del libro. En el artículo de Berenice Granados se refiere una leyenda popular recogida por la autora en la que se dice que el Diablo tiene su casa en un cerro que es “lugar pesado” (305), lo que “implica una forma de sacralidad” (306). Al Catrín, el Diablo en forma de hombre elegantemente vestido que aparece frecuentemente en las leyendas, se le asocia con el “dueño o señor del cerro” (307). El *Nahapateko*, un diablo-dueño de la sierra de Puebla también habita en un cerro (309). Ligia Rivera Domínguez también habla de los cerros y montañas como lugares sagrados en los que los habitantes del México prehispánico creían que habitaban los dioses: “El Diablo, al habitar el espacio de mayor sacralidad del mundo, adopta atributos de la deidad regente del lugar, Tezcatlipoca, Tláloc, Tepeyóllotl, ‘Señor del monte’, y ‘Dueño de los animales’” (214). La autora se refiere a cerros particulares en la región de Cholula, Puebla, que se consideran morada del Diablo, lugares que son *encanto*, “un punto preciso de unión con el otro espacio-tiempo, especie de mundo paralelo” (219); por ejemplo, el cerro Zapotecas tiene una puerta para ingresar al inframundo. En los relatos también aparecen otros cerros como residencia del demonio: San Isidro, en Tonanzintla; Zacapecpan, Tepeyahualco, Atzompa, Xaltépetl, Tecajete y Tezozomoc son algunos de ellos.

Por su parte, en Perú, el Diablo también tiene preferencia por los cerros. José Carlos Vilcapoma cita un relato, “El demonio elegante”, en el que el Diablo elegantemente vestido (como el Catrín o el Charro Negro mexicanos) se le aparece a un señor al que se le hizo de noche en el camino y se lo lleva al cerro para sacrificarlo. Se salva gracias al canto del gallo. Gabriela Milanezi habla también de cerros andinos y mesoamericanos con las mismas características: el cerro La Raya o Purgatorio en Túcume, Perú, y el cerro Mono Blanco en Pajapan, Veracruz, son lugares a los que acuden los

curanderos para hacer pacto con el Demonio. Todo lo cual nos habla del trasfondo simbólico compartido en las dos regiones.

Estos son sólo unos destellos de cómo las aproximaciones que al complejo cultural aportan los textos reunidos en este libro muestran una importante veta de posibles nuevas investigaciones sobre ambas tradiciones; estos trabajos, como bien advierte Alfredo López Austin al finalizar el prólogo: “Son pasos seguros hacia una meta que aún se vislumbra lejana, pero atrayente: encontrar las causas – veladas hasta ahora – de las sorprendentes concordancias entre sociedades que, separadas por el tiempo y la distancia, desarrollaron por sí formas complejas de entender y transformar el mundo”. (25)

CECILIA LÓPEZ RIDAURA
ENES, UNAM Morelia

Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta. *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013; 217 pp.

En este flamante volumen, *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*, Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta busca encontrar los puentes que se han tendido entre las dos disciplinas anunciadas en el título, aunque no sólo estas se ven involucradas; lo hacen, asimismo, la antropología, la semiótica, la literatura y la psicología, entre otros campos del saber que han considerado directa o indirectamente las expresiones musicales como su objeto de estudio. Yasbil hace un repaso profundo de investigaciones que giran en torno a la interrelación de la música y la lengua, así como de otras que, referidas a la música han retomado categorías de análisis de la lingüística para aplicarlas al estudio de aquella, o bien, que han procedido metodológicamente en el estudio a partir de presupuestos teóricos aplicados al estudio del lenguaje (27).

curanderos para hacer pacto con el Demonio. Todo lo cual nos habla del trasfondo simbólico compartido en las dos regiones.

Estos son sólo unos destellos de cómo las aproximaciones que al complejo cultural aportan los textos reunidos en este libro muestran una importante veta de posibles nuevas investigaciones sobre ambas tradiciones; estos trabajos, como bien advierte Alfredo López Austin al finalizar el prólogo: “Son pasos seguros hacia una meta que aún se vislumbra lejana, pero atrayente: encontrar las causas – veladas hasta ahora – de las sorprendentes concordancias entre sociedades que, separadas por el tiempo y la distancia, desarrollaron por sí formas complejas de entender y transformar el mundo”. (25)

CECILIA LÓPEZ RIDAURA
ENES, UNAM Morelia

Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta. *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013; 217 pp.

En este flamante volumen, *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*, Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta busca encontrar los puentes que se han tendido entre las dos disciplinas anunciadas en el título, aunque no sólo estas se ven involucradas; lo hacen, asimismo, la antropología, la semiótica, la literatura y la psicología, entre otros campos del saber que han considerado directa o indirectamente las expresiones musicales como su objeto de estudio. Yasbil hace un repaso profundo de investigaciones que giran en torno a la interrelación de la música y la lengua, así como de otras que, referidas a la música han retomado categorías de análisis de la lingüística para aplicarlas al estudio de aquella, o bien, que han procedido metodológicamente en el estudio a partir de presupuestos teóricos aplicados al estudio del lenguaje (27).

El libro procede con un sentido expositivo claro y didáctico, que, aun sin anunciarlo de forma manifiesta, se constituye en un valioso manual que permite a los estudiantes de música adentrarse en el conocimiento teórico de las disciplinas referidas y su interrelación; a los estudiosos de diversos aspectos de la lengua y la música, les permite reconocer las aportaciones que la lingüística ha tenido en la joven disciplina de la etnomusicología, particularmente en México, y a unos y otros les brinda un panorama de aquellos estudios realizados en nuestro país en los treinta años recientes en los que el análisis de diversos aspectos de la música han partido de la concepción de esta como un sistema organizado, que puede ser descrito en sus constituyentes fundamentales, y en la relación que permite el funcionamiento de los mismos; en palabras de la autora: “demostrar que la música es un lenguaje y que se puede estudiar como una lengua es el principio que justifica el uso de teorías y metodologías de la lingüística en las investigaciones musicales, y especialmente en la etnomusicología” (70).

El volumen se basa en la tesis de licenciatura que su autora defendiera en la Escuela Nacional de Antropología e Historia para obtener el título de Lingüista. Hay que destacar que, cuando una tesis universitaria llega a publicarse — más aún con un sello prestigioso en el campo del saber correspondiente, como es el caso de este libro que ha aparecido con el sello del INAH—, se ratifica con creces la razón de ser de las instituciones educativas en nuestro país, que deben tener siempre entre sus fines fundamentales la aportación de conocimientos que permitan el conocimiento de nuestra realidad con sensibilidad y bases científicas. Una tesis bien sustentada que llega a ser libro es el resultado, ciertamente, del trabajo comprometido de un buen estudiante y de sus maestros, pero en el fondo es el culmen de los esfuerzos de la sociedad cuyo conjunto sustenta la institución universitaria y la educación pública, y que de esa manera se ven ampliamente justificados y retribuidos.

Integrado por un poco más de doscientas páginas, el volumen se compone de una introducción, tres capítulos, conclusiones,

bibliografía y dos índices. En general, se trata de un trabajo bien redactado, con claridad y concisión, que persigue el objetivo de brindar un panorama del tema estudiado, algo que se alcanza sin duda; si algo habría que reprochar sobre la organización del libro es la aparente desproporción de los dos capítulos iniciales frente al tercero, que es el medular (incluso, lleva el mismo título del volumen), y que tiene más páginas que la suma de los que le anteceden. Sin embargo, esta aparente desproporción se justifica a la luz del desarrollo mismo del capítulo referido.

La introducción muestra un interesante y aportador estado de la cuestión en el que se expone la forma en que los estudios musicales han echado mano de los presupuestos de los estudios lingüísticos, algo que no es nuevo, y que se ha dado de diversas maneras. Sin embargo, en el nacimiento mismo de la disciplina de la etnomusicología aparecen las analogías del discurso musical con el lingüístico, así como la incorporación de presupuestos de esta disciplina en la forja de los de aquella, un proceso que se ha mantenido en los estudios ulteriores, si bien los teóricos han procurado partir cada vez más de las peculiaridades del discurso musical, y recurrir menos a las analogías que buscaban a ultranza la calca de los elementos del lenguaje en los de la música.

Los dos capítulos iniciales, “El campo de la lingüística” y “El campo de la etnomusicología”, presentan sendas perspectivas breves, que permiten tanto a neófitos como a especialistas darse una idea de lo que ambas disciplinas estudian: su definición, historia y corrientes, así como los conceptos y categorías fundamentales de las mismas. En ambos casos y a lo largo de todo el volumen las ideas expuestas se complementan con cuadros (38 en total), que representan claros resúmenes esquemáticos, cuya elaboración supone un esfuerzo de análisis y síntesis de parte de la autora, y constituyen asimismo una gran aportación para los lectores.

El tercer capítulo, “La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México”, merece un comentario más amplio, por tratarse del cardinal en el estudio, y porque es donde encontramos el análisis medular y la mayor aportación, al encontrarse

centrado en las investigaciones realizadas en nuestro país. La autora busca demostrar cómo los estudios etnomusicológicos y, en general, muchos de los trabajos realizados por especialistas sobre las músicas tradicionales en México han estado “influidos por la lingüística [y] tienen una inclinación visible en sus investigaciones, así como [en sus] temas e intereses recurrentes” (69). Para hacerlo, realiza detalladas descripciones de algunos de dichos estudios, encontrando las correspondencias teóricas y terminológicas provenientes de diversas corrientes de los estudios del lenguaje; cabe señalar que en la gran mayoría de los casos se trata de adaptaciones que buscan aplicar dichas categorías al análisis de expresiones concretas de la música tradicional de nuestro país, más que procurar propuestas metodológicas propias que partan de los estudios de caso realizados en México.

Así, pues, Yasbil se refiere a estudios teóricos como los de “Rafael Figueroa y Pedro Ayala, [quienes] argumentan que la música es un lenguaje humano, que se puede estudiar a diferentes niveles y se conforma de un sistema de signos musicales que sigue ciertas reglas. Ambos utilizaron un enfoque estructuralista, y Ayala también utilizó un enfoque funcionalista” (87). Describe el sugerente trabajo de Lizette Alegre, quien se propone responder a la pregunta “¿de qué manera la práctica musical del vinuete [de la Huasteca] se constituye como una práctica cultural portadora de significados?” (88); para responderla, con base en el estudio etnográfico del género musical en cuestión, “explica que los músicos e intérpretes [...] distinguen el vinuete [...] por el tipo de acompañamiento (rítmico) y la melodía (lo que marca el violín), por lo que se dio a la tarea de buscar lo que [Lizette Alegre] llamó ‘rasgos idiosincráticos’, [...] para] señalar aspectos comunes o genéricos” (91).

En el estudio señero de Rolando Pérez sobre la impronta africana en la rítmica de diversas tradiciones musicales de México, en palabras de Yasbil Mendoza, el etnomusicólogo “no utiliza conceptos lingüísticos en su trabajo, sino que retoma el método histórico-comparativo de Saussure para proponer unidades de análisis y procesos que expliquen su hipótesis, enfocándose en el

estudio del ritmo como elemento fundamental del sincretismo entre la música del español y del africano” (98-99). Por otro lado, entre los trabajos que “han enlazado la etnolingüística y la etnomusicología, destacan las investigaciones del lingüista y musicólogo Fernando Nava, realizadas principalmente entre los músicos p’urhépecha. Sus indagaciones giran en torno a la pregunta ‘¿qué es música?’” (107). De manera análoga, en sus estudios sobre la terminología que los purhépecha emplean para referirse a la música, Arturo Chamorro ha buscado “mostrar la utilidad del español en el conocimiento de la música p’urhépecha y dar a conocer ciertos términos locales empleados en el discurso acerca de la música” (120).

El propio Fernando Nava y Raúl Eduardo González han emprendido “investigaciones que estudian de manera conjunta la literatura y la música [y que] son motivadas por la existencia de música que no se concibe desvinculada de la literatura, y literatura que no se concibe sin la música” (128). Nava ha estudiado la interrelación de la literatura y la música en el canto, principalmente en las tradiciones indígenas, con particularidad en la purhépecha; este autor establece “a manera de hipótesis, que a mayor complejidad musical, mayor dificultad en la improvisación literaria” (130).

Por su parte, González ha estudiado la liga entre ritmo prosódico y musical en las coplas de los sones de la Tierra Caliente michoacana, mostrando el “peso de la rítmica musical sobre la prosódica [que] se manifiesta en que el son y el jarabe son géneros destinados al baile y no al ámbito de lo sagrado, de manera que el texto poético y el canto se ven generalmente adaptados al ritmo [musical] y a las partes bailables” (132); así, en el corpus de canciones que estudia, “los acentos del verso se adaptan a los del compás y el tiempo musicales” (136). Por su parte, Fernando Nava “también encontró que el ritmo musical pesaba e influía sobre el ritmo prosódico, y no sólo en la acentuación de las sílabas, sino también en la morfología de las palabras, a tal grado que se crean elisiones y adhesiones de sílaba en los cantos p’urhépecha” (138). Este estudioso propone además una categoría, la del *silabeo*

(canto entonado cuyo texto no es significativo), que ha sido seguida por González en el estudio revisado por Mendoza Huerta.

En cuando a la adaptación de categorías de la teoría lingüística a la musicológica, la autora describe, asimismo, el concepto de *bimusicalidad*, “propuesto por el musicólogo Mantle Hood [...] desde mediados de la década de los cincuenta, por analogía con el concepto *bilingüismo*, y se refiere a la capacidad de un hablante de usar dos lenguas, especialmente cuando lo hace con la soltura característica del hablante de su lengua materna” (139). En este ámbito, resalta la tesis de Patricia López García sobre “El banjo en la música de cuerdas de la Mixteca...”; su autora señala que “la bimusicalidad, [...] entendida como el aprendizaje de la música que se investiga, [devino] una forma de acceder al proceso de enseñanza-aprendizaje con el objetivo de plantear y responder ciertas cuestiones, más allá de lo que podría hacer la mera observación” (140).

En términos de las categorías de los estudios de semiótica estructural aplicados al análisis musical, Yasbil Mendoza ubica los estudios de Natalia Bieletto y Arturo Chamorro, quienes al adaptar conceptos de autores como Jean-Jaques Nattiez, Charles Sanders Peirce, Charles Morris y Roland Barthes, “se preocupan por la relación existente entre la música y el público [...] En cuanto a los símbolos audibles, estos son parte de un proceso de mediación semiótica que conlleva la idea de que la música tiene la función de ser vehículo de significados, los performance, el *designatum* [...] y las respuestas emocionales de las audiencias como el factor interpretante” (153).

Asimismo, Yasbil Mendoza describe la aplicación de la semiótica de la cultura propuesta por Iuri Lotman en los trabajos de Lizette Alegre y Dolores Chávez, cuyos estudios coinciden en que “los textos de la semiósfera musical son fenómenos complejos conformados por sistemas musicales con mezclas de textos y lenguajes que [...] son espacios semióticos que presentan en su interior dos o más lenguajes (musical, visual, verbal), y la conjunción de los diversos lenguajes permite la generación de sentidos mediante el mecanismo de traducción semiótica” (167).

La autora se refiere, por otro lado, a un estudio de neurolingüística realizado por Martha Lucas Aviña, quien a través de su propuesta “para la rehabilitación de niños [...] con trastorno gnóstico práctico con componente afásico” muestra “la estrecha asociación existente entre las estructuras cerebrales y funcionales del lenguaje y la música” (177). Según el estudio de Lucas Aviña, la música “ofrece la oportunidad de entender la organización del cerebro humano, así como de utilizar la plasticidad cerebral para estimular el potencial lingüístico y cognitivo del paciente, dado que ambos procesos suponen la simbolización de elementos no tangibles, como el sonido y el tiempo” (179).

Finalmente, en las conclusiones Yasbil hace un recuento del contenido general del libro, y presenta en un cuadro muy completo los términos empleados por los autores estudiados en el capítulo tercero, que, como los de los capítulos iniciales, resulta de gran utilidad para el lector. No queda sino celebrar la aparición de un libro como este, que seguramente encontrará muchos lectores interesados en el conocimiento de la música mexicana y en el ámbito de los estudios del lenguaje.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Letras, UMSNH

Varios autores (textos, ilustraciones). Colección *ideazapato*. México: *ideazapato* / FONCA, 2012-2013.

Con la intención de combinar los métodos de trabajo y los intereses de dos ámbitos concretos, el de los libros ilustrados y el de la investigación que se ocupa de la tradición oral y la literatura popular, nació *ideazapato*, una colección editorial que efectivamente se echó a andar en 2012, aunque sus antecedentes vienen de años previos y conjugan varias casualidades y una buena amistad entre José Manuel Mateo y Andrés Mario Ramírez Cuevas, responsables de la edición, el diseño y la producción de hasta ahora diez títulos.

La autora se refiere, por otro lado, a un estudio de neurolingüística realizado por Martha Lucas Aviña, quien a través de su propuesta “para la rehabilitación de niños [...] con trastorno gnóstico práctico con componente afásico” muestra “la estrecha asociación existente entre las estructuras cerebrales y funcionales del lenguaje y la música” (177). Según el estudio de Lucas Aviña, la música “ofrece la oportunidad de entender la organización del cerebro humano, así como de utilizar la plasticidad cerebral para estimular el potencial lingüístico y cognitivo del paciente, dado que ambos procesos suponen la simbolización de elementos no tangibles, como el sonido y el tiempo” (179).

Finalmente, en las conclusiones Yasbil hace un recuento del contenido general del libro, y presenta en un cuadro muy completo los términos empleados por los autores estudiados en el capítulo tercero, que, como los de los capítulos iniciales, resulta de gran utilidad para el lector. No queda sino celebrar la aparición de un libro como este, que seguramente encontrará muchos lectores interesados en el conocimiento de la música mexicana y en el ámbito de los estudios del lenguaje.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Letras, UMSNH

Varios autores (textos, ilustraciones). Colección *ideazapato*. México: *ideazapato* / FONCA, 2012-2013.

Con la intención de combinar los métodos de trabajo y los intereses de dos ámbitos concretos, el de los libros ilustrados y el de la investigación que se ocupa de la tradición oral y la literatura popular, nació *ideazapato*, una colección editorial que efectivamente se echó a andar en 2012, aunque sus antecedentes vienen de años previos y conjugan varias casualidades y una buena amistad entre José Manuel Mateo y Andrés Mario Ramírez Cuevas, responsables de la edición, el diseño y la producción de hasta ahora diez títulos.

En ideazapato —según lo dicho por ambos editores en una conversación con una redactora de la revista *Límulus*—,¹ la tradición oral queda entendida como una forma de circulación de enunciados literarios que se configuran y transmiten en múltiples contextos: en la familia, en la comunidad, en la escuela... en fin, dondequiera que se articulan las colectividades.

En este tipo de enunciados —explican Andrés Mario y José Manuel—, la figura del autor desaparece o apenas resulta perceptible, de modo que no es la labor de una persona quien los dota de una determinada importancia literaria, sino que esta viene dada por la significación y el sentido que el enunciado adquiere para una comunidad. Las individualidades son a la vez rebasadas y enlazadas mediante procesos de colaboración amplia y continua. Las formulaciones líricas o narrativas que resultan de estos procesos pueden aparecer, quedar en una especie de vida latente y después, en el mismo contexto o en otro, volver a resurgir.

Continúan los dos editores:

Al momento de plantear un título de ideazapato, se parte de considerar que no hay una versión original ni definitiva de un relato de tradición oral; tal vez ni siquiera una versión que sea mejor que otra. Bajo esta premisa, desde un punto de vista editorial lo que se experimenta frente a todas las versiones es una inclinación, una especie de coincidencia anímica que lleva a optar.

Ahora bien, lo que sí es posible distinguir son las versiones de tradición oral y las formulaciones populares de aquellas creaciones *folclorizantes* y *popularizantes*, es decir, de los artefactos verbales que ciertos autores configuran retomando elementos y estructuras populares, mas no con la idea de mantenerlas sino de adecuarlas a fines individuales sin atender a las tendencias históricas que

¹ A raíz de esta conversación, la revista *Límulus* publicó un artículo sobre la labor de ideazapato: “De la voz a la letra, ideazapato, libros de tradición oral” [<http://limulus.mx/de-la-voz-a-la-letra-ideazapato-libros-de-tradicion-oral/?lang=es/>]. Como parte de la propuesta de la editorial, *ideazapato* aparece en minúsculas.

dichos elementos y estructuras han seguido. Muchos de esos artefactos corresponden a las recopilaciones de *leyendas*, donde, en realidad, hay poco de tradición y mucho de escritura autoral.

Andrés Mario y José Manuel explican que la tradición más o menos mantiene núcleos de significación y asociaciones que independientemente de quién cuente o cante dan por resultado variantes de una misma anécdota o un mismo sentido, los cuales no dependen del sujeto que enuncia sino de los significados culturales que operan en una colectividad.

Muchas veces —añaden—, en las creaciones *folclorizantes* lo que opera es un criterio de normalización de lo popular, de adecuación de las estructuras y los asuntos a un modelo literario que valora positivamente la originalidad y las divisiones claras entre géneros. En la tradición todo aporte tiende a fortalecer el relato o el poema colectivo, no a reforzar la personalidad ni el estilo del innovador.

Existen poemas y relatos de ciertos autores que han logrado incorporarse al repertorio popular justamente porque han conseguido asimilarse al discurso colectivo; poco a poco su nombre desaparece y sus creaciones empiezan a circular de boca en boca o de mano en mano, pues la tradición también circula por escrito y de manera impresa.

Un ejemplo de lo que todo esto representa en un trabajo editorial como el de ideazapato lo encontramos en *La jícara y la sirena*. Este título, publicado a finales de 2013, está basado en los relatos sobre una entidad femenina que se manifiesta en el lago de Zirahuén, en Michoacán.

En el muelle turístico del lago de Zirahuén, los niños cuentan, a cambio de unos pesos, historias sobre esta entidad que generalmente toma forma de sirena. A diferencia de los pescadores y otras personas de más edad que viven en los pueblos cercanos al lago, los niños de forma recurrente explican la historia de Eréndira, una leyenda de corte romántico en que una princesa se enamora de un príncipe.

La edición de *La jícara y la sirena*, llevada a cabo por la investigadora Berenice Granados, obvia los relatos de Eréndira, debido a que se trata de un personaje que no pertenece a la tradición, sino que es un personaje ficticio extraído de la obra de un autor de finales del siglo XIX, Eduardo Ruiz. Es decir, si bien el hecho de ser la versión que aparece impresa en los libros, y ahora en la red, la ha dotado en ciertos ámbitos de la categoría de *historia oficial* — muchos maestros la explican en las escuelas —, es en realidad un elemento externo al lago y desconocido por las personas que no tuvieron contacto con esta versión institucionalizada.

Para la creación de *La jícara y la sirena*, Berenice Granados optó por reproducir las palabras de siete vecinos del pueblo de Zirahuén, a partir de las cuales se articulan doce relatos que avanzan desde los orígenes del lago hasta los encuentros desafortunados que varias personas han tenido con el mismo.

Así como *La jícara y la sirena*, cada uno de los títulos de ideazapato cuenta con una labor de investigación, que en ocasiones resulta evidente en el libro y en otras queda más difuminada a causa de la labor de divulgación. Este es el caso de *El ratón que corre y pasa* (2013), un título de ideazapato dirigido a los primeros lectores. Detrás de un libro ilustrado en que un gato trata insistentemente de cazar a un ratón, encontramos un trabajo de investigación de casi veinte años llevado a cabo en la Tierra Caliente michoacana por Raúl Eduardo González.

El trabajo de González se centra en la investigación y recopilación de distintas composiciones e interpretaciones de los conjuntos de arpa grande de aquella región michoacana. Uno de los sones que recopiló, concretamente en Apatzingán, es el que originó este título de ideazapato. En este caso, la labor de adaptación fue importante; por ejemplo, el *jananeo* del son se convierte en el libro en un estribillo hecho a manera de frase reiterativa que varía sus palabras finales pero mantiene la misma rima. De este modo, en su versión impresa el estribillo contribuye a dar la impresión de que los intentos del gato por cazar al ratón no acaban nunca.

Este es sólo un ejemplo de cómo la labor de divulgar una investigación implica una forma de trabajo determinada que puede

mos entender como un tipo de traducción. Bajo esta premisa se puede entender la forma que toman algunos libros, como *El viaje del cordero, la cabra y el perro*, cuyo origen tradicional nos lleva a la Ruanda en guerra de los años noventa; sin embargo, la edición de divulgación dirigida al público infantil se centra en la historia y los personajes. *Peces sin pecera* y *En este cuento* son otros ejemplos de esta forma de traducción.

Otro título de ideazapato, *La ardilla que soñó*, es una edición bilingüe en maya y español de un cuento de transmisión oral de Quintana Roo. Marcos Núñez Núñez, doctor en Ciencias Humanas con especialidad en Estudios de las Tradiciones por El Colegio de Michoacán, fue el encargado tanto de la recopilación del cuento como de la versión en español, cuyo lenguaje busca ser muy cercano a la forma en que se narran este tipo de relatos en las comunidades de la región. Este aspecto fue especialmente cuidado también por el encargado de la versión en maya, Hilario Chi Canul, profesor e investigador de lengua maya en la Universidad de Quintana Roo.

En el caso de *Nueve días de posadas*, la edición, que corrió a cargo de Anastasia Krutitskaya, se realizó sobre la labor de recopilación del célebre impresor Antonio Vanegas Arroyo, cuyo trabajo relacionado con las posadas consistió en compilar letanías y oraciones, así como los versos que se cantaban en estas. La edición del libro, centrada en los versos, sigue la estructura lógica del impresor.

La última de las publicaciones relacionadas con la tradición oral es *Discurso de José Revueltas a los perros en el Parque Hundido*, una versión del poema escrito por Enrique González Rojo sobre una anécdota de José Revueltas transmitida durante décadas de boca en boca. La edición de ideazapato propone una muestra de la relación que existe entre los grandes autores mexicanos y la cultura popular. Además, el poema se complementa con los comentarios de José Manuel Mateo sobre la figura de Revueltas y del doctor Antonio Río Torres-Murciano sobre San Antonio de Padua, San Francisco de Asís y su relación con la tradición narrativa de prédica mediante relatos en espacios públicos.

En la literatura popular se basan los dos títulos que completan los diez de ideazapato: *Prodigios y maravillas* y *La verdadera historia de Juan Soldado*, basados en historias que circularon en pliegos de cordel (en España, y en Brasil y Portugal, respectivamente).

En realidad — dicen Andrés Mario y José Manuel —, el nuestro no es tanto un trabajo teórico como un trabajo de lectura y de ensayar posibilidades con cada libro. Las narraciones que hemos escogido nos atrajeron por la historia misma, por su anécdota, sus personajes, su manera de desenvolverse, por su humor y, sobre todo, porque no hay finales felices sino contradictorios, paradójicos o inquietantes, lo que en nuestro caso siempre nos lleva a plantearnos preguntas sobre la vida y las relaciones que establecen las personas y las colectividades. La tradición oral y la literatura popular son ámbitos muy complejos a los que nosotros sólo nos aproximamos con el deseo de compartir con otros lo que nos gusta, entusiasmo o sorprende.

AIDA RENALES

Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad. Homenaje a John Miles Foley

Los textos no existen afuera de páginas escritas. Aquí están los textos, son guiones con su origen en formas. Un cuento puede tener el sonido de un poema; aunque una oración tiene la estructura de verso, puede tener un sonido como prosa.

Dennis Tedlock

A propósito del estudio de las artes verbales, se llevó a cabo el *Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad, Homenaje a John Miles Foley* en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, del 4 al 7 de junio del 2014. Las poéticas

En la literatura popular se basan los dos títulos que completan los diez de ideazapato: *Prodigios y maravillas* y *La verdadera historia de Juan Soldado*, basados en historias que circularon en pliegos de cordel (en España, y en Brasil y Portugal, respectivamente).

En realidad — dicen Andrés Mario y José Manuel —, el nuestro no es tanto un trabajo teórico como un trabajo de lectura y de ensayar posibilidades con cada libro. Las narraciones que hemos escogido nos atrajeron por la historia misma, por su anécdota, sus personajes, su manera de desenvolverse, por su humor y, sobre todo, porque no hay finales felices sino contradictorios, paradójicos o inquietantes, lo que en nuestro caso siempre nos lleva a plantearnos preguntas sobre la vida y las relaciones que establecen las personas y las colectividades. La tradición oral y la literatura popular son ámbitos muy complejos a los que nosotros sólo nos aproximamos con el deseo de compartir con otros lo que nos gusta, entusiasmo o sorprende.

AIDA RENALES

Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad. Homenaje a John Miles Foley

Los textos no existen afuera de páginas escritas. Aquí están los textos, son guiones con su origen en formas. Un cuento puede tener el sonido de un poema; aunque una oración tiene la estructura de verso, puede tener un sonido como prosa.

Dennis Tedlock

A propósito del estudio de las artes verbales, se llevó a cabo el *Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad, Homenaje a John Miles Foley* en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, del 4 al 7 de junio del 2014. Las poéticas

de la oralidad, el tema de este congreso, pueden ser definidas, siguiendo a Ruth Finnegan como los recursos y estructuras discursivas que tienen algún elemento oral, ya sea en su composición, transmisión o ejecución (performance).

Este evento académico se pensó como la continuación del *Diplomado Poéticas de la Oralidad, Las voces del imaginario* (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2010-2011), un espacio que generó propuestas para estudiar materiales literarios vinculados con discursos orales. De esta manera, el Congreso tuvo como objetivo principal reunir a destacados especialistas de diferentes disciplinas para dialogar sobre perspectivas teóricas y metodológicas relativas al estudio de las poéticas orales. Se planteó, además, como un espacio académico en el que se trataran fenómenos culturales vinculados no sólo al lenguaje y la literatura, sino también a la performance, la memoria y los contextos culturales específicos, como rituales o fiestas.

Con el fin de conocer los trabajos y perspectivas de los diversos investigadores que estudian cuestiones vinculadas a las poéticas orales, se lanzó una convocatoria abierta. Se establecieron las siguientes líneas temáticas para el envío de propuestas: "Voz, gesto y memoria", "Formas rituales", "Palabra, música y danza", "La palabra y su función social", "Cruces: oralidad, escritura e imagen", "Voces del pasado: trabajo en archivo" y "Artes verbales en medios masivos de comunicación". Dicho sea de paso, intencionalmente se omitió el concepto de género literario para permitir una retroalimentación transversal en las mesas de trabajo. A la convocatoria respondieron más de ciento veinte especialistas: literatos, antropólogos, lingüistas, sociólogos, historiadores y musicólogos. Sus participaciones estuvieron organizadas en ponencias magistrales, mesas de trabajo, mesas de presentación de proyectos, proyección de video documentales y performances etnopoéticas.¹

¹ El programa se puede consultar completo en la página web del Congreso: www.lmo.culturaspopulares.org/congreso.

Durante la inauguración, Lori Ann Garner (Rhodes College, Memphis), discípula de Foley, realizó un sentido homenaje: habló sobre los aportes de este gran investigador al estudio de las artes verbales desde la literatura clásica, el folklore y las nuevas tecnologías como la Internet. Lori Garner cerró su participación con estas palabras:

The conference in Morelia has provided a beautiful opportunity to continue the kind of conversations he began. Whether he was home or journeying abroad, John Miles Foley consistently sought creative ways to open up knowledge, share ideas, and bring new individuals into the conversation. Very early in his career, John said of his own mentors: "it is the light of their learning that was kindled and burns yet within us". It is clear that the light of his ideas continues to illuminate new pathways for us all as we continue to explore the fascinating richness and diversity of oral poetry around the world.²

Las ponencias magistrales estuvieron a cargo de investigadores de talla internacional como Martin Lienhard (Universidad de Zurich), José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá), Aurelio González (El Colegio de México), Gloria Chicote (Universidad de la Plata), Alfredo López Austin (Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM), Gonzalo Espino Relucé (Universidad Nacional Mayor de San Marcos) y Domenico Scafoglio (Università di Salerno). Las conferencias trataron tres asuntos: procesos y metodologías de trabajo multidisciplinario, teorización de textos literarios vinculados con oralidad, y estudios disciplinarios para abordar un fenómeno cultural.

Martin Lienhard, en su conferencia inaugural, "La performance oral, los contextos y el cine", abundó en la necesidad de complementar herramientas tecnológicas y multidisciplinarias en

² Las citas de ponencias que aparecen en esta reseña son transcripciones de los audios y videos que se grabaron durante el congreso.

campos como el cine y la antropología para recopilar materiales orales en contextos de producción específicos.

Las investigaciones lingüísticas, sociolingüísticas y mediáticas del siglo XX nos revelaron que las literaturas orales no son simplemente un equivalente primitivo de las literaturas escritas sino uno de los productos de un sistema de comunicación *sui generis*: el de la oralidad. Varios estudiosos trataron de convencernos que la oralidad es un estilo cultural. Según los planteamientos de McLuhan la oralidad es en primer lugar un medio de comunicación, un medio de comunicación muy diferente de la escritura y cuyo estudio exige, como lo afirmó entre otros Paul Zumthor, que se tome en cuenta no sólo los textos en sí, sino la manera de publicarlos: la performance.

En este sentido, Domenico Scafoglio en su participación "Antropología y literatura escrita y oral: cuestiones teóricas y de método" destacó la importancia de generar estudios dialógicos que no estén centrados únicamente en el texto, sino que incluyan la imagen, la performance y el entorno cultural. Al final de su intervención dijo, refiriéndose a la práctica literaria y la práctica antropológica: "Es deseable que una eventual futura reforma del quehacer académico haga posible que las dos prácticas puedan ulteriormente dialogar y caminar juntas, como dos buenas compañeras de viaje".

Aurelio González en su intervención "La oralidad, conservación y variación poética en la tradición oral" definió las características de la literatura oral como una expresión que tiene una estética colectiva, cuyo soporte es la memoria y que se transmite por medio de la voz. Advirtió sobre el peligro de perder de vista el objeto literario en el ámbito de estudio de la oralidad. Insistió en la importancia de mirar al texto poético y analizarlo a partir de un enfoque filológico. González destacó que:

Cuando hablamos del concepto de tradición oral y cuando hablamos del concepto de estética colectiva estamos presuponiendo la existencia de una comunidad, o sea, la tradición oral, la literatura

de tradición oral se mantiene viva mientras vive una comunidad. Hoy en día lo que puede estar en crisis muchas veces no es en sí la literatura de tradición oral sino el propio concepto de vida comunitaria.

Alfredo López Austin expuso un amplio panorama sobre el cómo se construye el género mítico mesoamericano como una convención social que tiene una función específica: transmitir información partiendo de una visión de mundo concreta. Insistió en la importancia del lenguaje, el discurso, como el vehículo humano más eficaz para transmitir conocimiento. Sobre la importancia del mito en las sociedades, López Austin dijo:

Con el rito, el mito es una forma privilegiada de expresión de la cosmovisión. Quien lo escucha revalida sus convicciones, sentimientos y valores; corrobora sus tendencias, hábitos y propósitos; sanciona sus preferencias; afirma su saber; confirma la normativa que orienta sus acciones. No es didáctico ni tiene propósitos moralizantes ni revela secretos ocultos; pero se refiere, sin mencionarlos, a los procesos y a las leyes del cosmos, los que son, en su abstracción y muy alejados de la conciencia, la fuente de todas las guías de percepción, de pensamiento y de acción. Por ello, con el rito, es una de las vías más importantes para actualizar y transmitir las creencias fundamentales de una sociedad.

José Manuel Pedrosa, por su parte, en el "El héroe traductor: épica, comedia y tragedia", nos llevó de la mano a un viaje intercultural con los grandes héroes de algunos de estos géneros literarios. Así, mientras que la épica se identifica con el éxito de una cultura frente a otra, la tragedia se identifica más bien con la cultura vencida. El héroe y el antihéroe son entonces mediadores que presentan una característica: su mayor o su nula capacidad lógica para interpretar e influir a los otros a través del discurso. Del papel que desempeña como buen traductor o mal traductor, de su mayor o menor habilidad discursiva, deriva el género literario en el que perdura su nombre:

Lo que quiero resumir como síntesis de todo esto que hemos dicho es que las historias que el ser humano transmite a los demás son historias que tienen muchos puntos en común y que en el caso que yo traigo ante ustedes, buscando el papel que la voz tiene en relación con la figura del héroe o del antihéroe – del mal traductor y del buen traductor – nos puede iluminar y nos puede servir para interpretar de otro modo muchos de los relatos con los que estamos acostumbrados a convivir.

Chicote y Espino Relucé expusieron un paisaje variopinto de las investigaciones realizadas en el sur del continente. Por un lado, la especialista argentina en literatura popular, Gloria Chicote, en su conferencia “La literatura popular en Iberoamérica: de la tradición a la globalización”, habló de los cruces entre la oralidad y la escritura en un soporte particular: la prensa popular. En una interesante exposición hizo un breve recuento de la literatura popular impresa en el continente americano y mostró pliegos y hojas volantes publicados por distintas imprentas. En algún momento de su intervención, mencionó:

Títulos como *Incendio en Guayaquil, más de ochenta millones de pérdidas y cinco monjas quemadas* dan cuenta de cómo es el tenor de las preocupaciones de este tipo de literatura o un título tan incitante como *La colona muerta de treinta puñaladas* con el dibujo de la colona acribillada en el suelo, que da muchas ganas de leerlo y ver qué pasó en esa situación. *Fin del mundo, el cometa que va chocar con la tierra*, *Niño de catorce años mata a su hermana menor y se ahorca después* son títulos muy descriptivos de los contenidos, y además, por si queda alguna duda del título, el dibujo, la imagen iconográfica también ayuda en la identificación de los contextos.

Por otro lado, el investigador peruano Espino Relucé, nos transportó al mundo andino para mostrarnos al cuento quechua como una de las manifestaciones culturales características de un pueblo, que debe ser estudiada a partir de un análisis literario adecuado a las particularidades de la narrativa y la performance propias de la estética quechua:

Entonces la perspectiva nuestra va a partir de lo que ocurre en estos escenarios. Nos preguntamos entonces, qué ocurre con el que narra: el acto de narrar se asocia a la creación de un ambiente adecuado para decir el relato. El enunciado se contextualiza porque pertenece a la esfera de la vida cotidiana y generalmente tiene que ver con la reunión bajo el fogón.

El Congreso incluyó también mesas de trabajo. Cada mesa estuvo conformada por seis especialistas. En la mesa "Palabra y memoria", los ponentes abordaron las formas de representación de la memoria de distintos grupos sociales a partir de formas discursivas como el canto andino, la autobiografía, el mito, el testimonio y la *cantoria de improviso*. La mesa "La palabra y su función social" trató sobre las construcciones simbólicas de procesos sociales o culturales como lo femenino, la descolonización, la sanación, la identidad y el espacio a través de discursos orales. "Gesto e imagen" fue el título de la mesa que tocó temas como la iconografía de los santos, el proceso de diseño en una comunidad, la importancia de la revitalización lingüística, el gesto en las narraciones y la reconstitución del espacio a partir del discurso y el gesto. La mesa "Fiesta, música y danza" tuvo un tono festivo donde se hizo presente el canto, la improvisación y la música: lírica terracalenteña, chilena, décima, controversia, fueron algunos de los temas expuestos. En la mesa "Artes verbales en medios masivos" se habló de cine, radio e internet. Se desvelaron algunos mecanismos para posicionar un producto literario en el mercado popular y se habló del paso casi natural entre los materiales orales y su adopción en la web. Los ponentes de la mesa "Escritura y oralidad" trabajaron con materiales orales que de alguna manera pasaron al ámbito de lo escrito: desde literatura de escritores que retoman ciertos materiales tradicionales adscritos a circuitos orales, hasta materiales orales fijados por escrito en distintos archivos. La mesa "Cosmovisiones" presentó un amplio abanico de expresiones culturales que proporcionan información para entender la manera en que los distintos pueblos construyen el mundo que habitan: títulos de tierra k'iche, relatos sobre la muerte

entre los purhépecha, el costumbre de los nahuas de la huasteca, el huehuetlahtolli de los nahuas del centro del país y los rezos con velas negras. “Formas rituales” fue el nombre de la última mesa de trabajo; trató el discurso ritual en distintos contextos de producción: petición de agua, bodas, funerales y la memoria de una masacre, fueron algunos de los temas abordados.

En el Congreso también hubo un espacio para la presentación de proyectos de investigación. Se contó con la participación de seis proyectos: dos en el área de documentación lingüística, “Estudios del wirárika o huichol” (Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas, Universidad de Guadalajara) y “Corpus Michoacano del Español” (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Universidad de Guadalajara); uno en materia de revitalización de las lenguas indígenas, “Oralidad/Orality. Relaciones de la voz con la escritura indígena” (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas / Universidad Autónoma de Querétaro); y tres de literaturas orales o populares: “Proyecto Vanegas Arroyo” (Instituto de Investigaciones Filológicas), “DARP: un prototipo digital para la presentación de poesía de ritual” (Instituto Nacional de Historia y Antropología) y “Laboratorio de Materiales Orales” (Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM Morelia). Cabe destacar que la mayoría de los proyectos utilizan plataformas web para su desarrollo y funcionamiento.

En el evento académico se proyectaron dos videodocumentales: *Unas mujeres que décimas dicen*, de Ana Zarina Palafox y *Rituales de vida y de muerte*, de Helios Figuerola Pujol y Helios Figuerola García, esto con la finalidad de mostrar que las poéticas orales pueden tener también formas alternativas de montaje e interpretación.

Para cerrar el Congreso, tuvimos la presencia de uno de los precursores de la etnopoética: Dennis Tedlock, profesor e investigador de antropología en la Universidad Estatal de Nueva York, en Búfalo, que, entre otras cosas, hizo una aportación fundamental para el estudio de la cultura maya, la traducción del *Popol Vuh*, el libro sagrado maya k'iche. Tedlock nos deleitó con la lectura

de un etnotexto que narraba el encuentro que sostuvieron su esposa, Bárbara, y él con un informante k'iche en Guatemala.

La última participación fue de Serge Pey, personaje internacionalmente reconocido que en su quehacer literario crea poesía-acción. Durante el evento académico interpretó, con su estilo particular, algunos fragmentos de su libro *Nierika. Cantos de visión de la contramontaña*: "Los hombres le devolvieron cantando su luz, porque el sonido es un espejo visible: Tao, taooo, tao, tao tao"

El Congreso surgió en el marco de la Licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia. Detrás de su organización se encuentran profesores e investigadores de la literatura popular, las lenguas y las artes verbales: Caterina Camastra, Cecilia López Ridaura, Mariana Masera, Sue Meneses, Santiago Cortés y Berenice Granados. Así también se realizó con el apoyo de otras instituciones e investigadores destacados que colaboraron activamente: de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Bernardo Pérez y Raúl Eduardo González; de la Universidad Autónoma de Querétaro, Luz María Lepe; del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Olivier Le Guen; del Instituto de Investigaciones Filológicas, Alberto Vital y Enrique Flores; de la Universidad de Missouri, John Semke y Lori Garner; del Colegio de San Luis, Claudia Carranza.

En resumen: el Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad, Homenaje a John Miles Foley reunió a más de setenta investigadores y profesores dedicados al estudio de las artes verbales provenientes de once países distintos: Chile, España, Estados Unidos, Argentina, Brasil, Suiza, Francia, Italia, Panamá, Perú y México. A lo largo del evento se presentaron siete conferencias magistrales, ocho mesas de trabajo con un total de cuarenta y ocho ponentes, tres mesas de presentación de proyectos de investigación que involucraron a quince especialistas, dos proyecciones de videodocumental, y dos performances etnopoéticas. Pronto serán publicadas las memorias del congreso bajo el sello editorial de la ENES Morelia. Los videos de las conferencias magistrales y los audios de todas las ponencias y presentaciones de los pro-

yectos de investigación pueden consultarse en el acervo del Laboratorio de Materiales Orales.

Ante el éxito de este evento académico, que no es otra cosa sino el reflejo del interés que despierta el tema, se decidió que el Congreso tenga realizaciones periódicas trianuales: el Segundo Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad se llevará a cabo en junio de 2017, en la misma sede. Esperamos que esta breve reseña de tan magno evento despierte el interés del lector y lo anime a participar en su próxima emisión.

BERENICE GRANADOS
ENES, UNAM Morelia

John Miles Foley. *Oral Tradition and the Internet. Pathways of the Mind*. University of Illinois Press, 2012; 292pp.

Antes de su muerte en mayo de 2012, John Miles Foley publicó en forma de libro uno de esos textos que extienden sus fronteras mucho más allá de las páginas que los contienen. En cierta forma, *Oral Tradition and the Internet* es un compendio de las ideas sobre la comunicación humana desarrolladas por Foley a lo largo de su carrera, pero el libro es mucho más que eso. Esta publicación es una invitación a explorar y extender los horizontes de esas ideas, pues está propuesto como un conjunto de nodos que conforman un núcleo de contenidos, cuya expansión es responsabilidad de sus lectores. Para explicar la propuesta es conveniente partir, primero, de la idea que guía la línea teórica que Foley aborda y, después, contar algo sobre la historia de esta publicación.

La idea que sirve de hilo conductor a todo el texto constituye en realidad una de las conclusiones más elaboradas de la obra completa de Foley: la comunicación oral —el sistema de comunicación más antiguo empleado por la humanidad— y la comunicación mediante la transmisión de datos en redes electrónicas —el sistema de comunicación más reciente que se ha instalado

yectos de investigación pueden consultarse en el acervo del Laboratorio de Materiales Orales.

Ante el éxito de este evento académico, que no es otra cosa sino el reflejo del interés que despierta el tema, se decidió que el Congreso tenga realizaciones periódicas trianuales: el Segundo Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad se llevará a cabo en junio de 2017, en la misma sede. Esperamos que esta breve reseña de tan magno evento despierte el interés del lector y lo anime a participar en su próxima emisión.

BERENICE GRANADOS
ENES, UNAM Morelia

John Miles Foley. *Oral Tradition and the Internet. Pathways of the Mind*. University of Illinois Press, 2012; 292pp.

Antes de su muerte en mayo de 2012, John Miles Foley publicó en forma de libro uno de esos textos que extienden sus fronteras mucho más allá de las páginas que los contienen. En cierta forma, *Oral Tradition and the Internet* es un compendio de las ideas sobre la comunicación humana desarrolladas por Foley a lo largo de su carrera, pero el libro es mucho más que eso. Esta publicación es una invitación a explorar y extender los horizontes de esas ideas, pues está propuesto como un conjunto de nodos que conforman un núcleo de contenidos, cuya expansión es responsabilidad de sus lectores. Para explicar la propuesta es conveniente partir, primero, de la idea que guía la línea teórica que Foley aborda y, después, contar algo sobre la historia de esta publicación.

La idea que sirve de hilo conductor a todo el texto constituye en realidad una de las conclusiones más elaboradas de la obra completa de Foley: la comunicación oral —el sistema de comunicación más antiguo empleado por la humanidad— y la comunicación mediante la transmisión de datos en redes electrónicas —el sistema de comunicación más reciente que se ha instalado

en nuestros usos cotidianos con el vago nombre de Internet — guardan una serie de semejanzas insospechadas tanto en su naturaleza como en sus dinámicas de operación. Ambas basan su funcionamiento, por ejemplo, no en objetos estáticos — como los libros —, sino en procesos continuos. Ambas dependen de la participación activa y simultánea de un número de personas para echar a andar una red de enlaces que permiten la construcción de significados.

A la luz de esta idea se vuelve comprensible que el formato más adecuado para exponer el tema no sea un libro en su forma convencional. De hecho, el texto que ahora aparece publicado en forma de libro tal vez nunca fue pensado para su impresión, sino que fue escrito, ante nuestros ojos, en una plataforma electrónica y dinámica que el profesor Foley desarrolló específicamente para ello hace varios años. En esa plataforma, que tenía la estructura inicial de un wiki, el autor fue escribiendo textos sobre el tema, a la manera de nodos que se enlazaban entre sí y que aceptaban comentarios por parte de los lectores. En un estado más avanzado, el contenido se mudó a otra plataforma que ahora se encuentra todavía disponible para su consulta gratuita en red: *The Pathways Project* (www.pathwaysproject.org). Fue después de que la plataforma y el contenido estaban concluidos, que el texto tomó la forma de libro, con una estructura fija y arbitraria. De acuerdo con las palabras del mismo autor, *Oral tradition and the Internet* “está pensado para ser leído de formas múltiples y alternativas” (13) e incluso pretende exponer la idea de que un libro no es otra cosa que “una ideología que hemos adoptado” (2) para constreñir una realidad mucho más caótica y compleja.

Como se comprenderá a partir de la historia de esta publicación, esta reseña no sólo quiere invitar a sus lectores a consultar el libro de Foley, sino también a asomarse a la plataforma electrónica que es su reflejo y su complemento indispensable. Por otra parte, también se comprenderá que reseñar fielmente los contenidos de un proyecto de esta naturaleza resulta un tanto complejo, pues sus enseñanzas e ideas están apoyadas en gran medida en la experiencia lectora misma. No por eso, sin embargo,

perderemos la oportunidad de esbozar aquí algunos de sus planteamientos centrales y de hacer un breve comentario sobre sus posibilidades de consulta para completar la invitación.

La idea de que los medios electrónicos constituyen un paralelo con la tradición oral y ofrecen una serie de herramientas inmejorables para estudiarla fue desarrollada por Foley durante toda su carrera académica.¹ Este libro y el proyecto electrónico del que emana concretan muchas de sus ideas al respecto y lo hacen de una manera muy pertinente. En un afán por organizar todo lo que escribió sobre las diferencias entre la dinámica de los textos contrapuesta a la de la comunicación oral y electrónica, Foley divide las formas de la comunicación en tres rubros a los que denomina “ágoras” para denotar un lugar donde se da el intercambio de palabras, ideas y conocimiento. Dependiendo de la tecnología que una comunidad haya adoptado, estas tres formas son la comunicación oral (oAgora), la comunicación electrónica (eAgora) y la comunicación textual (tAgora). “Cada una de estas tres opera de acuerdo con sus propias dinámicas para la creación y la transmisión, pero las correspondencias que podemos observar entre las dos primeras son sorprendentes e importantes” (41), nos dice el autor.

Para cada una de estas formas de comunicación hay un nodo en el que se explican sus dinámicas básicas de funcionamiento, pero la visión que se ofrece dista de ser una simple división entre tecnologías de la palabra. Uno de los aspectos más interesantes de este proyecto consiste justamente en la problematización que se plantea en torno a las características de cada “ágora” y de las maneras en las que estas formas de comunicación interactúan. Una serie de nodos están dedicados a desarrollar planteamientos de cómo la comunicación a través de textos, aunque actualmente es una parte nuclear de las culturas occidentales, tiene una participación menor en la historia global de la comunicación huma-

¹ Para una historia detallada de las publicaciones que lo demuestran véase el artículo “John Miles Foley, *In memoriam*”, publicado en el número XII-2 de esta misma revista por Cortés Hernández.

na, mientras que el sistema que plantea es poco flexible, sobre todo cuando se trata de representar realidades complejas como la de los discursos orales.

Otra serie de nodos se dedican a explorar y explicar las equivalencias entre la comunicación oral y aquella que se da en las redes electrónicas. Así, por ejemplo, hay núcleos de contenido dedicados a analizar cómo los conceptos de “nube” y de “tradicción” guardan ciertas semejanzas — ambas conforman cuerpos de información en constante movimiento y actualización, que varía dentro de un límite —, o cómo las dinámicas del software de código abierto son semejantes a las de las composiciones de tradición oral en más de un sentido: son propiedad de la colectividad, pueden ser modificadas por sus “usuarios”, manejan un código que es de uso comunitario, etc.

El establecimiento de este tipo de equivalencias permite al autor la construcción de escenarios complejos en los que la teoría da lugar a modelos mixtos para explicar fenómenos literarios. Un ejemplo de esto es el nodo titulado “Stories are Linkmaps”, en el que se plantea que una narración oral tradicional consiste en un acto comunicativo en el que el narrador navega a través de una red de posibles rutas y activa ciertos nodos, dependiendo del contexto en el que se encuentre. La historia resultante es una especie de mapa hecho con palabras, en el que se evidencian los enlaces que vinculan objetos significativos para una cultura. Así, las ideas de Foley se vinculan con otras teorías antropológicas que explican a la cultura como una red de símbolos. Los contenidos que expone el autor a través de esta estructura es, a fin de cuentas, una manera innovadora y práctica de entender, desde una perspectiva literaria, las más complejas teorías sobre la naturaleza de la cultura y de sus formas de expresión.

No todos los nodos están dedicados a exponer ideas, conceptos o perspectivas teóricas. Como era costumbre en las obras de Foley, todos los planteamientos están llevados a la práctica mediante el análisis de algún caso específico que tiene que ver con alguna de sus áreas de especialidad: la épica clásica — especialmente los poemas homéricos —, la literatura inglesa medieval, la épica de

los balcanes, o las distintas expresiones de la literatura oral moderna. Así, en alguna de nuestras lecturas podemos toparnos con una serie de nodos y apartados con títulos sugerentes por la mera combinación, tales como “Bellerophon and His Tablet” o “Homer’s ancient Greek Cloud”.

La plataforma electrónica en la que también se albergan todos estos contenidos ofrece varias ventajas sobre el libro. La primera de ellas es que, a diferencia del texto en papel, el texto electrónico permite efectivamente navegar eficazmente entre los nodos a través de una serie de enlaces, sin tener que estar pasando las páginas o buscando los números a los que corresponden las referencias. Esto permite una experiencia de lectura en la que todas las ideas sobre interactividad son más vívidas y, por lo tanto, más asequibles. Otra interesante ventaja es que el proyecto electrónico incorpora un instrumento llamado *linkmap*. Conforme uno navega por el sitio, esta aplicación va graficando un esquema de las rutas que uno ha seguido para explorar el contenido. El esquema resultante ejemplifica el hecho de que cada lector de medios electrónicos construye significados distintos dependiendo de la ruta que haya seguido para llegar a un contenido: después de cada sesión de lectura-navegación, uno obtiene un gráfico de estos “caminos recorridos por su mente”.

La última obra que John Miles Foley puso en línea y después entregó a la prensa es, pues, una invitación para reflexionar sobre los modos de la comunicación humana, sobre cómo los extremos de las tecnologías de la palabra confluyen en naturaleza y dinámicas. Pero *Oral Tradition and the Internet* también constituye una cátedra amplia y práctica sobre la construcción de conocimiento a través de las palabras. De alguna manera, el profesor Foley se las ingenió para que su legado nos haga ver, permanentemente, que ahora es responsabilidad nuestra continuar con el desarrollo de esas ideas, y que de nuestra habilidad para navegar en ellas depende que se vuelvan más útiles y más diversas.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
ENES, UNAM Morelia

El antropólogo como narrador: Escribiendo de culturas populares sobre los restos del naufragio

LUIS DÍAZ VIANA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

1. Una nota personal sobre una novela que es también un ensayo

Ha escrito Michael Carrithers en un lúcido texto sobre los aspectos morales de la antropología que “una imagen persistente y anterior fue la de la cultura como una casa, a la que la gente se mudaba al nacer y abandonaba al morir, pero que en sí misma trasciende y perdura”; y que, hoy, como bien sigue diciendo este mismo autor, es difícil imaginarse a la cultura así, pues más bien se asemeja a “los restos de un naufragio sobre una isla desierta” (2005: 442). ¿Por qué he recordado esa potente imagen de la cultura como unos restos o “depósito de cosas y recursos” que hay que reconstruir en búsqueda de un sentido al que poder anclarse al empezar a redactar este trabajo sobre Antropología, Literatura y culturas populares?

Intentaré resumirlo a sabiendas de que deslizarse por los derroteros de la autobiografía tiene demasiados riesgos, pero estoy casi convencido de que todo lo que yo ahora pudiera decir sobre las relaciones de Antropología y Literatura lo transmitiré más fácilmente desde mi propia experiencia de antropólogo y escritor; es decir, etnografiando en lo posible mis idas y venidas entre lo antropológico y lo literario: cuando se cumplía el primer año de la aparición en España de mi primera novela *Los últimos paganos* (2010), se dio la coincidencia misteriosa de que, precisamente por entonces, fuera yo invitado a hablar de ella en el mismo lugar que la inspiró: la villa romana de Amenara de Adaja. Con lo que me

vi forzado a reconstruir su proceso creativo y a escribir una especie de ensayo (o meta-ensayo) al respecto. En él, que se ha mantenido inédito hasta el momento, voy a basarme para la elaboración de este artículo. Porque el libro de *Los últimos paganos* quizá haya sido, desde su misma concepción, tanto un ensayo como una novela. Lo que, por cierto, no es nada raro en la narrativa contemporánea: *Puerca tierra* (1989) de John Berger, uno de los autores a quien admiro, de alguna manera también lo es. En su caso, se trataba de un ensayo sobre el fin del campesinado. En el mío, se trataría de una suerte de ensayo o reflexión sobre historia y memoria; o sobre la historia y sus muchos finales. También — por lo tanto — sobre la facilidad con la que todo un mundo se desmorona.

Es decir, si lo queremos leer en una clave más antropológica, este texto mío sobre paganos del siglo V al que me estoy refiriendo sería una metáfora y una advertencia sobre los riesgos de la globalización: una especie de ensayo sobre el fin del mundo. Y las fuentes de esta obra mía, que — desde el inicio — preparé como suelo hacer con mis trabajos de investigación y ensayo con toda minuciosidad, son numerosísimas. En algún instante pensé en incluirlas en un Apéndice y pronto desistí, ya que probablemente no iba a ser capaz de acordarme de todas. Cuando el relato prima sobre el ensayo uno deja de tomar nota de todo, de apuntar cada referencia bibliográfica. La narración te gana, te lleva. Cito aquí, sin embargo, las primeras que me vienen a la mente en las ediciones que manejé de ellas: desde *El Satyricón* atribuido a Petronio (1970) al *Yo, Claudio* de Robert Graves (1990); o de *Las memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar (1987) a *El alma romana* de Pierre Grimal (1999); de la *Historia nocturna* (2003), esa apasionante revisión algo apócrifa de la magia en Europa escrita por Carlo Ginzburg, a las leyendas homéricas y, de ahí, a la materia de Bretaña, el *Perlesvaus* (2000) y su hechizo medievalizante de oscuros castillos encantados y caballeros de destino no menos sombrío. Todo ello aderezado con lecturas tan sabrosas sobre el mundo antiguo y la coexistencia entre *Paganos judíos y cristianos*, como la de la obra del mismo título debida a Arnaldo Momigliano (1992).

Ya hizo notar Jean Bodel (1165-1210), el primer gran recopilador del ciclo bretón o artúrico, que había tres grandes materias literarias de carácter épico: la de Francia o carolingia, la materia de Bretaña y Roma. Aquí, en mi texto de *Los últimos paganos*, se juntan las dos últimas y a ratos la primera, ya que —por ejemplo— hay un eco deliberado del bravucón Fierabrás y su desafío a los Doce pares de Francia en el gigante Fractán de la novela y su combate con Máximo, el protagonista. Mi siglo V tiene, además, ya mucho de medieval. Es Mundo Antiguo y es Medioevo. Son los años que, luego, los historiadores identificarán con el giro de una era a otra, con el gozne de la puerta que comunica y a la vez separa tiempos distintos. Pero ¿por qué elegir una época tan alejada y compleja? Creo que el libro que me dio pie para tan extravagante viaje en el tiempo y las culturas (o en la búsqueda a través de los siglos de la tradición cultural más arraigada —probablemente— en mí, la de las tierras en que viví de niño) no fue una novela ni un cuento ni una leyenda: se trata del luminoso texto del antropólogo francés Marc Augé que lleva por título *El genio del paganismo* (1993). Augé hablaba en él, pero también en otros textos suyos, de la antropología como ese camino donde encontrar y descubrir “el arte, el gesto, la belleza, la palabra silenciosa de los otros”. Y efectuaba allí el autor una comparación novedosamente reveladora entre unos y otros paganos; entre los paganos de diferentes lugares o épocas: más incluso que eso, ponía juntos —para ser contrastados— los paganismos de la Europa anterior al cristianismo y los que aún perviven en distintas latitudes del mundo contemporáneo como si fueran parientes cercanos a los que simplemente les tocó vivir en tiempos o circunstancias diferentes.

2. De antropología, cultura y otras tonterías

Hace poco, leyendo un libro de antropología de un colega con este provocador título —que tomo en préstamo para encabezar este apartado— y en el que se afirma que “no hay gente sin cultura ni cultura sin gente” (Díaz de Rada, 2010: 237), me acordé

de todo lo que me había sugerido el libro de Augé y reviví aquel momento en que las piedras de Almenara me inspiraron — si no me murmuraron al oído — la historia sobre los paganos de esa villa. Y pensé, como creo que pensarán muchos arqueólogos e historiadores, que la segunda de esas dos aseveraciones enunciadas por el autor puede ser un poco exagerada y quizá habría de cuestionarse por qué vale para la cultura como proceso vivo, pero no para los procesos también culturales que puede desencadenar la lectura — a través de un objeto o un texto — de las culturas que fueron. Descifrar culturas aparentemente desaparecidas también es una forma de hacer cultura (o de sentirla). Dice otro colega: *Somos más de lo que creemos ser.*

Así, el Renacimiento reinventó la Antigüedad buscando sus huellas en las propias tradiciones populares de Europa. Y, si retomamos la metáfora inicial de Carrithers, puede afirmarse que, de parecido modo, se construyen — en la actualidad — nuevas embarcaciones con que navegar a partir de las herramientas y la madera de antiguos veleros naufragados que encontramos en la arena de playas remotas. Dicho más claramente: cada día se inventan y reinventan las culturas.

Pero mi apreciado colega Díaz de Rada decía muchas más cosas en la obra mencionada, con las que sí estoy plenamente de acuerdo, y que no nos engañe el título — en apariencia jocoso o hasta frívolo — de la misma. El autor declara desde el principio su intención o motivos para escribirlo: nada menos que “tomarse en serio la tarea de aclarar los usos y sentidos de la palabra cultura en antropología en un libro que pudiera ser digerible para una audiencia más amplia” (Díaz de Rada, 2010: 13). Y, empleando una técnica que utilizará repetidamente a lo largo del texto, la de reflexionar “al vuelo” sobre los más variopintos eventos de actualidad, empieza Díaz de Rada su obra recordando la confusión y galimatías que fue “El Fòrum de las culturas de Barcelona del 2004” y achaca esa confusión al concepto de cultura manejado por los organizadores y los medios, cuando yo creo que también se debió al propio planteamiento del mismo. ¿Qué puede esperarse de una cosa que se llama así, “Fòrum de las culturas”

y despiden desde su arranque ese tufillo sospechoso a “feria ganadera” de la diversidad cultural?

Desde la antropología tenemos (o creemos tener) más o menos claro en qué consiste la cultura. La mayoría de los antropólogos asumen la importancia del concepto de la misma para nuestro oficio, pero hay — con todo — quienes recelan del término y de los que piensan exageraciones o abusos en su utilización, mientras otros estamos convencidos de que la cultura es un medio pero no un fin: sabemos de las ambigüedades y riesgos de la palabra y no creemos que la tarea antropológica deba reducirse a la mera indagación sobre lo cultural. Sería la investigación del conocimiento humano lo que nos propondríamos y esto — por supuesto — no puede hacerse si no es a través del estudio de la cultura o culturas, que hasta el momento (y que sepamos) constituye lo que nos convierte en cabalmente humanos. De ahí que, en clara confrontación respecto a ciertas corrientes del neo-biologismo cultural seguidas aquí por autores como Mosterín (2008 y 2009), algunos colegas con los que coincido hablen de la antropología colocando el foco central de la misma sobre la cultura, como de un necesario “proyecto humanizador” (1999).

3. Diferencias culturales y unidad de la especie: o el relato humano como objetivo antropológico

Los tiempos han cambiado (como ya anunciara el poeta Bob Dylan), y — para el caso que nos ocupa — el uso del término cultura por parte de los *mass-media* también, lo que seguramente no sea del todo ajeno a la incidencia — o lenta penetración — del concepto antropológico de cultura en las distintas capas sociales y las más diversas esferas de comunicación. Con todo ello, no es de esperar que ni en los periódicos más progresistas se llegue a abogar directamente por escribir “contra la cultura”, como han llegado a recomendar algunos/as de los/as autores/as desde la antropología más activista (Abu-Lughod, 1991: 137-162). Y escribir “contra la cultura” no es una mera *boutade* ni una extravagancia.

te reivindicación de la barbarie, sino una profunda reflexión y autocrítica sobre el uso que se ha hecho del concepto desde la propia Antropología y, sobre todo, acerca de de las negativas repercusiones que la utilización del término ha tenido — y tiene — por parte del poder colonial u otros tipos de poderes.

Con base en el concepto de *humanitas*, justificaron — precisamente — los imperios del mundo antiguo sus conquistas sobre aquellos pueblos bárbaros y atrasados a los que habría que “traer” hasta la civilización, humanizándolos; y a favor de la “cultura” muchas naciones europeas hicieron otro tanto dentro y fuera de casa. Parece que, en un sentido parecido al de estas críticas antropológicas, había ya aconsejado Epicuro a sus discípulos que huyeran “a velas desplegadas de toda clase de cultura”, entendida por él también en el sentido de educación — *paideía* — o tradición adquiridas que habría que cambiar por otra edificada no sobre el *logos*, sino sobre “los cuerpos” (Lledó, 1995: 133). Por lo que puede pensarse que las discusiones y problemas suscitados por este concepto no son nuevos. Y, desde luego, no son ninguna *tontería*.

Díaz de Rada, en esta obra que comento, también aclara cómo el título de su libro “intenta recoger esa ironía”, la de que “la cultura no va en broma, y en muchas ocasiones nada hay más serio que la cultura”, designando por ello desde la portada “la apariencia banal de un concepto y de una disciplina que deberíamos de tomar muy en serio” (Díaz de Rada, 2010: 17). Asegura igualmente dicho autor que “como todas las ideas importantes que nos hacen personas la idea de cultura puede llegar a ser monstruosa” (Díaz de Rada, 2010: 17). Y es verdad que se ha llegado a morir y a matar en su nombre; que el hecho de que la palabra cultura viniera a sustituir subrepticamente al concepto y término de raza — a manera de eufemismo vergonzante — no ha ayudado mucho a su “buena prensa” ni ha constituido, a la larga, un buen negocio para la antropología... Y el autor, con lucidez y valentía, no rehúsa hablar en su libro de esas “deformidades” o sombras que — no por casualidad ni sin motivo — empañan el nombre de cultura y, como consecuencia, el de la propia disciplina antropológica. Todos esos relatos sombríos que la pa-

labra “cultura” esconde. Pero comparto su convicción de que tampoco existe “otro (concepto) mejor para entender la condición humana” (Díaz de Rada, 2010: 18).

Y de ahí que me parezca lamentable rebajar el alcance del concepto y las aspiraciones de la antropología como disciplina científica intentando convertir a ésta en una especie de “fontanería social de urgencia” o “farmacia de cataplasmas y tiritas prácticas” para los conflictos y catástrofes contemporáneos. Y el pretender que lo que nos defina como profesionales o figure en nuestras tarjetas de visita sea nuestra condición de “expertos en diversidad cultural” no deja de revelar algo que me preocupa seriamente: *expertos en diversidad cultural = antropólogos*. ¿Es ése el futuro de lo antropológico? ¿Un membrete que suena demasiado a “conflictos inter-étnicos” o “mediadores inter- raciales” y, en definitiva, a aquellos usos perversos que pudo hacerse en el pasado de términos próximos a cultura o de disciplinas emparentadas con la nuestra? Pues ¿por qué incomoda aún a antropólogos como Kuper (2001) la utilización del concepto de cultura en cuanto a exaltación desde él de la diferencia? Quizá porque han visto —o vivido— el riesgo de hacerlo y, en ese sentido, hay quienes parecen achacarles en algún momento ese encono al hecho de que, por ejemplo, Kuper “creció en Sudáfrica” (Díaz de Rada, 2010: 17), como indicando así que quien ha experimentado las consecuencias del “*apartheid*” no puede sino guardar cierta prevención ante el vocablo *cultura* y algunas de las peores derivaciones prácticas de su empleo.

Sí, por supuesto. Pero, quizá, ni siquiera resulte necesario haber conocido ejemplos especialmente repugnantes de a dónde puede llevar el carricoche de las diferencias étnicas y/o culturales para ser conscientes de los peligros de subirse a él con los ojos cerrados. Identidad, folklore y nacionalismos ya compusieron un peligroso cóctel a partir del siglo XIX como atestigua la historia europea (Díaz Viana). En los últimos tiempos, y sin salir de la misma Europa, hemos asistido atónitos al tratamiento contradictorio que ha llegado a hacerse de conceptos que estaban en sí mismos llenos de trampas, como el llamado “multiculturalismo” —mucho menos ecuánime y preciso que el de “interculturali-

dad" —, de modo que se le ha traído y llevado con la mayor frialdad hasta arrastrarlo como a un reo por las calles. Se le saludó como la estrategia adecuada para acabar "integrando" a los inmigrantes y — luego — los políticos más reaccionarios han terminado guillotiniéndolo en la plaza pública como si fuera el culpable de los mayores males. Eso sí, no sin el aporte de argumentos por parte de algunos científicos sociales (Sartori, 2001).

4. *Anthropos y Ethnos*: una ya vieja pero pertinente distinción

Como se ve en todo lo ya dicho hasta ahora, el despliegue de temas para debate que ofrece ante nuestra mirada el actual panorama antropológico es perfectamente serio. Y su catálogo no puede estar nunca acabado porque los asuntos que comporta el concepto de cultura son casi inabarcables y cambian o se incrementan de manera casi constante. Pero no sólo se encontrará incompleto, sino que lo seguirá estando hasta que no incorporemos en él a lo literario como objeto — u objetivo — de estudio y herramienta de trabajo. Porque, si nos preguntamos "dónde está la cultura", habremos de contestar que, en efecto, en medio de "las relaciones que los seres humanos mantienen con otros seres humanos y con los objetos de su mundo vital" (Díaz de Rada, 2010: 94), lo que es como decir que en casi todas partes. O, más bien, ¿dónde no está? Y esta obviedad sigue molestando a algunos, por lo que Díaz de Rada, además de exonerar a la "cultura" (entendida antropológicamente) de las culpas con las que a veces da la impresión que se quiere que cargue, también rompe — desde un principio — tres amarras para mejor viajar a través de ella: la cultura no es un saber espiritual; la cultura no es lo que hacen o saben sólo las élites; la cultura no es un grupo de personas, no es una nación, no es "un cuerpo social" (Díaz de Rada, 2010: 18-19).

Además de criticar — a fondo y pertinentemente — esas visiones y usos comunes de la cultura en la actualidad como "cosa vaga", "espiritual", "seria", "vieja", "inútil" o "perversa" (Díaz de Rada, 2010: 103-116), el autor va a poner el énfasis, durante

todo el libro, en lo que la cultura tiene de “conjunto de reglas”, explicando esa expresión de forma pormenorizada y sutil. Ya que, como Díaz de Rada reconoce, la cultura es también algo más que reglas. O algo más que diferencias. Es, por ejemplo, el delirio o el juego que nos permiten subvertir lo reglado y cambiarlo: “A veces jugamos con las reglas recomponiéndolas”. Y no es la cultura — de ninguna manera —, según este autor continúa diciendo, la causa última de nuestros prejuicios o desmanes: “Lucharé en consecuencia contra cualquier uso de la noción de cultura que sirva para fundar un racismo cubierto de cultura” (Díaz de Rada, 2010: 24). Por lo que recurre Díaz de Rada a la antigua dualidad que nos transmiten los términos de *Anthropos* y *Ethnos*, tan fundamentales para comprender los orígenes de nuestra disciplina y no errar el rumbo que nos marca, asumiendo y explicándonos desde ellos en qué consiste la unidad y diversidad de lo humano. *Anthropos* nos recuerda que la antropología es la ciencia de una misma especie, la de los seres humanos, y *Ethnos* que las capacidades y prácticas de producción de cultura de la misma se manifiestan en formas diversas (Díaz de Rada, 2010: 24). No por conocida, esta distinción deja de ser básica y necesaria.

Como tampoco lo es abordar lo que sigue constituyendo uno de los antiguos y — sin embargo — más perentorios desafíos de la antropología en la actualidad: su reivindicación de la dimensión y repercusiones éticas del concepto de cultura. Aclara así Díaz de Rada, desde las primeras páginas, el “trasfondo moral de mi empeño” (2010: 26). Porque, como bien señala sólo un poco más adelante: “Cada vez que un medio de comunicación confunde a las élites intelectuales con ‘el mundo de la cultura’, un periódico separa la sección de ‘economía’ de la de ‘cultura’ o una ministra confunde ‘cultura’ con ‘escolarización’, se está construyendo un mundo social indeseable” (Díaz de Rada, 2010: 26). Y de lo que se trata es de construir un mundo más vivible y siempre mejorable. Otro futuro posible a escala humana.

En este sentido, el libro de Díaz de Rada va más allá de lo que — ya desde la solapa del mismo — se anuncia como uno de sus principales propósitos: “Resituar el concepto de cultura en el

lugar central que siempre ha ocupado en el pensamiento antropológico". Esta obra se plantea más bien por qué la cultura resulta tan central o importante cuando se quiere conocer mejor lo humano o a los humanos. Y viene a contestar que no hay otro modo: la cultura es la condición que nos hace tales: la cultura "tiene algo que ver con hacerse, con formarse como ser humano [...] con lo que el ser humano hace y deja tras de sí" (Díaz de Rada, 2010: 28).

Es por ello que, en efecto, el hombre que ha nacido desnudo se reviste "inevitablemente con la piel invisible de la cultura" (Díaz de Rada, 2010: 47). O por lo que, como nos recuerda el mismo autor citando — también — a Michael Carrithers, "los individuos inter-relacionándose y el carácter interactivo de la vida social son ligeramente más importantes, más verdaderos, que esos objetos que denominamos cultura" (Díaz de Rada, 2010: 32). Pero si la cultura constituye un juego con determinadas reglas — en el sentido de pautas — no hay que olvidar tampoco que, como ha apuntado Clifford Geertz desde el título de uno de sus textos más clarificadores, "Deep Play" (1973), su juego no es cualquier juego: se trata de un "juego profundo", una *historia* — ya consista en cualquier acto cotidiano, un ritual o una narración — que la gente cuenta de sí. Pues la cultura, al fin, sirve para situarse y reconstruirse en el mundo. Y todas las culturas confluyen en un variado pero único relato humano.

5. Cómo contar y escribir las culturas populares en compañía de otros

Ser un buen etnógrafo es tan difícil o más que ser un buen antropólogo, por lo que muchos que se ponían restrictivamente ese nombre de "etnógrafos" — como ocurría hasta hace poco en algunas regiones españolas —, a modo de estrategia para la aceptación o medre sociales, porque carecían de títulos y formación académicos o se hallaban perdidos en una encrucijada de disciplinas poco regularizadas, deberían pensárselo mejor antes de

emplearlo en vano y en balde después de que nuestro país haya contado con verdaderos etnógrafos cuya tarea empequeñece – por anodina – la de muchos antropólogos titulados. Frente a tantos pseudo-etnógrafos e historiadorcillos paniaguados que siguen secuestrando las voces de la gente para medrar, convirtiéndose en los únicos expertos que puedan decidir qué es Historia o qué no, qué es tradicional o qué no, qué es verdad o qué es ficción, el verdadero etnógrafo intenta liberar del silencio las voces de quienes siguen siendo llamados por muchos – despectivamente – “analfabetos” para demostrarnos que el auténtico analfabetismo no consiste en no saber leer y escribir: el analfabetismo, la idiotéz supina, es no saber hablar, no ser capaces de traducir en palabras nuestros pensamientos. No acertar a contarse y a contar lo que fuimos y somos. Y ha sido a menudo una etnografía humilde, realizada por aquellos a quienes algunos antropólogos siguen despreciando por no ser nada más que “folkloristas” la que ha hecho el milagro de que contemos con esas colecciones de una poesía y una narrativa populares que son en sí mismas un tesoro cultural de valor incalculable: un cofre de interés sin cuento para los descendientes de los narradores que aún siguen en sus pueblos o – más aún, quizá – para los que se tuvieron que mudar a las ciudades.

Entre un *folklorismo* y un *antropologismo* que nos escamoteaban por igual el sentido de esas voces populares, tal etnografía ha restituido el saber local a aquéllos a quienes de verdad les pertenecía. Más allá de la mitificación o el *miserabilismo* con que tan a menudo se ha tendido a esquematizar al “pueblo” (Passeron y Grignon, 1992), quedaban todavía hombres capaces de reconocerse en la voz también humana de otros. Hoy, que está ya tan superado hablar de ese “cambio social” al que se usó como pretexto bajo el cual muchos científicos sociales contribuyeron a sepultar – más que a rescatar – la realidad de unas gentes y dieron por inevitable el supuesto “progreso”, se agradecen especialmente aquellas etnografías en que etnógrafos y folkloristas como Antonio Zavala en España o Alejandro Vivanco en Perú (2012) – por poner ejemplos claros de los trabajos a que me refiero – no devuelven a unos

“folks” (casi anónimos informantes todavía para algunos) sólo su voz, sus nombres, sino su individualidad, su ciudadanía plena. Lo importante no era el “cambio” sino desde dónde se hacía y “a cambio” —precisamente— de qué. Porque, en estas narraciones tejidas por el etnógrafo en compañía de otros, la memoria ha readaptado el pasado al presente y el cambio, traumático o no, se ha producido ya. Hay en lo que se narra cosas de ayer y supuestamente “de siempre”. Pero muchos de los relatos se estructuran con un antes y un después de algún hecho histórico concreto, como la Guerra Civil en el caso español, por lo que tales “historias de vida” pueden pasar a ser también una excelente fuente de información para ese proceso de recuperación de nuestro pasado y de nuestro futuro que algunos llaman “memoria histórica”.

El mundo y “los tiempos estaban cambiando” y lo hacían probablemente con demasiada rapidez; por eso era preciso apresurarse a escribir lo que el viento se llevaría, antes de que el relato humano definitivamente se quebrara. La primera lucha en nuestro país contra “las fosas del olvido” la libraron personas como Antonio Zavala y —sobre todo— quienes quisieron recordar y contarle aquellas historias. Zavala siempre los trató en todo como “autores”, de modo que en su impagable Biblioteca de Narrativa Popular, editada por Sendoa, figuran junto a él en cuanto a tales. Y es que lo eran. Por lo que quiso y supo convertirse en su mejor amanuense. Así realizó Zavala —como pocos— una de las tareas más difíciles que hay: traducir de lo oral a lo escrito, que es —en realidad— trasladar recuerdos de un mundo a otro, de un lugar a otro, de uno a otro tiempo. De la memoria a la historia.

Según ha escrito certeramente otro gran etnógrafo particularmente interesado por el folklore, Henry Glassie, en su modélica obra sobre una comunidad del Úlster en Irlanda del Norte que lleva por título *Passing the Time in Ballymenone* (1982):

La Humanidad es nuestro asunto. Como la Historia y la Antropología, el Folklore es una ciencia romántica que cuestiona el *status quo*, buscando desentrañar y promover a través de la descripción

y el análisis las cualidades de la gente que podría ser olvidada y malentendida, ignorada e incluso maltratada (Glassie, 1982: 575).

Sin hablar ya de José María Arguedas, quien asumió de la forma más intensa y desde la angustia lingüística del mestizaje, el compromiso con el relato de esos “otros” — que también estaban en él o eran algo de sí mismo — hasta hacerlo suyo: “¿Sería transmitido a los demás ese mundo? ¿Sentirían las extremas pasiones de los seres humanos que lo habitaban? ¿Su gran llanto y la increíble, la transparente dicha con que solían cantar a la hora del sosiego? Tal parece que sí” (Arguedas, 2009: 158).

6. La vida antes del fin del mundo

Quienes tenemos la costumbre de narrar con otros — y desde los otros — con frecuencia acabamos coqueteando (y hasta “pecando”) con la narración propia, ésa entendida por muchos como “individual y artística”. Y, más exactamente, con la novela. Recuerdo al respecto que mis conversaciones con Manuel Lafuente Lombo, cuando me invitó a un seminario sobre Etnoliteratura en la ciudad española de Córdoba, no giraron tanto en torno a la antropología como a la literatura y, más en concreto a la novelística. Había publicado yo dos colecciones de artículos míos aparecidos en prensa que transitaban entre lo etnográfico y lo literario como claramente indicaba el subtítulo del segundo de ellos: *Una etnografía de lo cotidiano* (1999); pero no podía saber entonces que terminaría siendo el editor — junto con Ma. Ángeles Herмосilla y Ángeles Castaño Madroñal (2005) — de las ponencias de aquel seminario al malograrse la vida de su convocante en un desgraciado accidente poco después; ni que, andando el tiempo, vería la luz mi primera novela, producto o derivación — ente otras cosas — de aquellas amigables charlas con Manuel Lafuente y de nuestras inacabables reflexiones sobre antropología y literatura.

Porque esta novela mía fue, en primer lugar y más que posiblemente, fruto de mi interés profesional por los estudios antropoló-

gicos en torno a la globalización en el presente. Hay dos trabajos que publiqué, estrictamente concebidos desde un punto de vista antropológico: *El regreso de los lobos, la respuesta de las culturas populares a la globalización* (2003) y *El nuevo orden del caos. Consecuencias socioculturales de la globalización* (2004), un título este último casi profético, teniendo en cuenta lo que está pasando ahora. Uno de los debates clásicos entre los estudiosos de la globalización ya en esos años era si se podía considerar que ésta ha sido la primera globalización o si el fenómeno se habría producido con el descubrimiento de América, o incluso en la Edad Antigua, con fenómenos como la romanización o romanidad, que puede entenderse como la globalización del mundo conocido entonces, que era — básicamente — el del Mediterráneo. Eso me llevó a investigar sobre las villas romanas de mi entorno, y más en concreto la de Almenara de Adaja (Valladolid).

¿Por qué me decanté por este enclave precisamente? Cuando regresé a Castilla — tras algún tiempo viviendo fuera de España — busqué una especie de lugar originario de pertenencia, y di con una pequeña finca — en la que ahora me solazo siempre que puedo — al lado del río Cega, cerca de donde mis padres también poseyeron una granja. Han tenido que pasar los años y he vivido en otros muchos sitios y países antes de volver a ese lugar, pero más allá del espacio físico, como sucede en el relato sobre *El Aleph* de Borges (1949), está la posición exacta que te permite ver todas tus vidas y tus experiencias, y percibir las juntas desde un ángulo concreto. Ese ángulo surgió ante mí al bajar — un día — en Almenara a los yacimientos que había excavados allí y empezar a ver mi vida de otra manera, imaginar la configuración de lo pre-castellano, observar los paisajes desde una perspectiva inédita para comprender, al fin, que la gente que vivía entonces a lo mejor no resultaba tan distinta y lejana a nosotros. Que es posible — incluso — que compartiéramos con ellos cosas más cercanas que con gente que nos rodea hoy en día y a los que solemos considerar como “nuestros contemporáneos”.

Y en mi propia novela de *Los últimos paganos* contrapongo yo, por ello, pensando en los distintos “tiempos” con que la gente

puede vivir momentos que creemos iguales para todos, el mundo del cristianismo frente al de los paganos, resistentes a una invasión y transformación bastante radical de su cultura. Me centré, pues, en el conocimiento de las villas romanas de Castilla y León del siglo V –tomando como muestra la de Almenara–, donde la gente que allí vivía, según apuntan los indicios que he rastreado, se mantuvo en un paganismo clásico o hasta cierto punto tradicional, cuando ya el cristianismo llevaba tiempo funcionando como religión oficial del Imperio. Me interesaba mucho analizar cómo la globalización llega –aparentemente– a todo el mundo pero no todo el mundo la digiere, ni la acepta, ni es sumiso con ella del mismo modo. Incluso puede plantear resistencia en determinados receptáculos frente a esa homogeneización cultural que algunos han bautizado como “macdonalización de la sociedad” en el presente (Ritzer, 2006). E históricamente siempre se han producido estímulos y reacciones de las culturas locales como respuesta popular a la homogeneización que la globalización cultural pretende imponer. Y los trabajos que, como el magnífico de Alicia Jiménez Díez, se han publicado sobre la persistencia e importancia que siguieron manteniendo las culturas locales bajo la capa aparentemente homogeneizadora de la romanidad, me parecen iluminadoras (Jiménez Díez, 2008).

Es obvio que no estoy de acuerdo con quienes –como Paul Veyne en un trabajo por lo demás excelente– nos vendrían a decir que hay una continuidad sin apenas rupturas traumáticas del cristianismo respecto al paganismo, por un lado; o nos aseguraban, por otro, que los pueblos romanizados habrían estado encantados con ese destino (Veyne, 2010). El cristianismo fue un importante desencadenante de un regreso imparable hacia lo local, tanto en lo lingüístico como en lo cultural, y habrá que ocuparse alguna vez de por qué esto tuvo que ser así. Por qué los cristianos se valieron tan eficazmente de la romanidad –incluso aparentando que la compartían o aceptaban como parte del “plan de Dios”– para conseguir que su “mensaje” se extendiera de un modo veloz; y, luego, procedieron a anunciar su fin eminente y contribuyeron a erosionar a aquel Mundo Antiguo desde dentro.

Por mi parte, y de momento, decidí dar a estas reflexiones la apariencia de un relato y a éste —finalmente— la forma de novela. Nunca he hecho demasiada distinción entre mi trabajo como investigador y como escritor; para un antropólogo, escribir es parte de nuestro trabajo, como en alguna ocasión ha declarado el propio Clifford Geertz: ¿Qué hacen los antropólogos? Escriben. Pues, más allá del trabajo de campo y de la investigación de gabinete, tienes que contar —finalmente— tu perspectiva de lo vivido o reflexionado en un libro; y hay que procurar contar eso que se vaya a transmitir de la mejor manera posible. Hasta hace unos diez años había escrito yo algo de poesía, y tenía pendiente conmigo mismo redactar una novela. Demostrarme —quizá— que era capaz de hacerlo. En un afán de casi “obligarme” a seguir haciéndolo, en la solapa de mi libro ya publicado se anuncia —además— que *Los últimos paganos* será la primera entrega de una trilogía que he bautizado como *Los mundos destruidos*; y, sí, creo que —en efecto— ése puede ser mi tema: cómo determinadas culturas, en un momento determinado, caen y —en apariencia— se desvanecen, son destruidas en contacto con otras o no, sobreviviendo —a veces— clandestina o subterráneamente. La siguiente novela que he escrito, y que todavía no se ha publicado, será —en realidad— la tercera entrega de esa trilogía. Más adelante la reescribiré, como hice finalmente con *Los últimos paganos*, después de siete años dándole forma. Y ahora mismo estoy trabajando en lo que —cronológicamente— sería la segunda entrega, y que —aunque prefiero no desvelar su asunto— puedo avanzar que hablará sobre un problema para mí antropológicamente fundamental: cómo se ha revestido de supuesto progreso la llegada o imposición de nuevas culturas a ciertos lugares. Y cómo todavía se sigue haciendo.

¿Cuál sería el nexo de esas entregas que conformarán la trilogía? Por un lado, cada libro tiene un subtítulo. En el caso de *Los últimos paganos* éste es *Nivaria o la leyenda del fin del mundo*. Los otros dos títulos no están del todo decididos, pero sí sé cuáles serán sus subtítulos posibles que quizá se queden —como los propios títulos— en la esfera de lo virtual: *La ardilla y la serpiente*:

El mito de la civilización y Jardín con víctimas: Cuento para consuelo de fantasmas, respectivamente. Se trata, por lo tanto, de una trilogía desplegada en mis tres géneros favoritos, a los que he dedicado distintos trabajos de investigación, y que —a mi parecer— son los más importantes entre los que consideramos componen la literatura y cultura popular: la leyenda, el mito y el cuento. De otro lado, en todos estos libros habrá una mención a la villa romana de Almenara, a modo de eje conceptual de lo que en ellos sucede, independientemente de la época en que estarán ambientadas las otras dos historias (siglo XVIII la segunda novela y siglo XX la tercera).

¿Resultó complicado encontrar y adoptar el estilo de la narración en esa primera entrega que es la *Leyenda del fin del Mundo*? Sí. Desde luego. El estilo y “tono” de la narración fue —como supongo que les ocurre a la mayoría de los novelistas— mi mayor problema. No quería hacer un ensayo camuflado, a pesar de que —como ya he explicado— este texto tenga bastante de ensayístico. Porque esa estrategia de algunos autores de pretender “colar un ladrillo conceptual con semblante de novelita histórica” no me parecía algo serio ni honesto. Eso me aterraba. Pero el problema fundamental era decidir qué “voz” utilizar: quién lo cuenta, desde dónde y cómo se hace. Tras algunas dudas iniciales, decidí “echarme un órdago a mí mismo” en este aspecto y opté por que lo contara uno de los personajes, como técnica bien probada para hacer cualquier relato más creíble. Claro que esto te lleva a analizar cómo un personaje de esa época contaría una historia, ya que entonces no existía la novela tal y como la entendemos. Al final, tuve que “asirme” a la referencia de *El Satyricon*, que aunque es obra de siglos anteriores a aquella en la que yo iba a situar mi historia, constituye una buena muestra de cómo se podía escribir un relato largo (algo así como una novela antes de la novela) en aquel entonces, e incluso algunos siglos después, ya que el texto atribuido a Petronio debió de gozar de cierta difusión en los últimos tiempos del Imperio. Me parecía que serían los de aquella obra un tono y formato muy apropiados, ya que me permitían mezclar géneros, que era otra de las dificultades

que planteaba mi novela, donde estaba resuelto a mezclar relatos, mitos o poesía.

En ese sentido, creo que *Los últimos paganos* vino a ser — al final — un libro muy contemporáneo, no sólo por ese fragmentarismo y heterogeneidad tan “sobremodernos”, sino también por los tiempos de incertidumbre de que versa, pues transcurre en el siglo V pero muchas de las cosas que en él se dicen resultan válidas para la globalización y para toda la actual situación de crisis, para nuestros instantes de desasosiego en el presente. Hoy, como en aquellos momentos, tenemos la sensación de que está derrumbándose un mundo que no sabemos cuándo va a caer y que quizá ya ha caído, sin que nos hayamos enterado, que es — más o menos — lo mismo que ocurrió con la todo poderosa Roma. Y no deja de ser una coincidencia, más relevante que casual, el que en ese mismo año en que se publicó mi novela de *Los últimos paganos* viera poco después la luz un libro que recoge varios trabajos sobre la misma época y preocupaciones: *De cara al Más Allá. Conflicto, convivencia y asimilación de modelos paganos en el cristianismo antiguo* (López Salvá, 2010).

7. ¿En el umbral de otro apocalipsis?

¿Con esto quiero decir que decidí escribir mi texto debido a la deriva del sistema económico mundial? No exactamente. Empecé a trabajar en *Los últimos paganos* hace ya unos diez años, cuando no estábamos tan de lleno en esta situación de crisis. Nos hallábamos, eso sí, en un momento en que la *globalidad*, basada en ciertas innovaciones tecnológicas, se empezaba a convertir en *globalismo*, y eso ya es una ideología, es *neocapitalismo* (Beck, 2004). Como también se dice vulgarmente, nos estaban “vendiendo una moto” —la de la globalización como proceso imparable e inevitable de progreso—, hasta que ahora se ha visto que empieza a fallar. Pero durante todo este tiempo han primado los intereses económicos y la especulación financiera por encima de cualquier cosa, incluido el tejido productivo. La producción ha dado paso

al dinero por el dinero, la industria a las finanzas. Y, por eso, hay indicios que hacen pensar que el cambio de época, casi de era, ya se ha producido.

¿Hacia dónde nos lleva ese cambio? — me han preguntado también—. Estoy totalmente convencido de que tales cambios y transformaciones se encontrarían relacionados, sobre todo, con el tiempo. Los mayores desafíos de la antropología en los últimos veinte años tienen que ver con que el concepto de territorio y de comunidad han cambiado. O eso parece. Pero, en realidad, lo que más ha cambiado en nuestras vidas es la percepción del tiempo. Hoy en día, lo que une a mucha gente, e incluso a comunidades que se autodenominan indígenas o nativas, es lo que comparten con otras a través de Internet, donde prima mucho más el tiempo que el espacio y donde desarrollan su lucha “internacionalizada” o “globalizada”. No es que la tierra —lo local— haya dejado de ser importante; en *Los últimos paganos*, una de las cosas que reivindico es que hay modelos alternativos, que hay que volver al lugar, reinventarlo y encontrar el Aleph que nos permita recomponer nuestras vidas y todas las experiencias que hemos tenido para no estar tan fragmentados y desvalidos; pero —sin embargo— un cambio importante se ha dado: estamos viviendo un tiempo no humano ¿En qué sentido?

El cambio en la captación del tiempo nos está llevando a la negación de aquello a lo que estábamos acostumbrados: unas coordenadas espacio-temporales de socialización —y humanización— en buena parte rotas. Vivimos en un no-tiempo, en unos no-lugares. Estamos viviendo el tiempo de la velocidad de la luz, a 300 000 kilómetros por segundo, con esa leve demora de dos o tres segundos que es lo que tarda en llegar hasta nosotros la señal de una retransmisión audiovisual. Ése es el tiempo ahora, un tiempo que apenas deja cabida a la narración.

Y es que, desde que apareció la primera fotografía con su instantaneidad, ocurre algo de lo que casi no nos hemos dado cuenta, y es —no obstante— crucial: que el relato casi se hace innecesario, está quebrado; y el relato era el que ligaba el espacio y el tiempo con la memoria, y conformaba la identidad humana. Hay que re-

pensar todo eso para recuperar, en la era del no-tiempo y del no-lugar, una memoria que nos permita saber quiénes somos, porque sin ella nos convertimos en lo más manipulable del mundo.

Soy consciente de que decir esto puede sonar a mensaje demasiado apocalíptico, pero, sin pretender ser profeta de la catástrofe, causa irremediable inquietud el ver que estamos — efectivamente — ante un riesgo de ese “accidente inaudito, general o global” del que hablara Paul Virilio (2005: 89). Y hay que reconocer también que algo así no se había producido antes, ya adquiriera esa “alarma global” (a manera de aviso) la forma del derrumbe de las hipotecas basura o de las aterradoras fugas radioactivas de la Central de Fukushima en Japón.

8. El regreso a alguna parte

Probablemente no exista ese punto del espacio desde el cual, como proponía y fantaseaba Borges en *El Aleph*, se pueda ver todo el universo en imágenes superpuestas y simultáneas, ese lugar mágico donde se entrecruzan todas las miradas posibles, esa encrucijada de las visiones más terribles y sublimes, donde pasado, presente y futuro se juntan. Pero, ahora que vivimos o arrastramos — más bien — nuestra sombra por paisajes dislocados de los que sólo somos espectadores y visitantes, como almas en pena sin relato y sin historia, como observadores condenados a vivir entre los escombros de todas las utopías anteriores, conviene — quizá más que nunca — tener un sitio desde el que poder mirarnos de otro modo, hacia dentro, reinventándonos y recomponiéndonos. Se hace necesario hallarnos en nuestro “Aleph”.

Escuché recientemente decir a una conocida novelista española — con la que coincidí en un congreso sobre “Literatura popular y de masas” — que a ella le había ayudado mucho como narradora imaginarse a un personaje dado en una situación absurda o insospechada e intentar reconstruir toda la historia que le habría conducido a esa circunstancia. Cada uno de nosotros podemos vernos como personajes así. Sobre todo, viviendo como vivimos

en unos no-paisajes que ya no son escenarios de acontecimientos promovidos por nosotros, sino una especie de campo de tiro o “de minas” donde parece que los sucesos y las cosas meramente se nos caen encima. Pues yo me vi de esa manera, tal y como apuntaba dicha escritora, cuando —según ya adelantaba al principio de este texto— me encontré en la coyuntura inesperada de hablar de mi novela en el mismo lugar en que había surgido, la villa romana de Almenara de Adaja. Y, de pronto, caí en la cuenta de que todo lo que me había sucedido —escribir la novela, que ésta llegara a ganar un premio y que se publicara— podía perfectamente no haber ocurrido o, mejor dicho, era lo más probable que no sucediera nunca. No únicamente porque sí, era —en efecto— casual que allí estuviera yo, de vuelta al origen, con mi novela recién publicada (y premiada), contra todo pronóstico y lógica; sino también porque el futuro a través del cual había estado a punto de deslizarme unos meses atrás me llevaba a otro lugar, continente y circunstancias.

Durante todo ese semestre en que terminé de escribir la novela, gané el premio y mi libro se publicó, debería haberme encontrado en la Universidad de California en Berkeley, impartiendo clases de antropología. Por razones imponderables, que no viene al caso detallar aquí, tuve finalmente que aplazar tal compromiso. Pero confieso ahora que, desde el primer momento en que me hicieron la muy halagüeña propuesta de volver como catedrático visitante al Bay Area y a la Universidad de Berkeley —donde había vivido dos años con una beca postdoctoral—, sentí una cierta comezón y desasosiego en mí. Creo que ese motivo interno tenía que ver con mi resistencia a distanciarme, a tener que alejarme de nuevo de unas tierras a las que considero que pertenezco, pero en donde —sobre todo— creo haber encontrado mi sitio, el Aleph desde el que mirarme y recomponer mi existencia compleja. Porque el lugar al que se refiere la novela se trata de un paraje a un tiempo real y ficticio, y —finalmente— por ello más verdadero que ningún otro. Su nombre es Nivaria. He leído o escuchado en alguna parte que “todo lo que se puede contar es real”: yo más bien diría que tiende a serlo, que —si hemos sido

capaces de imaginarlo— podría llegar a producirse. Esa es la clave del interés de un género popular que tanto me gusta estudiar: el de las leyendas.

Pues bien, volviendo al “hilo del relato”, concluyo: no me fui a Berkeley y opté por reescribir de modo definitivo una novela en la que venía trabajando desde tiempo atrás; una novela que aunque se llame *Los últimos paganos* se subtitula — como ya he dicho — *Nivaria o la leyenda del fin del mundo*. Y Nivaria, que sí existe o existió, es el punto desde donde me reconstruí a mí mismo. Ya conté en algún texto antes de escribir esta novela que, dejando la ciudad y volviendo al campo en que crecí de niño, había corregido una cierta frustración de mi infancia. Aquella que experimenté cuando, escapándome del colegio en dirección a la granja de mis padres en el pueblo de Viana de Cega, tuve que detenerme y volver, a mis cinco años, como si nada hubiera pasado, y seguir aprendiendo el abecedario sin que nadie llegara a enterarse de mi ausencia. Casi como en la leyenda de las monjas o monjes que desaparecían por años de su convento y regresaban después sin que nadie se enterara. Como en las leyendas y cuentos de “La ilusión del tiempo” o “Margarita la tornera”, como en un sueño — o como en un suspiro.

Yo vivo ahora en ese campo, en ese lugar. Pero ése era el escondrijo donde buscar el ángulo desde el que mirar, no el Aleph en sí. Ni siquiera ese punto exacto — el de la Villa de Almenara — de donde brotó la novela es el Aleph borgiano. Para dar con él tenía que descubrir Nivaria (un poco más lejos y un poco después de mi vuelta a Viana de Cega).

¿Qué es Nivaria? No exactamente la Villa, tampoco mi refugio junto al río Cega, sino el amplio territorio donde acabarían edificándose ambos. Hay todavía indicios de una calzada romana secundaria, que partiendo de Sepúlveda pasaba por Cuéllar para dirigirse a *Nivaria*. En el Itinerario Antonino o de Antonino Augusto Caracalla (siglo III?-IV), esta localidad aparece enumerada entre *Cauca* (Coca) y *Septimanca* (Simancas), y ha sido relacionada con varios pueblos de la provincia de Valladolid, pero sigue sin confirmarse su verdadera ubicación. Yo he querido identificar las

tierras de Nivaria con la villa señorial — cuyas ruinas fueron descubiertas entre Puras y Almenara — en la misma Tierra de Pinares donde vivo. Pero — sobre todo — con una especie de patria tan mía que me permitiera fantasear sobre ella.

Entre la duda que se nos plantea ante la imposibilidad o no de recuperar la alteridad de la historia, mi apuesta fue redescubrir al hipotético “paganos” que habría escondido en mí. O sea, llevar a cabo un ejercicio literario y antropológico según el cual aquellos otros que había en un rincón de los tiempos de mi geografía más conocida eran también yo, eran nuestros ancestros cercanos, gente que tenían mucho que ver con nosotros. No sólo por haber habitado un mismo territorio, sino también por esos momentos de angustia y desconcierto, de caída de un mundo — su mundo — que vivieron. Y a través de este ejercicio pude reconstruir mi vida sobre aquella experiencia que tuve el primer día que visité las ruinas de Almenara, cuando creí sentir que la memoria de las piedras también hablaba. Pero ello me llevó tiempo. Fue un largo proceso vital y libresco. Realidad y ficción. Palabra y tiempo.

9. A manera de epílogo o reflexión última

Ese recuerdo de lo que me evocaron las ruinas de la villa de Almenara en mi primera visita a ella me lleva inevitablemente a otro que quiero sirva ahora de última reflexión: la desavenencia e interesante debate que el texto escrito por mí suscitó entre un querido colega y yo mismo cuando leyó la novela. Sostenía él que ese “órdago”, que asumí desde el principio, de narrar en primera persona — y desde la voz de Antonio, uno de los protagonistas del relato — la etapa final de los habitantes de la villa suponía un reto inasumible: yo no podría nunca pensar como un romano de aquel entonces — venía a sostener mi amigo.

Y es verdad. Pero sigo estando convencido de que seguramente “pensar” como un ciudadano de las postrimerías del Imperio sea muy difícil, pero “sentir” no tanto. No sólo porque muchas de las creencias que aquellos paganos tenían han continuado de

alguna forma vivas en nuestras tradiciones y ritos, según se demuestra si leemos las recomendaciones contra las supersticiones de los rústicos que escribió en el VI Martín de Braga (reedición de 1981) y las comparamos con muchos ritos o costumbres populares de la actualidad. También porque la sensación de angustia, perplejidad e incertidumbre ante las grietas que amenazan de ruina a nuestro mundo nos aproxima a su misma conturbación, la que quedará expresada — a pesar de hallarse próxima a la mudez por su sobriedad — en el *Crónicon de Idacio*, arranque y punto de partida de mi novela.

La clave está en el tipo de relato que yo quería escribir (y que mi colega no entendió). Pretendía escribir un “mito” — aunque, por su localización en un lugar concreto, acabara subtitulando al libro como “leyenda” — más que una novela y, desde luego, en ningún caso una fábula, a la que bastantes escritores de las últimas décadas han sido proclives. Es decir, intentaba contar algo que pudo ser y podría volver a ocurrir; una historia en que habría de coincidir, sí, la narración de los últimos días de los moradores de la villa de Almenara con la del final del mundo actual, cuando se desmorone nuestro propio Imperio de Occidente. Y utilizo la palabra “mito” en su sentido etimológico de narración, así como con el significado de relato “posible o probable” que se le da en algunos *Diálogos* de Platón (Racionero, 1997: 147).

El mito ha de inquietar, desvelar aspectos que normalmente ignoramos del ser humano. La fábula moraliza, muestra una cierta complacencia en la ficción ejemplarizante. El mito pregunta más que responde y hace que dudemos de lo que es cierto o no, sobre lo que fue y lo que podría ser de nuevo. Además, proporciona — si no una explicación — al menos una pista para decir y descifrar lo habitualmente inefable e indescifrable.

El mito es hermano del sueño y el misterio. No viene a aburrirnos con moralejas burguesas ni a recontar la historia en formato menor o divulgativo; tampoco a contarnos simplonas fabulillas o parábolas morales sobre la humanidad. El mito es el relato de lo humano con todas sus paradojas. Es el emisario del desasosiego. La matriz de la cultura. Un heraldo de los muertos que se vale

de historias inventadas para hacernos comprender una verdad siempre oscura y profunda. El mito es esa narración que —finalmente— nos guía y ayuda a llegar a puerto entre *los restos del naufragio*.

Bibliografía citada

- ARGUEDAS, José María, 2009. *Quepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. Prólogo de Sybila de Arguedas. Edición de Dora Sales. Madrid: Iberoamericana.
- ABU-LUGHOD, Lila, 1991. "Writing against Culture". En *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, ed. Richard G. Fox, Santa Fe: School of American resarch Press, 137-162.
- AUGÉ, Marc, 1993. *El genio del paganismo*. Barcelona: Muchnik Editores.
- BECK, Ulrich, 2004. *¿Qué es la globalización?* Barcelona: Paidós.
- BERGER, John, 1989. *Puerca tierra*. Madrid: Alfaguara.
- BORGES, Jorge Luis, 1997 [1949]. *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- BRAGA, Martín de, 1981. *Sermón contra las supersticiones rurales*. Texto revisado y traducción de Rosario Jove Clos. Barcelona: El Albir.
- CARRITHERS, Michael, 2005. "Anthropology as a Moral Science of Possibilities". *Current Anthropology*, vol. 46, no. 3: 433-456.
- CIRLOT, María Victoria ed., 2000. *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*. Madrid: Siruela.
- DÍAZ DE RADA, Ángel, 2010. *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid: Trotta.
- DÍAZ VIANA, Luis, 1999. *Los guardianes de la Tradición. Estudios sobre la "invención" de la cultura popular*. Madrid-Oyazún: Senda.
- , 2002. *Viaje al interior. Una etnografía de lo cotidiano*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- , 2003. *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.
- , 2004. *El nuevo orden del caos. Las consecuencias socioculturales de la globalización*. Madrid: CSIC.

- _____, 2010. *Los últimos paganos. Nivaria o la leyenda del fin del mundo*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- FERNÁNDEZ, James, 1999. "La antropología y el proyecto humanizador. Meditaciones 'extramuros' sobre el 'momento milenio', sus compromisos y sus desafíos: un ensayo". *Agora. Papeles de Filosofía*, núm. 2: 5-14.
- GEERTZ, Clifford, 1973. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GINSBURG, Carlo, 2003. *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Madrid: Península.
- GLASSIE, Henry, 1982. *Passing the Time in Ballymenone*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GRAVES, Robert, 1990. *Yo, Claudio*. Madrid: Alianza.
- GRIMAL, Pierre, 1999. *El alma romana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- HERMOSILLA, Ma. Ángeles, Ángeles CASTAÑO MADROÑAL, y Luis DÍAZ VIANA, eds., 2005. *Etnoliteratura. Lecturas de la condición humana*. En número monográfico de Homenaje a Manuel Lafuente Lombo, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP)*, vol. LX, No. 1.
- JIMÉNEZ DÍEZ, Alicia, 2008. *Una aproximación postcolonialista al estudio de las necrópolis de La Bética*. Madrid: CSIC.
- KUPER, Adam, 2001. *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós Básica.
- LÓPEZ SALVÁ, Mercedes ed., 2010. *De cara al Más Allá. Conflicto, convivencia y asimilación de modelos paganos en el cristianismo antiguo*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- LLEDÓ, Emilio, 1995. *El epicureísmo*. Madrid: Taurus.
- MOMIGLIANO, Arnaldo, 1992. *De paganos, judíos y cristianos*. México: FCE.
- MOSTERÍN, Jesús, 2008. *La naturaleza humana*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____, 2009. *La cultura humana*. Madrid: Espasa Calpe.
- PASSERON, Jean Claude y Claude GRIGNON, 1992. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- PETRONIO, 1970. *El Satyricón*. Barcelona: ediciones 29.

- RACIONERO, Quintín, 1999. "Logos, mito y discurso probable (en torno a la escritura del Timeo de Platón)". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 7: 136-155.
- RITZER, George, 2006. *La McDonalización de la sociedad*. Madrid: Popular.
- SARTORI, Giovanni, 2001. *Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*. Madrid: Taurus.
- VEYNE, Paul, 2010. *Sexo y poder en Roma*. Madrid: Paidós Ibérica.
- VIRILIO, Paul, 2005. *Amanecer crepuscular*. México: FCE.
- VIVANCO, Alejandro, 2012. *Una etnografía olvidada en Los Andes. El Valle de Chancay (Perú) en 1963*, ed. Juan Javier Rivera Andía, Madrid: CSIC.
- YOURCENAR, Marguerite, 1987. *Memorias de Adriano*. Barcelona: Edhasa.

Resúmenes

Cecilia LÓPEZ RIDAURA. "Frailes y curas libidinosos en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares* XIV-2 (2014): 385-412.

Resumen. El cura, como personaje transgresor, como representante del mundo al revés bajtiniano es claramente identificable en la poesía popular hispánica de los siglos XV al XVII. Se trata de un personaje cuyas características eran conocidas por todos, y su comportamiento constituye una afrenta satírica a una de las instituciones más fuertes de la época: la iglesia, la que, sin embargo, también participaba del uso y el juego con este personaje.

Palabras clave: cura, fraile, poesía popular, castidad, anticlericalismo.

Abstract. Priests and frairs were transgressive characters, representative of the upside down Bajtinian world in the Spanish popular poetry of the 15th to the 17th centuries. They were characters with well known features, and their sexual behavior was a satirical challenge to the Church.

Keywords: Priest, frairs, popular poetry, chastity, anticlericalism.

Jazheel AGUILERA. "Relatos y rituales de Agua en Acatlán Guerrero". *Revista de Literaturas Populares* XIV-2 (2014): 413-427.

Resumen. Acatlán (Chilapa, Guerrero) es una comunidad nahua, cuyo ciclo agrícola ritual está fuertemente ligado a la estacionalidad. Las fiestas más importantes son aquellas que tienen como

propósito pedir por una buena temporada de lluvias y las que *tienen por finalidad solicitar el cese de temporal*. A dichas prácticas rituales subyace un circuito de narraciones orales que giran en torno al agua, su origen y sus cuidadores, las cuales estructuran la acción social sobre el medio y le otorgan sentido a la práctica ritual. En este artículo se explora la relación entre las fiestas de apertura del ciclo agrícola ritual y su narrativa tradicional.

Palabras clave: ciclo agrícola ritual, Atsajtsilistle, narrativa tradicional, agua, lluvia

Abstract. Acatlán (Chilapa, Guerrero) is a nahua village that observes an annual agricultural-ritual cycle. The most important celebrations are those intended to ask for the beginning and end of the rainy season. The oral narratives determine the social action on the environment and give meaning to the ritual practices. This paper explores the relationship between the beginning of the ritual cycle and those traditional narratives.

Keywords: agricultural-ritual cycle, Atsajtsilistle, traditional narrative, water, rain.

Renzo ARONI. "Rememoración y escenificación de una historia trágica en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú". *Revista de Literaturas Populares* XIV-2 (2014): 428-450.

Resumen. El 14 de agosto de 1985 el ejército peruano masacró a sesenta y nueve campesinos en el distrito de Accomarca, en la región andina de Ayacucho. Actualmente, las asociaciones de sobrevivientes e hijos de las víctimas de la masacre organizan una representación coreográfica y dramática de ese evento en el concurso de comparsas del carnaval en Lima. Este artículo explora las formas de representación de ese acontecimiento traumático y los motivos por los que surgió esta expresión escénica.

Palabras clave: carnaval, masacre, coreografía, representación, justicia, Ayacucho.

Abstract. On August 14th, 1985 the Peruvian army massacred sixty-nine peasants in the district of Accomarca in the Andean region of Ayacucho. Nowadays, associations of survivors and victims' descendants perform a choreographic and dramatic representation of the slaughter during the comparsas de carnaval in Lima. This paper explores the reasons for remembering that traumatic event as a dramatic performance, and its main features on stage.

Keywords: carnaval, massacre, choreography, performance, justice, Ayacucho.

Raquel IGLESIAS PLAZA. "Las canciones en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* de Miguel Méndez". *Revista de Literaturas Populares* XIV-2 (2014): 451-495.

Resumen. La intertextualidad, instrumento definitorio en la escritura que caracteriza al discurso de esta novela, está encaminada a cumplir una función. La inserción de los intertextos musicales que están presentes a lo largo del recorrido discursivo no es fortuita ni caprichosa, sino que otorga sentido al corpus de la obra. Este artículo constituye la localización, muestra y análisis de las canciones populares que aparecen en la narración del escritor sonoreense Miguel Méndez. En el marco del estudio del código lingüístico de las canciones insertadas valoraremos algunos conceptos semióticos para poder explicar su inserción, por medio de la lengua escrita, en la diégesis o hechos contados en ciertos segmentos del texto. El proceso de codificación intertextual de las canciones sólo se manifestará por medio del código lingüístico escrito, ya que por obvias razones, las canciones, al ser insertadas en una novela, quedan excluidas de sus códigos orales, musicales y melódicos.

Palabras clave: novela, Miguel Méndez, intertextualidad, canciones.

Abstract. Intertextuality, defining tool in writing which characterizes this novel's discourse, is intended as a performative function. The insertion of musical intertexts in this discourse is neither accidental nor capricious, but instead gives meaning to the work's corpus. This article consists in the location, sample and analysis of the popular songs featured in the narrative of the sonoran writer Miguel Méndez. As part of the study of the linguistic code of the songs inserted we'll value some semiotic concepts to explain the songs' insertion, through written language, the diegesis or through facts written in certain segments of the text. The intertextual encoding process of the songs will only manifest through the written language code, since for obvious reasons, the songs, when inserted into a novel, become excluded from oral, musical and melodic codes.

Keywords: novel, Miguel Méndez, intertextuality, songs.

Luis DÍAZ VIANA. "El antropólogo como narrador: Escribiendo de culturas populares sobre los restos del naufragio". *Revista de Literaturas Populares* XIV-2 (2014): 539-565

Resumen. En este texto, el autor —él mismo antropólogo profesional dedicado al estudio de la cultura popular y novelista reconocido con algún premio— se aproxima a las relaciones entre antropología y literatura, etnografiando su propio caso. Intenta desentrañar, así, las razones que le habrían llevado de su interés inicial por el estudio de la globalización en el presente y el pasado a fabular las incertidumbres de unos paganos del siglo V mediante un relato que es ensayo y novela, para concluir que el etnógrafo no dejaría tampoco de ser tal cuando se transforma en un narrador que escribe (sobre) la cultura, navegando sobre los restos del naufragio.

Palabras clave: antropología, literatura, etnología, cultura popular.

Abstract: *The author of this paper – an anthropologist dedicated to the study of popular culture and awarded novelist – approaches the relationship between anthropology and literature analyzing himself ethnographically. His purpose is to unravel the reasons that guided him from an initial interest in the study of globalization to the creation of a fable about the uncertainties of 5th century pagans. His conclusion is that the ethnographer does not stop being such when he becomes a storyteller who writes about culture.*

Keywords: *anthropology, literature, ethnology, popular culture.*